

# Fronteras abiertas

Migraciones de las artes visuales en Chile

Gaspar Galaz • Milan Ivelić



EDICIONES  
UNIVERSITARIAS  
DE VALPARAÍSO  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DE VALPARAÍSO

# Índice

8	PREAMBULO	Dedicamos esta publicación a la Pontificia
21	PROLEGÓMENOS	Universidad Católica de Chile en la que
39	PRÓLOGO	nos formamos como estudiantes, y
		luego continuamos como profesores e
		investigadores, en la Escuela de Arte y/o en el
		Instituto de Estética.
47	POTENCIA ANALÓGICA	
54	MALTRATO A	Agradecemos a la Pontificia Universidad
66	CITAS ENCRIP	Católica de Valparaíso y a su Editorial por la
73	ESTETICAMENTE	acogida que nos ha dado para publicar este
77	BONJOUR M	libro, al igual que otros anteriores sobre las
82	ARSENAL DE	artes visuales en Chile.
86	SIVAS PARA	Nuestra gratitud a los artistas que siempre
94	CANONIZACIÓN	han manifestado su disposición para dialogar
99	MATERIAL DE	con nosotros. Sin ellos no habría sido posible
104	DIARIAMENTE	la publicación de este libro, ni de los que les
		precedieron.
		<b>Los autores</b>
	<b>CAPÍTULO 2 / POLÍTICAS DE SIMULACIÓN</b>	
111	SITUACIONES CATASTRÓFICAS	
118	CUERPOSTRANSITORIOS	
124	ESTRATEGIAS DEL DIORAMA	
129	OPERACIONES COSMÉTICAS Y OCULTAMIENTO	
134	ÁNGELES, ARCÁNGELES Y LOS TIPOS DEL DIABLO	
144	OMNIPRESENCIA DE LA LUZ	

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático y la distribución de ejemplares de ella mediante el alquiler o préstamo público.

© Milan Ivelić Kusanović y Gaspar Galaz Capechiacci  
"Fronteras abiertas, migraciones de las artes visuales en Chile", 2019.

Fotografías:

- © Arturo Duclos, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Rodrigo Cabezas y Bruna Truffa, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Magdalena Atria, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Andrés Vio, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Klaudia Kemper, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Patrick Hamilton, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Iván Navarro, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Nury González, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Mario Navarro, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Voluspa Jarpa, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Mario Soro, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Pablo Rivera, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Camilo Yañez, Creaimagen, Chile, 2019.
- © Mónica Bengoa, Creaimagen, Chile, 2019.

Inscripción N° 304.948  
ISBN 978-956-17-0833-4

Derechos Reservados  
Tirada: 500 ejemplares

Ediciones Universitarias de Valparaíso  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso  
Calle Doce de Febrero 21, Valparaíso  
Teléfono (56-32) 227 3902  
Correo electrónico: euvs@pucv.cl  
www.euvs.cl

Diseño:  
Guido Olivares S.  
Alejandra Salinas C.

Impresión: Salesianos S.A.

HECHO EN CHILE

# Índice

9	PREÁMBULO
21	PROLEGÓMENO
39	PRÓLOGO
<b>CAPÍTULO 1 / VARIABLES PICTÓRICAS</b>	
47	POTENCIA ANALÓGICA
54	MALTRATO A LA PINTURA
66	CITAS ENCRIPTADAS
73	ESTÉTICAMENTE INCORRECTO
77	BONJOUR M. COURBET
82	ARSENAL DE IMÁGENES
88	SI VAS PARA CHILE
94	CANONIZACIÓN DE ARTISTAS
99	MATERIAL DE REEMPLAZO
104	DIARIAMENTE NECESARIO
<b>CAPÍTULO 2 / POLÍTICAS DE SIMULACIÓN</b>	
111	SITUACIONES CATASTRÓFICAS
118	CUERPOS TRANSITORIOS
124	ESTRATEGIAS DEL DIORAMA
129	OPERACIONES COSMÉTICAS Y OCULTAMIENTO
134	ÁNGELES, ARCÁNGELES Y LOS TÍOS DEL DIABLO
144	OMNIPRESENCIA DE LA LUZ

**CAPÍTULO 3 / POÉTICAS DE LA MEMORIA**

- 155 OUVRAGES DES DAMES
- 164 MEMORIAS SECRETAS Y SUCESOS UTÓPICOS
- 169 MARCAS ESCOLARES
- 175 EL MURAL DE RANCAGUA

**CAPÍTULO 4 / EJERCICIOS DE DESPLAZAMIENTO**

- 191 OPERACIONES AMBULATORIAS
- 199 RESIDUOS Y BORRADURAS
- 207 ACCIONES FUGITIVAS
- 214 FRAGILIDAD MONUMENTAL
- 223 CORTE Y CONFECCIÓN
- 233 JUEGOS DE LENGUAJE

**CAPÍTULO 5 / ZONA DE PELIGRO**

- 241 SERIE PURGATORIO
- 252 EXCAVACIÓN Y DEMOLICIÓN
- 260 ACCIONES PÚBLICAS

**BIBLIOGRAFÍA**

267

**DOCUMENTOS**

273

# Preámbulo



## Crónicas de memoria

El año 1988 marcó el fin de la dictadura militar en Chile. El triunfo del NO, en un apasionante plebiscito realizado el 5 de octubre, encabezado por los partidos políticos de la Concertación (Democracia Cristiana, Socialista, Radical y Por la Democracia), dio inicio a la recuperación democrática con el gobierno del presidente Patricio Aylwin (1990-1994).

El cambio institucional que se produjo, no aminoró la distancia entre el mundo civil y el militar. El general Augusto Pinochet continuó como Comandante en Jefe del Ejército. Cabe recordar que había obtenido casi el 44% de los votos en aquel plebiscito. Además, la Constitución de 1980, en sus artículos transitorios, estableció su permanencia en dicho cargo por siete años más para asumir, con posterioridad, una senaduría vitalicia en el Congreso Nacional.

En el país se mantenía la enorme brecha entre ricos y pobres con las sucesivas crisis financieras, que impedían atenuar las carencias de los más desposeídos; así como la persistente estratificación social que frenaba la movilidad y daba escasas oportunidades de superación. En 1990, el 48% de la población estaba bajo el nivel de pobreza.

Capítulo 3

# Poéticas de la memoria

## Ouvrages des dames

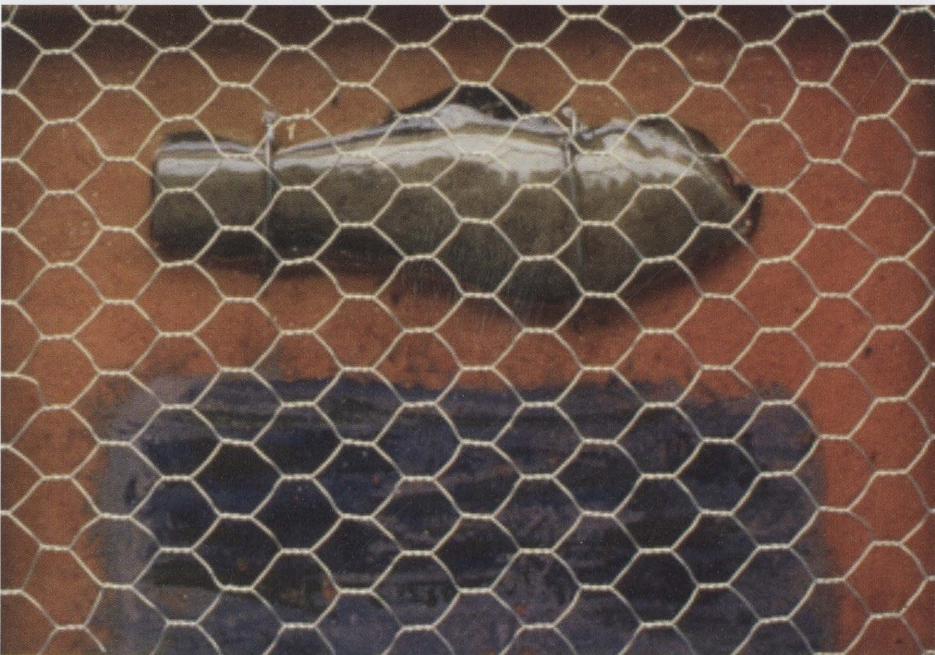
En este capítulo se incluyen artistas que enfatizan la relación entre arte y memoria al recurrir tanto al pasado para reactivarlo como al contexto más actual. Rescatan sucesos y acontecimientos muchas veces traumáticos para reinterpretarlos desde una mirada reflexiva y crítica; poner al descubierto zonas no exploradas e insuficientemente analizadas.

El origen y fundamento de la práctica artística de NURY GONZÁLEZ (1960) es la memoria, cuyo punto de partida es su historia personal y familiar; descendiente de inmigrantes españoles que vivieron la secuela de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial. Ella se hizo cargo de la recuperación de ese pasado; lo reconstruyó en un proceso sistemático de investigación y recopilación de documentos y materiales.

Antes de emprender su exploración sobre la memoria familiar, se interesó por aquella proveniente de los pueblos originarios quienes, con sus símbolos, marcaron el territorio del arte precolombino. Se apropió de anzuelos, imágenes, colores y signos de ese mundo ancestral para ejecutar: "Cinco mil años de pintura" (1984) con cajas que funcionaban como marcos y contenedores; en su interior utilizó cera y resina poliéster como soporte para la impresión serigráfica de anzuelos, puntas de flechas e imágenes rupestres.

En esta y en otras obra iniciales reemplazó los materiales pictóricos por otros, ajenos a los ejercicios habituales de la pintura, convencida de que existían alternativas para expandir los límites restringidos de su práctica. Prueba de ello fue, por ejemplo, el reemplazo de la tela por cueros de caballo o vaca para imprimir, en serigrafía, manos humanas o peces vinculados a aquel arte originario.

Otra desviación del sistema pictórico provino de su propia educación familiar, que le proporcionó los primeros ejercicios en las tradicionales "labores de mujer" o, para emplear un término citado por ella: "ouvrages des dames". Aprendió costura, bordado, hilván, hasta convertirlos en un sello personal de ejecución manual: "No aprendí a bordar para bordar en el arte, esa fue una enseñanza tediosa de cada





*Cinco mil años  
de pintura, 1984.*

Cera y resina  
poliéster, impresión  
fotográfica de  
anzuelos y puntas  
de flecha e  
imágenes rupestres.

Nury González.

verano e invierno en mi infancia. En el año 1989, ese oficio adquirido para otras necesidades, me permitió dibujar sutilmente sobre una sábana vieja y trazar líneas con la máquina de coser. Las telas sobre telas de diferentes transparencias y rugosidades, más los múltiples sistemas de costuras, han sido la manera que yo he tenido de pintar y dibujar. Nunca he remendado el bordado, lo que he hecho es hacer manchas, formas y líneas sobre diferentes soportes hasta llegar a bordar los muros"<sup>108</sup>. En definitiva, reemplazó la pintura por la costura.

Un ejemplo fue "Paisaje chileno" (1997), integrado por siete paneles que contenían las diversas modalidades de costura que ofrecía el programa de la máquina de coser, con un texto bordado en el último panel con la siguiente frase: "Y tu campo de flores bordado", estrofa que cita el himno nacional, e incluye imágenes de paisajes bordados punto cruz y un texto igualmente bordado que dice: "Cenizas bordado de baúles y toallas". El recuerdo se hace presente, a propósito del incendio de su casa familiar en Las Cruces, representado por una bolsa plástica que contiene sus cenizas. Una impresión serigráfica reproduce una gruesa costura que intenta reparar una herida sobre el soporte, metáfora de la pérdida del hogar familiar ("reprise perdue"). En el espacio que separa a cada panel cuelgan lanzaderas, a modo de citas de la antigua elaboración textil.

Una profunda melancolía se activa por el recuerdo de memorias fragmentadas, recogidas oralmente de sus padres y abuelos: "En mi casa, mi abuela nos ense-

<sup>108</sup> Catálogo "Al hilo del pensamiento", Diez artistas chilenos contemporáneos, Fundación Bank Boston. Santiago, 2004.

Hacia el centro de esta instalación, los textos se referían a prendas femeninas íntimas: pijama, sostén, calzón. Aquí hay un conjunto de materialidades largamente estudiadas, con palabras relacionadas con el cuerpo, la casa, lo doméstico, la memoria. En las esquinas de los muros que rodean los fardos aparecen cuatro casas pintadas en negro, cubiertas por un vidrio y marco de madera pintados del mismo color, en cuyo interior había ceniza encolada. Encima un género, luego otro hilvanado con hilo azul que muestra la costura manual precisa para terminar con textos escritos en punto cruz con hilos rojos referidos al cuerpo y su contingencia; al cuerpo y su historia; al cuerpo y al deseo; al cuerpo y a la percepción.

## El mercado negro del jabón

El mismo año en que presentó "Historia de cenizas," exhibió "El mercado negro del jabón" en el Museo de Arte Contemporáneo. Esta obra es, quizás, la más reveladora desde el punto de vista de su biografía personal y familiar.

Por lo mismo, incorporó una documentación con imágenes de sus abuelos maternos y de su madre, incluyendo fotografías de época, cartas y sobres originales, pasaportes y telegramas, y disponiéndolos en diez cuadros. Su título dice relación con la economía de guerra que vivieron, obligándolos a emprender actividades caseras para sobrevivir. Una de ellas fue fabricar jabón clandestinamente en el techo de su casa en Toulouse, ciudad francesa en la que se habían refugiado. Así se entienden las siete barras de jabón que están sobre una mesa, el baúl del abuelo y su bolso de cuero. Él había sido Alcalde republicano y escapó a Francia, después de dinamitar un puente sobre el río Ebro.

En esta instalación incorporó dos fotografías ubicadas en el cuarto y quinto cuadro de la serie. Una es de Walter Benjamin con un pie de foto que dice: "Walter Benjamín. Nace en Berlín el 15 de julio de 1892. Muere suicidado en el hotel Francia de Porte Bou, el 26 de septiembre de 1940". Coincidentemente, en el cuadro que sigue, se muestra la fachada del mismo hotel y el siguiente texto: "El 25 de septiembre de 1940, antes de cruzar a pie Porte Bou hacia Francia, mi abuelo Josef Berenguer con sus hijo Delfín y Teresa, mi madre, se alojaron por dos noches en dicho hotel fronterizo"<sup>111</sup>.

La artista ha sido cuidadosa en esta recopilación de archivo, portador de información que ha recopilado y guardado. Le ha permitido utilizar documentación precisa y adecuada para dar cuenta de sus antepasados y, sobre todo, de la difícil sobrevivencia en un período trágico de la historia de Europa.

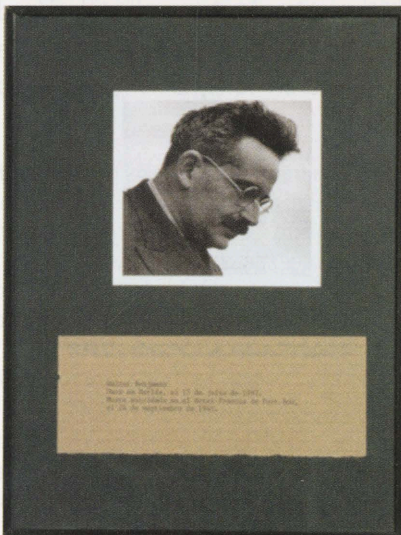
El dato fotográfico se reitera también en "Ficción de un origen" (Sala Gasco, 2006), al presentar una historia autorreferencial, en impecable montaje de las fotografías,

<sup>111</sup> González, Nury. *Historia de cenizas*. Op. cit., pág. 3.



El mercado negro del jabón, 1999. Barras de jabón, baúl, bolso de cuero y fotografías. Instalación.

Derecha: detalles. Nury González.





*Ficción de un origen*, 2006.  
Fotografía,  
bordado, hilo.  
Nury González.

dejando entre ellas un espacio para ubicar un texto bordado punto cruz: "Pero, ¿no trazamos toda la escritura de nuestros destinos, a partir de tales datas?"<sup>112</sup>. El texto está inconcluso en el bordado, al dejar el hilo colgando de la letra D de la última palabra que es "destinos"; prosigue la escritura con una broca muy fina que completa la palabra faltante con los agujeros que deja el instrumento; a la distancia, se convierte en escritura gráfica<sup>113</sup>.

## De la costura a la instalación

Un proyecto muy distinto a su manualidad costurera lo ofrece una instalación de veladores, fruto del azar objetivo. Reunió cuarenta y cinco de estos muebles pertenecientes a personas anónimas, quienes los facilitaron con sus contenidos. Los

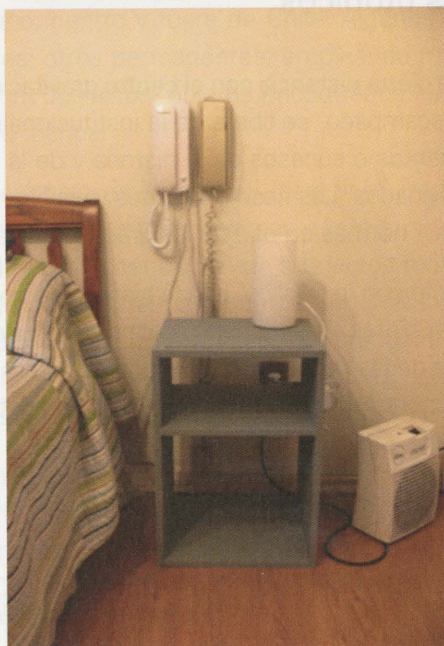
<sup>112</sup> El estudioso paraguayo Ticio Escobar se pregunta por dicha frase: ¿pero cuáles datas? Las datas son marcas de fechas/lugares. El término proviene del latín: documento dado. Implica pues, una inscripción (el trazo de la escritura), pero también un registro. Las datas son los datos. Pero, ¿cuáles datos? Los puros hechos ocurridos, sin duda, pero deshilachados, descosidos por el trasiego zigzagante de la memoria. Toda escritura fundacional exige un imaginario mítico anclado, aunque mínimamente, en hechos, en datas básicas. En datos elementales, vestigios de testimonios.

Escobar, Ticio. *Los datos que faltan*. En catálogo "Ficciones de un origen". Sala Gasco. Santiago, 2006, pág. 50.

<sup>113</sup> Cabe recordar al artista Lucio Fontana quien presentó en el año 1955, una serie de obras completamente blancas en soporte de madera. Mediante el taladro y la broca realizó perforaciones de acuerdo a un dibujo previo y luego borró. El resultado fueron cuadrados, círculos, elipses y líneas paralelas: las perforaciones se transformaron en dibujo gráfico.



*Sueño velador,*  
2009. 45  
veladores.  
Instalación.  
Nury González.



Pero lo hace en un movimiento progresivo, donde se van sumando cada vez más referencias que, actualmente, no son exclusivamente asociables ni a lo "católico-español" ni tampoco a lo "indígena". Esto se nota –por contraste– si vas a los carnavales de los pueblos del interior. Ahí los trajes son más sobrios, más ceñidos a las tradiciones de la Conquista y a un Barroco Mestizo que ya cabría rubricar de clásico. Abundan menos las referencias y los materiales "made in Asia" (al revés de lo que ocurre en lugares como Oruro, La Paz, Puno e incluso La Tirana). En éstos últimos, notamos, hace ya tiempo, un aceleramiento des-sujetado de esa elíptica maquinaria neobarroca que tanto influyó en autores como Severo Sarduy, Néstor Perlogher, Diamela Eltit, Pedro Lemebel o en la pintura del chileno Juan Domingo Dávila y el Micromuseo del peruano Gustavo Buntinx (que incluye un museo travesti y afirma profesar una musealidad mestiza y promiscua). Y en el Carnaval eso se "muestra" solo. Convergen ahí las más variadas mezcolanzas religiosas, sociales, políticas, contraculturales, de género, eróticas, escatológicas, estéticas y hasta éticas. El Carnaval no tiene más estética que la promiscuidad incintinente. Ahí está todo permitido, y el clero patrocinador hace la vista gorda con tal de que diablejos y diablesas choliporno terminen persignándose ebrias ante la Virgen del Socavón. Convergen todo tipo de personajes; desde señoras beatas hasta Drag Queens y diablesas

Transexuales renacidas mujeres en algún quirófano trucho. La fiesta pagana –que negocia con el catolicismo a vista y paciencia de la Iglesia Católica Apostólica y Romana– admite toda transa (incluyendo una peregrinación de travestis, como en la fiesta de San Lorenzo de Tarapacá). La celebración de lo neobarroco lo licúa todo para derramar un universo heterodoxo de singularidades y categorías de una movilidad tal que conjuga dinámicamente lo exógeno con lo endógeno y todo con cualquier cosa. Así, por ejemplo, encontramos personajes "folclóricos" que con sus caretas psicodélicas –y pese a su referencia supuestamente "precolombina", "occidental" y "católica"– han llegado a parecerse más a los protagonistas de una opereta espacial de animación japonesa para adultos que a otra cosa (y esta apariencia es, "a pesar" de relatos folclóricos como el del inocente osito que dejó preñada a una india para luego ser asesinado por su propio hijo: el Jukumari –patrono de las lluvias y de los vientos–, bestia por la parte paterna, cristiano por la materna y una especie de Edipo andino)...

R.A: Es interesante cuestionar el rol socio-político que cumple la festividad en el altiplano chileno, boliviano y peruano, y repensar que dentro de estas celebraciones los trajes, colores y adornos se mezclen sobre un paisaje diverso. Pero ¿por qué has elegido para los Coros Menores un paisaje tan uniforme y agreste como un basural?

D.S: Cuando partió el proyecto, mi intención era hacer retratos documentales de los bailarines en un contexto que no fuera el de la fiesta. Primero, pensé en fotografiarlos en sus casas, cofradías o lugares de ensayo. Quería hacer fotos documentales. Pero cuando llegué a Alto Hospicio –primer lugar donde trabajé– caí en cuenta de que, a pocas cuadras de ese asentamiento periférico, había una segunda ciudad en formación: un enorme basural habitado por quiltros famélicos y por adictos a la pasta base que queman la basura para fundir los metales y cambiarlos por más droga. Es en cierto modo una “ciudad posterior” a Alto Hospicio y un paisaje suburbano que oscila entre lo catastrófico y lo post. Después de mi viaje a Bolivia –donde fui luego–, hilos plateados y dientes de oro se volvieron una imagen indisoluble de ese paisaje...

## Capítulo III

### 1. EL COLAPSO DE UN ORIGEN

Nury González

Santiago, 1997

Al igual que mi abuelo, yo recolecto y clasifico objetos. Recojo piedras planas, semillas, conchas, ramas, trapos, clavos oxidados, espinas, herramientas en desuso. Separo lo orgánico de lo sintético, lo blanco de lo duro, lo grande de lo pequeño, lo liso de lo áspero, lo manual de lo industrial, lo brillante de lo opaco, lo útil de lo inútil. Por donde yo camino, siempre recojo.

En 1990, obtuve de un criadero de champiñones cerca de Paine, una turba cafésosa que proviene de la región austral, la cual con los años se transforma en carbón, y un material terroso que resulta de la descomposición del junco, proveniente de los pantanos de la Zona Central, que en su estado degradado toma un color negro como el azabache. Esas tierras las he dispuesto sobre maceras ordenadas en el suelo como balsas funerarias.

También encontré, camino a Farellones, un tipo de tierra que me llamó la atención por su color violáceo, un estrato de saponita y tierra ladrillosa.

En ese lugar también recojo espinas de cactus, las que clasifico según su color y tamaño, y las prendo en las telas unas junto a otras, en series de cinco, siete o nueve, a modo de alfileres. Las espinas, en este caso, cumplen la función que en otras ocasiones cumplen agujas de hueso o de metal grueso para coser sacos. Es en el puerto de San Antonio, en una pequeña tienda centenaria donde

me proveo de agujas de hueso, usadas originalmente para coser redes. Redes como tramas, al igual que el tramado de la estopa de cáñamo –cañamazo– usado como guía para el Punto Cruz, mediante el cual me alfabetizo en el arte y que uso como trama y veladura en mis dibujos; como la trama calibrada de la malla serigráfica que deja y no deja pasar la tinta; o la fina rejilla de metal que sobrepongo en las superficies de cera virgen; o la rejilla de plástico de los cedazos con los que se cierne la harina.

En Santiago, en los mercados persas de Franklin y Balmaceda, he comprado distintas herramientas en desuso, relacionadas con antiguos oficios del cuero y el calzado. En las ferreterías y tiendas de abastos del sector de Estación Central, consigo plomos de pesca, cuero, suela, cera virgen y diferentes clases de rejillas. He usado la cera virgen para preparar superficies sobre las que imprimo o incrusto objetos, en el momento de su solidificación; también como bloques en el suelo, que simulan naves fragantes a la deriva. También he usado el cuero como soporte de impresión y pintura. Las piedras, las espinas, los plomos de pesca y otros objetos encontrados en cantidad suficiente, los ordeno en mi trabajo en series breves, nunca más de nueve elementos y nunca menos de tres, entre el número de las Gracias y el de las Musas, aunque no sea ésta la razón de mi preferencia, sino el hecho de que esos números tienen marcada la cifra de su centro, cifra que no es la misma que sus mitades matemáticas. Por ejemplo, cinco filas de nueve espinas, o tres de siete plomos, ordenamientos en los que estos objetos se animizan y desnaturalizan, formando pequeñas áreas tramadas.

## 2. LA PINTURA, EL SITIO, LA CASA, LA SILLA

Voluspa Jarpa

Santiago, 1997

En las calles Compañía con Riquelme, en Santiago centro, hay un antiguo sitio eriazado donde fue construída una pequeña casa de madera con techo de dos aguas. La casa, instalada en la mitad del terreno, está rodeada por edificios nuevos que forman parte del plan de remodelación del derruído centro de Santiago. Lo que extraña de esta imagen es que esta casa no es, ni una caseta de guardia (pues no es tan pequeña ni está situada en los márgenes del terreno), ni tampoco parece un intento de toma del lugar, pues el sitio está fuerte y costosamente enrejado. Cuenta con las mínimas condiciones de habitabilidad: tiene una puerta, dos ventanas, cableado de luz eléctrica y un baño químico puesto en un rincón del sitio. Hasta ahora el lugar no ha sido habilitado como estacionamiento.

La exposición que monto en La Posada del Corregidor se origina a partir de la observación y el posterior registro del lugar. El título del trabajo es La silla de

Se presenta a un conjunto de artistas pertenecientes a las promociones de los últimos veinticinco años. Este estudio se inició con la revisión de las obras y entrevistas a cada uno. Se analizaron sus estrategias de trabajo, los materiales empleados y los contenidos procesados, en una realidad hipersaturada con imágenes electrónicas en las pantallas del televisor, telefonía móvil, computación, tablets, y el incesante acoso publicitario sin omitir, por cierto, el contexto histórico actual.

Como nunca antes, sus propuestas son amplias y diversas. Ya no hay agrupaciones cerradas ni límites acotados, sino que fronteras abiertas y permeables; migraciones que hacen posible transitar de un campo temático a otro; de la elección de variados medios materiales e instrumentales de trabajo que se distancian de las maniobras tradicionales, producto de la movilidad en un mundo cambiante.



9 789561 708334

 EDICIONES  
UNIVERSITARIAS  
DE VALPARAÍSO  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DE VALPARAÍSO