



*UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES*

*Cinco experiencias de intervención en espacios públicos y comunitarios.
Relación México / Chile.*

*Tesis que para obtener el grado de
Maestro en artes visuales*

Presenta

Claudio Bernal Abarza

Directora de tesis

Dra. Blanca Gutiérrez Galindo

México D.F. Enero 2012

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales 



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

CINCO EXPERIENCIAS DE INTERVENCIÓN EN ESPACIOS PÚBLICOS Y COMUNITARIOS RELACIÓN MÉXICO / CHILE

tesis que para obtener el grado de
maestro en artes visuales

presenta

Claudio Marcelo Bernal Abarza

Directora de tesis

Dra. Blanca Gutiérrez Galindo

méxico d.f., Agosto 2011

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales



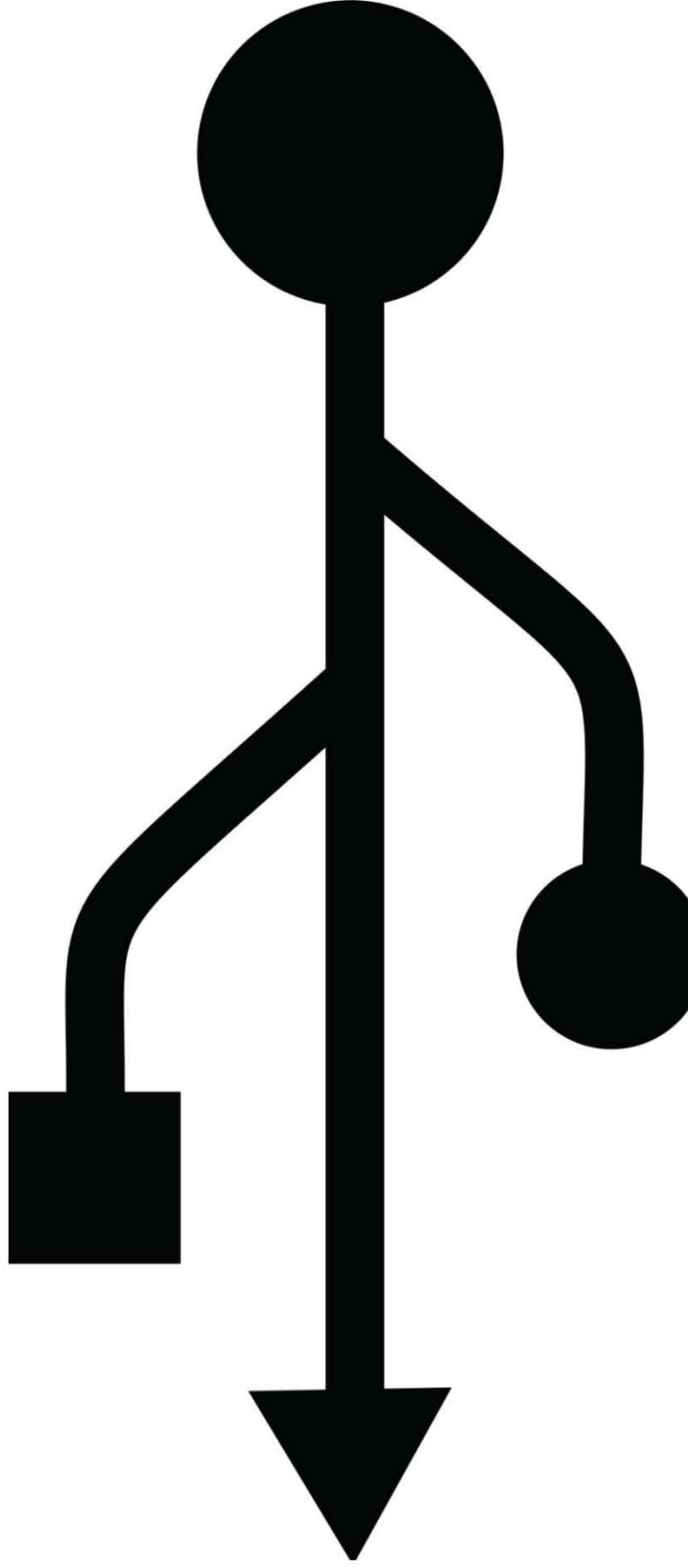


A pesar del hecho de que mucha gente muere de hambre en el mundo, los artistas continúan produciendo arte de estómagos llenos.

Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano

Luis Camnitzer







| | |
|---|-----------|
| <i>Introducción.</i> | 4 |
| <i>1. Puesta en Escena.</i> | 10 |
| <i>Arte Comprometido / Arte de Vanguardia.</i> | 14 |
| <i>Escenas en Construcción.</i> | 30 |
| <i>Escenas Dispares.</i> | 44 |
| <i>2. Cinco Experiencias de Intervención Artística en Espacios Públicos y Comunitarios.</i> | 72 |
| <i>La Lleca. Entre un discurso afectivo y una acción subversora.</i> | 76 |
| <i>Central del Pueblo. Ejercicio artístico, educativo y comunitario en un barrio de Ciudad de México.</i> | 94 |
| <i>Presentación de un proyecto editorial independiente. Revista Plus, 1-7.</i> | 108 |
| <i>Mesa8. Estrategias colectivas en torno a la producción visual. Vinculaciones políticas y culturales en los procesos de intervención pública.</i> | 122 |
| <i>¿Cómo mantenerse después de la catástrofe? Taller Falucho 41. Un taller de gráfica que se resiste a la demolición.</i> | 138 |
| <i>Conclusión.</i> | 150 |
| <i>Notas.</i> | 156 |
| <i>Imágenes.</i> | 162 |
| <i>Fuentes de Consulta.</i> | 170 |



Introducción



¿Es la principal misión del arte la de convertirse en un instrumento eficaz contra la alienación del individuo en las sociedades llamadas posmodernas? ¿Pueden las obras artísticas desvelar y combatir las injusticias de la superestructura, aunque para ello deban convertirse en formas de activismo? ¿Cómo evitar que el arte que se acerca al poder no derive en una estetización de la política como la que llevaron a cabo los totalitarismos?

Estas preguntas se las realiza la filosofía del arte para comprender un fenómeno radicado en la esencia de la actividad artística.

Erwin Panofsky establece a partir de los estudios de Aby Warburg, cómo la visión del mundo y la manera de ver las cosas en relación a su época se circunscribe a la perspectiva. En el Renacimiento la

forma en que un cuadro, una escultura o cualquier tipo de representación tiene relación con el comprender una manera particular de concebir la idea de mundo, se remite a la idea de perspectiva.

El hipotético mundo representado en la pintura, situaba al observador en su centro, definiéndolo como sujeto racional y reflexivo con respecto al mundo que se le presentaba.

A partir del siglo XX esta noción de la percepción visual se ha intentado quebrar en múltiples ejemplos comenzando con el cubismo, hasta llegar a una perspectiva entendida como elemento simbólico, fragmentada, descentrada, con múltiples miradas y formas de ver el mundo.

Con la desmaterialización del objeto artístico y su conceptualización el observador se convierte en parte



circunscrita a este universo y comienza a ser parte activa de él, la instalación es un comienzo.

En este ensayo se pretende relacionar dos contextos, al parecer dispares, (Concepción de Chile y Ciudad de México) pero que comparten elementos muy estrechos inscritos en la producción visual.

Estos elementos se traducen en cinco experiencias artísticas que comprenden ese desentramado de la percepción y que a través de la relación social se convierten en dispositivos activos en un contexto muchas veces complejo.

Jaques Ranciere señala puntualizando en su análisis entre el arte y la política, que el *arte relacional*, concepto acuñado por el crítico y curador francés Nicolás Bourriaud en *Estética Relacional*, es el momento cuando se produce la creación de una situación indecisa y

efímera, la cual requiere un desplazamiento en la percepción, un cambio del estatuto del espectador por el de actor, una reconfiguración de lugares, lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es donde el arte tiene que ver con la política.

La revisión en una primera parte de los procesos en que el objeto artístico comienza a redibujarse de forma desmaterializada y la forma en que debe ser entendido bajo los procesos políticos y sociales en la región latinoamericana es lo que marca un primer punto de análisis, la categorización entre vanguardia y compromiso se demuestra a través de los escritos de Nelly Richard y la posición del arte en Sudamérica durante los años sesenta y setenta. Las aperturas de estos contextos a políticas económicas liberales,



repercuten a partir de los ochenta en el entendimiento de la cultura y en los noventa en la forma en que el arte se vuelve partícipe de la trama ficcionada de escenas armadas para su inscripción y visibilidad.

Los cinco ejercicios presentados en esta investigación tienen que ver con estos entendimientos y las formas en que han podido proponer diversas maneras de percibir el mundo, a través de una sensibilidad estética que envuelve a diversos actores y promueve la participación como eje de construcción de significados e identidad simbólica.

A partir de esta revisión se pueden relacionar dos contextos, disímiles, lejanos pero con características similares, la relación entre México y Concepción de Chile, se sustenta en este escrito en estas formas de percibir la práctica

artística y como al instalarse en escenas particulares comparten intereses y herramientas de cooperación utilizando lo textual, la imagen y los nuevos medios de comunicación electrónica como dispositivos difusores de ideas y comportamientos que conducen a una nueva perspectiva.

Es decir una nueva apreciación del mundo.

†





PUESTA EN ESCENA



Esta investigación centra su interés en la revisión de cinco experiencias artísticas radicadas, dos de ellas en Ciudad de México y las restantes en la ciudad de Concepción de Chile. Para establecer una base contextual que explique de cierta forma los procesos que intervienen en la comprensión de estas iniciativas, la primera parte de este escrito se sitúa en la forma en que las artes a partir de los años sesenta radica su interés entre el discurso estético y la política, los escritos de Lucy Lippard en cuanto a la desmaterialización de la obra artística y posteriormente la dicotomía propuesta por Nelly Richard entre un arte comprometido y otro de vanguardia, permitirán situar la discusión en un campo determinado por los procesos políticos y sociales de la región latinoamericana.

En una segunda aproximación la discusión se centrará en la forma en que el arte y sus productores comprenden la forma en que los procesos de modernización política afectan la forma en que se entiende una nueva cultura, Néstor García Canclini, comprende estos procesos y los analiza a través de los estudios culturales, en su texto "Políticas culturales en América Latina". El crítico chileno Justo Pastor Mellado entiende esta problemática y lo sitúa en el contexto chileno, sobre todo en el contexto de provincia, en donde identifica el retraso y la falta de visibilidad de sus productores visuales, estableciendo un proceso de estudio que califica como ficción, denominando a esta ficción como escenas, en estos contextos los artistas deben establecer relaciones con sus componentes institucionales y agentes con capacidad simbólica suficiente para generar desplazamientos que permitirán la dinamización de estos espacios otorgándoles visibilidad.

En el tercer punto de esta primera parte se intenta contextualizar la relación entre Ciudad de México y Concepción de Chile por medio de una revisión general de elementos significativos en la historia del arte mexicano y la forma en que se relaciona con una escena distante como la chilena, distintas instancias han permitido esta relación y es por medio de la visualidad que la ciudad de Concepción mantiene un lazo mítico con este país que es refrendado en la relación mantenida entre ejercicios actuales, analizados por esta investigación.





/ Arte de vanguardia

Arte comprometido







En 1920 George Grosz y John Heartfield sostienen un cartel que dice: “*El arte ha muerto, Viva el arte de la máquina de Tatlin*”. Con este gesto la noción del arte a principios del siglo XX comienza a redibujarse, los entendidos

Fig. 1 modernistas de la obra única e irrepetible y la noción del “artista-genio” se desmoronan o por lo menos así lo comprenden los promotores del constructivismo ruso. La máquina (la fotografía) es para ellos, una especie de antídoto, frente a la tentación del artista de caer en la ficción de superioridad de la autoría personal, esto le resta función social a su trabajo y esta función social le otorga dimensión y sustento político a su hacer.

La idea de cambiar el mundo y establecer un arte funcional y normativo tiene sus bases en la estructuración de una nueva sociedad, una sociedad que no tenía como referencia un arte basado en la interpretación de la vida, un arte en que el autor (artista) era el principal agente y constructor de imágenes para otorgarle sentido. Desde ahora, la vida era el arte.

En 1917, la idea de “*Gesamtkunstwerk*ⁱⁱ u obra de arte total”, concepto incorporado por Richard Wagner casi un siglo anterior, se constituiría en el primer momento de una integración de las formas de hacer, base para una posterior mirada al arte social. Una nueva aproximación en este sentido sólo se vería cincuenta años después con la revuelta de estudiantes franceses de 1968.



Fig.2

Las *derivas*ⁱⁱⁱ propuestas por la Internacional Situacionista y los ecos estampados en los muros parisinos de la “Sociedad del Espectáculo” dejaban entrever un antiguo anhelo; “fundir el arte en la vida” para proclamar una nueva consigna; “el arte contra el poder”.

Es desde esta perspectiva que desde mediados de los sesenta las salpicaduras del conceptualismo floreciente en la escena neoyorquina avivarán las prácticas que desde Latinoamérica se constituyeron en un arte netamente político, Lucy Lippard hace referencia a esa aproximación y lo señala como una

fuente de acceso a lo que posteriormente se inscribiría como conceptualismo latinoamericano.

(...) En cuanto a mi propia experiencia, la segunda vía de acceso a lo que sería el arte conceptual fue un viaje a Argentina en 1968. Volví radicalizada con retraso por el contacto con los artistas de allí, especialmente con el grupo Rosario, cuya mezcla de ideas políticas y conceptuales fue una revelación.^{iv}

Lippard hace referencia a lo que en 1968 fue el movimiento de artistas de Rosario que evidenció por medio de la desmaterialización de la práctica artística las paupérrimas condiciones de los habitantes de la provincia de Tucumán, los abusos, la manipulación de información por parte del estado represor del dictador Onganía y la intervención en las artes denominadas de vanguardia,

instaladas y promovidas por el Instituto Di-Tella.

A esta experiencia se le denominó *Tucumán Arde*^v, el nuevo proyecto para los artistas argentinos fue la revisión del arte para lograr su compromiso con los temas de clases sociales. Sin embargo, no es mi intención situar al Arte Conceptual (con mayúsculas) como el antecedente que condiciona y dispara una oleada de ejercicios que posteriormente serán insertos en esta corriente en Latinoamérica. Las condiciones en que operan estas estrategias son considerablemente distintas de lo que ocurre en el centro de la movida contestataria del arte neoyorquino.

En Estados Unidos la desmaterialización de la obra de arte propuesta por Lucy Lippard en 1967 consideraba la idea de *desmaterialización*^{vi} como una

respuesta al énfasis de la artesanía en el arte, posteriormente politiza el discurso delimitando las condicionantes en que opera.



Fig. 3

“(…) *El cambio social, la política radicalizada, la falta de fe en las instituciones culturales y los sistemas económicos existentes han afectado la emergencia del arte desmaterializado*”^{vii}.

Luis Camnitzer finalmente propone que la desmaterialización y la conceptualización de la obra artística proveniente del “*mainstream*” es una consecuencia lógica del reduccionismo empleado por el minimalismo norteamericano.

La experiencia de Tucumán Arde sin embargo no es el comienzo de lo que vendría posteriormente, los antecedentes de un arte comprometido socialmente en América Latina y principalmente en Sudamérica se venían perfilando desde hacía décadas y es en la literatura en donde encuentra sus bases, como ejemplo Oswaldo de Andrade establece en su Manifiesto

Antropófago de 1928 (*Antropofagia . Absorción del enemigo sacro, para transformarlo en tótem*)^{viii}, lo que en las décadas posteriores sería interpretado como una nueva lectura a la apropiación proveniente de la hegemonía imperialista y declara su manifiesto, derechamente subversivo y radical instalándolo en la “*periferia*”.

Mari Carmen Ramírez en su ensayo para el catálogo de “*Latin American Artists of the Twentieth Century*” de 1992; “*Blue Prints Circuits: Conceptual Art and Politics in Latin America*”^{ix} cuestiona la cómoda figura que había situado a gran parte de la producción latinoamericana como una copia deslucida o a destiempo del arte conceptual del mainstream, procurando politizar los modos de leer a través de un trasfondo argumentativo que valoraba

positivamente una aparente diferencia latinoamericana, frente al limitado modelo anglosajón analítico o tautológico, el modelo latinoamericano se explicaba como conceptualismo ideológico.

En tanto la crítica chilena Nelly Richard, instalada en un contexto dispar, establece la dicotomía entre un arte de vanguardia y otro de compromiso.

“El “arte del compromiso”, que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina, le solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista no sólo debe luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de la obra. Debe, además, ayudar al proceso de transformación social “representando” (hablando por y en lugar de) los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución:

–el pueblo”. (...) A diferencia del arte comprometido, el arte de vanguardia no busca reflejar el cambio social (un cambio ya dinamizado por la transformación política de la sociedad) sino anticiparlo y prefigurarlo, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional”.^x

Es necesario detenerse en esta argumentación que comprende una aproximación a la dicotomía propuesta por Nelly Richard fundamentada principalmente en el entendimiento y el análisis profundo a las prácticas artísticas que se venían produciendo en el contexto chileno que al igual que en la mayoría de los países sudamericanos se encontraba en la década del setenta en un escenario de agitación y polarización política que afectaba a todas las esferas de la sociedad, el contexto chileno a finales de los

sesenta y principios de los setenta manifiesta una estética radicalizada y esa radicalización tiene sus fundamentos en las disputas del control de un sistema que ya estaba en proceso de colapso y desplome.

A diferencia de los otros contextos señalados el escenario chileno se mantuvo al margen de la inscripción internacional, en los años sesenta el informalismo importado desde Europa dejaba en la primera línea a los pintores agrupados bajo el “Grupo Signo” y su mayor figura José Balmes.

La convulsión política y principalmente la intervención norteamericana en Vietnam son detonantes para que este grupo se animara a proclamar y proponer desde la pintura diálogos en torno al rechazo mundial del intervencionismo del norte. La politización del escenario social

chileno y la apropiación del discurso periférico tanto de Andrade como Neruda, de un americanismo indigenista y andino (*América no invoco tu nombre en vano*)^{xi}, desplazan lo que en Argentina, Uruguay o Brasil se venía perfilando como la interpretación de una obra de arte desmaterializada y que Lucy Lippard detectara en Rosario como antecedente para un conceptualismo radicalizado y político. El discurso chileno tenía que ver más con la auto afirmación identitaria del ser latinoamericano y ese sentir es referenciado por la integración de diversos agentes que promueven ese sentir local, periférico y diferenciado.

El arte en este sentido debía abarcar a todo el corpus social y penetrar desde las bases para crear conciencia de los cambios que se debían producir, principalmente con la elección del socialista Salvador

Allende y representar por medio de la imagen el programa político en su totalidad, utilizando los medios de reproductibilidad técnica, a través de la gráfica propagandística serigrafiada o traspasar la estática posición burguesa del observador de pintura a la dinámica acción participativa del mural callejero, concretándose en brigadas de muralistas, siendo el principal referente la BRP o Brigadas Ramona Parra.



Fig.4

La adecuación de un retornado compromiso artístico proveniente de las revoluciones socialistas tanto en la URSS, Cuba o China prefigura la característica esencial de un arte politizado en el

contexto chileno, (con estética local), la reacción a la agitación y al movimiento social tendrá su debacle en la trágica intervención norteamericana y el golpe de estado de 1973 instalando un régimen dictatorial que impondrá por medio del terror las bases para la normalización del núcleo social y la instalación de los cimientos para la experimentación de un nuevo modelo económico germinado en la escuela de economía de Chicago y aplicado por los discípulos de M. Friedman reconocidos como los “chicago boys”^{xii}.

A partir de este momento Chile se vuelve el experimento para consolidar un sistema que arrasó con la utopía instalada para la reivindicación del pueblo, la estética de integración latinoamericana es abolida y en su lugar operará un nacionalismo individualista que

impondrá un carácter de apropiación consumista por encima de intereses colectivos y unificadores.

La Escuela de Arte de la Universidad de Chile es cerrada y los principales promotores de la cultura y disidencia son perseguidos y asesinados, pasarán unos cuantos años para que el sentido desmaterializado en el trabajo conceptualista identificado en Argentina o Uruguay sea puesto en juego en la escena chilena post - Golpe.

Es en esta coyuntura que Nelly Richard configura lo que denomina la “Escena de Avanzada”, comenzando con los estratagemas conceptualistas transdisciplinarios del grupo C.A.D.A. y que Richard sitúa como el antecedente de un arte de vanguardia,

diferenciado del panorama propagandístico del arte comprometido evidenciado por la Unidad Popular y que bajo las consignas *Trabajadores al Poder* o *El Pueblo Unido Jamás será Vencido*, esperaban transformar un orden social que tenía sus bases en la utopía de ir en contra de la máquina neo-liberal.



Fig.

Desde este momento, identificado por Richard, una facción del arte en Chile comienza a girar y a utilizar el lenguaje como herramienta de denuncia y al mismo tiempo de reivindicación de prácticas que ya en la década pasada se autodenominan conceptuales, es sólo a partir de la censura y la transfiguración de los sentidos de representación que los preceptos de Kosuth, (el arte como idea – como idea) quien visita Chile siete años antes, en plena Unidad Popular, cobran sentido.

Nelly Richard instauro el término de “Escena de Avanzada” para calificar un escenario adverso en la producción, distribución y visualización de un discurso oprimido, tanto en la década anterior al golpe como en la posterior a la debacle. A este respecto Richard opera como constructora de escena,

una escena de vanguardia que actúa desde la retaguardia visual.

La diferencia aplicada por Nelly Richard para instalar el término de avanzada y situarlo en la vanguardia del arte político opera en el sentido de exclusión, es decir, el arte generado en los años sesenta y en el transcurso del auge y triunfo de la Unidad Popular será presentado como un arte comprometido con ideales políticos y sociales que trabajan por y para la causa revolucionaria, la estética operante se manifiesta desde la política hasta llegar al pueblo con sentido de instrucción y concientización educativa. La exclusión opera en el sentido de obviar la simbología e iconografía instalada por el compromiso para desviar la mirada a un nuevo enfrentamiento tanto de la obra, el artista y el espectador. El escenario represor de la década del

setenta y ochenta en Chile no dejará alternativa y sólo se puede actuar con la reformulación de los signos o como Richard escribe la insubordinación de los mismos.

La diferencia entre el compromiso y la vanguardia radica en el hecho de comprender que no quedan alternativas a la grandilocuencia de los discursos revolucionarios, la transformación social ya estaba puesta en marcha pero en el sentido inverso a la utópica esperanza de “trabajadores al poder”.

“La Avanzada se pensó a sí misma como una fuerza artística de oposición y resistencia a la dictadura, pero lo hizo a través de vocabularios y operaciones de signos que se salieron, provocativamente, del repertorio ideológico de la izquierda chilena tradicional. La Avanzada hizo explotar los formatos del sistema-arte custodiados por el academicismo de la pintura, abarcando el cuerpo (las performances de Carlos Leppe), la ciudad (las acciones urbanas del CADA y de Lotty Rosenfeld), la prensa (el diario El Mercurio en la obra de Catalina Parra), la visualidad fotográfica del sistema de identidad (las fotos carné en la obra de Eugenio Dittborn).”^{xiii}



Fig.6

La acción de la Escena de Avanzada, en definitiva, corresponde a la fracturación de los modos y soportes de representación y que a fines de la década del setenta se incorporaban a la inexistente escena cultural chilena como resistencia, la década posterior estará marcada por el retorno a la pintura y la división efectuada por Nelly Richard entre un arte comprometido y otro de vanguardia se irá disolviendo en un discurso político de apertura a una democracia de consensos en donde el arte y la cultura adoptarán un carácter institucional, normado por la subvención estatal y la internacionalización de las prácticas que en algún momento surgieron como elementos subversivos de instalación de significados y que será una tónica en la mayoría de los países latinoamericanos de los noventa.

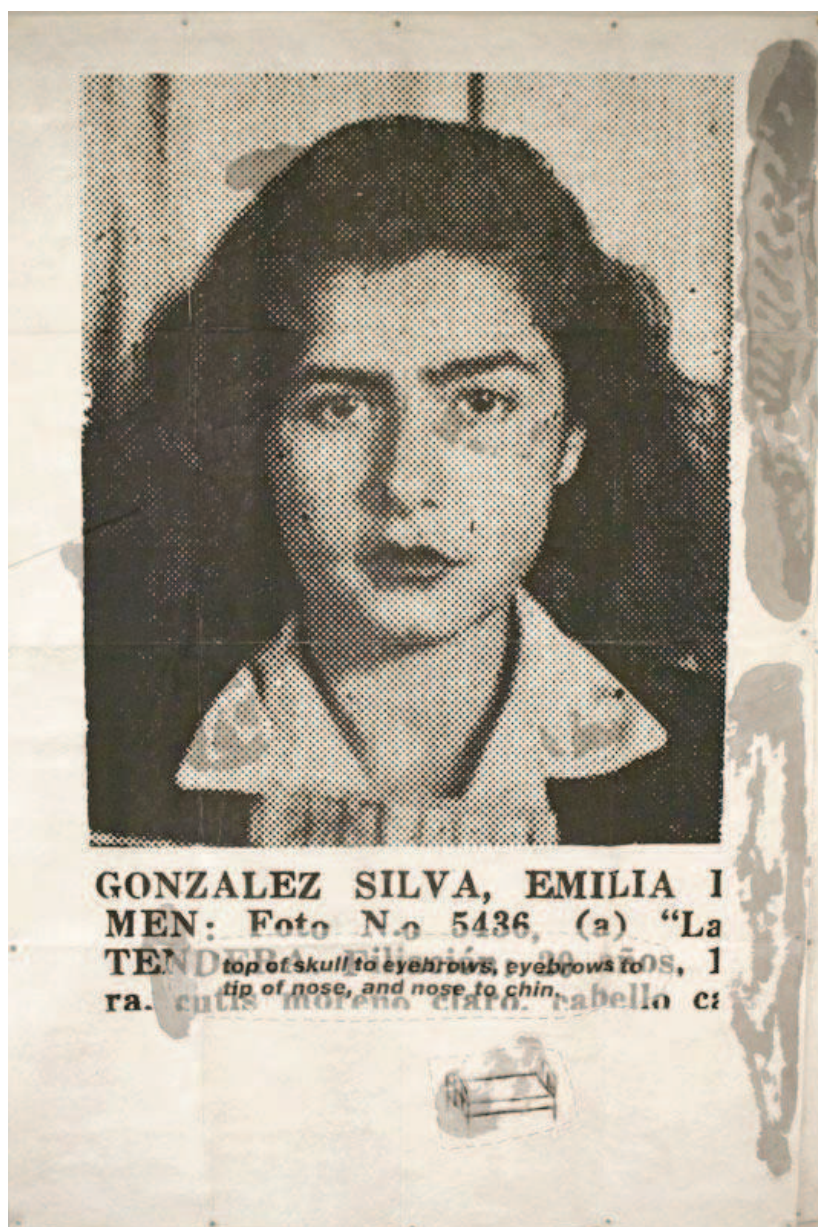


Fig.7

“El cambio del escenario político-cultural que significó el fin de la dictadura y el comienzo de la transición obligó los proyectos críticos a redefinirse en función de un nuevo contexto ya no determinado por la polarización ideológica de los extremos. A comienzos de los 90, se diluyeron los rígidos límites de enfrentamiento territorial entre lo prohibido y lo contestatario que habían marcado el período anterior, bajo la consigna — blanda — del consenso (la “democracia de los acuerdos”, de los pactos y las negociaciones) y del mercado (el desate modernizador y su frenesí neoliberal) que forzaron lo social al realismo práctico del acomodo. Se normalizaron las condiciones de intercambio y diálogo públicos bajo el llamado — centrista — al equilibrio y la moderación. Se regularizaron las reglas de producción y circulación

sociales de las prácticas culturales. El campo del arte se fue institucionalizando (debido a los mecanismos de apoyo estatal a la creación). Se fue comercializando e internacionalizando gracias a la consolidación de una red de galerías y nuevas políticas curatoriales”^{xiv}.

En definitiva, los procesos de desmaterialización de los soportes de obra adquieren sentido en la medida en que los procesos políticos que enmarcan y contextualizan la obra de los artistas comienzan a configurar un nuevo campo de percepción, el cuerpo, la ciudad, los medios de comunicación de masas, los registros de identificación normativos, todos están sujetos a la apropiación, utilización y resignificación, cambiando los modelos perceptivos de un receptor cada vez más enajenado, el lugar del observador comienza a evanescerse y

de pronto se encuentra sumido dentro de la misma obra, la instalación es el comienzo de la expansión al modelo estático de recepción de la imagen y los artistas comienzan a vincular una gama amplia de transacciones para adentrar al espectador y desmoronar la relación renacentista, aplicando una multiplicidad de perspectivas.





Escenas e n construcción





(...) Todavía se escucha en manifestaciones políticas de ciudades latinoamericanas: “Si éste no es el pueblo, ¿el pueblo dónde está?” Esa fórmula resultaba verosímil en los años setenta cuando las dictaduras militares suprimieron los partidos, sindicatos y movimientos estudiantiles.

Cien o doscientas mil personas reunidas en Plaza de Mayo de Buenos Aires, en la Alameda de Santiago de Chile o recorriendo las calles de Sao Paulo sentían que su desafiante irrupción representaba a los que habían perdido la posibilidad de expresarse a través de las instituciones políticas. La restitución de la democracia abrió tales espacios, pero en esos países – como en los demás – la crisis de los medios liberales, populistas y socialistas, el agotamiento de las formas tradicionales de representación y la absorción de la esfera pública por los medios masivos volvieron dudosa aquella proclama (...)

Consumidores y Ciudadanos. Del pueblo a la sociedad civil.

Néstor García Canclini.

El nuevo escenario estaba montándose a la par con las nuevas aperturas socio-culturales, la política de los acuerdos perfilaba una nueva manera de comprender e insertar las prácticas artísticas, los artistas en el afán por emular a las pasadas vanguardias ya no tenían sentido y

debían comprender las modalidades que desde la política se posicionaban como promotoras de una imagen que se traducía en imagen nación. Una serie de dispositivos de visualización de obra cobran sentido mediante la entrega de un valor de cambio, es decir, la entrega de un producto. Las obras comienzan a instalarse en las ferias internacionales y se detecta una espectacularización y un protagonismo de la imagen curatorial, en este sentido y según cierta figura legal aparece como el cargo impuesto a ciertas personas a favor de aquellos que no pueden dirigirse a sí mismos o administrar competentemente sus negocios. Es decir, el artista se encuentra en un estado de orfandad y comienza a perder el protagonismo en la inserción de la obra, lo que debe ser mediado a través de promotores que establecen las estrategias teóricas y

conceptuales por las cuales debe ser presentada y bajo qué circunstancias debe ser insertada en un espacio montado por el mismo mediador.

En este sentido el crítico y curador chileno Justo Pastor Mellado, comprende que la forma de valorar la obra de los artistas en la década del noventa pasa por esta mediación y estima que la diagramación del campo por el cual opera el artista debe cumplir con ciertas características para que el trabajo de éste tenga un sentido de inscripción signífica, que problematice con las mediaciones impuestas por el contexto y que se pueda desplazar por la escena montada, sobre todo en contextos diferenciados definidos por lo local.

Es claro que debe hacerse una diferenciación entre escenas, no se puede comprender el status de escena que irremediabilmente remite

a la figura teatral del montaje, lo que se quiere mostrar y lo que se oculta en un plano de representaciones.

Sin embargo, es preciso establecer un rango por el cual la necesidad de diagramar un espacio delimitado se entiende dentro de un marco de estudio mucho más amplio y éste se configura por medio de los estudios culturales.

Bajo la edición de Néstor García Canclini se realiza un análisis de estos estudios en el contexto latinoamericano, la publicación de 1987; *“Políticas culturales en América Latina”^{xv}* analiza las características de este contexto y la forma en que la cultura se entiende en Estados que comienzan a re-evaluar las formas en que se enfrentan a las nuevas aperturas sociales y económicas de la década del ochenta.

Canclini propone un esquema por el cual se entiende el estudio de

la cultura y sus principales formas de vinculación con la política.


En este esquema articula la relación entre culturas planteando paradigmas por los cuales se rigen ciertas prácticas, así identifica a una cultura asociada a las élites, otra cultura popular y la forma en que se relacionan con la cultura de masas, los modelos que las organizan y los agentes que las sustentan.

En este esquema se proponen seis paradigmas o modelos que rigen el enfrentamiento y las relaciones entre sí.

Comienza por evaluar el mecenazgo como figura liberal el cual apoya a los “creadores” estableciendo como fin el impulso al *desarrollo espiritual*^{xvi}. Según el análisis planteado estima que en Latinoamérica al no existir el afianzamiento con respecto al mercado del arte los principales

promotores que apelan a esta figura siguen siendo fundaciones culturales promovidas por una familia poderosa o un consorcio empresarial. “*La fórmula más extendida es construir edificios o auspiciar eventos que, al llevar el nombre del mecenas, ostentan su poder y su riqueza bajo el lenguaje eufemizado de los bienes culturales. Otras veces, el protector – convertido en editor o crítico de arte – asocia su nombre al prestigio de los creadores y a la vez controla su producción y difusión*”^{xvii}.

Otro de los paradigmas presentados por Canclini hace referencia a un folclorismo que pretende rescatar un sentido unificador, haciendo caso omiso a la relación histórica y depositando aquella herencia negada a los procesos históricos a las instituciones tradicionalistas de una clase dominante, oligárquica y



aristocrática, reasumidos por un carácter populista que le asigna una versión idealizada de Ser nacional, a este paradigma lo califica como “tradicionalismo patrimonialista”.

Canclini continúa con su desarrollo esquemático analizando cómo se relacionan las distintas formas culturales con la política y la normativa estatal, propone una visión de un “*estatismo populista*”, en donde la cultura se aloja en el Estado siendo éste el encargado de otorgar a los destinatarios (el pueblo), los bienes que estima pertinentes sean entregados, subordinando a las iniciativas populares y descalificando los intentos de organización independiente de las masas.^{xviii}

El proceso esquemático propuesto por García Canclini pareciera entretejer un desarrollo generalizado de la forma en que la

cultura y el arte, en específico, se van desarrollando y reacomodando en un ambiente predispuesto a la reconversión de distintas políticas, luego de la crisis económica de comienzos de la década del ochenta, identificando en este plano lo sucedido con las dictaduras argentina y chilena en relación a las prácticas de desarraigo estatal hacia la cultura y las artes.

Al respecto, diferencia el contexto mexicano de estos dos últimos, que al no sufrir al extremo las consecuencias de aquella crisis, debido a una economía, en ese entonces estable y sus reservas petrolíferas logra subsanar lo que sus pares sudamericanos ya habían puesto en práctica mediante la privatización de los bienes culturales, ligando esta acción a una clase neo-conservadora dentro de un contexto de represión total,

asumiendo el control de una cultura y un arte cada vez más asociado a los procesos de industrialización y que en México se evidencia de forma bi-polar, por una parte manteniendo ciertos mecanismos en manos del Estado y otros puestos al servicio de un mercado aplastante y formador de imágenes perennes de identidad trastocada por los medios masivos.

“Los Estados autoritarios – ajenos a las razones por las que el gobierno mexicano mantiene la difusión cultural en sectores populares, rescata y promueve las tradiciones nacionales – aplican más enérgicamente la propuesta monetarista de reducir el apoyo estatal a la promoción pública de la cultura en beneficio de la apropiación privada. Desinteresados del consenso masivo, y habiendo suspendido o restringido la actividad política, dejan que la iniciativa privada sustituya al

Estado, a los partidos y organizaciones populares en la restructuración de la identidad cotidiana, de los sistemas de reconocimiento, prestigio y diferenciación simbólica entre clases”^{xix}.

El esquema señalado plantea dos paradigmas finales que están, al igual que los anteriores consignados a la par con los procesos de modernización y que se abren a una democracia de acuerdos socializantes. *La democratización cultural y la democracia participativa^{xx}*, parecieran ser los paradigmas clave de un estado concertacionista y paternalista que pretende la socialización de todos los ámbitos culturales antes proscritos, engullidos y digeridos por un sistema que no los considera relevantes, o por lo menos, no de la forma en que habían sido considerados. Los

nuevos empleadores plantean la vinculación de los bienes y sus promotores situándolos en una institucionalidad maqueteada y normativa, en donde todos tenemos cabida. Tras los fracasos de proyectos revolucionarios y el repliegue de los estados militarizados se logró comprender la importancia de pequeñas redes de solidaridad, se comienza a plantear un modelo de democracia sociocultural promovido principalmente por movimientos y grupos alternativos. *“Nos parece que estos movimientos han logrado, más que otras organizaciones, socializar la ideología democrática, antes restringida a las élites y los sectores medios, entre las clases populares, y también cierto reconocimiento general de la sociedad y de los partidos a los derechos de estas clases a tener relaciones democráticas e iniciativas políticas en áreas de las que siempre*

fueron excluidos (por ejemplo, la ocupación y el uso del espacio urbano).^{xxi}

Arte no es lo mismo que cultura, y la forma en que los artistas en Latinoamérica se constituyen ya no tiene que ver con situarse o circunscribirse a fronteras nacionales ni regionales, las prácticas artísticas comprenden la participación activa de América Latina en los procesos de globalización y los discursos dejan de ampararse en la tónica de apropiación del compromiso y de narrativa folclorista.

Las democracias participativas configuran un nuevo escenario que se distinguen de los anteriores paradigmas mecenal, tradicionalista, estatal y privatizante, pues promueven un sentido totalizador y no reduce la cualidad cultural a lo discursivo ni lo estético, estimulando


la participación organizada, la acción colectiva y la autogestión, reuniendo una diversidad de iniciativas en las que se cuentan las formas artísticas.

En cuanto a una identidad artística latinoamericana, Marta Traba plantea una "*estética de la resistencia*" basada en medios y temáticas específicas, el dibujo por un lado y por el otro, el erotismo, los propone como canales simbólicos capaces de expresar una "dimensión interior" del sujeto como especificidad cultural auténticamente latinoamericana.

Traba proclama insistentemente la autonomía de la obra de arte y hace explícito su desprecio por las obras políticamente "comprometidas". La postura de Marta Traba reflejada en "Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970"^{xxii}, es la de establecer una

escena diferenciada de la vigilada postura imperialista de Estados Unidos. Señalando los riesgos de la apropiación acrítica de las corrientes norteamericanas, importadas artísticamente como vehículo de inserción ideológica, en paralelo con la ofensiva de la Alianza para el Progreso y por otro lado la estática posición anti-modernista del arte comprometido representado por los pintores muralistas mexicanos.

Esta *construcción de escena*, utilizada de cierta forma por Nelly Richard para inscribir a una "escena de avanzada" de resistencia al corte y resignificación de los signos de representación, son re-planteados en la década del noventa para configurar una nueva escena que no se mantenía en la resistencia ni pretendía diferenciar por medio de la formas de representación un clima impuesto por la identificación del



“otro”. En los noventa el clima en Latinoamérica era el de la apertura y la socialización por medio de la integración participativa y la construcción de escena se traducía en llenar el vacío de identidad generado por un nuevo orden global.

La crítica post-estructuralista señala que toda identidad es una mera proyección mental o “constructo” al servicio de determinados fines y propósitos hegemónicos asociados a la constitución del poder.

El problema identitario finalmente remite a la legitimación en un orden globalizante y no comprende en este caso la inscripción en un espacio delimitado por el orden geográfico, el problema para los artistas de América Latina ya no es la crisis de identidades, sino el de legitimación de esas

identidades en el ámbito global, en tanto capital simbólico.

Comprendiendo lo anterior, la empresa de construcción de escena local, propuesta por Mellado consistiría en la trama de complicidades entre agentes movilizados de aquel capital simbólico con el fin de institucionalizar y dinamizar o acelerar un espacio determinado por el capital con el cual se cuenta.

Este era el plan para dar coherencia programática a lo que se denominó “construcción de escena”.

La articulación del capital artístico, el capital educativo universitario, la clase política y la prensa local, trabajando a la par para dar sustento a la simulación diagramada de un espacio diferenciado señalado como local.

La legitimación de una identidad proveniente de las artes

visuales en un espacio invisible que pretende obtener cierta visibilidad por medio de la configuración de sus componentes culturales, hace necesario identificar cuáles son los agentes que la componen y conformar una red interactiva, funcionando a la par con la problemática que se le impone como referencia, la legitimación como espacio autónomo.

“Disimular es fingir no tener lo que se tiene. –Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia lo otro a una ausencia”^{xxiii}.

Si se apela a configurar un espacio autónomo partiendo de la base de recaudar lo que se tiene para adquirir lo que nunca se ha tenido, en un espacio sustentado principalmente por la gestión de mínimos agentes que han logrado cierta visibilidad a partir de sus

propias estrategias y concretar lo que Mellado detecta en su estudio de una escena en ciernes, no es más que replicar estrategias de acumulación de capital, la cita a Marx complementa lo que supone la dinamización de un sector deprimido, que cuenta con recursos o capitales artísticos. (...) El *incremento del capital* lleva consigo el incremento de su parte variable, es decir, de la parte invertida en fuerza de trabajo.^{xxiv} Vale decir, al proponer insertar un polo de desarrollo de artes contemporáneas, haciendo confluir los distintos capitales simbólicos para dar valor a un diagrama catalogado como “escena”, permitiría incrementar la plusvalía de este capital artístico para poder replicarse en otro espacio, con otros agentes, legitimando aquella identidad local en un ámbito ampliado. (...) la *reproducción en*

escala ampliada, o sea, la acumulación, reproduce el régimen del capital en una escala superior, crea en uno de los polos más capitalistas o capitalistas más poderosos y en el otro, más obreros asalariados^{xxv}.

Volviendo al planteamiento de construcción de escenas locales, el interés de Mellado por aunar esfuerzos institucionales pasa por la complicidad implícita que debe existir entre agentes, el ejemplo lo tomo a partir de lo que se denominó “Polo de Desarrollo de las Artes Contemporáneas de la Región del Bío-Bío”.



Fig.8

En la publicación del año 2010 “En – Construcción. Artes Visuales /Concepción 2003-2008”^{xxvi}, se explica desde una perspectiva temporal lo planeado y resuelto en este proyecto y las estrategias de sus principales gestores para desarrollar el concepto de escena en un contexto disminuido por lo local. En la presentación de este texto catálogo se hace referencia al desarrollo de lo colectivo, la circulación, la escritura crítica y el apoyo institucional, canalizando el trabajo y las iniciativas artísticas personales en favor de, precisamente el trabajo unificado y colectivo para la “solidificación de una escena”.^{xxvii}

Esta sería la puesta a prueba a la conceptualización propuesta por Justo P. Mellado, posicionándose como promotor de un nuevo acercamiento a las artes contemporáneas desde la

construcción de una ficción catalogada de “escena local”, la sociabilización y complicidad de los componentes culturales de un espacio con capital simbólico, pero disgregado y por ende invisible y devaluado. El primer ejercicio de institucionalización de los componentes independientes como ejes dinámicos y dinamizadores.

Al respecto ¿cómo se replican estas escenas en distintos puntos con historias y conformaciones diferentes? – Si bien se habla de escena chilena, argentina, mexicana o latinoamericana, todas se conforman de igual manera y según la visión de Mellado en “Sobre la construcción de escenas locales”^{xxviii}, la tarea recae principalmente en las estrategias asumidas por los espacios de producciones artísticas independientes, siendo éstas las únicas que no responden a

compromisos estatales ni privados pero que se constituyen como elementos frágiles al predisponer su propia subsistencia al apoyo económico de algún fondo concursable, quizás el eco del último paradigma planteado por Canclini corresponda a un síntoma que se repite en diversos contextos a la par con los procesos políticos de socialización de discursos y estrategias de concientización y participación cultural. Las relaciones interpersonales y una llamada democracia sociocultural, hacen posible que se descubra el significado o la potencialidad política de las pequeñas redes de solidaridad, de los principios que rigen los encuentros y los poderes cotidianos^{xxix}. Nicolás Bourriaud señala el peligro que existiría en la estandarización de estas relaciones y considera que la producción artística



es por hoy el espacio propicio para la experimentación social, catalogando esta alternativa como un espacio proclive a ser estudiado desde la perspectiva estética y señalando como objeto de este estudio a un arte denominado relacional.

dispares

Escenas





(...) Mientras los griegos vivieron aislados teniendo ante sus ojos sólo su propio arte y conociendo sólo sus propios gustos, hubo entre ellos muy pocas divergencias. Mas a partir de los tiempos de Alejandro Magno encontraron otros tipos de arte, así como distintos juicios sobre la belleza, conociendo la disparidad de opiniones estéticas que, con una frecuencia cada vez mayor, hacían su aparición en las discusiones y, sobre todo, eran utilizadas por los escépticos para apoyar sus argumentos.

Historia de la estética. La estética antigua.

Wladyslaw Tatarkiewicz.

(...) La desigualdad no es la consecuencia de nada, es una pasión primitiva; o, más exactamente, no tiene otra causa que la igualdad. La pasión por la desigualdad, la pereza ante la tarea infinita que ésta exige, el miedo ante lo que un ser razonable se debe a si mismo. Es más fácil compararse, establecer el intercambio social como ese trueque de gloria y de menosprecio donde cada uno recibe una superioridad como contrapartida de la inferioridad que confiesa.

El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual.

Jacques Rancière

Disparidades, desigualdades.

Este punto presenta una disyuntiva entre dos escenarios con historias disímiles, un pie forzado que delimita un proceso que finalmente converge en la misma apreciación de cómo ciertos procesos culturales

configuran intentos por legitimizar propuestas artísticas demarcadas por un relato oficial y correlativo. Una historia unida por el afán de ruptura, dinamizada por la coyuntura política y la efervescencia social de mediados de los sesenta en México y la austral ciudad de Concepción de Chile. Por cierto, contextos disímiles, pero atentos a los cambios y necesidades que afloran en ambos escenarios.

El incremento de iniciativas colectivas, independientes y multidisciplinarias que en la perspectiva de Justo Mellado son las encargadas de movilizar fuerzas para la concreción de escenas locales, se replican en ambos contextos a fines del siglo XX, aunque su conformación histórica sea dispar, los intereses que las germinan son muy similares y estrechos.

Sin embargo, esto no quiere decir que estas prácticas y formas de hacer de mediados de los sesenta sean los antecedentes a los procesos que vive el arte latinoamericano de fines del siglo XX, en México el hito es claro, la Revolución de 1910 conlleva una serie de reformas que envuelven entre otras facetas el desarrollo de la educación, la cultura nacional y el arte. Por otro lado, la asociación entre ciudades no es antojadiza, pues la relación entre artistas de México y Chile, y en específico con la ciudad de Concepción persiste en ciertos datos puntuales.

Sin ser el primer ejemplo de cooperación mexicana en la región, el único museo de arte de la ciudad, conocido como Casa del Arte o Pinacoteca de la Universidad de Concepción, fue construido como

apoyo del gobierno mexicano a la reconstrucción del terremoto que asoló a Chile en 1960, bautizado con el nombre de uno de los tres grandes de la escuela muralista mexicana, José Clemente Orozco, alberga el imponente mural, “Presencia de América Latina”, pintado por el artista mexicano Jorge González Camarena en 1964. Otro ejemplo de cooperación es la que se desarrolló luego del terremoto que sacudió a la ciudad de Chillán en 1939.

El Gobierno mexicano de Lázaro Cárdenas, obsequia una Escuela para la ciudad azotada, a la que dieron el nombre de Escuela México.

Un año después, mientras la escuela se construía, David Alfaro Siqueiros fue encarcelado por intento de asesinato a León Trotsky, quien se había exiliado en México apoyado gracias al muralista Diego Rivera en

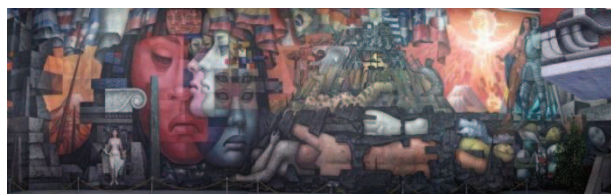


Fig. 9

1937. Siqueiros recobra la libertad a condición de que abandone el país, su camarada “stalinista”, Pablo Neruda, se encarga entonces del visado que lo lleva finalmente a Chile, retribuyendo el gesto pintando un mural en la escuela donada por Lázaro Cárdenas, con el compromiso de no inmiscuirse en la política del país andino. Junto a Siqueiros, también llega a Chile, el artista plástico Xavier Guerrero, quien pinta el mural “De México a Chile” en el vestíbulo de la misma escuela. Siqueiros comienza en 1941 el mural “Muerte al Invasor”, en donde intenta equiparar la trayectoria histórica de ambos pueblos, la imagen de México y Chile en resistencia contra la



Fig.10

conquista Española por medio de la representación de personajes históricos de ambos países.

Los intereses por crear conciencia de los valores patrios entre las masas y entre las razas indígenas que promulgaba el rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, José Vasconcelos, en los primeros años de la década del veinte cobrarían sentido al otro extremo del continente.

El proceso mexicano es extenso, la historia del arte que comprende desde los primeros años de la Revolución, prometen un advenimiento de los derechos de los más desposeídos donde la

cultura y el arte juegan un papel central destacando la figura del artista comprometido y las escuelas de pintura al aire libre (Barbizona).

Con Vasconcelos se asienta la escuela mexicana de pintura, que lleva el arte al pueblo como ilustración propagandística monumental, destinada a crear conciencia de los valores nacionalistas, representando desde la institucionalidad la producción de la simbología y el mito gestacional de un Estado inclusivo, plasmando en los muros de sus reparticiones, el compromiso, la educación, el marxismo y el arte popular, en definitiva la vinculación entre arte y sociedad.

El compromiso social que asume el muralismo pretende activar la búsqueda de una identidad nacional y expresar una clara orientación ideológica y política en México con



Fig.11

Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, como los maestros de una supuesta escuela del *renacimiento mexicano*. (...) esa trilogía omnipresente y conminatoria, curiosamente obró más sobre la conciencia de los artistas que sobre sus resultados plásticos.^{xxx}

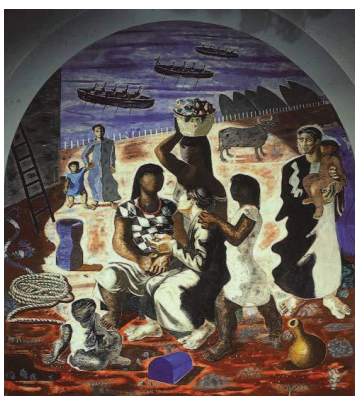


Fig.12

Su impulso truncó, en cierta forma, otros desarrollos modernistas en los países donde tuvo impacto, aunque también tuvo repercusiones valiosas e importantes. Cándido Portinari (Brasil), Pedro Nel Gómez (Colombia), Antonio Berni

(Argentina), Julio Escámez (Chile) como ejemplo.



Fig.13

Marta Traba contraria a la escuela muralista mexicana considera que la influencia de ésta en otros artistas generó un estancamiento del modernismo latinoamericano a partir de la década del veinte denominando este fenómeno como “*mexicanismo reflejo*”.



Fig.14

Para Traba los artistas latinoamericanos influenciados por el muralismo eran unos *mexicanistas reflejos* que sólo se limitaban a imitar procesos y soluciones formales sin llegar a la grandilocuencia de los mexicanos.

“Éstos (...) se marginaron por expresa voluntad del proceso de cambio que proponía el arte moderno. Al regresar a formas realistas encuadradas a fines del siglo XIX, y a su vez sobrevivientes del culto por las apariencias escénicas comenzando en el Renacimiento, no hicieron más que refrendar la atonía y el puritanismo artístico de los períodos iniciales o críticos de las revoluciones. Para la generación emergente en el año 50, el mexicanismo reflejo, sencillamente, dejó de existir”.^{xxi}

A partir de 1950 se comienza a romper con el desgastado nacionalismo de la escuela mexicana

de pintura muralista, la figura de Rufino Tamayo plantea nuevos enfrentamientos con la tradición del arte comprometido del México post-revolucionario y se instala la *ruptura*.



Fig.15

La intención de este tercer punto no radica en exponer una delimitación histórica del arte en México, sin embargo, ciertos datos resultan de interés para evaluar las características divergentes que se manifiestan en una escena concreta, influencia de muchos otros contextos



Fig.16

que pretenden instalar su visibilidad adoptando patrones y estableciendo diálogos que por cierto se vinculan estrechamente desde la política, siendo México una especie de centro mucho más cercano a una cualidad visual identitaria que desde el arte mural se manifiesta en forma de discurso unificador.

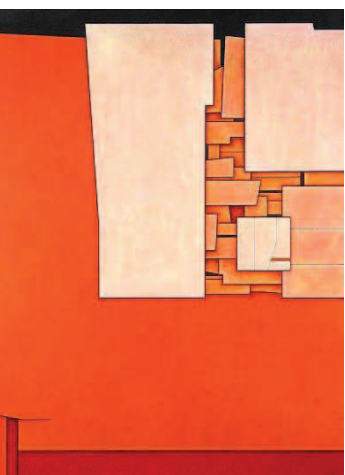


Fig.17

La abstracción de Mathias Goeritz, Günter Gerzso y Carlos Mérida, entre otros, dejaban atrás los metros cuadrados de muros y la iconografía sobre la sociedad sin clases, la internacionalización de los repertorios pretendió romper no con un pasado

artístico que formaba parte de una tradición milenaria, pero sí con quienes se habían apoderado de los roles protagónicos.

El escenario chileno, en tanto, no se posiciona internacionalmente permaneciendo prácticamente aislado, o por lo menos en cuanto a las artes plásticas se refiere, sin embargo y a pesar de sus desajustes temporales lo llevan en la década del cincuenta a reevaluar su



Fig.18

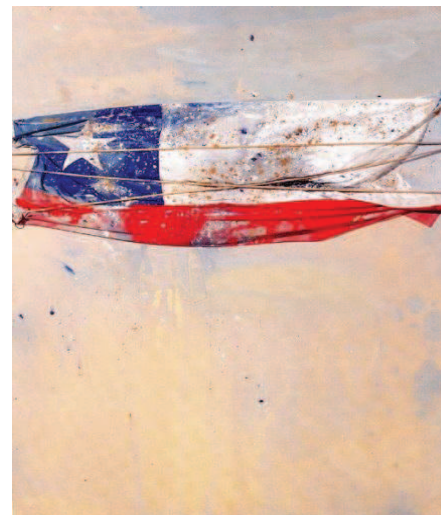


Fig.19

permeabilidad con la tradición europea, se comienza a resistir el academicismo y al igual que en el caso mexicano la abstracción, la geometrización y el cinetismo de los discursos (Matilde Pérez y el Grupo Rectángulo) comienzan un proceso de decantación hasta imponerse una nueva mirada fijada en el informalismo español. (José Balmes y el Grupo Signo).

(...), El grupo Signo (José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati y Alberto Pérez) interpela la actualidad política, la guerra de Vietnam, la invasión de Santo Domingo, la Revolución Cubana, etc., a través del informalismo como cita modernizante de la historia del arte internacional, y elige/ejercer su protagonismo artístico desde la plataforma universitaria e institucional de la Facultad de Artes

de la Universidad de Chile y del Museo de Arte Latinoamericano.^{xxxii}



Fig.2

La modernización del Estado comenzaba recién a mediados de la década del sesenta a perfilarse como vía industrializadora de un país que aun estaba sumido en la oligarquía heredada de la época colonial. La “Reforma Agraria” promulgada bajo el gobierno demócrata cristiano de Eduardo Frei Montalva cambia la relación entre la política y la

sociedad campesina, la industrialización y las reformas educativas, vivienda y fabril, cambian la condición de la población urbana, los medios de comunicación comienzan a expandirse y los acontecimientos internacionales alteran los discursos que en la visualidad artística se ven reflejados en las propuestas informalistas del grupo Signo y en los grabados de Nemesio Antúnez, Eduardo Vilches o Santos Chávez en el Taller 99.

En la literatura, la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción se instalaba como polo referencial de la discusión intelectual latinoamericana, “América es la casa”, escribe el poeta Gonzalo Rojas, principal impulsor y director de la misma, destacando la VII Escuela Internacional de Verano, bajo el lema “Imagen y realidad de América Latina”, confluyendo lo que

sería llamado el boom de la literatura latinoamericana.



Fig.21

Este dato es fundamental para trazar la referencia en los intercambios culturales entre esta ciudad y el resto de América Latina, principalmente con México, donde la generalidad de la historia muralista en Concepción está marcada primero, por las tragedias telúricas y luego remarcada con los intercambios dinamizados por Gonzalo Rojas en las Escuelas de

Verano, pasando por alto una historia extensa de desaciertos políticos entre ambos países desde la Revolución Mexicana, hasta el golpe militar en Chile de 1973.

El ejercicio de construcción de escena es instalado en una ciudad que no existe en el panorama internacional, Concepción se posiciona brevemente como capital cultural gracias a la confluencia de la discusión, que en ese momento se perfilaba como “espíritu del tiempo” de una intelectualidad que apelaba a la vanguardia a través de la literatura netamente latinoamericana.

El clima social de los sesenta era el marco en el cual se insertaba este espíritu, la agitación estudiantil ponía en entre dicho las formas en que la modernidad operaba en países dependientes del neo-colonialismo norteamericano siendo éstos (los

estudiantes) los encargados de cambiar el orden “impuesto”.

En el imaginario del sector estudiantil de diversas partes del mundo, eclosionó en 1968 el sentimiento de libertad frente a instituciones cuyo autoritarismo fue profundamente cuestionado. Eso ocurrió en Francia contra el régimen paternalista autoritario de De Gaulle en Mayo de 1968; o en la llamada ‘Primavera de Praga’, en Checoslovaquia, que cuestionó el régimen autoritario, antidemocrático e intervencionista de la URSS; los movimientos integracionistas, pacifistas, feministas y de los derechos civiles que surgieron en Estados Unidos junto a los llamados al término de la guerra en Vietnam es otro dato de la movilización. “*Mil novecientos sesenta y ocho fue un año axial: protestas, tumultos y motines en Praga, Chicago, París,*

Tokio, Belgrado, Roma, México, Santiago... De la misma manera que las epidemias medievales no respetaban las fronteras religiosas, ni las jerarquías sociales, la rebelión juvenil anuló las clasificaciones ideológicas”^{xxxiii}.

México, 1968 sería el año que demarca una separación entre la utópica reivindicación social, por la cultura del sometimiento en base al asesinato y la represión desmedida. La estetización de los discursos por medio de los mecanismos proletarios de reproducción de imágenes, serían los encargados de expandir el mensaje de concientización del compromiso, un arte ligado al cambio revolucionario, utilizando la cita a Nelly Richard; “representando” los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: *–el pueblo*”.



Fig.22

La gráfica del 68 mexicano es un ejemplo claro de la participación horizontal y la forma en que la imagen se expande por medio de los recursos básicos de reproducción gráfica, la utilización de la iconografía institucional subvertida en favor del discurso panfletario estudiantil se entremezcla con la tradición de una escuela procedente desde los talleres de Vanegas Arroyo, la lucidez de Guadalupe Posada, y la organización de la TGP (Taller de Gráfica Popular), todo enmarcado por la insurrección al academicismo sepulcral de la Antigua Academia de San Carlos y como telón de fondo, la prosperidad económica y un supuesto equilibrio social de un México desarrollado, anfitrión de los XIX Juegos Olímpicos.

El movimiento mexicano pretendía el diálogo y la reestructuración de problemas

puntuales dentro de su mismo contexto, en ningún caso se pretendía cambiar todo un orden preestablecido por medio de la revolución, como era el caso del Mayo francés. La matanza de estudiantes en Tlatelolco, demostraba la sobrerreacción de un Estado que pretendía guardar ciertas apariencias.

“(...) El 2 de Octubre de 1968 terminó el movimiento estudiantil. También terminó una época de la historia de México. (...) Una popular revista norteamericana, horrorizada pero púdica, dijo que lo de México era un caso típico de overreaction, un síntoma de <<la esclerosis del régimen mexicano>>. (...) Una reacción exagerada o excesiva delata, en cualquier organismo vivo, miedo e inseguridad; y la esclerosis no es sólo signo de vejez sino de incapacidad para cambiar”^{xxxiv}.

La estética panfletaria de la gráfica del 68 mexicano y los trazos de José Luis Cuevas junto a otros, en el ejercicio de mural efímero de la UNAM, dan paso a la estética del registro en blanco y negro, la fotografía y el cine son los medios por los cuales las trágicas escenas de los arrebatos represores son perpetuados en imagen. La similitud entre documentos filmicos de la época da testimonio de aquello.

Si en México el desarrollo de la CDH y el movimiento estudiantil con el dramático desenlace de Tlatelolco fue revelado en la película *“El Grito”*, en Argentina, se evidencia con el film *“La Matanza de Ezeiza”* de 1973, trabajo del *“equipo de contrainformación”* procedente del disuelto *“Grupo de arte de vanguardia de Rosario”*, (Graciela Carnevale, Pablo Renzi). *“La batalla de Chile”* de Patricio Guzmán, sería

el documento chileno que acredita el proceso revolucionario demarcado por la efervescencia sectorial de los años de la Unidad Popular y el golpe de Estado del 11 de Septiembre de 1973.

Las historias y las estéticas se van repitiendo en diversos contextos por medio de la imagen fotográfica o el cine como índices de realidad, Susan Sontag apela a esta aparente realidad que por medio de la fotografía se entiende como fragmento y apariencia.

“En la manera de mirar moderna, debe haber imágenes para que algo se convierta en <<real>>”.^{xxxv}



Fig.2



Fig.24



Fig.2

Si en México la rebelión estudiantil terminó con el 2 de Octubre, la situación en Sudamérica no era muy distante a este panorama, aunque de cierta forma más radical debido a la conformación de organizaciones revolucionarias alternativas a la política de la izquierda tradicional. Luis Camnitzer identifica y plantea este panorama y la relación existente entre el arte y la política con dos fenómenos puntuales. *“Si existe una línea que separa al arte de la política, hay dos eventos en América Latina que tocan esta línea desde sus zonas respectivas. Los Tupamaros ejemplifican a la política, acercándose todo lo posible al borde artístico de la línea. Algunos años después del surgimiento de los Tupamaros, en 1968, el grupo argentino Tucumán Arde fue el ejemplo que, viniendo del*

arte, llegó a tocar el borde político de la línea”.^{xxxvi}



Fig.26

La referencia de Camnitzer al grupo guerrillero uruguayo Tupamaro establece un acercamiento estético de las formas en que los movimientos izquierdistas radicales de mediados de los sesenta plantean la subversión de discursos por medio de la visualidad y el uso conceptualista del lenguaje como elemento de significación, utilizando los medios de comunicación como soportes de contra-información que derivan en la clandestinidad, a partir

de la reivindicación de los derechos de los trabajadores en estado de vulnerabilidad. Camnitzer plantea una situación inversa al arte del compromiso identificando a partir de las acciones tupamaras la relación de la política con el arte, a diferencia de lo realizado por Tucumán Arde que es identificado como un acercamiento del arte hacia la política. *“Parte de la subversión instituida por los Tupamaros se basaba en el hecho de que se apropiaban completamente del tiempo del espectador, ya sea como testigo o por involucrarlo completamente. No se podía abandonar la “obra” cuando uno quería”*.^{xxxvii} Esto quiere decir que la acción subversiva de los Tupamaros iba en directa contradicción con la categorización del tiempo en un estado capitalista, siendo éste el encargado de absorber y monopolizar la organización del

tiempo y el espacio social por medio de redes de dominación y poder.

“(…) El proyecto revolucionario de una sociedad sin clases, de una vida histórica generalizada, es el proyecto de un deterioración de la medida social del tiempo, en beneficio de un modelo lúdico de tiempo irreversible de los individuos y de los grupos, modelo en el cual están simultáneamente presentes tiempos independientes federados”.^{xxxviii}

La Internacional Situacionista, ya había expresado la forma capitalista de organización del tiempo, pero, diferente a los situacionistas, el foco de los Tupamaros fue sobre la apropiación del tiempo y no sobre la relación que existe entre el ocio y la explotación.^{xxxix}

Este ejercicio es lo que acerca a los Tupamaros a un aspecto estético en estrecha relación con la

representación, o la puesta en escena, el ejemplo de esto se evidencia con la acción descrita por Camnitzer como “Operación Pando”^{xI}, en donde al simular o representar una escena funeraria son capaces de sitiar los puntos estratégicos de una cercana ciudad a Montevideo. Sin tramarlo en este sentido, los Tupamaros son capaces de establecer esa relación con la estética y la representación escénica por medio de sus montajes operativos. Al ampliar el alcance de las acciones en esta dirección artística, los Tupamaros se apartaron de la guerrilla tradicional y se dedicaron a otra cosa que puede ser llamada “*estética activa*”.^{xII}

Este no fue el caso de otros movimientos subversivos y extremistas de izquierda por esos años.



Fig.27

El MIR o Movimiento de Izquierda Revolucionaria^{xIII}, a pesar de adoptar toda una estética visual, del roji-negro revolucionario, su accionar estaba focalizado a la toma del poder por medio de las armas, si bien su comité central se encontraba en la capital de Chile, Santiago, sus operaciones y la mayor cantidad de

adherentes y simpatizantes se encontraban 800 kms. al sur, en la ciudad de Concepción y en específico en la ciudad universitaria el que fungía de cuartel.



Fig.28

El arte en Chile, situado en Santiago como ya está descrito, se encontraba desde mediados de los sesenta y al igual que las relaciones sociales, dividido en dos bloques, es decir, los artistas del compromiso, y los de tradición académica, estos últimos conscientes de los procesos artísticos provenientes del mainstream, los primeros, atentos a

difundir y representar las cuarenta medidas del gobierno de Allende.



Fig.29

Aun no se podía perfilar una categorización de vanguardia, término que en Chile es finalmente posicionado por Nelly Richard en 1976 con la escena de avanzada. El arte en “la ciudad del MIR”, era prácticamente reducido a un solo espacio que pretendía darse cabida

entre el compromiso y ya un desgastado intento de unión latinoamericana que por 1971, se veía cada vez más lejano. La aplanadora radical de la toma por el poder, los discursos de Miguel Enríquez, la eterna visita de Fidel Castro y la infiltración del aparato de derecha fascista y posteriormente golpista en las aulas universitarias, terminarán con la utopía revolucionaria en 1973 con el golpe, la instauración del estado de sitio, y la junta militar dirigida por Augusto Pinochet. Desde este momento comienza la disparidad.

Las revueltas sociales y estudiantiles son un índice indiscutido de la forma en que los discursos comenzaron a globalizarse, en gran medida gracias a la masificación de la información. Los discursos en cuanto al arte en los centros, emanaban hacia las

periferias en forma de reflejos como lo señala Marta Traba, luego de las trágicas escenas de represión y sometimiento que terminaron con los “ideales” de cambio, el clima en Sudamérica es el del silencio, Tucumán Arde si bien marca un precedente dentro de la forma en que la desmaterialización de la obra lo acerca al territorio político, su estado vital respondió a una coyuntura específica que no tuvo continuidad, por lo menos, no desde el arte, pues algunos de sus integrantes optaron por la vida en clandestinidad y la lucha armada, los otros continuaron con un trabajo individual o simplemente se silenciaron, en Chile el panorama era de silenciamiento y exilio, posteriormente la llanura intelectual, consecuencia de la desaparición forzada, hace imperiosa la estrategia de insertar el arte en forma de discurso desmaterializado

al vacío. Es cuando se habla de la “Escena de Avanzada”. En estos dos contextos las formas en que el arte comienza a reintegrarse a la vida social, son las de la clandestinidad, la insurrección solapada o simplemente la adaptación de las nuevas estrategias aplicando más enérgicamente la propuesta monetarista de reducir el apoyo estatal a la promoción pública de la cultura en beneficio de la apropiación privada. Por ende, con mayor control y banalización de los discursos, la pintura en este sentido es un buen aliado que intenta retomar el lugar perdido como manera de producción de imágenes, a la par con la reformulación de mitos identitarios impuestos por la hegemonía autoritaria.

El panorama mexicano, en tanto se aleja cada vez más de estos sectores, ahora reprimidos. “A lo

largo de los años setenta, por debajo del radar de las instituciones y la representación artística estándar, un sector de artistas locales asumió un papel significativo en la formación de circuitos alternativos que se tejieron en torno a la edición, distribución e intercambio de publicaciones de artistas”^{xliii}. Cuauhtémoc Medina se refiere a la edición y conformación de escenas locales por medio de estrategias de publicaciones independientes que en la década del setenta, en Ciudad de México eran los ejercicios planteados entre otros por Felipe Ehrenberg, la influencia de Fluxus hace eco en nuevas propuestas de arte correo y en Sudamérica se instala de buena forma al servir de válvula a la represión visual y representacional que las dictaduras implantaron como política estatal.

Estos mecanismos de inscripción independiente son la contraparte a las estrategias gubernamentales que Luis Echeverría pretendía utilizar como propaganda visual en “La exposición Solar” y que posteriormente se traducen desde la disidencia en “El Salón Independiente”, el cual termina, por cierto, institucionalizado perdiendo su carácter inicial.

El escenario mexicano, a pesar de sus reiterados episodios sangrientos de fines del sesenta y principios del setenta (Tlatelolco – Corpus Cristi), continúa desarrollando su producción visual apelando justamente a estos episodios y digiriendo las propuestas venidas del mainstream, los procesos vividos durante el lapsus de diez años en México, en relación a las artes visuales, son clave para

identificar rasgos y formas en que las experiencias analizadas en esta investigación pueden ser entendidas desde una perspectiva estética activa y que será, por cierta crítica francesa considerada en otro contexto, de relacional, obviando que las formas y los medios en Latinoamérica son mucho más profundos y responden a un proceso, entre saltos, de muchos contextos dispares, así como de referentes muy disimiles que tomando como referencia la forma en que lo conceptual se vivió en estas latitudes, dista de lo que en Europa o Estados Unidos podría relacionarse con una “estética activa”, pues su mayor injerencia no tiene lugar tan sólo en los circuitos o la institucionalidad artística, sino más bien, en torno a la política y su penetración en el entorno y la problemática social.

Cabe destacar en cierto sentido el fenómeno de los grupos en México. *“Entre 1977 y 1982, más de una decena de agrupaciones de artistas y teóricos –Tepito Arte Acá, Proceso Pentágono, Mira, Suma, Germinal, el Taller de Arte e Ideología (TAI), El Colectivo, Tetraedro, Março, Peyote y la Compañía, No Grupo, el Taller de Investigación Plástica (TIP) y Fotógrafos Independientes, entre otros- intentaron renovar el sistema del arte prevaleciente en su momento”^{xliv}.*

La idea de agrupar el trabajo de los artistas y proponer desde la colectividad una nueva mirada al arte mexicano de los setenta, establecía una serie de estrategias que provenían de los ejercicios planteados por los



Fig.30

conceptuales, los artistas en México, que luego de las tragedias se posicionaban de forma individual, amparados por una institucionalidad en entre dicho, rompían con una tradición de culto pictórica recurriendo a nuevos métodos, estrategias y soportes para declarar su proximidad política anti panfletaria, es decir, el acercamiento a la línea divisoria entre arte y política.

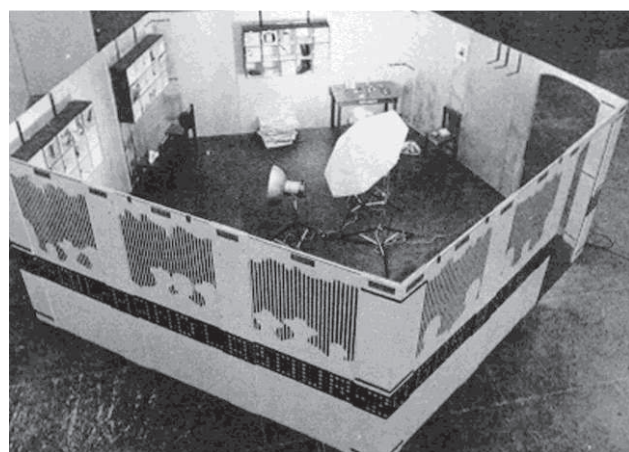


Fig.31

Pues si bien la mayoría de estos grupos optaron por una

visualidad que interpelaba a la política y el estado actual de un México subyugado a una pseudo-dictadura priista, es quizás el trabajo realizado por No-Grupo el que más se adentra a una perspectiva subversora en el discurso y las vinculaciones adoptadas por sus integrantes, la invitación realizada por Juan Acha al primer Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano de 1983 en Medellín, otorgará un cruce considerable entre sus argumentos visuales y los conflictos sociales reflejados por el movimiento armado colombiano M-19.^{xlv}

No-Grupo actúa en cooperación mutua con el movimiento radical M-19 en la producción de “La Agenda Colombia 83”, una agenda “artístico-política” compuesta por información escrita y visual sobre la situación política en

Colombia. Lo rescatable también de este proyecto reside en la integración de otros grupos como Proceso Pentágono (Felipe Ehrenberg, Carlos Aguirre, Lourdes Grobet) y el grupo MIRA (Melecio Galván, Arnulfo Aquino, Rebeca Hidalgo y Jorge Pérez).

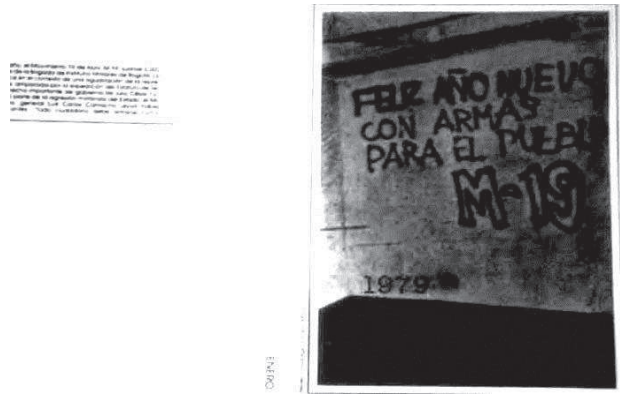


Fig.31

Retomando la disparidad entre los contextos señalados en el comienzo de este punto, con respecto al arte penquista (Concepción), no se puede hablar o llegar a formulaciones concluyentes del trabajo realizado por los artistas de

esta ciudad, la relación entre México y Concepción, se cimienta sólo por cooperaciones estatales a los desastres naturales y algunos encuentros desprendidos por las vinculaciones institucionales comenzadas por Gonzalo Rojas en los años sesenta y la cobertura universitaria. Entonces, ¿cómo se unen historias tan disimiles y experiencias tan distantes como, Revista Plus, Mesa8, Central del Pueblo, Falucho o La Lleca? Es quizás, primero, por un interés mutuo de participación y visibilidad en un ámbito ampliado caracterizado por una llamada estética activa, segundo, por un quiebre con la tradición, en el caso mexicano, por una extensa historia de acomodados, re-acomodados, rupturas, etc. Y en el chileno por el agotamiento y frustración a la invisibilidad y el apartamiento

discursivo con los centros del arte actual.

Las nuevas plataformas sociales son el medio de visualización de estas prácticas de arte participativo y el medio por el cual el intercambio se produce, de algún modo, obviando en cierta medida su verdadera efectividad.

“Hay una conexión entre el surgimiento de Internet y de estas prácticas participativas. Aunque no es la única causa del surgimiento del arte participativo en los últimos 10 o 15 años. Creo que hay una nostalgia por formas más colectivas de vida, especialmente luego de la caída del URSS, que representó la última alternativa al capitalismo”.^{xlvi}

La división entre propuestas comprometidas o de vanguardia, el estado y los procesos de normalización política y la estandarización cultural dividida en

momentos y paradigmas junto a la serie de procesos que conforman una escena, permiten reconocer que los antecedentes para comprender las cinco experiencias analizadas en esta investigación, responden a una serie de entramados y procesos por los cuales el arte y la cultura en el concierto latinoamericano se va conformando a través de procesos.

Estos procesos también tienen sentido en la medida en que las formas artísticas son producidas y percibidas, o más bien cómo es percibida la obra artística luego de los distintos procesos sociales señalados.

Alfredo Jaar señala al ser consultado por “Proyecto Ruanda - *La imagen ha perdido la capacidad de conmover. La gente ha perdido totalmente la capacidad de conmoverse. Por ello hay que buscar nuevas estrategias de representación.*

El desafío es lograr que en nuestro mundo, en el que estamos expuestos al vértigo de las imágenes, una de dolor signifique y emoción^{xlvii}.

Por otro lado, Claire Bishop, crítica de una supuesta estética y arte relacional declara: (...) *últimamente los proyectos de corte “comprometido” se han venido reproduciendo a la velocidad de la luz a nivel global y hoy concentran su atención en los problemas sociales para hacer aportes directos a la colectividad. (...) en Europa, los proyectos de arte comprometido o participativo son una de las disciplinas más privilegiadas por el gobierno. Estos figuran entre las prioridades de la agenda política en materia de inclusión, para que todos “formen parte del sistema”. Pero esto es engañoso: es, en realidad, una forma de evitar hablar sobre clases sociales y pobreza estructural.*

(...)Ahora los artistas quieren que su arte sea cada vez más funcional, que tenga un propósito, ya no alcanza con la simple metáfora. Quieren alcanzar metas sociales concretas. Esto es muy tentador, por un lado, pero también es muy idealista.^{xlviii}



2

Cinco experiencias

en espacios públicos

y comunitarios

de intervención artística





Resumen:

Luego de una primera aproximación contextual, en esta segunda parte, el análisis se centrará en la revisión de cinco experiencias que tienen relación con la apertura de los discursos y las formas de enfrentamiento en el campo artístico (las dos primeras instaladas en Ciudad de México y las restantes en Concepción, Chile). Los ecos de un arte de los sesenta, más comprometido y consiente de su acción en el plano político y social son reflejados en cinco experiencias que utilizando la relacionalidad social, expanden los límites de un arte centrado en la imagen y la conformación de campos o escenas de inscripción herméticas.

Premeditadamente son analizadas estas cinco experiencias que cumplen con un diagrama específico dentro de una nueva visualidad. Este diagrama encierra cinco conceptos que en cada uno de los ejercicios y experiencias analizadas se cumplen a distintos niveles.

La Lleca es la primera experiencia a revisar, en este ejercicio el carácter educativo a partir de experiencias estéticas ligadas al performance y la intervención pública, desencadena en un aparataje de complicidades que involucran fundamentalmente el afecto y la forma de enseñar por medios lúdicos y de compenetración personal. El texto redactado como manifiesto por el crítico norteamericano Brian Holmes (Manifiesto Afectivista) resume en buena parte los intereses que el colectivo La Lleca propone como intervención en un centro penal de Ciudad de México.

El siguiente ejercicio, corresponde a la revisión de la asociación civil; Central del Pueblo. Entidad independiente y que ejerce la labor de incentivar y concientizar a un círculo barrial que se encuentra a unas pocas cuadras del Centro Histórico de Ciudad de México. A partir de talleres artísticos libres y gratuitos La Central del Pueblo a logrado permear la capa que envuelve a un grupo identificado con su lugar de origen otorgándoles elementos conceptuales, estéticos y políticos a su cotidianeidad.

Revista Plus es el elemento de difusión y ampliación a nivel textual de ejercicios que se desarrollan a través de la participación. La interacción con otros promotores artísticos genera una red de trabajo que se separa de la tradicional manera de inscribir un discurso visual, la tarea de Revista Plus consiste en aglutinar y expandir estas redes colaborativas.

Mesa8 se entiende como una agrupación de artistas, gestores e historiadores del arte que se aglutinan al amparo de la institucionalidad cultural chilena para elaborar una serie de instancias de participación que involucra agentes y entidades de las más diversas categorías, el afán por elaborar una instancia dinámica de producción y difusión los lleva finalmente a comprender que a partir de la colaboración de estos agentes se pueden accionar elementos constructivos en un contexto arrasado por el terremoto de Chile del 27 de Febrero del 2010.

Finalmente Taller Falucho 41 es incorporado a esta investigación como elemento disidente, un taller de grabado que apela a la tradición y a salvaguardar elementos formales de la gráfica, intenta sobrevivir a la destrucción material de su emplazamiento, arrasado por el terremoto del 27 de Febrero y por otro lado, intentar incorporarse a una nueva manera de sostener la producción visual que apela a la interacción multidisciplinar.

Estos cinco ejercicios intervienen en el plano artístico y cultural por medio de distintos conceptos: Intervención pública, educación, difusión, complicidad institucional y tradición, respectivamente elaborando un esbozo de las nuevas formas de hacer entendiendo los procesos, tanto en el plano artístico como político que conforman finalmente una relación estrecha entre contextos que podrían considerarse dispares.



La

Entre un discurso afectivo
y una acción subversora

LLECA



proyecto de intervención y acompañamiento



En el “*Manifiesto Afectivista*”^{xlix} de Brian Holmes existe un punto determinante en cuanto al entendimiento de la posible utilización de los medios de producción artística hoy en día, Holmes señala: “*Lo que una instalación, un performance, un concepto o una imagen mediada pueden hacer con sus recursos formales y semióticos es marcar un cambio posible o real respecto de las leyes, las costumbres, las medidas, las nociones de civilidad, los dispositivos técnicos u organizacionales que definen cómo debemos comportarnos y cómo debemos relacionarnos unos a otros en determinado tiempo y lugar. Lo que hoy en día buscamos en el arte es una manera diferente de vivir, una oportunidad fresca de coexistencia*”^l. Un comentario similar es lo que manifiesta Alfredo Jaar al ser

consultado por el sentido de su obra en una entrevista televisada. Jaar declara que sus pretensiones son las de “*cambiar el mundo*”^{li}, visión utópica y romántica si se plantea derechamente como intensión y finalidad, sin embargo, éste al mismo tiempo manifiesta que el arte crea modelos y esos modelos son traspasados a modelos de vida, lo primero que debe suceder es un cambio de estos modelos y el estado de las personas que puedan ver y compenetrarse con el arte, en galerías, museos o instalaciones e intervenciones públicas, el cambio de estado les permitirá a las personas comprenderse, y comprender cuál es el sentido verdadero de su posición frente a determinados estados de la vida y los tiempos que transcurren y así, comenzar a cambiar la visión del mundo.

Brian Holmes en su Manifiesto Afectivista y siguiendo lo planteado por Félix Guattari en “Las Tres Ecologías”, delimita a la sociedad en diferentes escalas que permiten el entendimiento existencial de la sociedad a la vez que la califican e interactúan con ella. Guattari define como “*ecosofías*” a las articulaciones ético-políticas y que dentro del registro ecológico lo separa en tres paradigmas; la “*ecosofía social*” ligada a las relaciones sociales, la “*ecosofía mental*”, anclada en la subjetividad individual y por último la “*ecosofía medio ambiental*”. La *ecosofía social* consistirá, pues, en desarrollar prácticas específicas que tiendan a modificar y a reinventar formas de ser en el seno de la pareja, en el seno de la familia, del contexto urbano, del trabajo, etcétera. Holmes en tanto, considera que las escalas propuestas en su manifiesto pasan

desde un plano global a uno íntimo, definiendo a este último como el sensorial y que es aplastada por la influencia de las restantes, sin embargo, considera que esta escala sensorial, la escala de la intimidad, es una fuerza activa e impredecible, el lugar del gesto y la gestación.

En este sentido cuando el arte cruza el umbral de estas escalas y se sitúa o problematiza dentro de las escalas mayores, interpelando bajo el entendimiento de las influencias y presiones que éstas utilizan y manejando desde una escala humana las herramientas o conceptos por las cuales se norma la movilidad social, se produce un choque, un quiebre de perspectivas y por ende un desplazamiento.

En la última Bienal de Sao Paulo, Roberto Jacoby produjo una problematización desplazándose de lo que dentro de un circuito acotado

era entendido como arte, cruzando la barrera de lo que convencionalmente es permitido, utilizando una estética panfletaria, Jacoby hace alusión a lo problematizante que resulta el desplazar el margen que separa a un espacio institucionalizado con lo subversor, no es casualidad que Roberto Jacoby participara del movimiento de artistas de Tucumán Arde. Para ellos el arte se encontraba enfrascado en determinaciones formales, por lo tanto el quiebre con la institucionalidad que enmascaraba las dramáticas condiciones de vida en la provincia de Argentina debía ser descubierta por medio de la actividad artística. Graciela Carnevale, artista rosarina y participante del movimiento de “artistas de vanguardia de Rosario”, comenta:

“Un grupo de artistas hizo un inventario de sus propias condiciones

y propuso modificarlas. Esta condición llevó a cuestionar el rol del artista en la sociedad, la forma y el contenido, y llevó a considerar una correspondencia entre el arte y la vida que forzó una revisión de las prácticas artísticas desde su conciencia ética. La realidad no dejaba lugar a dudas, y los hechos exigían respuestas clarasⁱⁱⁱ”.

La obra de Jacoby “*El alma nunca piensa sin imagen*”, en la 29^a Bienal de Sao Paulo hace referencia explícita al orden en el que transita el artista y la sociedad en general y como ese orden es neutralizado cuando traspasa la legalidad en la utilización de los códigos por los cuales se rige la normativa impuesta en beneficio público. Esta obra propone la intromisión artística y en especial el de la imagen en la esfera política, pero en un sentido utilitario, el de propaganda, el apoyo a Dilma

Roussef candidata presidencial brasileira, fue visto como un cruce impresentable que se separa del canon estético para situarse en un plano propagandístico partidista, la obra finalmente fue censurada, apelando justamente a esa normativa y su falta de legalidad, no así, de legitimidad.

Tanto en la actividad desarrollada por Tucumán Arde y la obra de Jacoby el planteamiento es claro y explícito, ambos corren en carriles similares, sin embargo los separa la forma en que se plantea y los mecanismos por los cuales se hacen evidentes. No hay que olvidar que Tucumán fue una propuesta colectiva y que tenía un propósito definido por la coyuntura política de finales de los sesenta, sin embargo, esta propuesta carecía de continuidad precisamente por tratarse de un tema coyuntural,

nunca existió un planteamiento de lo que debía seguir al acto de denuncia, por ende, muchos de sus promotores pasaron al silencio y los más decididos a la lucha armada y la clandestinidad. De igual forma es el referente latinoamericano que sitúa a la producción artística dentro de lo social, la sociabilización de los discursos y medios, transformando un acto artístico interdisciplinario en un acto político.

Jacoby en cambio plantea una interrogante de décadas, ¿cuáles son los límites? Y lo presenta en formato de bienal como elemento irreverente, la obra de Jacoby, emplea a cientos de personas y deja entrever esa socialización de discursos, aunque no lo emplea en sus medios, pues es una obra inserta en un circuito acotado de la esfera artística. Por esto no pasa de ser un acto “irreverente”, disidente de las normas

por las cuales se presenta la Bienal y convertido en un acto de denuncia al momento que es censurado.

En ninguno de estos ejemplos se plantea la continuidad de aquella apertura o desplazamiento, en ninguno de los dos casos existe el compromiso evidente de intromisión e intervención activadora de cambio con sentido de perdurabilidad.

Luis Camnitzer cita en su libro “Didáctica de la liberación – Arte Conceptualista latinoamericano” al artista norteamericano Allan Kaprow, éste aclara su posición con respecto al arte y la política señalando: *“La responsabilidad política es algo más que la mera reacción ante la injusticia y el sentimiento por una causa; es una acción planeada en función de sus resultados. Puede que la conciencia política sea deber de todos; pero el saber hacer política es algo propio del político^{liii}”*.

Ahora, cómo establecer ese punto de continuidad, esa gestualización transformadora que manifiesta Holmes; quizás por medio de la extradisciplina y la interacción con grupos exógenos a la práctica artística, ocupando códigos que no son propios del arte pero si son susceptibles de ser empleados desde esta perspectiva, ampliando los conceptos y enfocarlos a nuevas esferas, siempre interpelando a la escala que se erige como supresora y actuando con propósitos claros de apertura.

Un ejemplo de esta apertura se puede encontrar en México, dos personas actúan de forma que terminan siendo un colectivo y desarrollando un trabajo que es asumido como radical, este colectivo emplea lenguajes estéticos para elaborar un discurso subversivo, empleando el concepto en el sentido

gramsciano, y su utilización con respecto a la “hegemonía”. Antonio Gramsci señala que la subversión deviene en revolución, la cual debería corroer la estructura hegemónica de la cultura, de esta manera la actividad subversiva consistiría en la transformación social desde sus bases culturales por medio de la ayuda e instrucción a individuos, grupos u organizaciones que incentivan el derrocamiento de aquella estructura de poder, es decir, el nexo entre política y educación.

“En el año 2004, Fernando Fuentes y Lorena Méndez tomamos la opción de transformar nuestro quehacer artístico dentro de las artes visuales. Sin tener el apoyo de ninguna dependencia institucional, decidimos iniciar un proyecto de intervención en el Centro de Readaptación Social Varonil de Santa Martha Acatitla (CERESOVA). (...) Nos

preocupaba el tema de la delincuencia y la inseguridad, pero nos desconcertaba la manera de hablar de ellas entre la población, como un problema ajeno a las posibilidades de actuación de los mexicanos y mexicanas. (...) En su mayoría nos quedamos pasmados: en absoluta quietud frente a situaciones que podrían remodelarse^{liv}”.

Así comienza la publicación que el grupo “La LLECA”, presenta bajo el título ¿Cómo hacemos lo que hacemos?

Este colectivo inicia sus actividades interpelando justamente desde una escala mínima, la escala íntima a la que hace referencia Brian Holmes en su “Manifiesto Afectivista”, compenetrándose directamente con esa necesidad afectiva que los reclusos de un centro de detención en México presentan.

Lorena Méndez artista mexicana comienza a interactuar desde esta visión política y a desarrollar desde sus formas performáticas una producción de obra presentada en su publicación, resumida en tres capítulos.

En su primer capítulo *“Fugarse de la disciplina – En éxodo a la Lleca: Salirse de las relaciones entre lo artístico y lo social en México”*, el colectivo La Lleca procede a mapear el campo de acción que en este caso se trata de un centro de detención, este campo se entiende en la medida de un espacio institucionalizado y que se rige según reglamentos estrictos.

Michel Foucault en *“Vigilar y Castigar. Nacimiento de la Prisión”*, señala el surgimiento y la extensión de las formas disciplinarias a través de la sofisticación de *“tecnologías políticas”* que permiten la producción

de determinadas subjetividades, es decir, un acto ejercido desde el poder disciplinario como estrategia de normalización del individuo. En este caso la Lleca (la calle invertido), procura una transformación social, a partir de un modelo, como señalaba Jaar o una degradación o corrosión de las bases que sostienen ciertas estructuras de poder y que devienen en transformación. Estos son sus fines y son declarados en forma de denuncia, primero como la necesidad de una transformación social y segundo como la transformación micropolítica de la institución y que en este caso se da en el sistema carcelario.





“A partir de una situación determinada, que para nosotros es un lugar institucional (la cárcel), buscamos revelar los horizontes de esa situación y los límites a las posibilidades de actuar en ella. La manera crítica, es decir, revelar los horizontes del sistema carcelario y los discursos que lo soportan, es lo que llamaríamos una intervención^{lv}”.

La *transversalidad*, término utilizado por Guattari como elemento conceptual que establece la apertura de lógicas y jerarquías y que permite la posibilidad de experimentar con nuevas relaciones de interdependencia para finalmente establecer ensamblajes y formaciones grupales, es lo que plantea el colectivo para permear aquella estructura rígida y producir *“nuevas subjetividades colectivas”* que rompen la distinción entre lo individual y lo grupal.

Uno de los primeros ejercicios planteados es un taller de dibujo, es importante hacer notar que en el momento en que se plantean estos ejercicios a la autoridad carcelaria, son vistos como elementos de distracción, sin ningún tipo de riesgo que afecte aquella estructura y por ende inofensivos para la rígida normativa institucional.

El taller se plantea como una forma de reconocerse en su propia escala, la escala íntima que plantea Holmes en el manifiesto, el lugar donde emerge el afecto. A partir de esto los participantes van adquiriendo el conocimiento básico de ser personas, de reconocer su cuerpo como último eslabón de la escala de recursos expresivos y por ende de afectividad y reconocimiento con el otro.

El afecto tiene mucho sentido en el proceso educativo y es en este

punto donde La Lleca comienza a elaborar un discurso de transformación social dentro de un espacio acotado y normado por reglamentos ajenos al quehacer artístico, pero que sin embargo son la clave para permear aquella estructura. El afecto, en este sentido y la forma en que se plantea como elemento educador inevitablemente conlleva a lo que Paolo Freire manifestara como una “educación radical”; visión de la educación conducente a una relación de diálogo entre educadores y educandos, con el objetivo de problematizar la realidad y promover la asimilación crítica de ideas, imágenes y actitudes que posibilitan la aproximación de una nueva sociedad, concebida como utopía social viable. Todo a partir de la relación y la afectividad.

En el segundo capítulo de esta publicación La Lleca apunta

principalmente a estos modos y conflictos entre el sentir, el afecto y sus posibilidades de crear conocimiento. En su último capítulo y quizás el más problematizante, deviene una crítica directa a la forma de educación institucional y es el punto de inicio para una reformulación en las formas de convivencia dentro de un régimen carcelario, apelando a la organización y a la colectividad.

“Trabajo y escuela cumplen en la cárcel, como en casi toda sociedad, la regulación social de nuestras vidas, establecidas desde las formas hegemónicas del qué y cómo debemos pensar, hablar y hacer. Educandos y trabajadores siguen en las posiciones fijas que al parecer funcionan perfectamente en la sociedad: los empleados de las fábricas deben cumplir con su cuota de producción, y los educandos absorber su cuota de

conocimientos y habilidades tecnológicas. De esta manera, siguiendo la posible lógica de la institución, los presos reaprenden a vivir en condiciones socialmente normales. Normalidad en el trabajo, en la escuela y en otras áreas e instituciones, en las que la explotación, la humillación, la discriminación sexual, racial y económica (de clase), etcétera, se hace práctica de vida cotidiana según la cual se ordenan las relaciones^{lvi}”.

El diálogo en este sentido se transforma dentro de un régimen carcelario en un acto subversivo, y uno de los ejercicios principales de las actividades desarrolladas por La Lleca es precisamente el dialogar y comentar entre todos los participantes los aspectos personales que generan tanto sentimientos positivos como negativos dentro de la cárcel, este ejercicio es literalmente

anulado por la autoridad por generar conflictos y propiciar el disgusto tanto de internos como funcionarios, las cosas no se hablan por el bien común y las carencias en cuanto al diálogo inhiben cualquier intento cuestionador.

La organización, la colectividad, la socialización son traducidos en el interior de un penal, a la violencia física, a la sumisión y a la represión del que ejerce el poder. El diálogo en este sentido es cerrado y no propone otra cosa más que el sometimiento. La conjunción de experiencias de vida y la interacción de estas experiencias con el otro generan afectos y complicidades.

La complicidad entre formas de hacer y un sistema básico de talleres artísticos da cuenta de los distintos ejercicios que promueve La Lleca dentro de Santa Martha, realizando autorretratos con

desechos encontrados en la misma cárcel, o elaborando foto-historias a partir del entorno en el que se encuentran, escribiendo poesía sin escribirla, donde se crean discursos poéticos con elementos visuales, o simplemente intercambiando historias de vida, contando al otro lo ocurrido en tu vida con el propósito de recordar las partes que constituyen el presente de cada individuo, distorsionando la institucionalidad del matrimonio en donde los propios internos formulan sus leyes por las cuales cada uno de los participantes se casa con Lorena Méndez, concursos, juegos, una radio y una revista, transformaron la limitada rutina carcelaria en un movimiento emancipatorio que los reos absorbieron y lo hicieron participe de cada uno.

Es quizás en este sentido que el proyecto La Lleca si alcanzaría o

podría acercarse a permear esa escala diferenciándose de lo generado por Tucumán Arde o Roberto Jacoby.

El grupo La Lleca comentaba que el proyecto alcanzó un nivel que ellos no sospechaban y comenzó a generarse una relación estrecha entre los participantes y los demás internos, esta relación conjugaba en contra de los intereses institucionales y se volvió preocupante y peligroso. El hecho de seguir aportando con herramientas conceptuales y de apertura iba en contra de las políticas represoras del espacio carcelario, por lo que el proyecto es desarticulado y expulsado de las mayorías de las cárceles de México.

“Los procesos educativos se desarrollan de muchas maneras y han de estudiarse prestando especial atención a los momentos que no

suelen considerarse educativos en el sentido estricto del término. La escuela, la formación profesional, la educación de adultos y la universidad pueden considerarse una fachada, un aparente conflicto entre la organización de la cultura y el poder político, siendo así que la mayoría de las acciones de la "persuasión permanente" se producen entre bastidores, al margen del sistema educativo formal; las decisiones adoptadas en el mundo de los medios de difusión, edición y comunicación, los cambios introducidos en la organización del trabajo, las opciones en favor de una u otra tecnología de la industria y los servicios, el sistema de selección y nombramiento de oficiales y dirigentes de los sindicatos y los partidos, y su función en la vida cotidiana de la sociedad, son las principales áreas de los procesos educativos modernos, más

encubiertas que inmediatamente visibles^{lvii}".

Este gesto permite establecer que la organización de las bases por medio de la cultura, sí genera cambios y esos cambios son proclives a erosionar estructuras y proponer una transformación radical de cierta sociedad o grupo, por ejemplo, el penitenciario.

Si lo desarrollado por La Lleca deja finalmente entrever un ejercicio emparentado al concepto de emancipación, se podría instalar desde la visión que Jaques Rancière define a través de una supuesta "enseñanza universal" del maestro ignorante. Aquella emancipación intelectual en oposición al embrutecimiento señalado por Rancière, el cual impone modelos de instrucción que perpetúa la desigualdad entre los individuos y

entre inteligencias subordinadas unas a otras.

Néstor G. Canclini de igual forma se pregunta, desde la visión panóptica de los estudios culturales ¿de qué debemos emanciparnos? La manera de ser consumidores en un estado contemporáneo de completo desencanto y descontento frente a los espacios definidos como dispositivos de representación simbólica y por cierto de los bienes culturales, sólo conlleva a un cambio con respecto a la forma en que se consumen estos bienes, apropiándose de ellos y utilizándolos como dispositivos de representación e identificación popular, si como señala Canclini, consumir también es participar, esta acción asociada a otras y que implica este carácter participativo podría llegar a emanciparnos de aquel desencanto.

El modelo empleado en este sentido por La Lleca deviene en transformación social y logra traspasar la barrera entre escalas, pues si bien inicia e interviene desde una escala menor, logra permear a otra capa superior, poniendo en duda ciertas normas y políticas de re-adaptación social, que más bien tiene que ver con el sometimiento y castigo perpetuo con el de educar y reconocer ciertos aspectos catalogados en gran medida como tabúes de una sociedad civilizada.





CENTRAL DEL PUEBLO
CENTRO DE ARTES LIBRES AC

Ejercicio artístico, educativo y comunitario
en un barrio de

Ciudad
de
México.





La Central del Pueblo se autodefine como una asociación civil, sin fines de lucro, gratuita y abierta a la comunidad que lo alberga.

Pretendiendo involucrar el contexto social, artístico y cultural de una ciudad como el Distrito Federal de Ciudad de México, ¿cómo se podría evaluar la relación que mantiene con los procesos que lo han llevado a instalarse como un centro de relativa importancia local y situarse al margen de una institucionalidad atenta a fenómenos de permeabilidad cultural?

Ajeno a las discusiones dirigidas por la producción de lenguajes validados por el mainstream del arte internacional, la Central del Pueblo intenta dar coherencia a un planteamiento que tiene que ver más con la interacción comunitaria y la validación dentro de

un marco mucho más restringido pero directo, el barrio.

La acción directa o la estética activa, como se le ha llamado a las nuevas formas de proyectos sociales ligados al arte se aprecia de forma transversal en todo su planteamiento. Sus relaciones históricas e ideológicas con los procesos que conforman una escena artística consolidada por diversos acontecimientos, fenómenos e incluso una vanguardia, están presentes desde su estética hasta sus discursos. Entonces, ¿en dónde radica el punto diferenciador con otras experiencias de carácter similar? – Quizás, en la interacción con el público receptor, el observador.

La Central del Pueblo ofrece una serie de alternativas, todas ligadas al arte o el oficio, utilizando estrategias ya aplicadas de forma

institucionalizada, se apodera de aquellos mecanismos y los reacomoda de manera que se ligen con la educación, la formación de discursos y el racionamiento estético, todo unido como ejercicio participativo, comunitario e identitario, ofrecido finalmente como un producto gratuito, un bien sin costo para los consumidores, es decir, la entrega de un bien común.

Tomando como eje referencial las prácticas llevadas a cabo por el arte público, la Central del Pueblo deriva en un llamado arte comunitario, evolucionando hacia ámbitos institucionales y educativos, prácticas que buscan un estrecho lazo con el contexto social por encima de logros estéticos, el beneficio o mejora social y sobre todo, favorecer la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la

obra junto a la identificación con el lugar donde son ejecutadas.

El inicio de la Central del Pueblo no se diferencia de otras iniciativas en búsqueda de espacios alternativos y que apelan a la participación social como eje de producción cultural. En el año 2008 La Central se instala en el Centro Histórico de Ciudad de México, recuperando el antiguo Teatro del Pueblo, espacio construido en 1934 tras el fomento post-revolucionario a las artes, el desarrollo cultural y la educación. Los espacios que en algún momento surgieron como elementos de representación política, amparados por los estados comprometidos hoy se convierten en espacios fantasmáticos, proclives a su ocupación y reutilización por parte de agentes que en nombre de expandir la cultura y la cualidad identitaria de comunidades

deprimidas los transforman en sedes centripetas de oportunidades abiertas a la comunidad, este ejercicio puede ser en cierta forma beneficioso, incluso para la propia institucionalidad política y cultural de los Gobiernos de turno, pero, de igual forma, puede significar un devalúo considerable dentro de ciertas prácticas especulativas.

Luego del intento por instalarse en el Teatro del Pueblo, La Central es desalojada por la autoridad gubernativa y es condenada a su desaparición, sin embargo, el capital social recaudado en el transcurso de un año de actividades, moviliza tanto a vecinos como a productores artísticos a exigir a la autoridad su reinstalación y la restitución de las actividades ejecutadas en el barrio. Es así como en el año 2010 se traslada el proyecto a Nicaragua 15.

Una antigua construcción, patrimonio arquitectónico de la ciudad es aprovechada por el colectivo, no sólo desde la perspectiva de ocupación, también es clara la oportunidad de participación comunitaria en el proceso de reconstrucción, estableciendo a partir de este punto el nexo identitario con el lugar y su emplazamiento. La Central del Pueblo en este sentido, cuenta con el apoyo y la complicidad participativa del barrio.

“Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte. Y aunque resulte difícil establecerse en el mundo del arte, los territorios menos circunscritos son los más cargados de peligro”.^{lviii}

DOMINGOS REVISTA, CIRCO CABARET

9 de noviembre 18:00 hrs.
RANCHERISIMAS
Marisa Salvadora y Mariana Galá

16 de noviembre 18:00 hrs.
PASTORELA UNIPERSONAL DE VERANO
Con Letitia Padraje
Dir. Emmanuel Márquez

23 de noviembre 18:00 hrs.
PETROLEO EN LA SANGRE
Luz Arizón Chedak

30 de noviembre 18:00 hrs.
DI TU
Circo Sordido

ENTRADA LIBRE

CENital teatro del pueblo

DOMINGOS REVISTA, CIRCO CABARET

Cara de Niño
CABARET MISTERIO

18 de Oct. 15:00 hrs.
TELÓN ROS. Rapa Tzuc
Cherchil, Maribela, Sora

Ejercicios para corregir la postura
JOSÉ ARTURO CORDERO,
ABRAHAM YARITZKY ORTIZ

20 de Oct. 15:00 hrs.
TELÓN ROS. Maribela Tzuc
Marisa Padilla Galván

DOMINGOS REVISTA, CIRCO Y CABARET

CENital teatro del pueblo PRESENTA

Tito Vasconcelos
EL CAPO DEL CABARET

Malena arma un tango

TELÓN ROS. Banda de Sol
Marisa Padilla Galván

MIRADAS INDIO FERNÁNDEZ

CENital teatro del pueblo
Centro de Artes Libres

UN MUNDO A REVEZ
DUELA DE 2007

CINE EN NOVIEMBRE
ENTRADA LIBRE

CENital teatro del pueblo
Centro de Artes Libres

25 SEPT. a 04 OCT. 2008

DOCSDF
3º Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México

La parte DOCUMENTAL, con GRANDE de muestra especial

170 DOCUMENTALES A PRECIO DE 10 PESOS

BOLETERIA
BOLETERIA ESPECIALIZADA EN EL MUNDO DE LA MÚSICA
JUANES BUSTOS

www.docSdf.com

CENital teatro del pueblo PRESENTA

REVISTA / REPERCIÓN

Creclub de octubre

martes 14 de oct.
TERRA EN FRASE
Marisa Padilla Galván

martes 21 de oct.
SUDEN NUNO
VICTORIAS DE LA DEMOCRACIA
Marisa Padilla Galván

miércoles 16 de oct.
ROSA BLANCA
Marisa Padilla Galván

jueves 23 de oct.
REX- MEXICO INSURGENTES
Marisa Padilla Galván

jueves 30 de oct.
EL VIRREY
Marisa Padilla Galván

REVISTA RESTAURANTE

Invitación
Presentado por el Ayuntamiento de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid
a Central del Pueblo

OFRENDA

de día de muertos

Presentado por el Ayuntamiento de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid
a Victor Hugo Rascon Banda

SABADO 6
DICIEMBRE
DE 10 A 20 HRS.

abriendo puertas

EXPO/REVEN
DJ Bando

CENTRAL del pueblo
Centro de Artes Libres

SIEMPRE ENTRADA LIBRE

SABADO 6
DICIEMBRE
DE 10 A 20 HRS.

FEDAME

www.fedame.org.mx
2º FESTIVAL INTERNACIONAL
DE DANZA Y
MEDIOS ELECTRONICO

17 Y 24 / 20:30 HRS.
EXPOSICIÓN: CENTRO DEL PUEBLO
18 Y 25 / 20:00 HRS.
BAILE: EN LA PLAZA DEL CENTRO
19 Y 20:00 HRS.
BAILE: EN EL SAN
BERNARDINO Y CALERA DE LAS BARRAS

EXPOSICIÓN GRATUITA
BAILE: 5€ (10€)
18/19/24/25
ABRIL/2008

Aprés de la música de México y la música

Petra

en concierto

Presentado por el Ayuntamiento de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid
a Victor Hugo Rascon Banda

La Banda de las Recodas

Presentado por el Ayuntamiento de Madrid y el Ayuntamiento de Madrid
a Victor Hugo Rascon Banda

Exposición
de arte

CENTRAL del Pueblo

CINE MARAFON

FESTIVAL CINE MARAFON

CONCIERTO HIP HOP

DOCUMENTALES

PELICULAS

CENTRAL del Pueblo

25 años

FESTIVAL DE MÉXICO

EN EL CENTRO HISTÓRICO

Siempre entrada libre

CENTRAL del Pueblo

Venida 72, Centro Histórico
Teléfono: 910 00 00 00
www.centrodelpueblo.org



Lucy Lippard contempla la forma en que las prácticas artísticas se van perfilando y la desmaterialización del objeto arte deriva en una amorfa categoría. El proceso que desde los años cincuenta pretende escapar de las galerías y los museos comenzó a mutar cuestionando los mitos modernistas y a mediados de los sesenta, las estructuras por las cuales el arte existe en el mundo.

La idea de un arte expandido, concepto manejado por Joseph Beuys en su proyecto de Universidad Libre en los años sesenta, contempla la forma en que la relación arte y educación se fusionan para establecer un nuevo campo de acción, la idea de que “aquellos que sentían que tenían algo para aprender tenían que estar junto a aquellos que sentían que tenían algo para enseñar”, es la base conceptual

para prácticas como la Central del Pueblo, la relación con un contexto acotado se traduciría como la catapulta para abarcar discursos ideológicos refrendados por medios estéticos.

Por cierto, el campo que abarca un proyecto como Central del Pueblo no podría resumirse o acotarse a un solo aspecto, pues desde su base la multidisciplina, establece distintos focos por los cuales se podría analizar, sin embargo, la importancia que se puede identificar en este proyecto en particular, es la necesidad de inserción y reconocimiento en un círculo hermético.

El reconocimiento en un grado artístico especializado, es reconfigurado por un reconocimiento comunitario y barrial. El ejercicio educativo estaría amparado en el reconocimiento de un lugar de

origen, segregado de las políticas tanto estatales, como del mismo ámbito artístico, es decir, el barrio de La Lagunilla donde se encuentra el centro de artes, se siente segregado de un Centro Histórico remozado para la visualidad turística, la Central del Pueblo se siente segregada de un círculo artístico revalorado por el mainstream internacional. Es quizás lo que Lucy Lippard se pregunta: ¿Puede un arte interactivo y procesual “*devolver a la gente al hogar*” en una sociedad caracterizada por lo que Georg Lukàcs llamó “*carencia trascendental de hogar*”?^{lix}

El barrio en este sentido, es el lugar común, el hogar, con intereses diferentes pero que confluyen en un mismo canal, el afán de sus componentes por hacerse visibles a través de sus características identitarias.

Michel de Certeau, configura al barrio como ciertas maneras de habitar la ciudad y analiza estas maneras desde sus bases culturales y la forma en que se aplica un uso a los espacios normados por la administración pública. (...) el barrio es el espacio de una relación con el otro como ser social, que exige un tratamiento especial. (...) asimismo, es el sitio de un pasaje a otro, intocable porque está lejos, y sin embargo reconocible por su estabilidad relativa; ni íntimo ni anónimo, más bien, vecino. La práctica del barrio es desde la infancia una técnica del reconocimiento del espacio en calidad de espacio social; a su vez hay que tomar su propio lugar, (...) el barrio se inscribe en la historia del sujeto como la marca de una pertenencia indeleble en la medida en que es la configuración inicial, el

arquetipo de todo proceso de apropiación del espacio como lugar de la vida cotidiana y pública.^{lx}

La Central asume en este caso la identificación con el espacio barrial como soporte físico de intervención, y sus componentes, como los agentes que producen aquella identificación por medio de ejercicios educativos y estéticos.

Estos procesos se encuadran de buena forma en las características, que según, Nina Felshin en “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo”,^{lxi} definen al activismo artístico.

Primero, al comprender su aspecto procesual, el fin en la materialización objetual de los elementos artísticos no tienen sentido, más bien, la importancia radica principalmente en el proceso por el cual se llevan a cabo, segundo; el divorcio con los espacios

establecidos para el arte, su emplazamiento es público asociando este aspecto al arte conceptual de los años sesenta; tercero, por lo general las intervenciones desarrolladas son temporales, restando valor a la objetualidad y otorgando ese valor al espacio rescatado como centro de confluencia cultural y por último su metodología colaborativa, lo que separa los métodos usuales del ejercicio artístico de los no artísticos.

A diferencia de lo planteado por Nina Felshin, instalada en los años ochenta, la manera de difundir el mensaje que subvierte la intención comercial de proyectos similares, no radica en la manipulación simbólica de los medios masivos, La Central del Pueblo emplea dos elementos que parecieran confluir en características divergentes, la gráfica serigrafiada de afiches callejeros y los nuevos medios electrónicos o redes sociales.

Elementos que en la última década han permitido la masificación de la información sin restricción aparente, un ejemplo de la utilización de estos nuevos medios está en las movilizaciones estudiantiles del 2006 y 2011 en Chile^{lxii}.

“El implicar en el proceso de administración municipal, a organizaciones comunitarias o a otros grupos activistas, a sindicatos de trabajadores, a universidades, a especialistas medioambientales, iglesias, artistas, profesionales del arte, (...) no sólo permite ampliar el público y la base de apoyo, sino que contribuye idealmente también a asegurar el éxito a largo plazo del proyecto comunitario que se ha marcado como objetivo. (...) frecuentemente tales grupos toman parte activa junto con los artistas en las distintas actividades mediante el diseño conjunto de carteles e,

incluso, mediante la realización de prácticas artísticas de tipo tradicional. La participación se convierte de este modo en un proceso de autoexpresión y autorrepresentación protagonizado por toda la comunidad”^{lxiii}.

Las relaciones sociales, señala Walter Benjamin, están condicionadas por las relaciones de producción;^{lxiv} las relaciones sociales establecidas en la interacción generada por la Central del Pueblo, se convierten en este caso en procesos de inducción a discursos, tanto visuales, como ideológicos.

Nicolás Bourriaud en “Estética Relacional”, estima como elemento trascendente en la evolución y el crecimiento de los intercambios sociales, la urbanización general que experimenta la sociedad de mediados del siglo XX, a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial. Este dato

puede sonar determinante, sin embargo la relación que existe con los procesos que en América Latina se viven desde mediados de los años cincuenta y en México después de la Revolución de 1910, dan cuenta de una historia diferente.

La evolución del arte en América Latina se entrelaza directamente con lo político, los procesos que especialmente en Estados Unidos se llevan a cabo, reflejan el conflicto entre la institución artística y el afán de sus productores por desmantelarla. Al sur del río Bravo y en especial Sudamérica, el afán consiste en desmantelar la institucionalidad, pero política y son estos antecedentes en donde el encuentro de relaciones sociales, tiene que ver más con un interés emancipador en donde la forma estética se desmaterializa para camuflar un

discurso, en mucho de los casos reprimidos, en busca de una renovación, precisamente del núcleo social.

Es por esto que quizás lo planteado por Bourriaud; *“La actividad artística constituye un juego donde las formas, las modalidades y las funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales, y no tienen una esencia inmutable”*^{lxv}, pareciera ser de manera simple, algo superficial, un ejercicio de revisión curatorial que se sitúa de cierta forma en una característica heredada de los ismos del siglo XX, que por medio de la renovación de los discursos, las formas y los medios comprendían una vanguardia a medias, siguiendo un relato inalterado y que sólo se entendería como un esencialismo formal.

En el caso de los ejercicios planteados en esta investigación, si

bien lo artístico es el eslabón que une toda una madeja de posibilidades, es la educación lo que moviliza los encuentros y es por medio de estrategias ligadas a este concepto que lo artístico se convierte en un ejercicio constructivo, relacional, político y liberador, utilizando lo planteado por Paulo Freire en “La educación como práctica de libertad”^{lxvi}.

El proyecto de asociación civil propuesto por La Central del Pueblo es un claro ejemplo de esta relación, la asimilación de una tradición histórica, el concepto ideológico y los medios en que son expandidos a un espacio o escena auto-generada que involucra a una comunidad contraria a la marginación identitaria o la exotización de la misma.

Operando en el sentido que Benjamin le otorga al artista; el trabajo no se limitará nunca a ser un

trabajo del producto; se ejercerá siempre, al mismo tiempo, como un trabajo sobre los medios de la producción”^{lxvii}.

Contestando a la pregunta inicial, ¿cómo se podría evaluar la relación que mantiene con los procesos que lo han llevado a instalarse como un centro de relativa importancia local y situarse al margen de una institucionalidad atenta a fenómenos de permeabilidad cultural?

La respuesta se encontraría quizás en la evaluación mantenida, en tanto los procesos, como a las estrategias de subsistencia que están en estrecha concordancia con las políticas inclusivas de los Estados en cuanto a la operación artística.

Y por otro lado la marginación aparente con la institucionalidad, manifestado generalmente en un discurso rebelde a la normativa pero



atento a las formas en que a partir de esta diferencia es incluido y permitida su propia relación con su contexto más inmediato, para intervenir en problemas que identifican como urgentes y posibles de subsanar por medio del ejercicio artístico y educativo.

Finalmente la diferencia radicaría en ese sentimiento idealista, la gratuidad, su marginación aparente con la institucionalidad política y artística y el discurso ideológico presente en cada taller planteado a sus alumnos se traduce en práctica educativa de liberación y cambio.

La gratuidad juega un papel de importancia en el cometido de esta asociación, aportando con el libre acceso a la educación artística y en general a los bienes culturales que facilitan la participación de grupos marginados, contribuyendo al

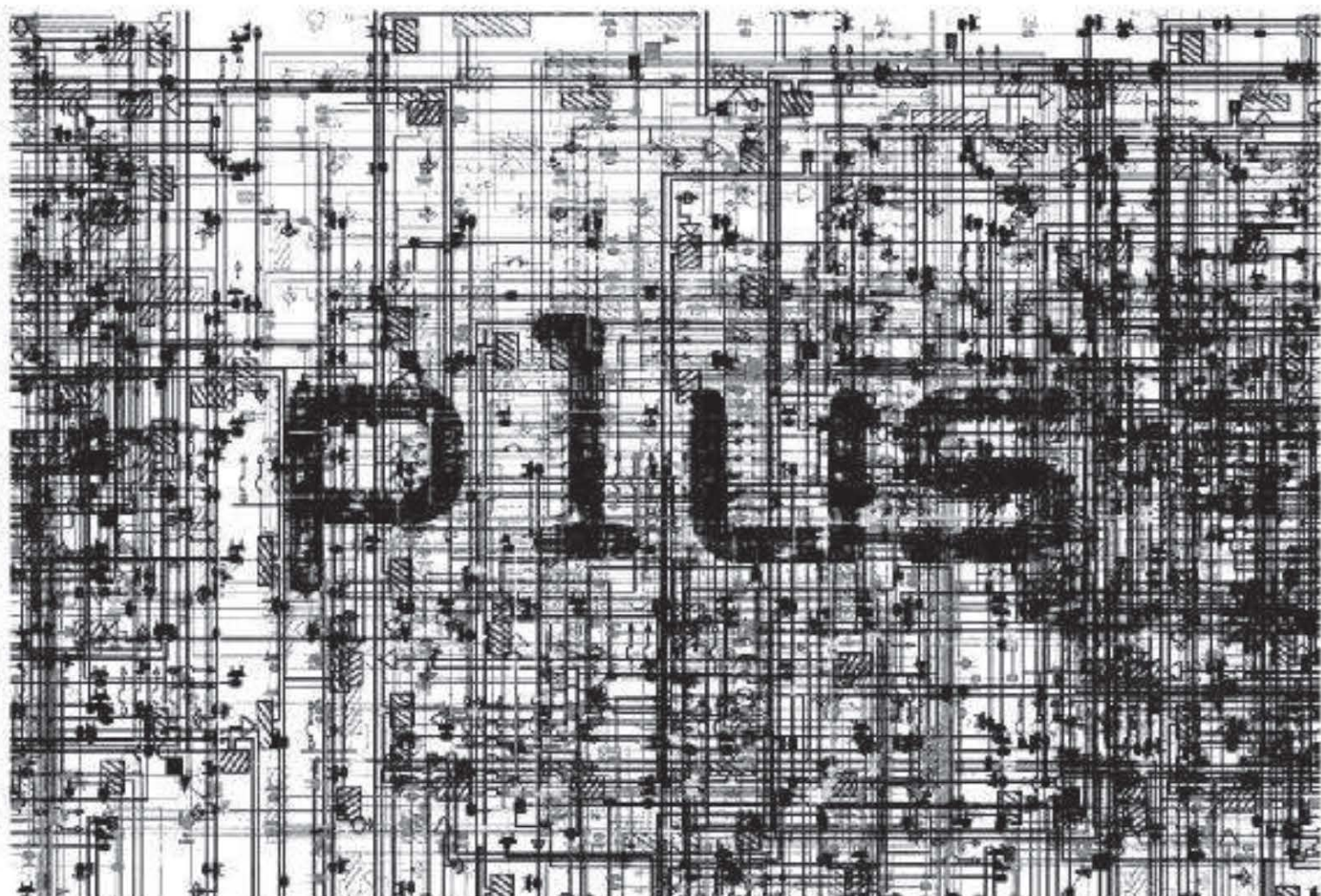
mejoramiento de la calidad de vida y el fortalecimiento del tejido social de los directos beneficiados.

La participación de los propios usuarios en las directrices del centro es otra alternativa de inclusión, tanto a nivel interno como de expectativas a futuro.

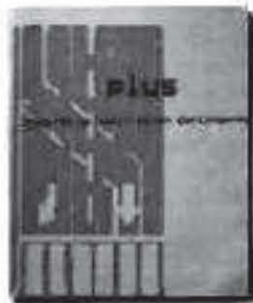
El otorgar participación a nivel horizontal, en el proceso de materialización de un proyecto como Central del Pueblo, lo posiciona como alternativa a la exclusión que el arte asume como elemento desigual y externo.

La práctica artística en este sentido, es asumida por el observador como parte y elemento activo de inclusión y participación.

Presentación de un proyecto editorial independiente



Revista Plus 1 - 7 ☆



Convocatoria

“Todos los ciudadanos, de aquí en adelante, serán conocidos por la denominación genérica de negros”

Artículo 14, Constitución Haitiana de 1805.



En medio de los festejos previstos en torno al Bicentenario de las revoluciones independentistas americanas de 1810, es llamativa la omisión de la revolución haitiana de 1804, la primera, la más radical y la más inesperada de todas ellas. Allí fueron los ex esclavos de origen africano –es decir la clase dominada

por excelencia, y no las nuevas élites “burguesas” de composición europea blanca- los que tomaron el poder para fundar una república llamada, justamente, negra. Negra y a la vez con nombre indígena, ya que Hayti es el viejo nombre taíno de la isla.

Haití, hasta entonces llamada Saint-Domin-

que, era por lejos la más rica colonia francesa en el Caribe. Una sociedad plantadora y esclavista productora de azúcar y café, con medio millón de esclavos, que proporcionaba más de la tercera parte de los Ingresos franceses.

La Constitución de Haití fue promulgada sobre los borradores redactados en 1801 por el libertario Toussaint Louverture, muerto en la cárcel napoleónica, quien había encabezado la revuelta antiesclavista desde 1791. A diferencia de lo que sucederá con otras independencias americanas, hay en este silenciado caso, que costó 200.000 vidas, una radical discontinuidad (jurídica, sin duda, pero también y sobre todo, étnico-cultural) respecto de la situación colonial.

El idealo de igualdad de la Revolución francesa es llevado más allá de ella misma, que terminó pretendiendo impedir la abolición de la esclavitud en Haití. Los esclavos haitianos se enteraron muy pronto de que en la noción de “universalidad” proclamada por los Derechos Universales del Hombre y del Ciudadano, no tenía lugar su “particularidad”.

La radicalidad filosófica incoherente de la generalización arbitraria “ahora todos somos negros”, incluyendo explícitamente a las mujeres blancas, los polacos y los alemanes (sic), deja claro que para los revolucionarios haitianos negro es una denominación política y no biológica, que des-construye la falacia racista y aspira a un nuevo universal desde la generalización del particular (más excluido).¹

Convocamos a retomar la proclama haitiana e instalarla en la calle y en los debates públicos, no solo para llamar la atención sobre la historia silenciada de esta revolución negra de 1804 ante los homenajes del Bicentenario criollo, sino además por la carga disruptiva que aún porta intacta la idea de que todos y todas podemos darnos como negros, en medio de la creciente intolerancia en que vivimos. Carteles, afiches, autoadhesivos, volantes, graffiti, avisos en publicaciones y cualquier otro medio puede redundar en extender esta campaña anónima y colectiva por toda América Latina y el resto del mundo.

¹ En base al texto de Eduardo Galeano: “A partir de hoy somos todos negros”, Imbilio, 2008.

plus

soporte de inscripción contingente

Durante el año 2003 Chile se encuentra en un estado de inflexión, treinta años atrás la imagen indeleble de la tragedia y las heridas que después del silencio se abren, llegan traducidas en conmemoración, memoriales y archivos abiertos de imágenes, por muchos, desconocidas.

En el norte se conmemoran las trágicas escenas de un llamado 9-11 a través de la invasión, en el extremo sur del continente americano, se recuerdan las heridas aun abiertas por medio de la imagen. Una fecha que se rememora de maneras diferentes pero que se traduce en un mismo sin- sentido.

El contexto de conmemoración es lo que contrae a Chile en un afán de entender lo sucedido hace tres generaciones, la visualidad refluye los acontecimientos de la utopía, los gritos de “*creando, luchando, poder*

popular”^{lxviii}; resuenan en los audios desclasificados y que en los medios masivos se repiten, en documentales y entrevistas, siendo los mismos que ocultaron durante treinta años, los que hoy aducen lucidez.

En cuanto a las artes, la apertura democrática de diez años de eterna transición democrática se traduce en la primera retrospectiva del arte nacional abarcando un período de cien años, el catálogo Chile 100 años Artes Visuales^{lxix}, sería el primer compendio que revisa el desarrollo del arte chileno desde 1900 al 2000, dividiendo la historiografía en tres períodos siendo el último período 1973 – 2000 uno de los más complejos, tanto en su contextualización como en la disponibilidad de sus convocados.

El catálogo es un símil de lo que en México fue la muestra “La era de la discrepancia”, proyecto



encargado por la UNAM y curada por Olivier Debrouse, Cuauhtémoc Medina y Pilar García de Germeos.

Chile 100 años y su último período; “Transferencia y Densidad”^{lxxx}, curada y coordinada por el crítico y curador independiente, Justo Pastor Mellado, fue un montaje pensado para el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, el espacio de mayor relevancia de una escena periférica.

La relevancia de Chile 100 años se traduce en su aparataje didáctico y crítico, catálogo de una historia reconfigurada ha pedido de una institucionalidad cultural en ebullición tras la victoria electoral del primer presidente socialista después del derrocado Salvador Allende.

Establecido en este contexto endogámico, las discusiones en tanto a las artes en el resto del país son

inexistentes. Concepción, siendo una ciudad de importancia en el país, se mantiene al margen de una escena elaborada a partir de la reconfiguración de los discursos de inscripción signica de sus componentes capitalinos. Los artistas de provincia no escriben la historia de un arte parcelado en períodos y la situación de Concepción es la de apego tradicionalista, inmerso en la discusión formal en desmedro de un discurso rupturista, más bien la ruptura proviene de su aspecto tradicionalista y parcelado, siendo el desarrollo de escuelas formales su soporte de inscripción local.

La Universidad de Concepción es el único referente y soporte de archivo y catalogación de un arte que pone en evidencia sus filiaciones institucionales establecidas desde los años sesenta con la intelectualidad

latinoamericana, principalmente con el Estado Mexicano, así como su afán coleccionista de “pintura chilena” de principios del siglo XX, siendo esta colección de la denominada “generación del 13”^{lxxi}, la más completa del país.

De esta forma la Universidad de Concepción es el referente cultural al sur de Santiago, su relevancia en su archivo, colección y difusión es de gran importancia a nivel nacional, su proyecto académico en las artes de igual forma juega un papel trascendente en la producción visual de provincia y sus artistas se sienten amparados bajo el brazo institucional que le brinda la Universidad y su Dirección de Extensión.

Sin embargo, el principal interés por estos años de la propia Universidad se centra principalmente en consolidar su importante

colección y la elaboración de nuevos catastros y colecciones, referente ahora a la gráfica y sus exponentes más contemporáneos.

En el plano editorial, la Universidad de Concepción desarrolla desde 1929 junto al primer rector Enrique Molina Garmendia la revista ATENEA; su objetivo principal es difundir la investigación desarrollada por la propia Universidad y la reflexión crítica en el ámbito cultural chileno y latinoamericano. Comprendiendo temas relevantes de distintas disciplinas (literarios, sociológicos, plásticos, históricos, científicos, etc.), surgidos de investigaciones y estudios provenientes del mundo universitario e intelectual de Chile y América Latina. ATENEA es una publicación dirigida a investigadores, pensadores, artistas y lectores en general

interesados en el desarrollo de las ideas, el conocimiento y el diálogo intelectual crítico.

Revista ATENEA se instala como referente en cuanto a la editorialidad, y pese a su amplitud de pensamiento su verdadero aporte radica en el plano literario, dentro de las artes visuales lo editorial, aun se mantiene en un segundo plano, la crítica y el recurso catalogal no es trascendente en un contexto limitado.

Quizás una referencia a este tipo de publicación, cuyo objetivo planteado se entrelaza entre el análisis crítico y la visualidad, podría identificarse en la revista Manuscritos de 1975 producida en Santiago por Nicanor Parra, la artista visual Catalina Parra y el editor Ronald Kay, siendo estos los diseñadores del primer catálogo de análisis y observación crítica del

espacio literario pero enfocado a establecerse desde la visualidad como alternativa a lo considerado libro de artista.

Otra referencia se podría vincular al análisis crítico de la “Revista de Crítica Cultural”, editada por Nelly Richard, publicación que se da a la par con el retorno a la democracia en 1990 y que establece un discurso primero de ordenamiento a lo propuesto por la “Escena de Avanzada” y el análisis crítico de la nueva institucionalidad democrática, con toda la serie de resignificación y despliegue de operaciones anuladas durante la dictadura de Pinochet.

La apreciación de estas referencias aluden principalmente a la configuración e inscripción simbólica dentro de una escena erigida y sustentada por sus propios soportes, la editorialidad en este

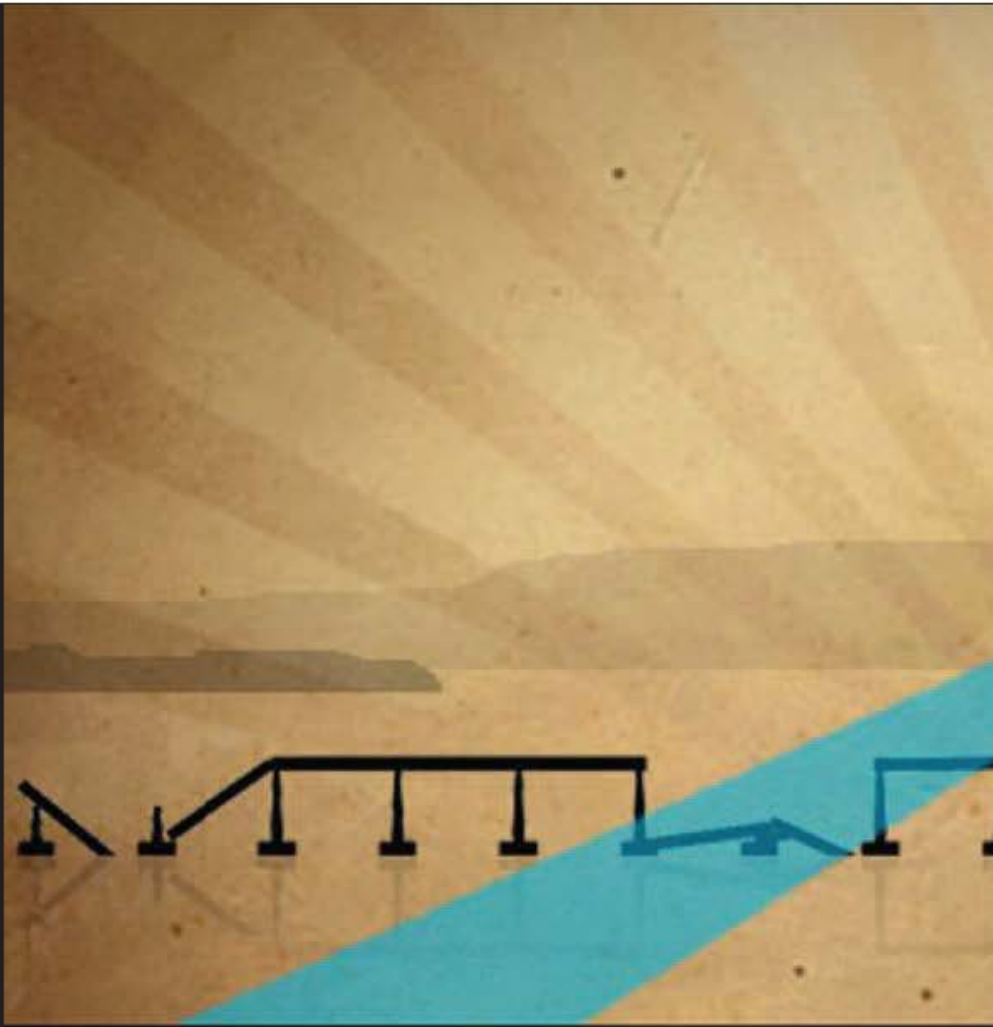
sentido se comprende como el espacio de visualidad y traducción de significados culturales particulares, que permiten la comprensión de aquella escena hermética y periférica.

La comprensión de aquella exclusión por parte de producciones locales o productores de provincia y que no se inscriben dentro de una escena de artes visuales ya configurada por la significación planteada, desencadena la marginación y la anulación de discursos así como el repliegue de propuestas que se alojan en la tradición, como lugar común y protegido.

Este es el caso de Concepción, y es quizás por estas exclusiones que la formulación, sustento y visibilidad de la misma se discute y pone en entredicho el año 2003 con la elaboración programática de un

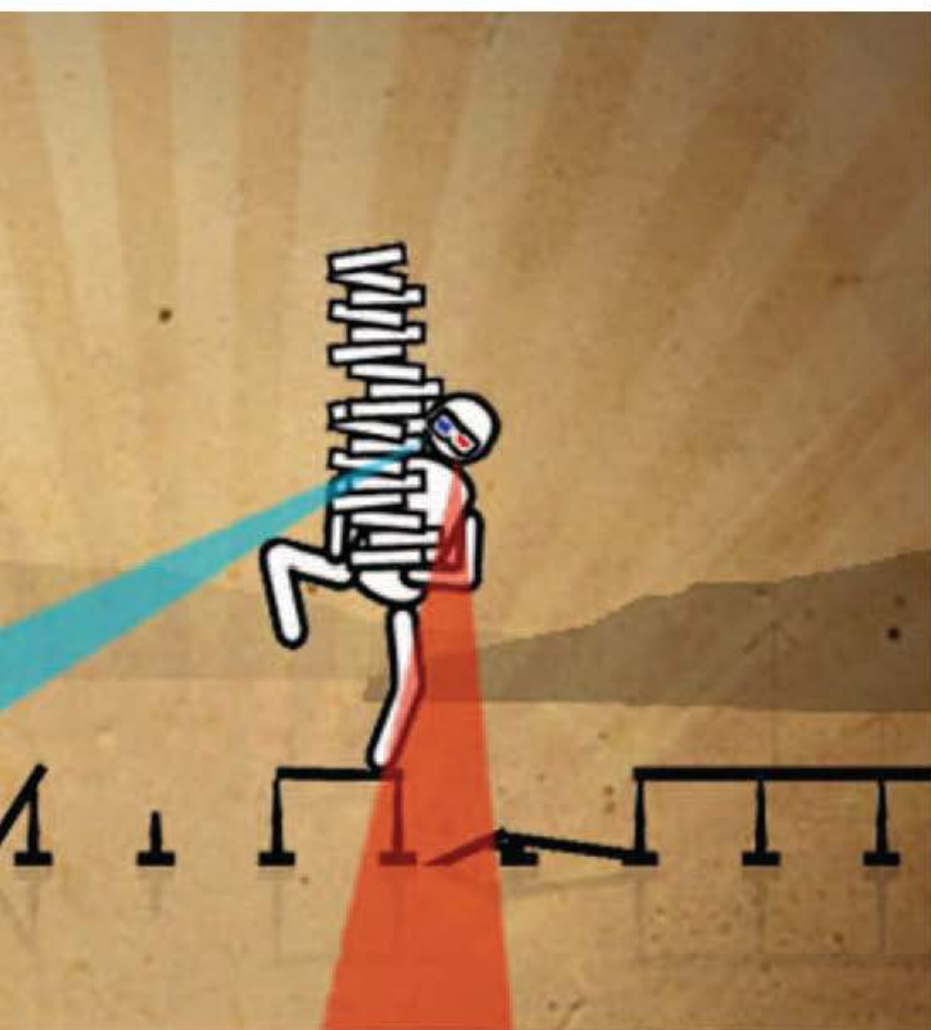
proyecto de renovación, tanto formal como discursiva, alineada desde la marginación institucional, pero, contradictoriamente haciendo uso y configurando alianzas estratégicas de cooperación con la misma institucionalidad cultural.

Luis Cuello, artista visual y gestor cultural, junto a Simonetta Rossi, teórica e historiadora del arte delinean las estrategias por las cuales se genera el proyecto “Polo de desarrollo de las artes contemporáneas de la región del BíoBío”, con el único propósito de configurar una ficción escénica. Esta ficción significaría la autovalidación de un espacio inexistente y que por medio de diferentes alianzas y estrategias permitirían finalmente la puesta en valor de una producción visual invisible y desvalorada dentro de una escena ya en entredicho.



CONCE

**PRESENTACION Y LANZAMIENTO
PRODUCCION EDITORIAL COMO PLATAFORMA**



PCION

TO DE REVISTA PLUS SIETE
FORMA COLABORATIVA Y RELACIONAL



La ejecución y valoración del ejercicio estaría sustentado finalmente en tres estrategias; primero, la elaboración de una masa reducida de observadores críticos traducido en clínicas de curatoría, quienes se transformarían en los analistas de la visualidad presentada con el incentivo valor de lo “local”. Segundo, la designación arbitraria de artistas y su colocación expositiva en el exterior, saltando el paso casi obligado de la provincia a la capital, otorgando un carácter de internacionalización a la operación propuesta con incremento en el sentido de intercambio. Y tercero, establecer un dispositivo de continuidad y perdurabilidad a través de su registro escrito.

Este último aspecto es lo que finalmente en el año 2004 genera la edición de la revista “OVERLOCK”, como el dispositivo editorial

propuesto por el proyecto Polo, su gestor Luis Cuello y en penumbras, la figura del curador invitado Justo Pastor Mellado.

A la par, y transformándose en elemento díscolo, Revista Plus se comienza a configurar como su contraparte marginal, sin apoyo específico de la institucionalidad, independiente en forma y contenido, pero enfocado a desentramar la ficción generada por un proyecto financiado de forma estatal.

Desde acá comienza a germinar junto a un grupo de artistas visuales, el soporte del diálogo crítico con respecto a un espacio hasta ese momento inexistente y que no se identificaba ni con el apoyo universitario ni con el aparataje de la institucionalidad cultural del Estado, representado finalmente con proyecto Polo y su instrumento editorial OVERLOCK.

Revista Plus (soporte de inscripción contingente) es el título del primer número que se adelanta a la edición de OVERLOCK y la cual se entrega de manera gratuita a los asistentes de la presentación de Proyecto Polo en el año 2004.

El soporte editorial de Plus se basa en un antecedente fundamental, la colaboración. El trabajo colaborativo, tanto en los aportes visuales, escritos, diseños, diagramación, impresión y distribución fueron ejecutados de manera colaborativa y coordinada. El trabajo desempeñado finalmente se tradujo en una trama de complicidades que repercutió en otras propuestas editoriales como Edición ANIMITA^{lxxii}, siendo una de las más destacadas.

El panorama en este sentido cambia y la situación marginal de un espacio al cual artificialmente se

pretende catalogar como escena local, comienza a adquirir un carácter crítico, a través de sus soportes auto-gestionados de diálogo escrito y colaborativo.

Este trabajo condujo a elaborar un segundo número, en donde aquella colaboración comenzó a emplearse en el contenido. Al operar en este sentido Revista Plus comienza a transformarse en un soporte de discusión y referente crítico en su tercer número, el texto disperso adquiere un lazo conductor en donde la permeabilidad de textos se hace eco de una supuesta *relacionalidad*^{lxxiii} de los discursos visuales. Los planteamientos de los textos circulantes a principios de la pasada década, Nicolás Bourriaud (Estética Relacional) o Reinaldo Ladagga (Estética de la Emergencia), son condensados en los análisis expresados desde un plano

marginado e inscriptos en un soporte colaborativo de discusión crítica. La visión desde el margen de un espacio invisible a los centros discursivos del arte, el análisis de elementos que se alejan de esta marginalidad y las relaciones efectuadas por sus editores, comienzan a configurar un campo de intercambios textuales que generan un discurso a través del análisis de los nuevos elementos que se escapan del círculo formal de lo artístico.

Habrá siempre que volver a insistir - en el caso de culturas marginales o periféricas - sobre las estrategias que ponen en obra para desorganizar y reorganizar las formas o significados transmitidos por las culturas dominantes; para convulsionarlos, para invertir la jerarquía del modelo en choque con la desmesura de un real que llega a

sobrepasarlo y hasta desintegrarlo.^{lxxiv}

La estrategia propuesta por Revista Plus apunta a la significación de los soportes referenciales antes mencionados, utilizando la estrategia editorial se va configurando en el dispositivo de un diálogo sustentado en la colaboración, escapando de la necesidad de insertarse por medio de los trazados conservadores de inscripción y puesta en valor de obra artística.

La editorialidad es una plataforma sustituta que practica el desplazamiento de soportes para acoger un nuevo concepto de obra, que supera el deseo de ser colgada o dispuesta.^{lxxv}

Por tanto, las formas en que los elementos que configurarían una supuesta obra, se desentraman por medio de la colaboración en ejercicio de un soporte conceptual que se

escapa de lo catalogal, es decir, no se trata de un dispositivo que habla sobre la obra, más bien, el propio dispositivo es una obra que interactúa con su medio y que es proclive a la relación e intercambio productivo a través del diálogo y lo textual.

(...) Hablamos de experimentar el trabajo editorial como un espacio que favorezca relaciones imprevistas, que remuevan aquel universo preconcebido de maneras y conceptos que cierran el campo artístico sobre sí mismo.^{lxxvi}

Retomando el comienzo de este texto, en los primeros años del 2000 Chile intenta, por medio de la mediatización de las imágenes y la condensación de la memoria histórica, comprender un pasado que aun reclama soluciones inconclusas, la cultura de la reformulación y las mediaciones concertadas instalan un

escenario que pretende insertarse y asumir un carácter perdido por diecisiete años de dictadura y diez más de ordenamiento político.

La maquetación de escenas erigidas desde la centralidad hermética de la intelectualidad chilena, da la espalda a lo que se reclama desde las provincias y éstos, asumiendo su propia insularidad proponen la estructuración artificial de un campo ficticio de encuentros y desencuentros entramados definido por lo “local”.

Revista Plus asume esta estructuración reformulando una escena indefinida, comenzando un proceso, a través del entrelazamiento horizontal, potenciando a su vez el carácter transversal de las relaciones^{lxxvii} cooperativas y asumiendo la tarea de elaborar un espacio inexistente.



Por medio de la colaboración Revista Plus se expande y elabora de esta forma su publicación número siete, las relaciones, contactos y redes de cooperación se abren y salen de un diminuto espacio delimitado por la institucionalidad universitaria, instalándose como eje de iniciativas a nivel latinoamericano y promoviendo experiencias a través de la colaboración e intercambio de relaciones motivadas desde el arte y la cultura.

La edición en este sentido se transforma en elemento dinámico y confluyente. (...) “La edición como productora de dispositivos del hacer con otros para establecer relaciones diferentes e imprevistas como forma de diálogo”.^{lxxviii}

Plus es en definitiva el vórtice de elementos configuradores de nuevos espacios productivos, partiendo desde las formas artísticas

para desplazarse a un espacio ampliado, circunscrito a la cultura y la participación. Lo editorial se entendería en este caso, como una nueva forma de relación e intercambio que genera diálogos insertos en contextos sociales, es decir, un productor de conocimiento en espacios predispuestos para ello, favoreciendo el desarrollo de pensamientos autónomos puestos en circulación en un espacio expositivo, donde el lector se constituye en el mejor de los casos en su propio productor.



Estrategias colectivas en torno
a la producción visual, vinculaciones
políticas y culturales en los
procesos de intervención pública.



“MESA8 es un grupo de trabajo compuesto por artistas, profesionales de arte y gestores culturales de la región del Bío Bío, Constituye una plataforma de trabajo asociativa, destinada fundamentalmente a la gestión y producción de acciones que involucran a la práctica artística y su implicación con problemáticas directas y atingentes. Su propósito es explorar diferentes ámbitos de las artes visuales, tanto en su relación con la comunidad, organizaciones ciudadanas e iniciativas artísticas”.^{lxxix}

Esta es la presentación de la agrupación Mesa8 que en su comienzo en el año 2007 adopta el nombre de “Octava Mesa de Artes Visuales”, colectivo que nace al amparo y a petición de la institucionalidad cultural local.

El Consejo Nacional de Cultura y las Artes de Chile comprende que la nueva forma de ordenamiento en torno a la cultura debe establecer un nexo mucho más directo con la institucionalidad política.

La vertiginosa serie de transformaciones que las naciones latinoamericanas desarrollan a partir de mediados de los años ochenta desvanece la ilusión de homogeneidad cultural que prevalecía y la diversidad comienza a tensionar lo que se entendía como elemento lineal y aglutinador.

En este sentido, la administración del valor cultural ya no puede comprenderse desde la noción acotada de fomento a la creación, protección del patrimonio y su difusión, elementos limitados que se comprenden como fundamentales durante décadas.

La nueva institucionalidad política de muchos países latinoamericanos que se abren después de años de sometimiento dictatorial y conflicto social, no se condice con una apertura en el ámbito de la cultura y las artes, sino que se somete a la tradicional visión del pasado.

Néstor García Canclini, comprende esta coyuntura y la visualiza en “Políticas Culturales en América Latina” de 1987, estableciendo la relación entre los bienes culturales y su distribución, proponiendo paradigmas por los cuales, en este caso, el consumidor de estos bienes se plantea en un nuevo escenario diverso y disperso, problemática que presenta desde esta perspectiva en la edición del 1995 “Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización”.^{lxxx}

En este escenario las reformulaciones en los conceptos y las formas en que los Estados asumen su compromiso con la cultura, componente fundamental de cada nación, confluye en un reordenamiento de los planteamientos que los gobiernos intentan subsanar redactando proyectos que proponen la alineación con los cambios políticos que ya están sobre la marcha.

Este es el caso de Chile, en donde la institucionalidad cultural está sometida al ordenamiento y presupuesto dependiente del Ministerio de Educación y que entre 1999 y 2003 intenta renovar por medio de un ambicioso programa las bases para una futura institucionalidad concerniente netamente al ámbito de las artes y la cultura, tanto material como inmaterial.

El primer paso es la conformación y elaboración de “Cabildos Culturales”^{lxxxix}, que tiene como objetivo, reconstruir el tejido social desarticulado por los años de dictadura, reconocer la diversidad cultural y crear las condiciones para la reconstrucción de una ciudadanía cultural democrática. Esta fue la base que delimitó la primera visión panóptica del estado cultural chileno, documento al que se le denominó Cartografía Cultural Chilena,^{lxxxii} lo que finalmente confluye en la conformación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, institución dependiente del Ministerio de Educación con departamentos en las trece regiones del país conformando así los Consejos Regionales de Cultura.

Este modelo es parte del proceso de renovación y desarrollo

que experimentan la mayoría de los Estados latinoamericanos en la década del noventa, generado como consecuencia del modelo económico de desarrollismo implantado en los sesenta, siendo la institucionalidad cultural parte de estas reformas. El modelo a seguir se basaba en la difusión cultural, fomento a las bellas artes y protección del patrimonio cultural, elementos planteados por el ministerio de cultura francés de fines de los años sesenta con la figura de André Malraux^{lxxxiii} como su primer ministro.

“Treinta años después, el modelo económico da un giro de ciento ochenta grados. A partir del llamado Consenso de Washington^{lxxxiv}, los postulados sobre lo que había construido el modelo económico, y se habían reestructurado administrativamente los Estados, se

derrumba. (...) El nuevo paradigma es la libertad de mercados. Las empresas estatales, configuradas para prestar servicios básicos, pasan a manos privadas. El Estado se reduce a su mínima expresión y la institucionalidad cultural no es ajena a esa tendencia^{lxxxv}.

La cultura pasa a ser un bien individual, restándole una categorización social y común. El modelo económico basado en las propuestas francesas de los años sesenta da paso a la asimilación de un modelo sustentado en las iniciativas particulares representadas en fundaciones privadas, y que Canclini denomina como el paradigma de *privatización neoconservadora*^{lxxxvi}, modelo que sitúa su mirada en los planteamientos del Reino Unido y Estados Unidos.

Otro elemento importante es la relevancia del aspecto económico ligado a la cultura y el impacto que redundará en las industrias culturales. Proceso que podría entenderse como excusa de los Estados para sustraerse de esta problemática, dejando que sea el mercado el que regule las relaciones de la producción en torno a la cultura.

En definitiva la problemática inherente en las discusiones del ordenamiento político en torno a la institucionalización de la cultura, responde principalmente a tres aspectos básicos, producción, suministro y difusión de bienes culturales, es por ello que no deja de ser interesante la forma en que durante estos últimos años la institucionalidad cultural chilena ha intentado establecer la diferencia de los distintos modos de hacer en la práctica artística, parcelando sus

intereses y poniéndolos en discusión, por medio del incentivo a la conformación de grupos de trabajo denominados mesas, es así como existen en las diferentes regiones del país mesas de artes visuales, fotografía, teatro, etc.

En cuanto a la conformación de la “octava mesa de artes visuales”, la convocatoria es entendida como una oportunidad de comenzar a cimentar un proceso que por años se ha constituido de manera dispersa, la conjunción de intereses comunes, se entiende como la oportunidad de lograr la concreción de iniciativas y la visibilidad de éstas a través de los canales que maneja la institución cultural bajo el amparo del Estado. En tanto el interés de la institución radicaría en la normalización de esta dispersión y alinear los canales por los cuales la cultura y en especial las bellas artes se entienden desde la

visión política, concepto manejado desde el Estado como política cultural. No es casual, por tanto que la primera actividad que realiza el consejo regional de cultura de la región del Bío-Bío, junto a numerosos artistas visuales de la ciudad, sea un seminario, enfocado a informar los mecanismos por los cuales el Estado salvaguarda los derechos de los “creadores” por medio de leyes de propiedad intelectual o formulación de proyectos artísticos financiados a través de fondos concursables.





“La mesa de artes visuales, así como cada una de las mesas de las otras áreas, es parte de la política de participación y bases que promueve el Consejo, en tanto la organización bajo la forma de mesa constituiría una herramienta colectiva, portadora de una potencial capacidad de intervenir y orientar las decisiones y procedimientos habituales del Consejo en lo que respecta a las artes visuales”.^{lxxxvii}

Entre las primeras actividades desarrolladas por esta agrupación, destaca la convocatoria que intenta establecer al núcleo generado por la mesa de artes visuales, como punto confluyente de iniciativas artísticas, proponiendo un dispositivo rudimentario de interacción y diálogo. A esta convocatoria se le denominó “Mínimo esfuerzo, Máximo resultado”, comprendiendo que a partir de la precariedad material se

podrían generar iniciativas de importancia, haciendo hincapié en los procesos y en las relaciones establecidas más que en un producto final redundante en lo objetual.

De este ejercicio surgieron iniciativas interesantes pero sin resonancia, por otro lado la convocatoria generada no se extiende y permanece en un mismo círculo convocante.

Otro ejercicio que se propone interactuar directamente con la comunidad es el proyecto P(l)anificación. Proyecto que involucró a Mesa8, Corporación Cultural Balmaceda y el barrio de Tucapel Bajo Esperanza, este ejercicio apeló a la relación social, el diálogo y la interacción de distintos agentes.

A través de un despliegue, técnico y difusión generado por Mesa8, se invita al barrio de Tucapel

a “tomar once”^{lxxxviii} y a preparar pan como gesto de comunión, diálogo e interacción a través de un proceso productivo que resulta elemental en la dieta y tradición chilena, principalmente en el estrato popular. Otro proyecto que involucra al propio Consejo de Cultura como demandante de iniciativas es un proyecto de producción de libros de artistas. Un dispositivo móvil denominado “carro”, se traslada como biblioteca móvil ofreciendo en el entorno urbano y su población la producción de libros ejecutados por distintos agentes culturales, sociales y comunales de la ciudad, instalándose en distintas ciudades y establecimientos, entre ellos los propios Consejos de Cultura.

Pero es quizás con el remezón sufrido tras la catástrofe telúrica del 27 de Febrero del 2010 que esta agrupación comprende la forma en

que iniciativas culturales de este tipo se involucran en temas expandidos de la discusión artística.

“Es en esta coyuntura que el 21 de marzo de 2010, un grupo de artistas visuales llegamos por primera vez a la Escuela Las Vegas de Coliumo, ubicada en caleta Coliumo, Tomé. (...) nuestro propósito ha sido desplegar un proceso que otorgue continuidad a las relaciones con el lugar, para desde ahí producir nuevos intercambios y desarrollar un trabajo creativo en torno a demandas y ámbitos referidos a la memoria colectiva, la identidad, las economías domésticas, etc. Esta voluntad de permanecer se ha visto reafirmada en el actual desarrollo de talleres de pintura y fotografía para los alumnos de la escuela, orientados a la relación de éstos con su entorno y a la reelaboración creativa de su sentido de pertenencia con el lugar. Estos

talleres constituyen un nivel primario de acción, respecto al marco de posibilidades que se ofrecen a la producción artística cuando ésta se implica en el acontecer de realidades sociales específicas”.^{lxxxix}

La coyuntura de la catástrofe pareciera inferir en esta agrupación la separación del instrumentalismo ejercido por la institucionalidad cultural local, asumiendo un compromiso independiente, insertos en un estado de excepción social, pero atentos a los estrechos límites en que lo contextual y la relación participativa del ejercicio artístico se asocia con un supuesto asistencialismo cultural.

“Ahora bien, todo esto no deja de plantear problemas que conciernen a la propia definición y especificidad de las prácticas creativas que se proponen una vinculación con el espacio social; nos referimos al

peligro de caer en una visión redentora del arte, que desconozca toda tensión asociada a la producción de comunidad. Esta condición paternalista del arte que asume una función social, y que ciertamente puede ser catalogada en términos de asistencialismo cultural”.^{xc}

La claridad al respecto pone en evidencia el real interés de Mesa8 de establecerse como eje de participación ciudadana, manteniendo a través del ejercicio artístico un compromiso estrecho con la forma en que la percepción estética es desbordada a través de los propios medios de producción de obra artística e interrelación participativa con una comunidad azotada y carente de representación simbólica.

El proceso llevado a cabo por Mesa8, pareciera confluir en la necesidad de sus componentes de

situar la práctica artística en un plano de mayor amplitud, no se pretende elaborar ficciones de inserción o inscripción de obra, no se intenta dar circulación a propuestas o discursos tendientes a la objetualidad estética, mas por el contrario se intenta dar coherencia a los procesos que comprende la multidisciplina como elemento de apertura y la participación junto a la relación con el espacio público, como el soporte de acción directa con sus habitantes.

La apertura y la necesidad de establecer redes de apoyo con otros agentes de la región sudamericana, en concordancia con estos antecedentes, genera en el año 2010 la propuesta de residencias artísticas, establecida en la comuna más azotada por el desastre natural del 27 de Febrero.

“Nuestro propósito es activar este espacio como el centro operativo de un trabajo vinculado con el contexto, inscrito en las demandas y problemáticas colectivas que han emergido a consecuencia del desastre natural vivido meses atrás”^{xci}.

El programa de residencia se entiende como la instancia proclive de interacción, tanto de la agrupación, el contexto que acoge y el residente, experiencia que genera el diálogo necesario y la visión externa de problemáticas atinentes a un espacio determinado por una reconstrucción desatendida. La intervención de este lugar por parte del residente es propuesta por Mesa8, como ejercicio de interacción con el núcleo social que la conforma, es decir, las propuestas se entranan con las necesidades urgentes de la población, entendiendo que estas necesidades pasan desde un plano



físico y tangible hasta otro de representación e identificación simbólica. Hasta la fecha el ejercicio de residencias Mesa8 / Casa Poli se mantiene activo.

El proceso llevado a cabo por Mesa8, se debe entender como el despliegue de acciones concernientes a la necesidad de establecer un campo de ejecución mucho más amplio que involucra tanto a productores artísticos como núcleos sociales, estableciendo relaciones productivas con agentes que entienden el contexto y el espacio urbano como soportes vivos de identidad. Las acciones en definitiva derivan de un supuesto “*agotamiento de dependencia institucional*”,^{xcii} para establecerse como agentes dinamizadores de experiencias relacionales y que se expanden del acotado espacio artístico para

establecerse en un área concerniente al estudio de la propia cultura.



¿Cómo mantenerse después de la catástrofe?



Un taller de gráfica que se resiste a la demolición.



Con el grabado en madera, la gráfica se volvió por primera vez reproducible técnicamente; lo fue por largo tiempo antes de que la escritura llegara a serlo también gracias a la imprenta. (...) Al grabado en madera se suman, en la edad media, el grabado en cobre y el aguafuerte, así como, a comienzos del siglo XIX, la litografía. Con la litografía, la técnica de la reproducción alcanza un nivel completamente nuevo. El procedimiento mucho más conciso que diferencia la transposición del dibujo sobre una plancha de piedra respecto del tallado del mismo en un bloque de madera, o de su quemadura sobre una plancha de cobre, dio a la gráfica por primera vez la posibilidad de que sus productos fueran llevados al mercado no sólo a escala masiva (como antes), sino en creaciones que se renovaban día a día. Gracias a la litografía, la gráfica fue capaz de acompañar a la vida cotidiana, ofreciéndole ilustraciones de sí misma. Comenzó a mantener el mismo paso que la imprenta. Pero ya en estos comienzos, pocos decenios después de la invención de la litografía, sería superada por la fotografía.

Walter Benjamin

Reproductibilidad técnica. La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica.

La historia del grabado en Chile, no parece estar alejada de la historia de la gráfica del resto del continente y de las colonias hispanas. La relevancia de las imágenes que en Chile comienzan a circular, como en el resto de países de América, constituyó el primer acercamiento a la representación de un nuevo horizonte ilustrado.

Con la llegada de la litografía a comienzos del siglo XIX, la gráfica se

expande a través de la edición masiva de libros y periódicos ilustrados, otorgando relevancia artística a sus productores.

La formalización académica de las técnicas gráficas ya en el siglo XX, y su inclusión dentro de las galerías le otorgarán definición artística, pero sin alcanzar el nivel de la pintura, por lo que es visto siempre como un arte menor.

De igual forma la proliferación del carácter popular y su instalación

como discurso accesible germinará una de las herencias visuales más sobresalientes de finales del siglo XIX, las hojas sueltas de “la lira popular”, son un antecedente trascendental para entender la evolución del grabado en Chile durante el siglo XX.

¿Qué era la Lira Popular? “Un impreso en forma de hoja suelta, tamaño tabloide, que circulaba a fines del siglo XIX, en el cual el texto poético (en décimas) e imagen xilográfica, daban expresión comunicable a formas culturales provenientes de sectores marginales de procedencia campesina”^{xciii}.

La herencia hispano-arábiga del siglo de conquista llega a las colonias en forma de glosa festiva y lúdica, la poesía burlesca, cantada y apelando a lo cotidiano llega a Chile junto al aparataje ibérico de su empresa colonizadora.

Las clases populares se hacen propio un discurso deformativo del lenguaje, la imagen rudimentaria es el eco de la frustración y la falta de identificación que rodean a la pintura de tradición moderna.

Es a partir de los años cincuenta que esta imaginaria comienza a adquirir relevancia política siendo recuperada por la ideología marxista, como antecedente de expresión netamente popular.

Justo Pastor Mellado identifica en su estudio “La novela chilena del grabado”,^{xciv} la problematización del campo pictórico chileno y la influencia del grabado sobre un terreno definido como “*ilustratividad pictórica*”^{xcv}.

“Puede parecer sorprendente que la radicalidad de la crítica pictórica chilena se sostenga sobre una anomalía localizada en el sistema del grabado. Dicha anomalía

corresponde a la extensión literal de las técnicas del grabado, hacia campos en los que se le hace definir relaciones desplazadas de términos, provocando interpretaciones que hacen visibles las fisuras de las poéticas visuales dominantes”^{xvii}.

A partir de la investigación que realiza Mellado en torno a la evolución del grabado en Chile, se entiende que la visualidad chilena se circunscribe a dos momentos: “*Primera Transferencia y Segunda Transferencia*”. La primera asociada a la escuela de pintura informalista importada por José Balmes en los años sesenta y la segunda asociada a la figura de Eugenio Dittborn, éste mucho más vinculado con los procesos de aceleración y desplazamiento de la práctica artística de los años setenta.

“Eugenio Dittborn, contra el informalismo balmesiano acelera el

castigo de la mano e introduce la represión de la retina mediante el recurso metódico de la serialidad, ligada a la reproducción serigráfica de los residuos icónicos más sintomáticos de la vida pública”^{xviii}.

Esta dicotomía establece la separación entre un modelo asociado a la pintura como práctica tardía y reaccionaria a diferencia de otra ligada a los procesos de reproductibilidad y masificación de la imagen, con un fuerte trasfondo político, cabe recordar que el contexto es de los años setenta en Chile.

A diferencia de México en la producción gráfica del país andino no se puede establecer un fuerte lazo con referentes plenamente identificables y definidos, los grabados de Jose Guadalupe Posada o el TGP, constituyen en México una producción gráfica en estrecho lazo

con la visualidad popular de un período definido en la historia social y política de la nación azteca. El concepto de taller de grabado es comprendido en este contexto de igual forma que una empresa impresora, productora de imágenes en forma masiva, para un observador poco letrado pero atento.

La figura más relevante en la gráfica chilena quizás esté en disputa entre Carlos Hermosilla y Nemesio Antúnez, pero en definitiva es este último el que adquiere mayor relevancia incorporando el sistema gráfico en la retina de la visualidad artística chilena con una visión mucho más cosmopolita, a diferencia de Hermosilla identificado visualmente con el grabado mexicano del Taller de Gráfica Popular.

La creación del Taller 99, en 1956, teniendo como modelo el Atelier 17 de William S. Hayter^{xcviii}, se

reconoce como el punto en donde confluye la disidencia entre las disputas establecidas por Mellado.

Un discurso onírico y la experimentación del grabado hacia la abstracción y el estudio del color será el eje programático que Antúnez inserta a un proceso en esencia artesanal, incorporando referencias tanto campesinas, como es el caso de la alfarería negra de Quinchamalí^{xcix} y la Lira Popular.

El desarrollo desplazado del grabado en este espacio confluirá en el trabajo de dos productores; Eduardo Vilches y Pedro Millar, destacándose la experimentación y la conceptualización de las técnicas gráficas en especial de la xilografía.

El Taller 99 será por muchos años la principal figura promotora de esta práctica visual y permitirá el desarrollo de otros talleres enfocados

a promover y estudiar el grabado como práctica artística de relevancia.

Este fue el caso de Falucho 41, que comprendiendo la necesidad de establecer un centro de estas características en provincia, se instala en la ciudad de Talcahuano, puerto industrial y militar cercano a Concepción.

El Taller de Grabado Falucho 41 de Talcahuano, se conforma en el año 2001 por alumnos egresados de la escuela de arte de la Universidad de Concepción, intentando incorporar a un espacio carente de este tipo de centros la continuidad y la difusión de las técnicas gráficas.

Falucho, en una primera instancia intenta emular la figura del Taller 99, a través de la incorporación de distintos artistas gráficos, incorporación de socios y la implementación de talleres, tanto pagados como gratuitos. Estos

últimos requeridos por la institucionalidad Municipal que le cede un espacio en el subterráneo del centro deportivo de la ciudad conocido como “La Tortuga de Talcahuano”.

Este dato es relevante, pues la institucionalidad cultural de este municipio, así como otros, se destaca por la precariedad, tanto en su infraestructura como en su planteamiento y entendimiento de los procesos que a partir de los años noventa van configurando una serie de reordenamientos en lo concerniente a las políticas culturales, asociadas a los desarrollos económicos, sociales y políticos del país.







Talcahuano como muchas otras ciudades debe unir departamentos para reducir gastos y es así como la cultura, el turismo, el deporte y la recreación se aglutinan en una sola entidad y en un solo espacio de trabajo.

En tanto el trabajo desarrollado por Falucho se enraíza en la tradición y en el culto por la técnica de producción y reproducción de imágenes a partir de técnicas heredadas desde la edad media.

Falucho queda al margen de la discusión de inscripción local. Esto en cierta medida le resta relevancia en un contexto deseoso por sobresalir e insertarse como escena contemporánea, a través de la configuración, desplazamientos, alianzas y relaciones de sus productores visuales.

La necesidad de visualizar el trabajo realizado por los

componentes de Falucho obliga a expandir la forma en que la tradición gráfica es interpretada dentro del taller, es así como en el año 2009 recibe la invitación de Edición ANIMITA en el contexto de la Trienal de Chile, para intervenir la publicación producida por el artista visual Carlos Valle en forma de suplemento periódico.

De esta forma Falucho se reintegra a la faceta del grabado más activa, es decir, la forma en que el grabado en su etapa pre-artística es entendido como práctica difusora y reproductora de imágenes y que en el siglo XIX se masifica por medio de la litografía. En el siglo XXI el proceso de trazado es vectorial y electrónico y su reproducción es mecánica por medio del off-set.

La comprensión de sus principales agentes del retraso en que el concepto de taller es

entendido, obliga a Falucho a reinterpretarse como colectivo, proponiendo un trabajo de intervención pública y desplazamiento gráfico que apela a la interacción del espacio social como soporte de obra y una supuesta imaginaria local como dispositivo de incisión.

“Falucho 41 incorpora en su dinámica de producción creativa dispositivos que intentan establecer un vínculo sensible con el contexto sociocultural en el que se desenvuelven. Se busca levantar un puente entre el colectivo y los habitantes del territorio a través de una acción de arte. Esto fuerza a cuestionar los bordes de la obra”^c.

Falucho al comprender los bordes en que la acción gráfica se desplaza, hacia una conceptualización de sus referencias técnicas, incorpora la noción que

desde los setenta, Millar, Vilches, Dittborn, Gonzalo Díaz, Carlos Leppe, el C.A.D.A. o Carlos Altamirano entre otros problematizan un campo dominado por lo que Mellado señala como la ilustratividad pictórica.

En el 2010 Falucho es incorporado como colectivo, en el proyecto asociado a Revista Plus, Tráfico Latinoamericano Concepción (TLC) que promueve la asociación entre colectivos artísticos de la región latinoamericana. Falucho es considerado como agente productor de asociaciones entre artistas con un fuerte lazo a la educación artística y promotor de la tradición concerniente a la práctica del grabado.

Luego de la catástrofe del 27 de Febrero del 2010, el emplazamiento que alberga al taller



es arrasado por el maremoto y destruido en su totalidad.


En tal escenario la continuidad como colectivo se mantiene, no así su permanencia como taller.

Las necesidades de mayor urgencia para la población no consideran la instalación de un taller de grabado como prioridad, aunque es resituado, ocupando los salones de una escuela barrial, la consistencia y continuidad del trabajo realizado por sus agentes es puesta en duda, resistiendo a su demolición y desaparición.

Las precariedades de un Municipio pequeño, que intenta levantarse y levantar los escombros materiales y sociales, fija su mirada hacia las necesidades más urgentes remitiendo a las entidades culturales, entre ellas Taller Falucho 41 a la auto-suficiencia y éstos a

reincorporarse, desde la mirada crítica de lo sucumbido tras el efecto telúrico.

†

conclusion 

El presente ensayo responde a una inquietud personal que radica en el entendimiento de las formas en que la práctica artística ha evolucionado a la par con el desarrollo de las sociedades.

La manera en que los artistas intentan poner en valor su propia producción, asumiendo procesos y problematizando interrogantes que se escapan del tradicional método de inscripción y valorización de obras, conduce a nuevas interrogantes y nuevos campos de acción.

La normalización de términos y los desplazamientos hacia ámbitos políticos, sociales y educacionales en que la noción del arte se desenvuelve y se compenetra con la institucionalidad cultural, ha permitido en las últimas décadas, expandir el campo visual, hacia una perspectiva cada vez más difusa.

Las relaciones sociales, el asistencialismo cultural, la educación como elemento de normalización y la acción artística en la esfera pública, condicionan y restringen de cierta manera, procesos manuales y expresivos en que el arte fue entendido en una época anterior.

En Latinoamérica, los procesos económicos y los diversos conflictos sociales que marcan su desarrollo moldean la actitud que los artistas manifiestan desde su propia condición de ciudadanos.

Con todos estos antecedentes, es de entender que la relación establecida entre contextos tan dispares como cercanos (México – Concepción) se vea refrendada en estos entendimientos.

Ciertas carencias presentes a nivel cultural se replican en ambos contextos y estas carencias son las

que permiten una relación mucho más directa entre los ejercicios señalados.

La Lleca, siendo un ejercicio artístico ligado al performance, se desplaza hacia ámbitos psicosociales llegando a comprender que por medio del afecto se puede educar a un segmento segregado. Este gesto es comprendido por un colectivo artístico que plantea su trabajo bajo el soporte editorial por medio del diálogo, la interacción y la colaboración textual. Revista Plus asume estas apreciaciones e incorpora a La Lleca en su propio proyecto como agente comprometido, que desde la acción estética se desplaza hacia horizontes consignados a la relación entre personas.

Los ejercicios restantes identificados en esta investigación, ejercen el mismo cometido,

incorporando a su producción elementos multidisciplinares, en relación con la política, el discurso, la gestión y la complicidad institucional.

La producción de encuentros y situaciones es lo que mueve el trabajo de estos proyectos que bajo el concepto de “lo relacional” se inscriben como elementos reticulares de cooperación y retribución en que el arte y los artistas se desenvuelven a partir de las rupturas efectuadas por la conceptualización de las prácticas artísticas en los años sesenta. La desmaterialización del objeto y la ruptura con el espacio expositivo de esa materialidad, da paso a una necesidad de establecer nuevos vínculos y relaciones sociales así como la experimentación y problematización de los espacios en que se desarrollan. Es lo que señala Jaques Rancière en “Sobre Políticas

Estéticas”; *“El arte relacional se propone crear, de este modo, ya no objetos sino situaciones y encuentros. Sin embargo, la simple oposición entre objetos y situaciones produce un cortocircuito. Lo que está en juego es de hecho la transformación de estos espacios problemáticos que el arte conceptual había opuesto a los objetos/mercancías del arte. La distancia tomada ayer con respecto a la mercancía se invierte ahora con propuestas de proximidad nueva entre las personas, de instauración de nuevas formas de relaciones sociales. No es tanto a un exceso de mercancías y de signos a lo que quiere responder el arte como a una falta de vínculos”.*

En definitiva, la práctica artística hoy en día pareciera reclamar un lugar trascendente en el desarrollo de la propia sociedad y comprender que el sentido de su

existencia articula una nueva visión del mundo.

El diálogo, la interacción, la participación y el arte son los elementos para llevarlo a cabo.



Notas

1. PUESTA EN ESCENA

ⁱ Por medio del “Manifiesto del Realismo”, escrito por Naum Gabo y Antoine Pevsner en 1920 se distingue un Constructivismo de naturaleza “estética” a diferencia de lo proclamado por Tatlin, en cuyo seno planteaba la naturaleza “práctica”. Esto significó la ruptura del movimiento constructivista en sus dos tendencias. En 1921 los miembros del Instituto de Cultura de Moscú definen el Constructivismo como una práctica lógica que responde a las demandas de una nueva sociedad colectiva.

ⁱⁱ El concepto de **Gesamtkunstwerk** (obra de arte total) surgió en el siglo XIX como un modo de reconciliar el arte y la vida. El término se desprende de los escritos *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera Drama* (1851) de Richard Wagner quien lo acuña para referirse a la integración de la música, el teatro y las artes visuales. “El concepto es parte de la lucha del siglo por volver a recomponer lo que se había descompuesto no tanto en el cristianismo sino, más bien, con la desaparición de los elementos unificadores de la cultura a raíz del Renacimiento”

Tollinchi, Esteban. “Los Trabajos de la Belleza Modernista, 1848 – 1945”. Edit. Universidad de Puerto Rico. 2004. p. 600

ⁱⁱⁱ La **psicogeografía** es el estudio de los efectos precisos que el ambiente geográfico, conscientemente ordenado o no, ejerce directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos. Anticipada por las observaciones de Guilles Ivain, el cual ya había avanzado en el seno de la Internacional Letrista, allá por el año 1956, la hipótesis de una nueva aproximación a los fenómenos urbanos basada en la experiencia vivida del espacio, la psicogeografía va a ser desarrollada a partir de las indagaciones de Abdelhafid Khatib, autor de un ensayo de descripción psicogeográfica del céntrico barrio parisino de Les Halles en el cual propone, ante el traslado irremediable del histórico mercado central a la periferia, transformar sus pabellones abandonados en pequeños complejos destinados a la educación lúdica de los trabajadores. El instrumento principal del que se sirve la investigación psicogeográfica es la “**deriva**”, que la IS define como la forma de comportamiento experimental ligada a las condiciones de la sociedad urbana, la técnica del tránsito veloz a través de distintos ambientes. La deriva se diferencia

cualitativamente tanto del viaje como del paseo, porque mira el reconocimiento de los efectos psíquicos del contexto urbano. Ver. Perniola, Mario. “Los Situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX”. Trad. Álvaro García-Ormaechea. Edit. Acuarela & Machado. Madrid. 2008. p. 24-24.

^{iv} Lucy R. Lippard (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York: Praeger, 1973. p. 10

^v En Agosto de 1968 se reunieron en Rosario (Argentina) artistas de esa ciudad y de Buenos Aires para discutir, en lo que llamaron **I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia**, los puntos centrales de la acción futura: entre éstos “la renuncia a participar de las instituciones establecidas por la burguesía para la absorción de los fenómenos culturales” (premios, galerías de arte) y “la inserción de los artistas en el campo de una cultura de subversión que acompañara a la clase obrera en el camino revolucionario”. Si la urgencia consistía en hacer un arte colectivo, que operara directamente con la realidad, y que denunciara las situaciones políticas, sociales y económicas que aquejaban al país, un

lugar propicio para comenzar parecía ofrecerlo la candente crisis que afectaba a la provincia de Tucumán. Sus problemas fueron leídos como un paradigma del desparpajo con que el gobierno instrumentaba proyectos tendientes a favorecer a los grandes monopolios. (...) El objetivo central del proyecto de los artistas era denunciar la distancia entre la realidad y la publicidad, y para esto concibieron su acción como un instrumento de contrainformación. Ver. Giunta, Andrea. “Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta”. Edit. Siglo XXI. Buenos Aires. 2008. p.287

^{vi} El término “desmaterialización” introducido por Lucy Lippard y John Chandler en 1968, fue usado por largo tiempo como palabra clave para identificar el arte conceptual en Norteamérica y Europa Occidental. Op. Cit. p. 31-36.

^{vii} “La cita está tomada del catálogo de la muestra 2.972.453, formado por una serie de tarjetas sin enumerar”. Camnitzer, Luis. “Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista latinoamericano. Edit. HUM, CCE, CCEBA. Buenos Aires 2008. p. 47

^{viii} Andrade, Oswald de. “Manifiesto Antropófago” (1a. ed, Mayo de 1928), en

Revista de Antropofagia, São Paulo, Ponta de Langa, 1945.

<http://www.cialc.unam.mx/pensamientoycultura/biblioteca%20virtual/diccionario/antropofagia.htm>

^{ix} Edit. Alberro, Alexander and Stimson Blake. "Conceptual Art: a critical anthology. Massachusetts Institute of Technology 1999. p. 550

^x Richard, Nelly. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones". *Hemispheric Institute E-Misférica* 6.2 *Cultura+Derechos+Istituciones*. URL: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard> Copyright © 2009, 2010 Instituto Hemisférico de Performance y Política

^{xi} El poema *América no invoco tu nombre en vano* se traduce como un supuesto latinoamericano, que Nelly Richard describe como la reserva primigenia de un ser autóctono y diferenciado, promulgando la unidad del continente a partir de sus raíces precolombinas. El poema es el canto XIX de "Canto General," publicado por primera vez en el exilio. México dio a conocer esta obra, cargada de afilados versos para describir el dolor de quien se siente traicionado: En mi

patria reside la vileza/Es Gonzalez Videla la rata que sacude/su pelambreira llena de estiércol y de sangre/sobre la tierra mía que vendió. Neruda, Pablo. "Canto General; XIX "América no invoco tu nombre en vano". 2ª Edición, Pehuén Editores. Chile 2008

^{xii} La Pontificia Universidad Católica de Chile y la University of Chicago firman un convenio en 1956, lo que llevó a alumnos a hacer estudios de postgrado en Chicago, donde Milton Friedman era profesor. Se conoció entonces, como "Chicago Boys", a un grupo de cerca de 25 economistas chilenos, la mayoría titulados en la Pontificia Universidad Católica de Chile y con postgrado en la University of Chicago durante la década de los años 60, los cuales fueron apoyados y aleccionados por sus profesores de la Escuela de Economía de la University of Chicago (Milton Friedman y Arnold Harberger). Los así bautizados **Chicago Boys** aplicaron un programa de privatización y reducción de gasto fiscal para resolver la alta inflación y dificultades económicas sumidas por la mala gestión del gobierno militar y otras heredadas del gobierno de Salvador Allende. Un esbozo de su programa, inconcluso, es *El Ladrillo*, escrito en 1973, antes del Golpe de estado de 1973. En 1973, cuando los militares chilenos

derrocaron al presidente Salvador Allende, llegaron a instalarse en el gobierno con un plan económico bajo el brazo. El documento era conocido coloquialmente como "el ladrillo" y había sido elaborado en secreto por economistas opositores al gobierno de la Unidad Popular, en los meses previos al golpe de Estado del 11 de septiembre. El general Augusto Pinochet se basó en "el ladrillo" y en la estrecha colaboración de economistas chilenos principalmente graduados en Chicago, los llamados "Chicago boys", para llevar adelante su reforma de la economía.

^{xiii} *Op.cit.* Richard, Nelly. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones".

^{xiv} *Ibid.*

^{xv} García Canclini, Néstor; ed. "Políticas culturales en América Latina". Edit. Grijalbo S.A. México. 1987

^{xvi} *Ibid.* p. 28

^{xvii} *Ibid.* p. 30

^{xviii} *Ibid.* p. 35

^{xix} *Ibid.* p. 43

^{xx} *Ibid.* p. 46-53

^{xxi} *Ibid.* p. 52

^{xxii} Traba, Marta. "Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970. 1ª. Edición, Siglo XXI Edit. Buenos aires. 2005

^{xxiii} Baudrillard, Jean. "Cultura y Simulacro". Trad. Pedro Rovira. Editorial Kairós. Barcelona 1978. p. 8

^{xxiv} Marx, Karl. "El Capital. Crítica de la Economía Política, el proceso de producción de capital. Tomo I / Vol. 3, Capítulo XXIII. La ley general de la acumulación capitalista". Trad. Pedro Scaron. Biblioteca del pensamiento socialista. Decimotercera edición. Siglo XXI Edit. México. 2004 p.759

^{xxv} *Ibid.* p. 761

^{xxvi} Fernández, Leslie. "E.C. En construcción. Artes Visuales / Concepción 2003-2008". Móvil Edición.
URL: <http://www.movilonline.cl> Concepción, Chile. 2010

^{xxvii} *Ibid.* .p. 7

^{xxviii} Mellado, Justo Pastor. (Texto de la conferencia dictada en la ciudad de General Roca, provincia de Rio negro, Argentina, el día 16 de mayo del 2008, en el marco del

seminario *ENTRECAMPOS* Regiones, organizado por Patricia Hakim con la colaboración de la Embajada de España).

URL:

<http://esferapublica.org/nfblog/?p=1309>

^{xxxix} *Op.cit. García Canclini, Néstor. p. 52*

^{xxx} *Op. Cit. Traba, Marta. “Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970. p.87*

^{xxxix} *Ibíd. p.88*

^{xxxii} *Op. Cit. Richard Nelly. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”.*

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/emisferica-62/richard>

^{xxxiii} Paz, Octavio; *Postdata; Obras Completas; Tomo 8; México, FCE. 1993. p.273*

^{xxxiv} Paz, Octavio. “Sueños en Libertad. Escritos políticos – Postdata, crítica de la pirámide. Olimpiadas y Tlatelolco”. Editorial Planeta. México. 2001. p.99

^{xxxv} Sontag, Susan. “Al mismo tiempo – La Fotografía”. Random House Mondadori. México. 2007. p.136

^{xxxvi} *Op. Cit. Camnitzer, Luis. “Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista latinoamericano. Los Tupamaros”. p.65*

^{xxxvii} *Ibíd. p.80*

^{xxxviii} Debord, Guy. “La sociedad del espectáculo – El tiempo espectacular ”. Trad. Rodrigo Vicuña Navarro. Editorial Naufragio. Santiago de Chile. 1995. p.100

^{xxxix} *Op. Cit. Camnitzer, Luis. p.81*

^{xl} *El MLN (TUPAMAROS), comenzó una escalada operativa que llega al copamiento de la ciudad de Pando. En esa operación se toma el cuartelillo de Bomberos, la central telefónica, dos bancos de los cuales se expropia el dinero y la Comisaría, en donde hay un enfrentamiento con heridos y un muerto por parte de la Policía. La operación, bien ejecutada en su primera parte, por errores cometidos en el repliegue deviene en un fracaso militar. Mueren tres militantes y son apresados una treintena.*

^{xli} *Op. Cit. Camnitzer, Luis. p.81*

^{xlii} *El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) es una organización de izquierda en Chile fundada por Clotario*

Blest, Miguel Enríquez y Luis Vitale en 1965. *Nació con la vocación de ser la vanguardia marxista-leninista de la clase obrera y de las capas oprimidas de Chile y de buscar la emancipación nacional y social tal como dice la declaración de principios aprobada en el congreso fundacional realizado el 15 de Agosto de 1965 en Santiago de Chile. Basados en estos principios y movidos por un análisis político social de corte marxista-leninista y en la convicción de la existencia y confrontación de las clases, desarrolló sus actuaciones en búsqueda de la derrota de la clase explotadora y la consecución de una sociedad sin clases pasando por un periodo socialista.*

^{xliii} Medina, Cuauhtémoc. “La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997. Publicando Circuitos”. Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA. México. 2007. p.150

^{xliv} *Ibid.* Álvaro Vázquez Mantecón. “Los Grupos: Una reconsideración”. p.194

^{xlv} *En el período 1974-1989, el M-19 (Movimiento 19 de Abril) introdujo una novedad en las formas de la resistencia política y sorprendió por las acciones armadas que realizaba. Su formación, cuando ya existía un conjunto de guerrillas, fue posible por una experiencia acumulada en la lucha armada. Ésta fue punto de apoyo para que sus fundadores buscaran la transformación del horizonte político del conflicto armado. Así el M-19 aportó elementos nuevos a la acción guerrillera en Colombia.*

Ver: Luna Benítez, Mario. “El M-19 en el contexto de las guerrillas en Colombia”. Revista Sociedad y Economía. N°10. Universidad del Valle. Cali, Colombia. 2006

^{xlvi} *Curia, Dolores. “Compromiso Comprado. Entrevista con Claire Bishop”. Corneta; Semanario cultural de Caracas. 2010.*

http://www.corneta.org/no_90/el_arte_neoliberal_claire_bishop_entrevista.html

^{xlvii} *Vásquez Rocca, Adolfo. “El secuestro de las imágenes y el proyecto Ruanda; Alfredo Jaar. El proyecto Ruanda o cuando el horror no tiene rostro”. 2009*

http://red.enfocarte.com/articulo_detalle.php?idarticulo=541&idcategoria=54

^{xlviii} *Op.Cít.*

http://www.corneta.org/no_90/el_arte_neoliberal_claire_bishop_entrevista.html



2. Notas. CINCO

EXPERIENCIAS DE INTERVENCIÓN EN ESPACIOS PÚBLICOS Y COMUNITARIOS.

^{xlix} Holmes, Brian. (traducción) Javier Toscano. "Manifiesto Afectivista".
<http://brianholmes.wordpress.com/2010/10/12/manifiesto-afectivista/>

^l *Ibid.* Holmes, Brian.

^{li} Warnken, Cristián. "Una Belleza Nueva: Conversación con Alfredo Jaar"
<http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/> 2006.

^{lii} Camnitzer, Luis. "Didáctica de la liberación; Arte conceptualista

latinoamericano". HUM, CCE, CCEBA. Buenos Aires 2008. p. 88

^{liii} *Ibid.* p. 84

^{liv} Méndez, Lorena. Fuentes, Fernando. "La Lleca ¿Cómo hacemos los que hacemos? FONCA, CONACULTA, Fundación Jumex. México 2008. p. 7

^{lv} *Ibid.* p. 19

^{lvi} *Ibid.* p. 97

^{lvii} Gramsci, Antonio. "Quaderni del carcere". En *Perspectivas: Revista de educación comparada*. UNESCO. 2001

^{lviii} Lippard, Lucy R. "Mirando Alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar". Ensayo publicado originalmente bajo el título "Looking around: Where we are, Where we could be, en Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the terrain. New genre public art*, Bay press, Seattle, 1995, p.114 -130. Ver en: "Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa". Blanco, Paloma. Carrillo, Jesús. Claramonte, Jordi. Expósito, Marcelo. (edit.) Ediciones Universidad de Salamanca 2001. p.61

^{lix} *Ibíd.* p. 52

^{lx} Mayol, Pierre. "Habitar. El Barrio; ¿Qué es un Barrio?" *La Invención de lo cotidiano* 2. Habitar, Cocinar. Certeau, Michel de. Universidad Iberoamericana, A.C. 1ª. Reimpresión en español. 2006. p.11

^{lxi} *Op. Cit.* Felshin, Nina. "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo". "Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa". p. 73

^{lxii} "nuestros jóvenes tienen mucha más sensibilidad y adaptabilidad a las nuevas tecnologías", aunque "no estamos en la democracia tecnológica, como dicen algunos. (Considerando que) el acceso a la tecnología reproduce las lógicas de desigualdad de nuestro país". Sin embargo, "quienes acceden (a ella) están incorporando esta herramienta tecnológica a su cotidianidad y estas luchas sociales son parte de su cotidianidad". En ese sentido, "la virtualidad para los jóvenes no es el reemplazo del cara a cara", sino que se perfila como una "previa" al encuentro real. Por eso, esto "no tiene nada que ver con esos discursos más alarmistas, de que los jóvenes estarían metidos dentro del computador,

dentro de la internet, y que ya no se vincularían entre ellos y habrían perdido el face-to-face". La adopción de los instrumentos tecnológicos, "le da un carácter contemporáneo, muy actualizado, a este tipo de movilización que hemos estado viendo en Chile y particularmente cuando se trata de los sectores jóvenes" Ver: Duarte, Claudio. Sociólogo U. de Chile.

http://www.cooperativa.cl/sociologo-explico-impacto-de-redes-sociales-en-organizacion-del-movimiento-estudiantil/prontus_notas/2011-08-05/184615.html

^{lxiii} *Op Cit.* Felshin, Nina. p.75

^{lxiv} Benjamin, Walter. "El autor como productor". Traducción e Introducción: Bolívar Echeverría. Edit. ITACA. México. 2004. p.24

^{lxv} Bourriaud, Nicolás. "La forma relacional". *Estética Relacional*. 1ª. Reimpresión. Adriana Hidalgo. Editora. Buenos Aires. 2008. p. 9

^{lxvi} Freire, Paulo. "La Educación como práctica de la libertad". Cuadragésima quinta edición. Siglo XXI Editores. México. 1997.

La obra de Paulo Freire, esta marcada por una profunda pasión por la libertad humana, y al mismo tiempo, una rigurosa y siempre renovada búsqueda de una pedagogía de la emancipación, generadora de "democracia militante". Su filosofía de la educación se basa en una pedagogía volcada en la práctica, en la acción transformadora: "la mejor manera de pensar, es pensar en la práctica".

^{lxvii} *Op. Cit. Benjamin Walter. p. 48*

^{lxviii} *El concepto de **Poder Popular** surge de la visión del modelo de poder para la construcción del sistema socialista, basado en la concepción democrática constitucionalista que afirma que: "**la soberanía reside intransferiblemente en el pueblo, del cual proviene todo el Poder Popular**". De lo cual se desprende que en el **Poder Popular** se sustentan todas las formas de organización democrática del Estado, del Poder Público y de la Sociedad, siendo todas éstas en la democracia socialista fieles depositarias de la soberanía popular y estando por lo tanto obligadas a la rendición de cuentas al pueblo soberano.*

^{lxix} *El objetivo de la muestra es hacer una completa revisión de lo que ha sido el desarrollo del arte en Chile entre el 1900 al 2000, a través de los hitos más relevantes en*

tendencias, autores y obras. Como se trata de todo un siglo, se dividió la exposición en tres periodos cronológicos: el primero entre 1900 y 1950; el segundo, entre 1950 y 1973; y el tercero, hasta el año 2000. Primer período: 1900-1950 Modelo y Representación. Segundo Período 1950-1973: Entre Modernidad y Utopía. Tercer Período 1973-2000: Transferencia y Densidad. Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. 2000.

^{lxx} *Mellado, Justo Pastor (edit.). "Transferencia y Densidad". Tercer Período Chile 100 años Artes Visuales. Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. 2000.*

^{lxxi} *Denominación que surge a partir de una exposición de pintura chilena realizada ese año en los Salones del Diario El Mercurio, y que se ha utilizado desde entonces, para agrupar a los artistas que se formaron en la academia de pintura de la Universidad Católica, como discípulos de Pedro Lira, mientras continuaban estudiando paralelamente en la Academia de Bellas Artes. Las pinturas de esta generación, que alcanzó notoriedad entre 1910 y 1915, tienen en común, por un lado, ser autónomas estilísticamente respecto a sus maestros, y por otro, dejar constancia del "paisaje social" o paisaje de la naturaleza del ser humano: lo veleidoso, melancólico, las intrigas, amores y muertes.*

En este paisaje social, se identifican dos temáticas, que a su vez son determinadas por el modelo, que puede ser el ciudadano o bien, el campesino criollo. A partir de esto, entonces, se representa al humano inmerso en su paisaje urbano o rural.

^{lxxii} Edición ANIMITA es una publicación independiente que surge el año 2004, en paralelo a Revista Plus y Overlock. **Animita** es una publicación de artes visuales que circula como obra en si misma y hace circular obra de otros artistas. Es una edición que lleva seis años de existencia con 13 números a su haber. Ha publicado los "ensayos gráficos" de más de 20 artistas y colectivos de Chile, Argentina, Paraguay y Bolivia. Su equipo editorial está conformado por: Carlos Valle, Diseñador gráfico y artista visual como editor general. Oscar Concha, Diseñador gráfico y artista visual como director artístico y Oliver Sáez, artista visual como encargado de gestión y producción.

url: <http://edicionanimita.blogspot.com/>

^{lxxiii} Editorial, Plus Revista N°7. Revista Plus, CNCA Chile. Concepción. 2010. p.7.

url: <http://revistaplus.blogspot.com/>

^{lxxiv} Richard, Nelly. (coordinadora) "Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad". Contribuciones Programa FLACSO-Santiago de Chile. N°46. 1987. p.6

^{lxxv} Mellado, Justo Pastor. "Oficinas de manejo para prácticas estéticas limitrofes".

url:

<http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=937>

^{lxxvi} Op.Cit. Editorial, Plus Revista N°7. p.5

^{lxxvii} *Ibid.* p.5

^{lxxviii} *Ibid.* p.5

^{lxxix} Mesa8. "Sobre la mesa".
http://www.mesa8.cl/?page_id=2

^{lxxx} García Canclini, Néstor. "Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización". Edit. Grijalbo. México 1995.

^{lxxxi} En Chile, el análisis de las políticas culturales venía realizándose desde el declive de la dictadura militar (1973-1989) y la aparición de procesos democráticos. Con respecto al prolongado régimen autoritario,

podemos asumir que intentó fijar un tipo de acción cultural fundada en la administración unipersonal desde el Estado, reconocida por su impronta totalitaria y paternalista, cuestión que, de alguna forma, trastocaba la idiosincrasia chilena y el patrimonio creativo del país (Subercaseaux, 1999). Al menos así lo considera Bernardo Subercaseaux en su análisis sobre los tres momentos o fases distintas de la política cultural de transición. En un primer instante, la intensión del Estado es hacer prevalecer manifestaciones artísticas mesiánicas, conservadoras y cristiano-católicas vinculantes al carácter fundacional del Estado-Nación, mientras que, en un segundo momento, a mediados de los ochenta, el Estado apoyaba nuevos bienes y servicios tecnológicos y comunicacionales asociados al desarrollo de las industrias culturales que impactaban a todas las capas de la sociedad chilena. Por último, en la etapa post ochenta, afirma el autor, las reformas neoliberales introdujeron el consumo de la cultura de masas –industrias del cine, música, teatro, danza- a la sociedad chilena, originándose nuevos procesos de creación cultural. Tras el retorno a la democracia, la política cultural pareció convertirse en un elemento trascendental para los procesos de modernización del Estado, comenzando entonces el largo proceso para integrarse oficialmente a su lista de responsabilidades específicas. De esta forma, la política expandió sus horizontes orientándose a (re)democratizar

la convivencia entre los chilenos(as); lo cual, en un sentido lato, significaba promover la vigencia de los derechos humanos como fundamento de las prácticas diarias de concordia en el nuevo imaginario. La Ex División Nacional de Cultura, órgano dependiente del Ministerio de Educación, creada en 1997 y encargada de administrar los asuntos culturales de los Gobiernos de la Concertación, realizó importantes aportes y avances en esta materia. Estableció que las prioridades de la política debían estar centradas en el impulso hacia la generación de principios en materia de libertad, pluralismo, autonomía, diálogo y apertura y protección del patrimonio nacional, acceso y, principalmente, participación de los ciudadanos marginados del desarrollo de la cultura. En este proceso de recuperación democrática, la Ex División situó una visión de ciudadanía centrada en la preocupación por los sectores sociales alejados de los procesos de actividad y producción cultural y artística. Se trató de grupos en donde las carencias materiales se combinaban con el déficit educacional, cultural e informativo. Efectivamente, la Ex División centró sus acciones en dirigir, crear, desarrollar y apoyar nuevos mecanismos como: el Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura y el Fondo de Escuelas Artísticas y Área de Artes Escénicas, y, los programas “emblemáticos” Cartografía Cultural, Animadores culturales, Esquinas Culturales, Escuelas de Rock, cuya labor fue absorber

las demandas artísticas culturales de la ciudadanía al Estado, principalmente vinculadas a la necesidad de contar con una institucionalidad que concentrara y apoyara el desarrollo de este ámbito en forma permanente (División Nacional de Cultura, 1997). El ejemplo concreto de estos lineamientos fue el programa Cabildos Culturales (1999-2002), que nació a cargo del Área de Descentralización de la Ex División, patrocinado por la UNESCO y la Secretaría General de Gobierno, y cuyo propósito fue el de reflexionar sobre el tema cultural y su desarrollo, creándose así un espacio de participación ciudadana local que permitió llegar a una propuesta nacional de desarrollo cultural para el Bicentenario de la República (División Nacional de Cultura, 1997). Utilizando metodologías inclusivas o de acción participación, los Cabildos se fundamentaron en procesos formativos y reflexivos no evaluativos ni eventistas (División Nacional de Cultura, 2000), que llevaron a la realización de cuatro convocatorias a nivel nacional. La primera de ellas, desarrollada bajo el lema *Del Chile vivido al Chile Soñado*, se realizó durante el año 2000 y congregaba alrededor de 430 personas de todas las regiones del país. A partir de esta iniciativa, se construyeron las primeras bases de un discurso ciudadano al interior de una política cultural naciente. Posteriormente, en el 2001, se realizó el II Cabildo Nacional bajo el lema: *A Construir los Sueños de Chile*, con el propósito de que

la política cultural y la ciudadanía se unificaran e institucionalizaran bajo características participativas como política de Estado. El III Cabildo Nacional, realizado el 2002, tuvo el lema *Chile Uno y Diverso, Creación de Todos*. Por último, el 2003, se convoca al IV y último Cabildo *Ven, construyamos la Paz*, que toma las propuestas discutidas desde los inicios del Programa, para ser entregadas al Estado y elaborar el proyecto de ley que finalmente llevaba a la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Documento Monitores IV Cabildo Nacional de Cultura, Santiago 2004). Ver: Garrido Ferrari, Paula Fernanda; Ávalos Valdevenito, Constanza Francisca. "LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA Y LA POLITICA CULTURAL CHILENA EN DEMOCRACIA. LA CREACION DEL CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES". *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*. Año VI, No. 11. Enero-Junio de 2011. Paula F. Garrido Ferrari y Constanza F. Avalos Valdebenito. pp. 138-152. ISSN: 2007-0675. Universidad Iberoamericana A.C., Ciudad de México. www.uia/iberoforum

^{lxxxii} *Ibid.* p.144

^{lxxxiii} Junto a su pasión por la literatura André Malraux desarrolla una militancia política que le lleva a combatir el fascismo y a viajar a España para unirse a los republicanos en

la Guerra Civil, peripecia que reflejó en '**L'espoir**' (1937). Al conflicto en España siguió la Segunda Guerra Mundial y Malraux se unió a la resistencia, aunque lo hizo tarde, lo que le valió muchas críticas. El 'coronel Berger', como se hizo llamar en esa etapa, se valió de todo su bagaje para entrar en política cuando acabó el conflicto, de la mano del general De Gaulle, al que siempre idolatró. Ministro ya a finales de 1945, Malraux ocupó diversos cargos en el Gobierno hasta que De Gaulle le convirtió en 1959 en el primer ministro de Cultura que hubo en Francia. Malraux, un 'gaullista de izquierda', desarrolló durante 10 años una gestión que tuvo mucho de personalista, donde se mezclaba la política y la obra social. Con el objetivo de hacer de la cultura un elemento administrado por el Estado, Malraux aplicó **una política destinada a las masas** y que popularizó el cine, la música y los museos. Todo ello se beneficiaba de su propio prestigio y de su cercanía a grandes nombres del arte de la época, desde Matisse hasta Picasso. Su gestión no estuvo exenta de críticas y algunos le reprocharon el dirigismo y el deseo de disimular carencias culturales del país a golpe de presupuesto para financiar grandes proyectos artísticos. En Francia existen **numerosos centros culturales y colegios** dedicados a Malraux

^{lxxxiv} El agotamiento del modelo vigente durante el periodo 1933-1980, conocido como «industrialización mediante la

sustitución de importaciones» (ISI), promulgó las bases para emprender las reformas estructurales necesarias que permitiesen cambiar el rumbo económico de América Latina. Al tiempo que se delineaba este giro económico, algo histórico sucedió en la región entre 1982 y 1990, una quincena de países logró realizar la transición política desde la dictadura a la democracia, adoptando todos el sistema de «economía de mercado» (1) como modelo económico. Latinoamérica, ante las nuevas realidades, tras la caída del muro de Berlín y próxima a iniciarse la década de los años noventa, observó la necesidad de fortalecer las recién instauradas economías de mercado, herederas de una situación de desestabilización, de excesiva protección y regulación. Esta búsqueda de un modelo más estable, abierto, liberalizado, particularmente orientado a los países de América Latina, nace en 1989 en el llamado «Consenso de Washington», donde se trató de formular un listado de medidas de política económica para orientar a los gobiernos de países en desarrollo y a los organismos internacionales (Fondo Monetario Internacional, Banco Mundial y Banco Interamericano de Desarrollo (FMI, BM y BID)) a la hora de valorar los avances en materia económica de los primeros al pedir ayuda a los segundos. Ver: Casilda Béjar, Ramón. "América Latina y el Consenso de Washington". **BOLETÍN ECONÓMICO DE ICE N° 2803 DEL 26 DE ABRIL AL 2 DE**

MAYO DE 2004. p.19
http://biblioteca.hegoa.ehu.es/system/ebooks/14120/original/America_Latina_y_el_consenso_de_Washington.pdf

^{lxxxv} Mejía Arango, Juan Luis. “Apuntes sobre políticas culturales en América Latina, 1987-2009. *Pensamiento Iberoamericano* N° 4; *El poder de la diversidad cultural*”. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) Fundación Carolina. Madrid. 2009. P. 113.
<http://www.pensamientoiberoamericano.org/xnumeros/PensamientoIbero4.pdf>

^{lxxxvi} Op. Cit. García Canclini, Néstor; ed. “Políticas culturales en América Latina”. Edit. Grijalbo S.A. México. 1987. p.38

^{lxxxvii} Op. Cit. Mesa8.

^{lxxxviii} En Chile es muy común reunirse en las tardes a tomar una taza de té o café acompañada de un pan amasado o pan tostado con mantequilla, mermelada, palta (aguacate), manjar (cajeta), paté o jamón. Esta costumbre, muy parecida a la “hora de té” de los ingleses, se le denomina “once”. “Los invito a tomar once a mi casa”, es una expresión muy frecuente entre los chilenos. Merienda que por lo general transcurre cerca de las cinco de la tarde. El título “once” se debe a que antiguamente cuando

los varones se querían escapar de sus señoras para tomarse unos tragos con sus amigos, le decían “me voy a tomar once con mis amigos”. Lo que en verdad estaban diciendo es que se iban a tomar unos tragos de aguardiente con sus amigos. “Aguardiente” tiene once letras. De allí viene esta expresión.

^{lxxxix} Mesa8. “Práctica artística y contexto ¿Desde qué posición intervenir?”. *Alzaprima. Revista de Artes Visuales* N°2. Facultad de Humanidades y Arte; Universidad de Concepción. Concepción 2010. p. 76

^{xc} *Ibid.* p. 79

^{xcii} *Ibid.* p. 81

^{xciii} Romero, David. “En el aquí y el ahora de la práctica artística local”. *Revista Plus* N°6. Trienal de Chile. 2009. p.57

^{xciv} Millar, Pedro. “La Lira Popular y la tradición chilena del grabado en madera”. *Revista de Arte UC. Año 4, N°6. Santiago de Chile.* 1990

^{xcv} Mellado, Justo Pastor. “La novela chilena del grabado”. Editorial Economías de guerra. Santiago de Chile. 1995.

^{xcv} *Ibíd. p.21*

^{xcvi} *Ibíd. p.14*

^{xcvii} *Ibíd. p.17*

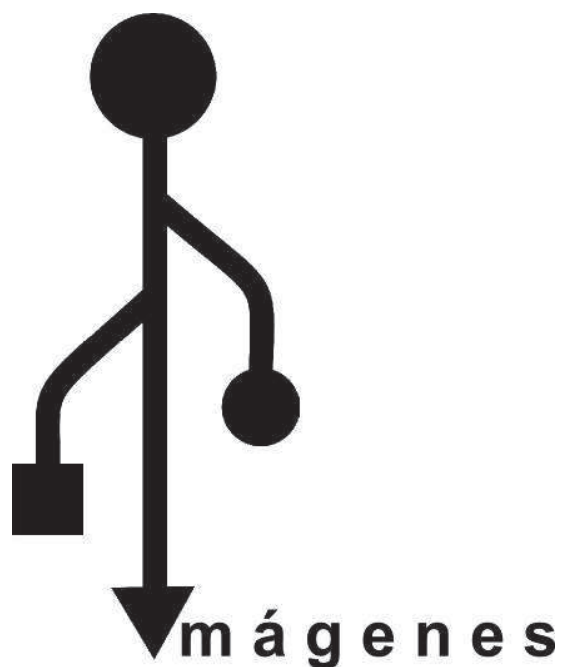
^{xcviii} 99 es el número de una vieja casona, que el destacado pintor chileno Nemesio Antúnez arrendó en el año 1956 en la calle Guardia Vieja de la comuna de Providencia, para albergar la enseñanza de una de las técnicas más complejas de las artes visuales: el grabado. Este espacio llegó a ser, con los años, el más importante centro de producción gráfica de Chile. El Taller 99 se convirtió en el nombre distintivo en homenaje al “Atelier 17” de William Hayter, pionero del grabado contemporáneo, a quien Nemesio Antúnez conociera y trabajara como ayudante durante su estadía en Nueva York.

^{xcix} A unos treinta kilómetros de Chillán, en el camino hacia la costa, junto al río Itata, está Quinchamalí. Hoy es un pueblo campesino, agrícola. Antes fue un antiguo asentamiento indígena. Durante la Colonia, fue reducto mapuche. Las mujeres aborígenes dejaron sentada su fama de centro alfarero, habilidad y arte que han mantenido las loceras, generación tras generación, hasta llegar a las actuales. Los

alfareros aborígenes se congregaron en Quinchamalí porque aquí encontraron los elementos que necesitaban para su trabajo, las tierras vegetales, la greda, las plantas que proporcionan las tintas. Esa tradición artesanal se conservó muy pura hasta hace poco tiempo. La mayoría de los utensilios y artefactos domésticos usados por la población de esta región son todavía del mismo tipo que los que encontramos en las tumbas mapuches, donde los cadáveres eran colocados junto a vasijas y alimentos para las necesidades del largo viaje. También se encuentran en esta cerámica las huellas de la influencia posterior española: en la cerámica zoomorfa, en las mujeres con guitarra, en los dibujos de flores.

^c Falucho 41. Convocatoria Trienal de Chile. “En el Borde”. Talcahuano 2009.

url: <http://faluchoenelborde.wordpress.com/>





Obreritos en La Carolina, Fondo Casasola, Ca. 1920.



Sierra, Santiago

LA TRAMPA Matucana 100, Santiago de Chile. Diciembre de 2007



Sierra, Santiago

VERSIÓN DE "GRUPO DE PERSONAS CARA A LA PARED Y PERSONA CARA A LA PARED"

Galería Lisson. Londres, Reino Unido. Octubre de 2002 / Sala de Turbinas, Tate Modern, Londres, Reino Unido. Enero 2008.



Sierra, Santiago

ESTUDIO ECONÓMICO DE LA PIEL DE LOS

Caracas, Venezuela. Septiembre de 2006

http://www.santiago-sierra.com/index_1024.php



<http://www.lalleca.net/>



<http://centraldelpueblo.org/>



Portadas Revista Plus N°1-2-3-4-5 y 7

<http://revistaplus.blogspot.com/>



<http://www.mesa8.cl/>



<http://tallerfalucho.blogspot.com/>

Imagen 1. "El arte ha muerto. Viva el nuevo arte de máquinas de Tatlin", reza la pancarta que sostienen George Grosz y John Heartfield en 1921.

url:<http://espaciodetrabajo.com.ar/cea/imagenes/artehamuerto.jpg>

Imagen 2. El Mayo del 68 francés, en el cual participaron gran parte de los movimientos y organizaciones sociales y políticas de la época, así como vanguardias artísticas e intelectuales, fue un evento fuertemente influenciado por las proclamas y propuestas situacionistas. "La cultura es la inversión de la vida", rayado en las calles de París 1968.

url:http://www.bifurcaciones.cl/005/colerese/bifurcaciones_paris68_2.jpg

Imagen 3. A finales de 1968 el grupo de Artistas de Vanguardia comienza en Rosario el Ciclo de Arte Experimental, un ciclo de exposiciones que inicialmente contó con el apoyo económico del Instituto Di-Tella. La última exposición del ciclo, el “cierre” de Graciela Carnevale, tiene continuidad en una serie de acciones colectivas que ya no buscan el amparo de la institución. Este “cierre” de Graciela se basó en el arte como desplazamiento de la gente a la calle a un lugar de diálogo, es decir, la gente iba a un espacio pensando que allí había una exposición, pero al llegar se encontraban con un cartel que informaba el cambio de ubicación y del traslado a una librería donde estaba esperando la artista, que los encerró en la librería durante hora y media. Graciela se posicionó como el sistema que tiene el poder. Esta acción terminó con la ruptura del cristal desde fuera, y la llegada de la policía que clausuró el espacio de la exposición.
http://2.bp.blogspot.com/_YzFbZV21Bo/SwMxfIIIwRI/AAAAAAAAALwE/zr3Ap3RmJnw/s400/graciela.jpg

Imagen 4. Brigadas Muralistas Ramona Parra. (BRP). “Matanza escuela Santa

María de Iquique, 1907”. Santiago, Chile.1970

<http://www.letralia.com/ciudad/gonzalez/imagenes/iquique1.jpg>

Imagen 5. Neustadt, Robert. CADA DÍA: La creación de un arte social. Colectivo Acciones de Arte (CADA). “No +”, 1983: río Mapocho, Santiago. Fotografía: Jorge Brantmayer.p.157

Imagen 6. Rosenfeld, Lotty. “A mile of crosses on the asphalt” Una milla de cruces sobre el pavimento.
url:<http://composta.net/pipenta/wp-content/uploads/2010/10/lotty-rosenfeld.jpg>

Imagen 7. Dittborn, Eugenio “The 15th history of the Human Face (The Children of Breughel)”. 1993

url:<http://kunsthalescuela.files.wordpress.com/2010/03/dittborn-21.jpg>

Imagen 8. Bernal, Claudio.”Circulación de obra”. Proyecto polo de desarrollo de las artes contemporáneas región del BíoBío. Concepción. Chile 2004. Fotografía. Cristián Muñoz.

Imagen 9. González Camarena, Jorge. “Presencia de América Latina”. Mural Pinacoteca Universidad de Concepción. Chile.url:
<http://lacathrine.files.wordpress.com/2010/04/presencia-de-america-latina-panoramico.jpg?w=470&h=145>

Imagen 10. Alfaro Siqueiros, David. “Muerte al invasor”. Mural Escuela México, Chillán. Chile.

url:<http://www.novedadesdetabasco.com.mx/thum/1258745184SIQUEIROS.jpg>

Imagen 11. Guerrero, Xavier. “De México a Chile”. Mural Escuela México Chillán. Chile. url:
http://t1.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSSRgjmF4FLafKo_VLqkmXJCCjkjSX_YDilqbgToNNUyj2wSeLa1nFoNz

Imagen 12. Portinari, Cándido. “Educación de los Indios”.

url:<http://www.loc.gov/rr/hispanic/img/teach.jpg>

Imagen 13. Berni, Antonio. “Desocupados”. 1934.
<http://www.epdlp.com/fotos/berni3.jpg>

Imagen 14. Escámez, Julio. “Homenaje a la medicina, La Vacunación”. Mural Farmacia Maluje, Concepción.

url: http://www.lamuralla.cl/f/211_2.gif

Imagen 15. Tamayo, Rufino. “Animales”.1941.

http://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/fotos/tamayo_animales_1941.jpg

Imagen 16. Mérida, Carlos. “Guerrero Maya”. 1962

http://3.bp.blogspot.com/_oVy6JqQXzrc/S_HOCl8xDzI/AAAAAAAAAsw/7df0rEakMns/s1600/Nierman++Zu%C3%B1iga+009.jpg

Imagen 17. Gerzso, Günther. “Blanco-Rojo-Naranja”. 1970

url:http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/artists_ak/gerzso/4.gunther.jpg

Imagen 18. Pérez, Matilde.

url:<http://www.portaldearte.cl/img/age/matilde-perez3.jpg>

Imagen 19. Balmes, José. “Informe IV”. 2001.

<http://www.epdlp.com/fotos/balmes1.jpg>

Imagen 20. Antúnez, Nemesio. "La discoteca". 1985.

<http://www.visualhost.cl/vala/wp-content/uploads/2010/10/la-discoteca.jpg>

Imagen 21. Afiche séptima escuela internacional de verano Universidad de Concepción. Chile. Entre 1955 y 1962 **Rojas** organiza las Escuelas Internacionales de Verano de la Universidad de Concepción. Asisten escritores como Allen Ginsberg, Ernesto Sábato, Laurence Ferlinghetti, Mario Benedetti, Carlos Fuentes, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos, Octavio Paz, Nicanor Parra, Guillermo Atías, Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Fernando Alegría, Humberto Díaz Casanueva, José Donoso, André Bréton (1962) entre otros.

[url:http://cvc.cervantes.es/img/matta_roja/s/escuela_verano_vii_800.jpg](http://cvc.cervantes.es/img/matta_roja/s/escuela_verano_vii_800.jpg)

Imagen 22. El movimiento influyó en la gráfica de la época, "México 68", grabado en linóleo de Adolfo Mexiac. (Agencia Reforma)

[url:http://www.elmanana.com.mx/upload/foto/4/3/2/Presentan%20el%20cat%C3%](http://www.elmanana.com.mx/upload/foto/4/3/2/Presentan%20el%20cat%C3%)

[Allogo%20Memorial%20del%2068%202.jpg](#)

Imagen 23. Durante el movimiento estudiantil de 1968 en México, los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) decidieron tomar la escuela, el equipo y material a disposición y filmar los acontecimientos. El resultado, ocho horas de imágenes, fue editado bajo la dirección de Leobardo López Aretche para integrar este documental, único testimonio filmico desde el interior del movimiento.

[url:http://culturacotidiana.com/wp-content/uploads/2010/10/El-grito-2-octubre1.jpg](http://culturacotidiana.com/wp-content/uploads/2010/10/El-grito-2-octubre1.jpg)

Imagen 24. La violencia salvaje de aquél 20 de junio de 1973, en lo que debía ser una fiesta del peronismo, fue el preludio de lo que vendría después, con la Triple A, el rodrigazo y finalmente el golpe del 76. Fue el final de lo que algunos llaman hoy "la primavera camporista". Mucho más que eso, fue el comienzo de una operación sistematizada, sostenida en el

tiempo, de represión sangrienta y aniquilamiento de la etapa de auge del protagonismo popular organizado en el diseño del país. Y, paralelamente, el comienzo del proceso de implantación de un modelo de reestructuración capitalista que se terminó de configurar con el golpe militar de marzo de 1976. Ese fue el sentido de la masacre de Ezeiza del 20 de junio de 1973, el día en el que Juan Domingo Perón concretaba su retorno definitivo al país después de 18 años de proscripción y exilio, y en el que un pueblo movilizado como nunca antes, fluía por millones —algunos hablan de más de dos— hacia el palco montado sobre la autopista Riccheri para escuchar al líder en nombre del cual se había organizado y luchado.

[url:http://s2.subirimagenes.com/otros/5428916scan0011.jpg](http://s2.subirimagenes.com/otros/5428916scan0011.jpg)

Imagen 25. "La Batalla de Chile" es un documental histórico que en las décadas de los 70 y 80 fue distribuido en 35 países del mundo. No es un filme de archivo: es un documento filmado en el momento mismo de producirse los hechos. Su autor y director trabajó con un equipo en medio

de los acontecimientos. El material virgen (película de 16 MM en blanco y negro) fue una contribución del documentalista francés Chris Marker y el montaje se realizó gracias a la colaboración del Instituto de Cinematografía Cubano (ICAIC). Jorge Müller Silva (el cámara del filme) fue secuestrado por la policía militar de Pinochet en noviembre de 1974. Hasta hoy se desconoce su paradero. Es uno de los 3.000 desaparecidos que todavía hay en Chile. "La Batalla de Chile" ha sido objeto de la censura en Chile y nunca ha sido emitida por la televisión pública.

[url:http://4.bp.blogspot.com/_ycG8ECm56V4/TOgXFaCCGNI/AAAAAAAAABo/VDTUURwhPgk/s1600/la+batalla+de+chile.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_ycG8ECm56V4/TOgXFaCCGNI/AAAAAAAAABo/VDTUURwhPgk/s1600/la+batalla+de+chile.jpg)

Imagen 26. Bandera MLN Tupamaro Uruguay.

http://2.bp.blogspot.com/_iEDR30obfZc/Tf9kfdGMxJI/AAAAAAAAACzI/qjTTJBXOQR4/s1600/LOGO+TUPA.jpg

Imagen 27.

[url:http://www.larepublica.com.uy/public](http://www.larepublica.com.uy/public)

[aciones/101/20051016/images/tomadepa
ndof1nuevapronta.gif](http://www.cedema.org/uploads/chile-mir.jpeg)

[EINZ1HVw/s1600/548-agenda-
impresa.jpg](#)

Imagen 28. Imagen del Movimiento de Izquierda Revolucionario MIR Chile.

[url:http://www.cedema.org/uploads/chile-
mir.jpeg](http://www.cedema.org/uploads/chile-mir.jpeg)

Imagen 29. Afiche de la Unidad Popular, “La felicidad de Chile comienza por los niños”. Chile, Breve Imaginería política 1970 - 1973

<http://www.abacq.net/imagineria/>

Imagen 30. Grupo Suma, “S/T”. 1977.

[url:http://t2.gstatic.com/images?q=tbn:A
Nd9GcThmJTryB0XSjvNprdKPMkpvtGjn
WulAKmPpOZogU5UltK0Je1d](http://t2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcThmJTryB0XSjvNprdKPMkpvtGjnWulAKmPpOZogU5UltK0Je1d)

Imagen 31. Proceso Pentágono. “Pentágono. 1977.

[http://bss.sfsu.edu/emccaughan/gender5.g
if](http://bss.sfsu.edu/emccaughan/gender5.gif)

Imagen 32. Agenda Colombia 83, No-Grupo-M-19.

[url:http://3.bp.blogspot.com/_LbRLyom7
OFQ/TBgqClom4AI/AAAAAAAAAbgA/FTb](http://3.bp.blogspot.com/_LbRLyom7OFQ/TBgqClom4AI/AAAAAAAAAbgA/FTb)

Fuentes de Consulta



Alberro, Alexander and Stimson Blake Edit. "Conceptual Art: a critical anthology. Massachusetts Institute of Technology 1999

Andrade, Oswald de. "Manifiesto Antropófago" (1a. ed, Mayo de 1928)

Baudrillard, Jean. "Cultura y Simulacro". Trad. Pedro Rovira. Editorial Kairós. Barcelona 1978.

Bourriaud, Nicolás. "La forma relacional". Estética Relacional. 1ª. Reimpresión. Adriana Hidalgo. Editora. Buenos Aires. 2008

Benjamin, Walter. "El autor como productor". Traducción e Introducción: Bolívar Echeverría. Edit. ITACA. México. 2004.

Benjamin, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Traducción e Introducción: Bolívar Echeverría. Edit. ITACA. México. 2004.

Blanco, Paloma. Carrillo, Jesús. Claramonte, Jordi. Expósito, Marcelo. "Modos de hacer: Arte crítico, esfera pública y acción directa". Ediciones Universidad de Salamanca 2001.

Camnitzer, Luis. "Didáctica de la liberación. Arte Conceptualista latinoamericano. Edit. HUM, CCE, CCEBA. Buenos Aires 2008.

Casilda Béjar, Ramón. "América Latina y el Consenso de Washington". **BOLETÍN ECONÓMICO DE ICE N° 2803 DEL 26 DE ABRIL AL 2 DE MAYO DE 2004**

Certeau, Michel de. "Barrio?" La Invención de lo cotidiano 2. Habitar, Cocinar. Universidad Iberoamericana, A.C. 1ª. Reimpresión en español. 2006.

Debord, Guy. "La sociedad del espectáculo". Trad. Rodrigo Vicuña Navarro. Editorial Naufragio. Santiago de Chile. 1995.

Deleuze, Gilles. Guattari, Félix. "Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia". Trad. José Vázquez Pérez. Pre-Textos. Valencia. 2002.

Facultad de Humanidades y Arte; Universidad de Concepción. Concepción Alzaprima. Revista de Artes Visuales N°2.

Fernández, Leslie. "E.C. En construcción. Artes Visuales / Concepción 2003-2008". Móvil Edición

Foster, Hal. “El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo”. AKAL. 2001.

Foucault, Michel. “Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión”. Siglo XXI Editores. Argentina 2002.

Freire, Paulo. “La Educación como práctica de la libertad”. Cuadragésima quinta edición. Siglo XXI Editores. México. 1997.

Freire, Paulo. “Pedagogía de la Esperanza”. Siglo XXI Editores. México. 1993

García Canclini, Néstor; ed. “Políticas culturales en América Latina”. Edit. Grijalbo S.A. México. 1987

García Canclini, Néstor. “Consumidores y ciudadanos: Conflictos multiculturales de la globalización”. Edit. Grijalbo. México 1995.

Garrido Ferrari, Paula F. y Avalos Valdebenito, Constanza F. LA POLITICA CULTURAL CHILENA EN DEMOCRACIA. LA CREACION DEL CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES”. Iberofórum.

Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana. Año VI, No. 11. Enero-Junio de 2011. Universidad Iberoamericana A.C., Ciudad de México.

Giunta, Andrea. “Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta”. Edit. Siglo XXI. Buenos Aires. 2008.

Gramsci, Antonio. “Quaderni del carcere”. En Perspectivas: Revista de educación comparada. UNESCO. 2001

Guattari, Félix. “Las tres ecologías”. Trad. José Vázquez Pérez, Umbelina Larraceleta. Pre-Textos. Valencia 1996.

Hauser, Arnold. “Historia social de la literatura y el arte II: Desde el Rococó hasta la época del cine”. Random House Mondadori. México. 2007

Hadjinicolaou, Nicos. “Historia del arte y lucha de clases”. 15a. Edic. Siglo XXI Editores. México. 2005.

Laddaga, Reinaldo. “Estética de la emergencia” 1a. Edic. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editor. 2006

Lippard, Lucy R (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York: Praeger, 1973.

Luna Benítez, Mario. “El M-19 en el contexto de las guerrillas en Colombia”. *Revista Sociedad y Economía*. N°10. Universidad del Valle. Cali, Colombia. 2006

Marx, Karl. “El Capital. Crítica de la Economía Política, el proceso de producción de capital. Tomo I / Vol. 3, Capítulo XXIII. Trad. Pedro Scaron. Biblioteca del pensamiento socialista. Decimotercera edición. Siglo XXI Edit. México. 2004

Medina, Cuauhtémoc. “La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1968-1997”. *Coordinación de Difusión Cultural, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. Museo Universitario de Ciencias y Artes MUCA. México. 2007.*

Mejía Arango, Juan Luis. “Apuntes sobre políticas culturales en América Latina, 1987-2009. *Pensamiento Iberoamericano* N° 4; *El poder de la diversidad cultural*”.

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) Fundación Carolina. Madrid. 2009.

Mellado, Justo Pastor (edit.). “*Transferencia y Densidad*”. *Tercer Período Chile 100 años Artes Visuales. Museo Nacional de Bellas Artes de Chile. 2000.*

Mellado, Justo Pastor. “La novela chilena del grabado”. *Editorial Economías de guerra. Santiago de Chile.*

Méndez, Lorena. Fuentes, Fernando. “La Lleca ¿Cómo hacemos los que hacemos? FONCA, CONACULTA, Fundación Jumex. México 2008.

Millar, Pedro. “La Lira Popular y la tradición chilena del grabado en madera”. *Revista de Arte UC. Año 4, N°6. Santiago de Chile. 1990*

Neruda, Pablo. “Canto General; XIX “América no invoco tu nombre en vano”. 2ª. Edición, Pehuén Editores. Chile 2008

Oyarzún, Pablo. Richard, Nelly. Zaldívar, Claudia. (Edit.) *Arte y Política.*

CNCA, Chile, Universidad ARCIS. Santiago de Chile. 2004

Panofsky, Erwin. “La perspectiva como forma simbólica”. Trad. Virginia Careaga. Tusquets Editores. 1987

Paz, Octavio; *Postdata; Obras Completas; Tomo 8; México, FCE. 1993.*

Paz, Octavio. “Sueños en Libertad. Escritos políticos”. Editorial Planeta. México. 2001.

Perniola, Mario. “Los Situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX”. Trad. Álvaro García-Ormaechea. Edit. Acuarela & Machado. Madrid. 2008.

Plus, Revista N°7. Edit. Revista Plus, CNCA Chile. Concepción. 2010.

Rancière, Jacques. “El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual.” Traducción de Núria Estrach. Ediciones Laertes, S.A., Barcelona 2002.

Rancière, Jacques. “Sobre políticas estéticas”. Universidad Autónoma de Barcelona. 2005.

Richard, Nelly. “Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico”- 1ª. Edic. Buenos Aires. Siglo XXI Editores Argentina. 2007.

Richard, Nelly. “La insubordinación de los signos. (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)”. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile. 2000

Richard, Nelly. (Edit.) “Políticas y Estéticas de la Memoria”. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile. 2000.

Richard, Nelly. (coordinadora) “Márgenes e Institución. Arte en Chile desde 1973. Escena de Avanzada y Sociedad”. Contribuciones Programa FLACSO-Santiago de Chile. N°46. 1987.

Sontag, Susan. “Al mismo tiempo”. Random House Mondadori. México. 2007.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. “Historia de la Estética. I- La estética antigua”. Ediciones AKAL. 2ª. Edición Madrid, Marzo 2000.

Tollinchi, Esteban. “Los Trabajos de la Belleza Modernista, 1848 – 1945”. Edit. Universidad de Puerto Rico. 2004.

Traba, Marta. “Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 1970. 1ª. Edición, Siglo XXI Edit. Buenos aires. 2005

Virno, Paulo. “Gramática de la Multitud”. Trad. Adriana Gómez, Juan Domingo Estop, Miguel Santucho. 1ª. Edic. Traficantes de Sueños. Madrid 2003.

url:

<http://faluchoenelborde.wordpress.com/>

<http://www.pensamientoiberoamericano.org/xnumeros/PensamientoIbero4.pdf>

<http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=937>

<http://revistaplus.blogspot.com/>

<http://edicionanimita.blogspot.com/>

http://www.mesa8.cl/?page_id=2

[http://www.cooperativa.cl/sociologo-explico-impacto-de-redes-sociales-en-](http://www.cooperativa.cl/sociologo-explico-impacto-de-redes-sociales-en-organizacion-del-movimiento-estudiantil/prontus)

[organizacion-del-movimiento-estudiantil/prontus](http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/)

<http://www.unabellezanueva.org/alfredo-jaar/>

<http://brianholmes.wordpress.com/2010/10/12/manifiesto-afectivista/>

http://www.corneta.org/no_90/el_arte_neoliberal_claire_bishop_entrevista.html

http://red.enfocarte.com/articulo_detalle.php?idarticulo=541&idcategoria=54

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/emisferica-62/richard>

<http://esferapublica.org/nfblog/?p=1309>

<http://www.movilonline.cl>



México
2009 - 2012