

HISTORIAS DE
COMIENZOS

SOLEDAD PINTO

CRÉDITOS CATÁLOGO

Edición

Soledad Pinto

Textos

Soledad Pinto

Gloria Cortés

Gonzalo Díaz Letelier

Diseño y Dirección de Arte

Paola Irazábal – EstudioPI

Asistente Diseño

María Mercado

Fotografía

Carlos Silva

Impresión

Ograma

Patricia Domínguez

Pilar Quinteros

Raimundo Edwards

Rodrigo Cordero

Sebastián Grez

Soledad García

Tomás Rivas

Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de

Artes Universidad de Chile

Departamento de Artes Visuales, Universidad

Metropolitana de Ciencias de la Educación

Centro de Documentación de las Artes Visuales

Centro Cultural La Moneda

Centro de Investigación y Documentación de

las Artes Visuales Chilenas, Facultad de Arte

Universidad de Playa Ancha

ISBN: 978-956-362-835-7

AGRADECIMIENTOS ESPECIALES :

Carlos Silva

Carol Illanes

César Gabler

Claudia Müller

Claudio Correa

Diego Parra

Emilio Jaqueti

Felipe Cooper

Francisca Sánchez

Gimena Castellón- Arrieta

Gloria Cortés

Gonzalo Díaz Letelier

Ignacio Gumucio

Javier Rodríguez

Joaquín Cociña

José de Nordenflycht

Juan Reyes

Luis Miguel Méndez

María Gabler

Michelle Letelier

Montserrat Vallejo

Pablo Rivera

Paola Irazábal

HISTORIAS DE COMIENZOS

SOLEDAD PINTO

SANTIAGO DE CHILE



CARLOS SILVA
CÉSAR GABLER
CLAUDIA MÜLLER
CLAUDIO CORREA
FELIPE COOPER
FRANCISCA SÁNCHEZ
IGNACIO GUMUCIO
JAVIER RODRÍGUEZ
JOAQUÍN COCIÑA
MARÍA GABLER
MICHELLE LETELIER
PABLO RIVERA
PATRICIA DOMÍNGUEZ
PILAR QUINTEROS
RAIMUNDO EDWARDS
TOMÁS RIVAS

FUERA DE PROGRAMA

SOLEDAD PINTO

*There is a crack in everything.
That's how the light gets in.*
Leonard Cohen

*Si dos miradas vienen hacia el contacto, una de la
otra, nos preguntaremos siempre si se acarician o si
se dan un golpe — y dónde estará la diferencia.*
Jacques Derrida

— ¿Dónde y cómo comenzar? es una pregunta recurrente y un problema ineludible para las y los artistas visuales. Cuando nos arrojamos a crear un nuevo trabajo, ingresamos a un territorio que no se puede delimitar fácilmente o reconstruir en términos lineales, y nos conectamos con un momento que resiste ser controlado por la mera voluntad. Pues estrictamente el comienzo es el lugar de una interrupción de lo conocido, la brecha donde “las cosas” aparecen en la contingencia del mundo, ocupando espacios y haciendo sentido por estar ahí. Pero el comienzo también es el ejercicio concreto de incontables repeticiones, de retornos que arrastran consigo la suma de encuentros e infortunios biográficos, incertidumbres y derrotas cotidianas, afectos y decepciones vitales que habitan los rincones del taller. Comenzar quizás sea lo más parecido a la experiencia de adoptar un nuevo lenguaje y aprender a leer el mundo sin la ayuda de un diccionario.

— Debo reconocer que el presente trabajo, *Historias de comienzos*, surge al identificar mi profunda incomodidad con el poder que hemos otorgado a la autoridad contemporánea de los relatos curatoriales. En tanto dispositivos que buscan inscribir la “obra” en la continuidad de una trayectoria y en la coherencia de un corpus discursivo, tienen la secreta virtud de dar a conocer el sentido de las obras y situar el lugar de las y los artistas ante los “públicos”. Frecuentemente, sin embargo, esos relatos oscurecen, domestican y re-empacan el acontecimiento del comienzo de

acuerdo a los imperativos institucionales de conveniencia o las traducciones intelectuales en boga. El problema de esta mediación no está en el hecho de que empobrezca la “pureza” de la experiencia estética, sino en que su seductora “riqueza” modela consistencias, distribuye identidades y regimienta significados que terminan produciendo camisas de fuerza con las que se renuncia al encuentro con la diferencia de lo inesperado. La forma específica que asume esa renuncia —con la que todas y todos batallamos— es la de un espacio fragmentado en el cual las miradas no se tocan y las palabras no revelan.

— Si comenzar significa activar la disposición a intervenir en la estructura de “distribución de lo sensible” que demarca nuestros modos de ser y hacer¹, debemos reconocer que la autonomía del comienzo está irremediablemente ligada a la co-existencia con otras y otros. Así, lo que detona el acto creativo no es la genialidad del intelecto sino la aceptación de habitar en un terreno que carece de fundaciones seguras y que, por lo mismo, es objeto permanente de intentos de clausura. La resistencia a esas formas de clausura, me parece, es algo que las y los artistas visuales ponemos en riesgo cuando en la búsqueda de consistencia y aceptación, anulamos lo que “rompe el cálculo” y aparece como “un salto fuera de programa”, disimulando la “grieta por donde entra lo inesperado, incluso lo que nunca llegará a comprenderse del todo”².

— La necesidad de comprender estos “saltos” que llamamos comienzos fue lo que me llevó a establecer un diálogo con dieciséis colegas artistas. Distintas razones motivaron las entrevistas: la inquietud por sus métodos de trabajo, la admiración por su arrojo en la exploración de nuevas estrategias creativas, una obra que en algún momento me impresionó, o simplemente las ausencias y silencios que alguna vez percibí en sus trayectorias. Deseaba sentarme a conversar con mis colegas sobre lo que hacemos, los azares, encuentros, retornos, accidentes al inicio de tal o cuál trabajo.

— De manera generosa, honesta y siempre gratuita, las y los artistas me fueron contando —en ocasiones,

de forma sigilosamente controlada, para evitar que algo perturbara la coherencia del discurso— acerca de sus saltos fuera de programa. El ejercicio de conversación fue como tejer un espacio de apertura mutua donde, liberados de los dispositivos de autoridad, tengo la certeza de que muchas veces nuestros ojos se tocaron y nuestras palabras revelaron. Sus relatos me trasladaron a lugares que nunca fui y a concursos que no gané, a obras que imaginé y otras que no quise/pude hacer, a la precariedad del medio y la dignidad de la labor. Y al hacerlo, se transformaron en una instancia para releer mi propio trabajo a partir de ciertas disposiciones que todos, de alguna forma, tenemos hacia los comienzos.

— *Interrogar el topos que habitamos*: comenzar es situarse en ciertas coordenadas y mirar qué sucede en el lugar familiar que nos sujeta (nos hace sujetos y nos somete). Interrogarlo para ver si en él existen desvíos, bifurcaciones y pasajes donde exponer la mente y el cuerpo a la “materialidad aleatoria del encuentro”³. Las miradas de mis colegas a sus propios entornos fueron flashbacks a un tiempo donde fue importante hacerme cargo de la permanencia y producción de *objetos perdidos*.

— *Persistir en el trazo para perderse*: admiro a quienes aún persisten en —y comprendo a quienes, como yo, abandonaron— la pintura. Comenzar a pintar no es otra cosa que entregarse a un movimiento que declara y revela aquello que persigue. Es difícil precisamente porque supone trabajar constantemente en un límite que se pierde en sí mismo, que no cierra sino que, por el contrario, reabre trazos y planos revelándose ilimitado. Pues “‘tocar la meta’ es, también, correr el riesgo de que se escape”⁴.

— *Confiar en el trabajo del material*: en el momento del comienzo no funciona la soberbia del programa, porque cuando decimos “‘está comenzado’”, ya ha comenzado y, por lo tanto, ya está terminando”⁵. Lo que hay es la disolución del programa mismo: la renuncia a lo que estaba sucediendo y a controlar lo que sucederá. Lo inesperado es un paisaje con un lenguaje propio

cuya conquista no está garantizada; la única herramienta a mano consiste en depositar nuestra fe en el trabajo interno del material.

— *Torcer las reglas de las metáforas*: comenzar requiere batallar con y contra las reglas del juego. Sea que tales reglas devengan en metáforas o que las metáforas mismas dicten la acción, se requiere llevarlas al extremo y doblarlas a “martillazos”⁶. Ello no se logra con la mera traducción y dislocación de imágenes, objetos, textos o roles sociales, entre otros. Se alcanza cuando un proyecto, a través de meticulosos pasos, abre la posibilidad de cuestionar, transferir y re-distribuir el poder de crear y de pensar.

— Las y los artistas *que comienzan* se distancian tajantemente del rol de “funcionaria” o “funcionario”, porque apuestan también las fichas a lo productivo de la derrota y a aquello que se cae y se derrumba. Y las historias de comienzos revelan que la superficie del inicio presenta una hendidura por donde la luz de las inconsistencias y accidentes se suele filtrar y resultar tan fecunda como incontrolable. Es imposible conocer el momento en que nos sorprenderá. La única certeza es que, tal vez, una vez en movimiento, la luz indica que ya no estamos donde estábamos.

NOTAS

¹ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics* (London & New York: Continuum, 2004).

² Beatriz Sarlo, *Viajes: De la Amazonia a las Malvinas* (Buenos Aires: Seix Barral, 2014), 14.

³ Ver texto de Gonzalo Díaz Letelier, *Incipit Aliquid. De las Antiguas Musas a la Materialidad Aleatoria del Encuentro*.

⁴ Jacques Derrida, *El tocar, Jean- Luc Nancy* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2011), 172.

⁵ Jean- Luc Nancy, *Multiple Arts: The Muses II*, ed. Simon Sparks (Stanford, CA: Stanford University Press, 2006), 181.

⁶ Entrevista a Claudio Correa.





HISTORIAS DE COMIENZOS

GLORIA CORTÉS ALIAGA¹

1.- UN PAR DE BOTAS

— En 1937 Martin Heidegger escribía: “En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco viento”. La alusión a un *Par de botas* ilustradas por Vicent van Gogh en 1886² daba inicio a una serie de polémicas entre el filósofo alemán, el historiador del arte estadounidense Meyer Schapiro y el filósofo francés Jacques Derrida sobre la producción de sentido de la obra y sus condiciones de producción. El modelo del zapato y su asignación evocaban la acción del andar como tema y fenómeno, “síntoma, indicio y evidencia” de la errancia, movimiento “solapadamente pertinaz”³.

— Veinte años después, en 1958, el fotógrafo chileno Heliodoro Torrente registraba una de las llamadas “marchas del hambre” realizada por campesinos de la comunidad de Molina, los que en una travesía de cinco días, denunciaban el abandono tras la quiebra de la empresa vitivinícola en la que trabajaban. La misma fotografía sirvió de portada en la Revista Ercilla donde la imagen se configuró en torno a los pies del campesinado en marcha⁴.

— En ambos casos, el punto de inicio de la discusión es el problema de la restitución. Frente a la usurpación -filosófica y política- las huellas del andar penetran en el discurso sobre la significación del lenguaje, el surco trazado sobre la memoria de los otros y su representatividad simbólica. Caminar las rutas ajenas, usando “zapatos” que no son propios, es el primer ejercicio que propone Soledad Pinto para contener la crisis del transitar, expresión de resistencia popular -según la artista- para conquistar/ocupar espacios en disputa. Como “el niño -que camina desacompañadamente” de Walter Benjamin⁵ sobre sus recuerdos infantiles en la ciudad de Berlín, el caminar fuera de compás que realiza Pinto involucra una acción en la que participan las cosas, la memoria y la experiencia como mediación frente al lenguaje territorializado. Esto es, sobre la cartografía del museo.

— La reproducción del registro en video de la caminata “sobre trípode topográfico” por el Museo de Arte

Contemporáneo (MAC) que realiza Soledad Pinto busca ejemplificar visualmente los descubrimientos, dificultades e inconsistencias de quien se aproxima a un nuevo contexto y experiencia de creación. El ejercicio, mediado por el manejo y adaptación del cuerpo al uso ortopédico de un “tercer pie”, explora ideas relacionadas con el aprendizaje de un nuevo conocimiento, la búsqueda del equilibrio y la experiencia del cuerpo como unidad de medida al pasar. Lo anterior queda reflejado en el *sonido de la crisis*: el compás musical generado por el (des)compasado caminar de la artista a través del museo. El gesto de la artista se vuelve “insolente”-irregular, perturbador, molesto- sobre el espacio articulado a partir de la tensión de una puesta en escena o puesta en obra del cuerpo en relación al espacio, donde se entremezclan las reiteraciones históricas y compositivas que se manifiestan en el andar. Es la sonoridad que articula el actuar con el pensar y el sentir, cuyo sustrato se encuentra en las luchas sociales: en los pies de Torrente que marchan contra el hambre en 1958 o el de las botas del pintor holandés que fungen como su único y máspreciado bien.

— Como Jakob von Gunten, el personaje de la obra homónima de Robert Walser (1909), Pinto hace del caminar un método de creación y que esta vez colectiviza al incluir en su propio proceso a otros creadores del ámbito local en el acto del “primer paso”. ¿Cómo se comienza? ¿Qué se comienza? Es la pregunta que realiza la artista a sus pares a modo de una colección de fragmentos que, unidos, toman la forma de un tratado de relatos dispersos, anecdóticos, reflexivos -como el *Atlas Mnemosyne* del historiador Aby Warburg (1905)-, marcas de la memoria y del proceso creativo o disparadores semánticos del quehacer artístico. Hablamos de una “tecnología del yo”. Un objeto que se reconoce en otro objeto; un relato que se reconoce en otro relato.

— En la operación de almacenaje de estas narrativas [archivo] tanto la memoria como la recopilación y la consecuente clasificación, se conforman en un collage de fragmentos inconexos que en el proceso de montaje o (re)construcción del discurso sobre la pregunta inicial, generan un nuevo contenido o políticas de diálogo

que, a ratos, se ven intervenidos por el *sonido de la crisis*: el deambular constante de Soledad Pinto por el paisaje/museo que, travistiendo un antiguo trípode topográfico convierte el instrumento de medición en una nueva tecnología protésica.

— Citando a Pier Paolo Pasolini, acaso “¿la contemporaneidad temporal del transhumanar no es -también- el organizar?”⁶. El retorno a sí mismo, el recorrido físico y emocional que realiza la artista -como una cita a Dante en clave femenina- apoyada en el relato autobiográfico de los(as) otros(as), se constituye en una especie de procesión semántica -peregrinaje y almacenamiento informático- a modo de itinerario iniciático de transvaloración (recuperar el sentido de la vida como creación).

2.- CAMINAR EN TRES PIES

Del mundo entero le llevaban a Charcot muchos pacientes, paralíticos, en camilla o con complicados aparatos auxiliares para caminar. Charcot ordenaba retirarles tales aparatos y ordenaba a los pacientes a caminar⁷.

— El mandato lazariano de Charcot sobre sus pacientes vinculados a la parálisis histérica presupone una “acción mecánica” del síntoma, susceptible de desencadenar una serie de accidentes/acciones, traducidas en la ideación interviniendo en el funcionamiento corporal y su sugestibilidad. La pertinencia de Charcot en estas cuestiones sobre el “andar” de Pinto se explica en la “naturaleza de dotes artísticas” del psiquiatra francés, para abordar la sintomatología de la histeria; “un visual” como lo llamaría Freud⁸.

— La inmovilidad de un miembro por sugestión o por trauma, se convierte así en una operación performática de la relación traumática del sujeto con la memoria. La sensación de “completitud” frente al cuerpo mutilado.

— La serie de fotografías de los soldados de la Guerra del Pacífico (1987-1984), exponiendo sus heridas, cicatrices o mutilaciones de sus miembros, nuevamente ponen en escena la crisis la restitución:

cuerpo, compensación, articulación. En el Museo Municipal de Bellas Artes de Valparaíso -Palacio Baburizza- se encuentra una pintura de gran formato de Juan Francisco González que representa al General Arturo Villarroel Garezón, más conocido como *Capitán Dinamita*, veterano de 1987. La obra de González muestra al soldado mutilado de su pierna izquierda, con una burda prótesis de madera y cuero que cubre al muñón. La cuestión protésica de los soldados se convirtió en un tema de salud pública, ampliamente discutida por la prensa en la que se denunciaba la discriminación realizada en la distribución de aparatos ortopédicos para los veteranos mutilados, según los escalafones del Ejército⁹. Así, el acto de “articular” se transformaba en un ejercicio de desmovilización. Inhabilitar.

— La prótesis (re)marca la traza de la metamorfosis, la tecnología del cuerpo y su transformación. Instrumentalizado así, el acto cinesiológico sobre el museo se convierte en un experimento al que la artista denomina *Fuera de programa*. En la modificación -diseño, fabricación y adaptación- del antiguo trípode topográfico encontrado al azar, reconvierte la función original del aparato [soporte para medir el territorio] en un miembro adicional del cuerpo [soporte para recorrer el territorio]. Una adaptación morfomecánica que completa el ciclo de transformaciones sucesivas ocurrida a lo largo de millones de años: la tensión natural de la columna para sostener el cuerpo; la cadera que permite el anclaje de los músculos que nos mantienen erguidos; el alargue de las piernas que mantiene el centro de gravedad en la línea del cuerpo. La marcha se reanuda a partir de la reparación.

— La hominización vista desde la locomoción bípeda, su evolución física y motora como el análisis de la marcha formal permiten una lectura pedagógica del acto de caminar.

(...) la palabra *caminar* puede tener una sonoridad simple pero su aspecto es poliédrico porque es algo más que desplazarse de un lugar a otro o una habilidad adquirida que nos acompaña toda la vida dado que puede suscitar otras experiencias de primer orden (inspiraciones literarias, espiritualidad,

vivencias estéticas, comprobaciones científicas, descubrimientos artísticos reveladores, autoconocimiento, desobediencia civil y otras)¹⁰.

— De este modo, el recorrido en “tres pies” no es otra cosa que un “acontecimiento formativo con conciencia hermenéutica” que de ningún modo es susceptible de completarse, ya que siempre puede surgir una nueva experiencia¹¹. La marcha de Pinto se inicia en el subsuelo del museo, continúa por las escaleras de mármol, se extiende por el pasillo, transita por los ascensores, viaja por las oficinas, los baños, salas de exposiciones, sala de máquinas, perímetro del edificio. Deambula; término -según Henry David Thoreau (1861)- “de hermosa etimología”, que proviene de “la persona ociosa que vagaba en la Edad Media por el campo y pedía limosna so pretexto de encaminarse a la Sainte Terre (Tierra Santa)”¹². Un *Saunterer*. Un Peregrino. Peregrinar por el espacio museal e intervenir el territorio institucional. Se convierte en un *Homo viator* (el hombre que camina) en su deseo de descubrir y desaprender para luego recuperar el dinamismo creativo y la autoformación.

NOTAS

¹ Curadora. Historiadora del arte, Magíster en Historia del Arte por la Universidad Adolfo Ibáñez. Actualmente es Curadora del Museo Nacional de Bellas Artes. Jefa de Exposiciones del Centro Cultural La Moneda, desempeñándose también como Curadora de exposiciones nacionales entre las que se encuentran *Chile mestizo* (2009), *Puro Chile* (2014) y *(en)clave Masculino* (2016). Trabaja principalmente temas de arte chileno y latinoamericano de fines del siglo XIX y principios del XX, enfocándose en representaciones republicanas, relatos marginados y perspectivas desde el género. Académica de la Universidad Adolfo Ibáñez y del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile.

² Martin Heidegger (Trad. de Samuel Ramos): *Arte y poesía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), 59-60.

³ Iván Godoy Contreras, “Veintiséis zapatos y un manifiesto suicida. El *Andar* en la obra de Vincent Van Gogh, Una visión fenomenológica desde Martin Heidegger”, *Alpha* 39 (2014): 4.

⁴ Claudio Guerrero, “Heliodoro Torrente. Campesinos”, en *Catálogo razonado. Colección MAC* (Santiago: Museo de arte Contemporáneo, 2016), s/n [en prensa].

⁵ En *Infancia en Berlín hacia 1900*, Benjamín concibe la

infancia como una relación con la propia ciudad, en este caso Berlín, diseñando una estrategia sobre el caminar, inventando un paso desacompañado de la madre que le permitiera desvincularse de los paseos dominicales por la ciudad.

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Transhumanar y organizar* (Madrid: Visor Libros, 1981).

⁷ Relato del dr. ruso Lyubimov citado en: Mario Erdheim *La producción social de inconsciencia: una introducción al proceso etnopsicoanalítico* (México: SigloXXI Editores, 2003), 61.

⁸ Sigmund Freud, *Charcot*, 1893, O.C., s.d.

⁹ Juan Rafael Allende, “Ridícula economía”, *El Padre Cobos*, Santiago, julio 12 de 1883.

¹⁰ Jordi García Farrero, “Presencia de la pedagogía en el acto de caminar: *homo viator*, nomadismo y formación”, *TESI*, 15(4) (2014): 59.

¹¹ García Farrero, “Presencia de la pedagogía en el acto de caminar: *homo viator*, nomadismo y formación”, 62.

¹² Henry David Thoreau, *Caminar* (Madrid: Ardora Ediciones, 1998).

INCIPIT ALIQUID. DE LAS ANTIGUAS MUSAS A LA MATERIALIDAD ALEATORIA DEL ENCUENTRO

GONZALO DÍAZ LETELIER¹

1. PREÁMBULO

— ¿Cómo comenzar?² Pregunta acuciante en lo político, en el arte, en la escritura. Pregunta que en este mismo momento asalta a esta escritura, cimbrando su arte y su política. Pregunta que puede evocar la ansiedad de una espera que se prolonga, o bien el momento oportuno en que algo pasa. O la maquinación de una empresa incipiente, ya sea solitaria o en “equipo”. La pregunta por el comienzo de un proceso artístico o político es una cuestión crucial, tanto en el arte de la política como en la política del arte, y también en la escritura como un arte que implica una politicidad. ¿Quién comienza algo? ¿Alguien tiene *derecho* a comenzar? ¿Cómo, dónde y cuándo *puede* comenzar y comienza efectivamente lo que se comienza?

— La pregunta por el *comienzo* es clave, pues es una pregunta por el *poder*. Su respuesta no es simple, en la medida en que se desplaza en el vaivén de un movimiento pendular entre, por una parte, el poder entendido y puesto en juego como potencia común de acontecimiento (*potentia*) y, por otra, el poder entendido y puesto en juego como voluntad autoral de diseño (*potestās*). Entre estos dos polos se mueve la respuesta vacilante a una pregunta vieja y siempre renovada, pues se hace nuevamente cada vez que se vuelve a comenzar y se reflexiona sobre ello. Pregunta vieja como la religión, tan vetusta como la teología y tensiando desde antiguo el orden principial de la política, apunta en la modalidad hegemónica de su respuesta a la performatividad de un sujeto-autor que impone el orden de la creación (*κόσμος*, *ordo creationis*) sobre el caos primigenio (*χάος*, *chaos*), o el orden de la representación sobre el desorden de lo animal –orden que en cada caso es mandato, interdicto. Pero la historia de sus configuraciones fácticas está atravesada por una línea de fuerza que brota como potencia común de acontecimiento que desafía a la potestad imperial que obra como poder de la vida sobre la vida. Este péndulo hermenéutico es una clave que conecta la cuestión del arte con la política, e incluso con la teología. En la curva de su movimiento se mueve nuestra reflexión sobre el comienzo de una práctica artística, y ahí he situado la

dicotomía entre *sujeto-autor* (voluntad de diseño, sujeto soberano o funcionario –“ética del proyecto”) y *apertura-encuentro* (apertura extática y materialidad aleatoria del encuentro con otros vivientes y situaciones, *clinamen*, improvisación).

— Una primera pista para esta reflexión resuena en este pasaje del «*Livro do desassossego*» del poeta Fernando Pessoa:

Quedo pasmado siempre que acabo cualquier cosa. Quedo pasmado y desolado. Mi instinto de perfección debería inhibirme de acabar; debería inhibirme incluso de dar comienzo. Pero me distraigo y lo hago. Lo que consigo es un producto, en mí, no de una aplicación de la voluntad, sino de un cese de la misma.³

— ¿A que apunta esta desistencia (*cedência*) que Pessoa opone a la voluntad de obra? La cuestión nos pone ante la exigencia de examinar el problema conceptual y materialmente ineludible acerca del comienzo en la escritura, en la plástica, en la música.

2. ÉXTASIS.

— En su poema «*Los trabajos y los días*», Hesíodo, poeta campesino griego del siglo VII a.C., comienza con una invocación a las Musas.⁴ La musa nombra la fuerza sobrecogedora del éxtasis que constituye la existencia misma de lo viviente finito (mortal) en medio del acontecimiento del mundo. La musa nombra la fuerza de lo indecible que, sin embargo, da la palabra: el abismo de la potencia aperiente de mundo. Antes de que Platón subordinara el abismo loco y erótico de *lo musaico* (*μανία*, *ἔρως*) a la estabilidad de la memoria (*ἀνάμνησις*),⁵ en el antiguo poetizar griego de Hesíodo esa fuerza sobrecogedora es concebida como lo divino, como la expresión poderosísima del *acontecimiento* (*φύσις*, en latín *natura*) –y en tal sentido habría que deslindar esa experiencia de la cristiana que concibe de otro modo lo divino, esto es, como una agencia trascendente y creadora desde la nada (*Deus, creatio ex nihilo*).

— Para pensar el carácter del poder de este acontecimiento en medio del cual brotan los mortales, la tragedia «*Antígona*»⁶ de Sófocles (siglo V a.C.) da otras señas: considerando la temporeidad de la existencia, siendo la *μοῖρα* el *destino* o parte que a cada cual le toca dentro de un acontecimiento mayor, la experiencia de la necesidad –lo inflexible de lo consumado, lo fáctico– está íntimamente ligada a la experiencia de la *fortuna* –la suerte o azar–, que los griegos dicen *τύχη*. En virtud de esta temporalización existencial del ente viviente finito como *experiencia* que se juega entre lo cerrado de lo ya sido y lo abierto del porvenir que no deja de brotar, a la necesidad con que aparece como signo *lo que ya es* se suma una incalculabilidad de los *eventos contingentes*, y la correlativa imposibilidad de computar humanamente –esto es, finitamente– la naturalidad con que las posibilidades crecen o no crecen, o se descubren o no, a partir de la necesidad (*ἀνάγκη*).

— Unos siglos más tarde encontramos otras pistas en un tratado anónimo en griego llamado «En torno a lo sublime»,⁷ atribuido a un orador romano del siglo III llamado Cassius Longinus, aunque puede más ciertamente corresponder al texto de un retórico romano florecido durante el siglo I. Tras la apariencia de un tratado de retórica, en el código se declaran algunos rasgos ontológicos fundamentales de la antigua comprensión griega del vínculo entre hombre y ser como vínculo entre el mortal y la naturaleza. El texto visibiliza una antigua comprensión de que la producción –rendimiento de la técnica, entendida ésta en cuanto potencia humana– tiene su raíz en la potencia de la propia naturaleza en cuanto generatriz, en la medida en que el hombre no es sino un brote finito en el seno de la naturaleza como acontecimiento en total. Dicho muy cortamente: la producción humana arraiga en la generatividad de la naturaleza en general, puesto que la técnica del hombre es una potencia de la naturaleza misma. Es precisamente esta comprensión ontológica de fondo la que posibilita que en el tratado del Pseudo-Longino se haga un cuestionamiento acerca de la tensión entre naturaleza y arte (*φύσις καὶ τέχνη*) en el obrar del artista, tensión que se

expresa positivamente y con mucha fuerza en aquellas obras en cuya producción el artista opera como artífice, pero que además de su técnica se halla bien dispuesto a la apertura (μεγαλοφύες) sobre la base del exceso o desborde de la naturaleza, dando paso a lo irruptivo (ἐξένευσα)⁸ en el momento oportuno, momento que rebasa las condiciones cotidianas de la existencia fáctica. Las modulaciones de la posibilidad humana de ser que es la τέχνη, en su rendimiento como ποιήσις, son los variados ámbitos en los cuales la existencia se pone en juego o en obra: la propia acción y relacionalidad, la fabricación, la teoría, la política, el arte, etc. La técnica humana, en su rendimiento productivo, hace parte del movimiento generador de la naturaleza o acontecimiento en cuyo seno brota. De acuerdo a ello, lo que se muestra es que el vínculo entre hombre y ser no es algo así como una mera acomodación del saber humano a la realidad ya dada, ni la explicitación metafísica de una ley esencial que se “manifieste” en la eventualidad del vínculo mismo, sino un vínculo incomputablemente *poiético*, que excede cualquier representación de la obra por cumplir. Esto quiere decir que el vínculo mismo es lo creado, la apertura de mundo. El vínculo entre hombre y ser es creador porque el hombre es expresión de la naturaleza misma, cuya esencia es creadora –acontece loca y eróticamente de lo cerrado a lo abriente, y reposa memoriosa o calculadamente en la definición y cerradura de lo abierto. Quince siglos más tarde, el filósofo Baruch Spinoza hablará de *natura naturans* y *natura naturata*.

— De modo que las primeras pistas para pensar el éxtasis –la apertura al acontecimiento con que se relaciona la disposición de desistencia (*cedência*) que Pessoa opone a la voluntad de obra– las hallamos en Hesíodo, donde se revela la experiencia de la apertura musaica del mortal al acontecimiento; en Sófocles, donde se poetiza la temporalización de esta apertura incalculable desde la facticidad; y en el Pseudo-Longino, con la tematización de una gran pasión que es una disposición de apertura desde la finitud fáctica a lo que irrumpe excediéndola.

3. ENCUENTRO.

— En su libro de poemas y prosa «*Vita nuova*»,⁹ escrito entre 1292 y 1293, el poeta florentino Dante de Alighieri *comienza* narrando autobiográficamente su *encuentro* con Beatriz Portinari, cuando tenían él nueve y ella ocho años:

I. En aquella parte del libro de mi memoria, antes de la cual poco podría leerse, se encuentra un título que dice: *Incipit vita nova* [Comienza una vida nueva]. Bajo ese título están escritas las palabras que tengo intención de transcribir en este librito; y si no todas, al menos su significado. / II. Nueve veces ya, desde mi nacimiento, el cielo de la luz había vuelto a un mismo punto, en lo que concierne a su propio movimiento giratorio, cuando ante mi vista apareció por vez primera la gloriosa dueña de mi mente, que fue llamada Beatriz por muchos que no sabían cómo se llamaba. Ella había estado en esta vida tanto tiempo como emplea el estrellado cielo en moverse hacia oriente una de las doce partes de un grado, y así, casi al principio de su noveno año apareció ante mí, y yo la vi casi al final de mi noveno. Apareció vestida de un muy noble color, humilde y honesto, purpúreo, ceñida y adornada a la manera que convenía a su joven-císima edad. Digo en verdad que, en aquel momento, el espíritu de la vida, que habita en la secretísima cámara del corazón, comenzó a latir tan fuertemente, que se advertía de forma violenta en las menores pulsaciones; y temblando, dijo estas palabras: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi* [He aquí un dios más fuerte que yo, que viene a dominarme].¹⁰

— Desde ese momento (*in quella parte del libro de la mia memoria*), Dante profesa por Beatriz un amor para expresar el cual no halla las palabras, y pasa el tiempo sin hablarle, siendo su mayor felicidad el ser saludado por ella en las calles de la ciudad y otros lugares, a lo largo de más de dos lustros, ocultando el amor que siente por ella recurriendo al expediente de cortejar abiertamente a otra mujer. Cuando Beatriz se entera de tal cortejo, le niega el saludo a Dante. Estando así las cosas, muere Beatriz a los 23 años de una grave

enfermedad y el poeta, en adelante, registrará en su escritura una travesía por el infierno y el purgatorio para llegar al cielo y poder hablar con ella: tal registro es la «*Divina Comedia*», una epopeya alegórica en tercetos encadenados que escribe entre 1304 y su muerte. Todo a partir de un encuentro, pues su vida cambia a partir de ese momento (*incipit vita nova*): vive entregado a un amor sublime y se desencadena una veta importante de su escritura desde el *clinamen* de ese solo encuentro. En la particular figura cristiana de su pasión, Dante cantará en nombre de su “musa” Beatriz lo indecible del amor, en la lengua viva y común del pueblo –rompiendo así, de paso, con la política imperial de la *lingua franca*.

— Ahora bien, ¿qué es lo indecible *a partir de lo cual* Dante despliega el don de la palabra que canta su amor al fantasma en verso de Beatriz? Lo indecible es lo *musaico* de ese amor, esto es, el *silencio* a partir del cual brota la palabra, la *infancia* que preside a la vida que envejece, el éxtasis del encuentro que precede a toda subjetivación y privatura.

— La escritura de Dante, en efecto, no nos persuade de la conveniencia ejemplar del “amor cortés”, sino que nos mueve al éxtasis su desborde, en virtud del cual brotan las palabras que él teje. Tal como apuntaba el Pseudo-Longino en su tratado citado, lo musaico (μουσική) produce el éxtasis en el auditor, no la persuasión:

Pues no es a la persuasión de los auditores, sino al éxtasis que lleva el desborde de la naturaleza.¹¹

— En este sentido, Agamben apunta a que lo musaico evoca esa dimensión extática desde donde brota el lenguaje sin poder ser apropiado por el sujeto-autor que lo profiere. Dimensión musical y no lingüística, de acorde anímico y no de razón, dimensión de la que brota toda discursividad, pero que a su vez y ante todo acontece como escisión “entre el hombre y su lenguaje”, como escisión “entre la voz y el *logos*”, en la medida en que la apertura primaria al mundo no es lógica, sino musical. Agamben:

La Musa canta, da al hombre el canto porque ella simboliza la imposibilidad para el ser parlante de

apropiarse integralmente del lenguaje, al cual ha convertido en su morada vital. Esta extrañeza marca la distancia que separa el canto humano de aquel que pertenece a los otros seres vivientes. Hay música, el hombre no se limita a hablar y siente, en cambio, la necesidad de cantar porque el lenguaje no es su voz, porque demora en el lenguaje sin poder convertirlo en su voz. Cantando, el hombre celebra y conmemora la voz que no tiene y que, como enseña el mito de las cigarras en el «*Fedro*», podría reencontrar sólo al precio de cesar de ser hombre y devenir animal. (...). Por ello, a la música corresponden necesariamente antes que las palabras, las tonalidades emotivas: equilibradas, corajudas o firmes en el modo dórico; lamentosas y lánguidas en el modo jónico y en el lidio (*Rep.* 398 e – 399 a). Y es singular que también, en la obra maestra de la filosofía del siglo veinte, «*Ser y tiempo*», la apertura originaria del hombre al mundo no provenga a través del conocimiento racional y del lenguaje, sino fundamentalmente a través de una *Stimmung*, de una tonalidad emotiva que el término mismo envía a la esfera acústica (*Stimme* es la voz). La Musa –la música– signa la escisión entre el hombre y su lenguaje, entre la voz y el *logos*. La apertura primaria al mundo no es lógica, es musical. (...) / De aquí la obstinación con la que Platón y Aristóteles, pero también los teóricos de la música como Damon y los mismos legisladores, afirman la necesidad de no separar música y palabra. “Cuando en el canto hay lenguaje –argumenta Sócrates en la «*República*» (398 d)– no difiere en nada del lenguaje no cantado (μὴ ᾄδομένου λόγου) y debe conformarse a los mismos modelos”, y enuncia inmediatamente con firmeza el teorema según el cual “la armonía y el ritmo deben seguir al discurso (ἀκολουθεῖν τῷ λόγῳ)” (*ibid.*). (...). / La ausencia de fundamento del λόγος funda el primado de la música y hace que todo discurso se encuentre siempre musaicamente entonado.¹²

— Recuperar la relación musaica con el lenguaje –cuya ausencia tiene hoy al lenguaje de la política reducido a la insignificancia de su condición de instrumento

“comunicacional” y derecho nihilista– es recuperar la experiencia extática de la infancia que éste alberga, infancia que cada vez con su potencia común de apertura, juego y encuentro rebasa, con el devenir animal de su voz, al *logos* adulto en que la vida ha sedimentado.

4. CLINAMEN.

— Para pensar lo que escapa al determinismo en la física y en la ética, hay desde antiguo un término que Lucrecio acuñó a partir de su lectura de la física de Demócrito: *clināmen*, esto es, inclinación o desviación. Los cuerpos se forman en virtud de un entrelazamiento de átomos a partir de encuentros, roces y colisiones entre ellos, en una dinámica de influencias y desviaciones en la trayectoria y la conjunción. Política y artísticamente, esto nos refiere a la desviación de una vida en común que, después de ese desvío, ya no se ubicaría en el mundo de la misma manera. Todo pensamiento o toda praxis implica una aberración infinitesimal, una inflexión que orienta y desorienta todo –ante todo, desarmando la certidumbre clara y distinta del *cogito* cartesiano. Esta (des)orientación acontecimental es lo que podríamos llamar aquí la *materialidad aleatoria del encuentro*, y es lo que marca la (des)orientación que, desactivando el dispositivo que captura al pensamiento, al arte y la política en la disciplina profesional y su gramática, abre el *interregno*¹³ de la potencia común de un habitar heteróclito y desautorizado.

— Si en los poetas y pensadores griegos encontramos algunas pistas para pensar la apertura de lo viviente como éxtasis y desubjetivación, al hilo de una experiencia acontecimental de lo incalculable (τύχη), y a partir de Dante pudimos poner esto en relación con la materialidad aleatoria del encuentro y el desborde mosaico de la vida, es preciso insistir ahora en el *clināmen* en conexión con el carácter paradójicamente *desobstante* de su (in)transitividad. ¿Qué significa en la política y el arte comenzar *algo*? La expresión “comenzar algo” deriva del latín *incipit aliquid*, donde resuena la raíz *alius*, que nombra algo *otro*, algo-indeterminado. Y de ahí *incipit aliquō*, esto es, comenzar hacia alguna

parte, ir no se sabe a dónde, desde un no-centro de la acción. La ausencia del sujeto soberano –el sujeto que se expresa en la vanguardia programática de la acción como *voluntad de diseño*– señala aquí a la experiencia del abismo de lo social sobre el que descansa toda gramática, de la intertextualidad que teje la textura de cada uso del lenguaje, y de la potencia no capturada de tal uso. Un uso no capturado ni por la ficción del autor ni por la función de su gramática pura –Nietzsche: “mientras sigamos creyendo en la gramática, no nos libraremos de Dios”. O en palabras de Sergio Villalobos-Ruminott, se trataría de pensar un “materialismo aleatorio sin Dios ni referencia”.¹⁴ La anarquía de la *noesis* –que es en cierto modo una ateología– implica la anarquía del *noema*. Escribe Jacques Derrida al respecto:

El significado del significado es implicación infinita, la referencia indefinida del significante al significado (...). Su fuerza es una cierta equivocación infinita y pura que no da respiro al sentido significado, no le da descanso (...), siempre significa de nuevo y difiere.¹⁵

— El pensador palestino-estadounidense Edward Said ha puesto esta cuestión, en relación con la pregunta por el *comienzo*, en los siguientes términos. Considerando la “equivalencia entre temporalidad y significancia” (Heidegger, Merleau-Ponty), esto es, que la disposición hermenéutica de la vida implica una esquematicidad del tiempo, la gramática de la discursividad que orienta el comportamiento práctico y declarativo implica una “noción formal de *comienzo*”:

Profundamente temporal en sus manifestaciones, el lenguaje sin embargo provee espacio y tiempo utópicos, las funciones extracronológicas y extrapositionales sobre las cuales su determinismo sistemático no parece inmediatamente tomar suelo firme. Entonces, “el comienzo”, perteneciendo tanto al mito como a la lógica, concebido como un lugar en el tiempo, y tratado como una raíz y como algo objetivo, permanece como una especie de don en el lenguaje.¹⁶

— Hay una metafísica del *comienzo* que lo sitúa como un trascendental, como una *excepción* fundante, dinástica y secuencial.¹⁷ Los efectos de soberanía y gobierno de la vida sobre la vida de esta fantasmática del sujeto moderno se expresan tanto en el “*ego* imperial” de Descartes¹⁸ como en el “*ego* funcionario de la humanidad” de Husserl.¹⁹ Tal metafísica, señala Said, a propósito de unos versos de Wordsworth,²⁰ pone en juego a un sujeto *productivo, determinado en su intención*, pero que a su vez conjura su infancia en el devenir común de lo animal. La sujeción del animal, la captura de la infancia, se pondría en obra precisamente en la objetivación de la propia vida en el tiempo, como imperialidad subjetiva sobre el acontecimiento:

Esta secuencia [el *continuum* comienzo-medio-fin], como sea, parece estar “ahí”, a una distancia de mí, mientras mi propia situación problemática es “aquí” y “ahora”. (...). Es mi urgencia presente, el aquí y ahora, lo que me habilitará para establecer la secuencia comienzo-medio-fin y transformarlo desde su condición de objeto distante –localizado “ahí”– en el sujeto de mi razonamiento. Así concebidos y caracterizados, tiempo y espacio rendirán una secuencia autorizada por un deseo de significancia. Nietzsche plantea que la principal facultad humana es la habilidad para percibir la forma (*Gestalt*); tiempo y espacio, agrega, no son sino las cosas medidas de acuerdo a un ritmo. Incluso un dialéctico como Lukacs escribe que “en la medida en que la consciencia no es aquí conocimiento de un objeto opuesto (ahí), el acto de ser consciente se convierte en la *forma objetiva de su objeto*”.²¹

— Y sobre la infancia de la experiencia mosaica, o el abismo de la escritura que desarma el “tiempo de la Historia” con su *clināmen*, Said escribe:

Si los escritores hoy no invocan explícitamente a la Musa en la partida, todavía están, sin embargo, perfectamente advertidos de que una fuerza otra que la causación fisiológica los impele usualmente a escribir. (...). El escribir tiene su propio modo de acción, sus propios sueños, sus propias restricciones –todo ello sin duda adquirido, todo íntimamente conectado a un contexto psicológico, social e histórico. (...). Pero para comenzar a escribir –y esto

es igualmente verdadero para el novelista y para el “crítico”– la antigua Musa es todavía necesaria, en orden a significar y dedicar la redirección de la energía humana desde “el mundo” a la página.²²

— Las reflexiones de Said apuntan a la posibilidad de pensar y agenciar los *comienzos* como producción de *diferencia* –en la influencia y la ruptura–, pero no desde la captura de la potencia común de lo viviente en la forma de la subjetividad soberana o funcionaria. Y así como Said piensa el *comienzo* en la escritura, el pensador Jacques Derrida y el jazzista Ornette Coleman lo hacen entre la escritura y la música –y todos ellos lo hacen políticamente. En una entrevista entre ambos,²³ Coleman habla del carácter *democrático* de la música, que puede serlo rebasando toda gramática, en un acontecimiento de potencia común expresiva en que tradición y traducción, repetición y diferencia se tornan indecibles, y además ahonda en la cuestión de la temporalidad acontecimental pero no subjetivo-fundadora de la música en el *free jazz*:

- Coleman: La gente frecuentemente me dice: “¿Vas a tocar piezas que ya has tocado o piezas nuevas?”

- Derrida: Jamás respondes a estas preguntas, ¿no es así?

- Coleman: Si tocas música que ya has registrado, la mayor parte de los músicos cree que los comprometes a conservar esta música viva. Y la mayor parte de los músicos no se entusiasman tanto cuando deben tocar las mismas cosas cada vez. Prefiero entonces escribir música que jamás hayan tocado antes.

- Derrida: Al preparar estos proyectos neoyorquinos, ¿escribes primero la música, solo, para luego pedir a los participantes leerla, dar su consentimiento e incluso transformar la escritura inicial?

- Coleman: Para la Filarmónica he tenido que escribir las partituras de cada instrumento, fotocopiarlas y luego ver al responsable de las partituras. Pero con los grupos de jazz, compongo y entrego las partituras a los músicos en el ensayo. Lo que es

verdaderamente sorprendente, para la música improvisada, a pesar de su nombre, es que la mayor parte de los músicos utilizan una “trama” a partir de la cual improvisan. Vengo de grabar un disco con un músico europeo, Joachim Kühn, y la música que escribí para tocar con él, que grabamos en agosto del 96, tiene dos características: es totalmente improvisada pero responde al mismo tiempo a las leyes y las reglas de la estructura europea. Sin embargo, cuando se la escucha, tiene un aire completamente improvisado.

- Derrida: El músico lee primero la trama, luego aporta su toque.

- Coleman: Sí, la idea es que dos o tres personas puedan tener una conversación con los sonidos, sin intentar dominarla o dirigirla.

- Derrida: Cuando ustedes comienzan a ensayar, ¿todo está listo, escrito, o dan lugar a lo imprevisto?

- Coleman: Supongamos que estamos tocando y que tú entiendes algo que crees poder mejorar. Podrías decirme: “Podrías intentar esto”. Para mí, la música no tiene jefe.

- Derrida: ¿Qué piensas de la relación entre el acontecimiento preciso que constituye el concierto y la música preescrita o la música improvisada? ¿Piensas que la música preescrita impide al acontecimiento tener lugar?

- Coleman: No. Yo no sé si esto es cierto para la lengua, pero en el jazz se puede tomar una pieza muy vieja y hacer con ella otra versión. Lo que es estimulante es la memoria que traes al presente. De lo que hablas, la forma que se metamorfosea en otras formas, pienso que es algo sano, pero muy raro.

- Derrida: Estarás quizás de acuerdo conmigo sobre el hecho de que el concepto mismo de la improvisación implica la lectura, pues lo que a menudo entendemos por improvisación es la creación de algo nuevo, pero que no excluye la trama preescrita, que la hace posible.

- Coleman: Es cierto.

- Derrida: Yo no soy un “experto en Ornette Coleman”, pero sí traduzco lo que haces a un dominio que conozco mejor, el de la lengua escrita, el acontecimiento único, que no se produce más que una sola vez, es no obstante repetido en su misma estructura. Hay entonces una repetición, en el trabajo, intrínseca a la creación inicial, lo que compromete o complica el concepto de improvisación. La repetición está ya en la improvisación: así, cuando la gente quiere entramparte entre la improvisación y lo preescrito, están equivocados.

- Coleman: La repetición es tan natural como el hecho de que la Tierra gira.²⁴

— Luego, Coleman y Derrida conversan sobre los efectos de *dominación de la forma sujeto-autor* y la *ausencia de una lengua original* –que es otro modo de remitir al abismo silencioso de lo musaico:²⁵

- Coleman: Cuando tomas la música, los compositores que han sido inventores en la cultura occidental, europea, son quizá una media docena. En lo que concierne a la tecnología, los inventores de los cuales más he escuchado hablar son los indios de Calcuta, de Bombay. Hay muchos científicos indios y chinos. (...). Pero la palabra “inventor” ha tomado un sentido de dominación racial que es más importante que la invención, lo cual es triste, porque esto equivale a una suerte de propaganda.

- Derrida: ¿De qué manera puedes perturbar esta “monarquía” (del hombre blanco europeo)? ¿Combinando tu propia creación con la música india o china, por ejemplo, en este proyecto neoyorkino?

- Coleman: Lo que quiero decir es que las diferencias entre el hombre y la mujer, o entre las razas, están relacionadas con la educación y la inteligencia de la supervivencia. Siendo negro y descendiente de esclavos, no tengo ninguna idea de cuál era mi lengua original.

- Derrida: Si estuviésemos aquí para hablar de mí,

que no es el caso, diría de manera diferente pero análoga, que para mí es la misma cosa. Yo nací en una familia de judíos argelinos que hablaban francés, pero ésta no era en verdad su lengua de origen. Escribí un pequeño libro al respecto, y de cierta manera siempre estoy hablando eso que llamo el “monolingüismo del otro”. No tengo contacto de ninguna especie con mi lengua de origen, o más bien con la de mis supuestos ancestros.

* * *

— Este texto surge de mi encuentro con el trabajo «Historias de comienzos» de la artista visual Soledad Pinto, aunque su “comienzo” permanece indecible y heterocrónico. El trabajo de Soledad consiste en la intervención de una sala del segundo piso del Museo de Arte Contemporáneo (Parque Forestal, Santiago de Chile) con dos elementos. Uno de ellos es la reproducción continua del audio de relatos de artistas chilenos contemporáneos incitados a hablar sobre los comienzos de los procesos creativos de algunas de sus obras –cómo y cuándo comenzó, en el encuentro con qué o con quién, qué cosas pasaron, cuál era la disposición, etc.–, aspirando a “recuperar aquel momento acontecimental que se tiende a domesticar en los relatos curatoriales que buscan inscribir la obra en la continuidad y coherencia de un corpus discursivo”, trayendo a la superficie “el momento que excede y fractura tal continuidad y coherencia, revelando el ‘comienzo’ como mediado por inconsistencias, accidentes, multiplicidades y alteraciones”, lo que suele resultar tan fecundo en el acontecimiento como incontrolable en la representación –apertura, encuentro, *detour* (*clinā men*). El otro elemento del que consta la intervención es la proyección de un video que se cruza con el audio antes descrito: «*Fuera de programa*», registro de una improvisada caminata sobre trípode topográfico –adaptado como zancos, o muletas, o lo que sea– que intenta examinar el acto de caminar más allá (*passing through*) de las formas ordinarias de incorporación de la escritura y el hallazgo, al hilo de una consideración de la dimensión *protésica* de la técnica –en virtud de una concepción no instrumental de la misma, sino de

una concepción según la cual la técnica es el modo en que se genera el vínculo mismo entre viviente y acontecimiento.

— De modo que las “historias de comienzos” registradas por Soledad en su conversación con distintos artistas exponen el encuentro con algo o alguien que desencadena una deriva creativa que no se amolda a una idea previa, sino que acontece más allá de todo programa: si la existencia es *ex-posición* (éxtasis) y, por tanto, *estar-con-otros*, entonces lo otro no puede sino constantemente rebasar a lo mismo, así como el camino a la obra, la invención singular-plural a la convención del caso particular, el encuentro aleatorio al proyecto subjetivo, el acontecimiento al plan. Así, la apertura de la vida desactiva la cerradura de la forma-ley del sujeto en su forma soberano-funcionaria. En términos político-artísticos, el texto performático audiovisual de Soledad Pinto pone en cuestión –por citar, en pasajes de su conversación con Ignacio Gumucio– la estructuración inquisitorial del campo artístico contemporáneo, cuya gramática policial de administración del arte tiende a conjurar la aleatoriedad de la búsqueda –experimento, sorpresa y hallazgo en la *desistencia* de la voluntad soberana y funcionaria– mediante el imperio institucionalizado de la “ética del proyecto”, *ethos* que sujeta a la vida en el *esquematismo del autor y su idea*, con sus correspondientes *objetivos* y *procedimientos*. Tal voluntad de aseguramiento y gestión de la subjetividad conjura la *errancia*, de manera que abroga esencialmente la potencia común de errar en una experiencia ni autoritaria ni gubernamentalizada del estar con otros.

NOTAS

¹ Filósofo, académico del Departamento de Filosofía de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Santiago. Integrante del Taller de Estudios Críticos en Biopolítica y Orientalismo del Centro de Estudios Árabes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Profesor invitado en el Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile y en el Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago.

² El presente texto hace parte del proyecto FONDART que lleva por título «*Historias de comienzos*», a cargo de Soledad Pinto Sánchez (artista visual y académica del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación), financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, línea de Fomento de las Artes Visuales, 2016.

³ Pessoa, Fernando, «*Livro de desassossego por Bernardo Soares*», Editora Brasiliense, Sao Paulo, 1989, pasaje 152, 364. La traducción del portugués al español es nuestra.

⁴ Hesíodo, «Los trabajos y los días», edición bilingüe griego-español, traducción del griego al español por Fotios Malleros, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1962, 62-63.

⁵ Agamben, Giorgio, «*La música suprema. Musica e política*», en Agamben, «*Che cos'è la filosofia*», Edizioni Quodlibet, Macerata, 2016, 33-146. En este trabajo cito la traducción del italiano al español por Manuel Ignacio Moyano, publicada en el Blog Escrituras Escénicas (8 de abril de 2016).

⁶ Sófocles, «Antígona», en Sófocles, «*Tragedias*», traducción del griego al español por Assela Alamillo, Editorial Gredos, Madrid, 2000, cfr. los versos 67-68, 328, 1156-1160, 1337-1338.

⁷ Pseudo-Longino, «Sobre lo sublime», texto bilingüe griego-español, traducción del griego al español por José Alsina, Editorial Bosch, Barcelona, 1977.

⁸ Del verbo "ek neo", 'salir', 'irrupir'.

⁹ De Alighieri, Dante, «*La vida nueva – Vita nuova*», edición bilingüe toscano-español, traducción del toscano al español por Julio Martínez, Ediciones Siruela, Madrid, 1985. Las traducciones del latín al español son nuestras. Una notable adaptación musical de algunos pasajes de esta obra de Dante ha sido realizada por Luciano Berio, «*Laborintus II*», para voces, instrumentos y cinta magnética, con libreto de Edoardo Sanguineti, compuesta en 1965 y editada por el sello Harmonia Mundi.

¹⁰ De Alighieri, opus cit., 2-5.

¹¹ Pseudo-Longino, opus cit., I, 4, la traducción del griego al español es nuestra.

¹² Agamben, opus cit., s/p.

¹³ Villalobos-Ruminott, Sergio, «Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina», Ediciones La Cebra, Lanús, 2013, 51.

¹⁴ Villalobos-Ruminott, opus cit., 156, y una variación sobre esta cuestión en 168 y ss.

¹⁵ Derrida, Jacques, «Speech and Phenomena, and other Essays on Husserl's Theory of Signs», traducción del francés al inglés por David Allison, Northwestern University Press, Evanstone, 1973, 58.

¹⁶ Said, Edward, «Beginnings. *Intention and method*», Basic Books Publishers, New York, 1975, 43. Esta traducción de Said del inglés al español y las que siguen son nuestras.

¹⁷ Ibídem, 33.

¹⁸ Said, sobre el sujeto soberano, fundante y fundamento: "La conciencia, ya sea como pura universalidad, irremontable generalidad, o actualidad eterna, tiene el carácter de un ego imperial; en esta perspectiva, el argumento *cogito ergo sum* era para Valéry 'como un clarín tocado por Descartes para invocar los poderes de su ego'. / El punto de partida es la acción reflexiva de la mente atendiendo a sí misma, dejándose efectuar (o soñar) una construcción de un mundo cuya semilla implica totalmente su resultado" (Said, opus cit., 48).

¹⁹ Said, sobre el sujeto funcionario y su profesión infinita de aclarar los marcos hermenéuticos para el gobierno de la vida: "Husserl merece especial atención, dado que la excesiva pureza de su proyecto filosófico completo hace de él, pienso, el epítome de la mente moderna en busca de comienzos absolutos; él ha sido bien llamado el perpetuo *Anfänger* (comenzador)" (Said, opus cit., 48).

²⁰ Ibídem, 45.

²¹ Ibídem, 42.

²² Ibídem, 24; ver también 11-15.

²³ Coleman, Ornette & Derrida, Jacques, «La lengua del otro (entrevista)», traducción del francés al español por Gustavo Celedón, en Revista Les Inrockuptibles, n° 115, París, 1997, s/p.

²⁴ Coleman & Derrida, opus cit., s/p.

²⁵ Para otro desarrollo de esta cuestión, ver Villalobos-Ruminott, opus cit., 159 y ss.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. «*La música suprema. Musica e política*», en Agamben, «*Che cos'è la filosofia*», Edizioni Quodlibet, Macerata, 2016, 133-146. En este trabajo cito la traducción del italiano al español por Manuel Ignacio Moyano, publicada en el Blog Escrituras Escénicas (8 de abril de 2016).

COLEMAN, Ornette & DERRIDA, Jacques. «*La lengua del otro (entrevista)*», traducción del francés al español por Gustavo Celedón, en Revista Les Inrockuptibles, n° 115, París, 1997, s/p.

DE ALIGHIERI, Dante. «La vida nueva – *Vita nuova*», edición bilingüe toscano-español, traducción del toscano al español por Julio Martínez, Ediciones Siruela, Madrid, 1985.

DERRIDA, Jacques. «Speech and Phenomena, and other Essays on Husserl's Theory of Signs», traducción del francés al inglés por David Allison, Northwestern University Press, Evanstone, 1973.

HESÍODO. «Los trabajos y los días», edición bilingüe griego-español, traducción del griego al español por Fotios Ma-

lmeros, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1962.

PESSOA, Fernando. «*Livro de desassossego por Bernardo Soares*», Editora Brasiliense, Sao Paulo, 1989.

PSEUDO-LONGINO, «Sobre lo sublime», texto bilingüe griego-español, traducción del griego al español por José Alsina, Editorial Bosch, Barcelona, 1977.

SAID, Edward. «*Beginnings. Intention and method*», Basic Books Publishers, New York, 1975.

SÓFOCLES. «Antígona», en Sófocles, «*Tragedias*», traducción del griego al español por Assela Alamillo, Editorial Gredos, Madrid, 2000.

VILLALOBOS-RUMINOTT, Sergio. «Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina», Ediciones La Cebra, Lanús, 2013.





CARLOS SILVA

5 DE MARZO DE 2016

01.59 *El hueco* reúne mucho de azar. El primer antecedente es el encuentro con amigos que están en distintas situaciones de la vida. Uno de ellos es Marcelo Mellado, que era mi compañero de habitación, de casa, con el que vivía, y el día a día con él, desde su oficio de escritor, siempre ha sido, es y sigue siendo, literatura. **02.42**

02.42 Entonces, cada encuentro, cada comentario, cuando cada uno llegaba después de la jornada de trabajo a la casa era, de alguna manera, una posible narrativa o un posible guión de algo. **02.59**

06.36 En esa espontaneidad del día a día, un día me dice, oye, cachaste... ¿Viste donde está trabajando el Lucho? ¿Qué Lucho? El Lucho poh. El Lucho era un amigo en común que había sido pupilo literario de él, que se había comprado un furgón utilitario (esos "pan de molde" pequeños, clásicos ochenteros) y que lo había adaptado para la venta de alimentos, específicamente pizza y pan. El Lucho, además, tenía en su rol social, un plan general respecto a este vehículo extraño que armó: proyectar cine en las poblaciones. **07.24**

07.33 En el cuento de conseguir las patentes para poder tener permiso para la venta y ejercer estas actividades, lamentablemente, consiguió en el lugar

más malo de Valparaíso: un espacio, un hueco, un agujero, debajo de donde vivíamos nosotros, en una rotonda, una especie de hoyo gigante también. El lugar era abajo de Placeres, donde solamente cabía su autito. **08.09**

08.25 Sus clientes predilectos eran gentes de bodegas navieras que había por ahí, unos bomberos de una Shell que había a unos metros, algunos estudiantes esporádicos que se iban a la Universidad Santa María por ahí y Marcelo que, después, lo iba a ver como amigo. **08.53**

08.56 El guión, de alguna manera, lo dibujó el Luis. Era complicado porque, obviamente, era "poner la cámara". Una jornada completa de trabajo ya tenía una potencia sin fin. **09.21**

09.44 Como ejercicio temporal, lo primero que se me ocurrió fue grabar desde muy temprano, antes de que él mismo llegara a trabajar en su furgón, y quedarnos o tener intervalos hasta que se fuera. Abarcar una jornada completa. **10.04**

10.24 Encuadre fijo y a filmar. La imagen era brutal porque, justo arriba de este "hueco", había un cartel publicitario terrible que era muy pregnante. **10.40**

10.43 Aparecía el problema de la escala: el cartel era de una publicidad que no recuerdo, tenía un ojo gigante, abajo estaba este furgón en miniatura con estos personajes conversando. **10.54**

11.00 Yo filmaba y todo era muy entretenido, porque Luis no tenía licencia, entonces tenía que hacer que un tercero manejara el furgón y el tercero era un caballero evangélico que, por amor a Dios, ayudaba a Luis a manejar. O sea, todo tenía una épica, todo acarrearaba a otros y comprometía a terceros. Era una gran empresa, la llegada de Luis a vender pizza ahí era una empresa. **11.29**

11.29 Todo estaba filmado y llega de suerte, o de mala suerte, un chico que vivía por ahí y que, de casualidad, había sido alumno del Marcelo en un taller literario.

Y se ponen a comer pizza y Marcelo le pregunta qué ha hecho y el cabro chico le cuenta en lo que está ahora... **12.05**

12.12 Todo era muy anecdótico y yo me llevé muchos bits de info y de imágenes. Revisando el material en casa y conversando con el Marcelo, le pregunté qué era tanto lo que hablaba con los cabros. **12.22**

12.39 Yo pensaba que ahí podía estar el guión. Marcelo primero me dice que este chico que había llegado a comer pizza era un alumno, y luego cuenta una cosa increíble: este cabro chico había abandonado el PC para hacerse trotskista. Ya eso era como la escala del problema. **13.04**

13.04 O sea, un lugar en la ciudad absurdo, lo que dejó el dibujo urbano. Luego, un chico hablando de la ideología más pura y dura, tomando decisiones de vida a los quince años. Todo eso demarcaba, creo yo, el problema del guión: épicas, la épica de la sobrevivencia del Luis, tal vez, la de la economía pedestre versus la de la ideología, con este chico. **14.02**

16.08 Hay cosas que nunca terminaron de resolverse y le dan un aspecto un poco casero. Hay algo con la resolución... nunca pensamos hacer cine. Marcelo me dice, juntemonos, hagamos una película, pero él pone de prefijo que tiene que ser una película mala, porque el cine es aspiracional, entonces, hay que destruir la idea del cine chileno, que está muy cuico y se está yendo para otro lado... **16.22**

17.16 Con Marcelo ya hicimos una alianza narrativa, por así decirlo. Una alianza donde lo pasamos bien y donde todo lo que conversamos lo transformamos en imágenes. **17.30**

19.15 La "O" es como agarrar un tour proleta. Tú te subes a la "O" y vas a tener todos los cerros en conjunto visitados y bordeados a toda velocidad. Es, por cierto, un turismo medio extremo. **19.39**

21.04 Es una sola toma hecha como un travelling, donde la cámara va apoyada en la hendidura de la ventana,

mirando hacia lo que sería el mar o el paisaje. **21.19**

22.01 El tema es que es una película de cuatro horas, ese es el detalle, no la va a querer ver nadie, porque, obviamente, es desde que entras a Valparaíso como límite y recorres desde la Avenida España hasta que se mete a Valparaíso, Avenida Argentina, el quiebre a Francia y cuando desde Avenida Francia empieza a subir la "O", eso ya da cuatro horas, cuatro horas y media hasta que empieza a bajar de nuevo desde el Cerro Alegre, pasa al Cordillera y a la Plaza Victoria; por ahí creo que voy a definir el último tramo... **22.06**

23.06 Va a haber un trabajo con el relato. Será más largo que como hemos resuelto los otros, porque son cuatro horas, y creo que va a ser desde el absurdo. Como el proyecto se llama "O", es un ciclo, es un solo flujo. Tengo pensado juntarme sucesivas veces con Marcelo hasta que cumplamos las cuatro horas. **23.40**

24.05 La idea es que las sucesivas conversaciones se vayan sumando y yo después veré, en este gran travelling, la manera de ir articulando estos ciclos verbales, estos textos cíclicos u ondulantes, para que tengan sentido o no tengan nada de sentido. Si ya, en verdad, no tiene mucho sentido ver algo de cuatro horas seguidas, creo que esto va a tener un tono mucho más poético. **24.34**

27.40 Cada vez más uso cosas que tengo a la mano, de hecho, cada vez le hago más fotos a la casa de mi vieja. Cada vez hago cosas que impliquen no generar grandes traslados. **27.53**

29.02 Porque al final, estás buscando siempre algo y da lo mismo donde estés. **29.08**

CLAUDIA MÜLLER

16 DE ABRIL DE 2016

00.38 Yo venía trabajando con cómo establecer vacíos dentro de la materia. **00.42**

00.54 Llegué a los remolinos de agua y me interesó que, a partir de una fuerza centrípeta, si se sometía el agua a este movimiento, se generaba una aislación, un pequeño tubo de aire contenido por el líquido. **01.10**

01.19 Desde ahí me pregunté qué pasaría con desestabilizar el espacio terrestre con este orificio que se abría en el agua, dejándolo al mismo nivel de la tierra. **01.32**

03.18 Vengo trabajando desde hace un rato con el tema del agua como medida de tiempo y como una forma de manifestar la gravedad. **03.29**

04.09 En un principio, el proyecto era hacer toda la red hidrográfica, o los principales ríos de Latinoamérica. Visibilizar a escala de la geografía terrestre y sus dimensiones: sus altos, sus bajos, sus desniveles y caídas, en relación al agua. En el fondo, investigar cómo el agua condicionaba también la superficie terrestre. El agua como una especie de fuerza generadora de la tierra. **04.59**

05.45 Cuando me fui a España, me quedé pensando en la manguera como objeto, la cual me parecía un poco literal: el río versus manguera, el diámetro... Me pasaba que el objeto en sí mismo era muy industrializado, a veces sentía que me faltaba ponerle un poco más de mano propia. **06.08**

06.22 Me preguntaba cómo utilizar la manguera como un elemento que formara parte del trabajo no sólo como un dispositivo hidráulico, sino que alimentara el lenguaje que la obra ya iba teniendo. **06.44**

07-03 Me fui con esa preocupación y justo antes de irme me había tocado instalar los hornos de cerámica y me quedé con las ganas de hacer cerámica. Llegando a País Vasco, había horno, me puse a mirar las canaletas y dije, ya pues, crear una canaleta... Además, en Bilbao llueve mucho y la ciudad y sus alrededores están todos hechos para la lluvia. **07.33**

07.47 Las calles tienen en el centro una especie de canaleta por donde corre el agua. **07.53**

08.00 Ahí, observando su estructura, me hizo sentir. Hace tiempo me venía dando vueltas la idea de fabricar algo para el agua a través de la cerámica, pero no sabía cómo. Había pensado también hacer el relieve geográfico a partir de maquetas pequeñas y que por ahí corriera el agua, para tratar de entender por qué el agua sigue los cursos que sigue... **08.25**

08.30 Un día, tomando una taza de té con una amiga que trabajaba con porcelana le dije ¡Qué lindo como el té tiñe la porcelana! y me empezó a explicar que, claro, como la porcelana tiene un poro tan cerrado y es como una especie de piedra, no se filtra. Me quedé con la idea de cómo la loza se tiñe con los vestigios del agua que contiene. Me pasé, entonces, a hacer una canaleta por donde circulaba el agua de la Ría, pensando que esa misma agua fuera generando una especie de paso del tiempo, a partir de su registro en la loza. **09.06**

01.36 Se me ocurrió trabajar con una canaleta de cerámica que por dentro no estuviera vidriada y que fuera el agua de la Ría la que corriera por ella, marcando un registro. **01.48**

02.04 Por eso se llama *Catastros de agua* porque, de alguna manera, registra el agua a partir del material de cada lugar. **02.11**

03.39 Siempre me ha gustado mucho el agua: encuentro que es un material rarísimo. Tiene ese comportamiento en que se vuelve sólido, se vuelve líquido, también es gaseoso, siempre me ha llamado la atención lo maleable que es. **04.09**

06.27 En el universo, el elemento común que tenemos es el agua: los cometas se mueven por agua, se han encontrado océanos solidificados en otros planetas, existe en algunas lunas. Eso, de alguna manera, constituye una especie de elemento que se visualiza como si estuviera en todo. **06.54**

09.10 Cuando entré al Magister venía trabajando con el tema del olvido y cómo el olvido, de alguna manera, genera vacíos en la memoria, vacíos a partir del no recuerdo. Tenía un libro que hablaba sobre el Leteo, el río a donde van a beber las ánimas cuando se mueren para olvidar todo lo que ha sido su vida y poder reencarnar. **09.40**

10.01 A partir de ese relato, me fui metiendo en el tema del olvido y llegué al vacío. **10.11**

10.17 Estaba trabajando con eso y un día estábamos con unos amigos y uno empezó a bromear con el sistema binario: el vacío, el lleno, el vacío, el lleno. Empezamos a conversar y me dijo, es que todo se compone a partir del sistema binario, por lo menos en la tecnología. Y eso me interesó un montón, el tema del vacío y el lleno a partir del lenguaje binario, el cero como representación del vacío, e hice un proyecto el 2009 que fue con cáscaras de nueces rellenas con sal o vacías, a partir de un texto de François Cheng que dice: "lo lleno constituye lo visible de la estructura, pero el vacío estructura su uso". **11.04**

11.21 Ahí se abrió una puerta para meterme realmente con la materia ¿Qué era lo que decía la cáscara de nuez? ¿Cómo se comportaba la sal? ¿Cómo se comportaba una gran instalación de nueces? ¿Cómo se comportaba el agua? Me puse a trabajar más con el lenguaje de los materiales. **11.37**

12.30 Las muertes influyen radicalmente en las vidas. **12.34**

13.00 Siempre me ha gustado el tema del tiempo, siempre me ha llamado mucho la atención que somos un planeta que gira, que giramos en una galaxia, que esa galaxia gira en torno al sol y que así como nosotros debe haber miles. Eso tiene un período de tiempo... Todo eso me parece súper raro y alucinante a la vez. **13.29**

13.29 Cuando mi mamá se enfermó, me llegaba a percatar de que en realidad el tiempo es súper subjetivo. Para una persona que está enferma el tiempo es muy diferente que para una persona que está activa y haciendo miles de cosas, o el tiempo en una fila de espera es súper distinto que cuando te pasa un accidente. El tiempo se detiene y es muy diferente a como lo vives estás cinco minutos en tu computador trabajando. Esa variabilidad del tiempo me llevó también a entender cómo se viven los tiempos de diferente manera, en diferentes circunstancias de la vida. **14.16**

14.21 Mi mamá era ceramista y, de alguna manera, ahora que me encontré un poco con la cerámica, siento que cada vez que estoy trabajando con esa materia, me conecto un poco con ella. **14.30**

16.19 El barro, además, me parece súper alquímico. Le metes una cantidad de temperatura y se vuelve piedra, cosas súper raras... Me interesa esa cosa del material donde no sabes como se va a comportar. **16.36**

18.17 Por ejemplo la porcelana tiene un montón de memoria y es súper difícil. Si la modelaste de una manera y después la modelas diferente, va a volver a la manera que la modelaste antes, es como si estuviera viva. Entonces, también me ha interesado ahora último, meterme un poco más con la materia, no sólo con el agua y el objeto contenedor del agua, sino más bien observar cómo ese objeto contenedor también tiene un lenguaje. **18.49**

JAVIER RODRÍGUEZ

10 DE MARZO DE 2016

02.07 Me acuerdo que un punto de partida fue un libro que yo tenía en la casa. Me lo había regalado el suegro que tenía en ese momento, que era siquiatra. Yo nunca le había prestado atención porque la portada parecía de estos libros como de gimnasia. Un día, por esas casualidades, cuando estaba trabajando en el computador, veo el libro y lo empiezo a hojear. El libro trataba sobre la vida de uno de los asesinos norteamericanos más populares que existieron durante el siglo XX. **02.51**

02.52 Desde la figura de Ted Bundy se empiezan a articular todos los imaginarios de la exposición y su puesta en escena, los que conecté con ideas que ya tenía preconcebidas como, por ejemplo, trabajar una maqueta que hiciera ciertas vinculaciones con un pintor nórdico que a mí me encanta que es Peter Bruegel y, al mismo tiempo, desarrollar persistente y repetitivamente una iconografía y dibujos vinculados a la calavera. **03.37**

05.35 Recuerdo haber disfrutado muchísimo el proceso de construcción de la maqueta porque, en verdad, era como un juego. Recordé mucho cuando yo era chico y con mi papá hicimos el Castillo de Grayskull, de He-Man, con papel maché y ese tipo de cosas. Era súper entretenido, era como armar un juguete; la maqueta fue un poco lo mismo. **06.00**

07.28 Creo que todos los trabajos que he hecho de alguna manera son el inicio de algo, pero sí, este trabajo marca un hito. Va afinando de manera más clara los intereses posteriores en mi obra. **07.50**

08.11 Trabaja, justamente, ideas vinculadas a la relación entre la imagen del mal y la imagen mediática, desde una factura principalmente manual. **08.31**

10.03 Creo que siempre estuve porfiadamente vinculado a la pintura porque quería ser pintor. Suele suceder también en relaciones personales, cuando algo se me coloca como un desafío, le doy, le doy, le doy, hasta que me doy cuenta que hay que soltarlo, que no vale la pena. Eso pasó con la pintura, creo que me di cuenta que no era un buen pintor. Además, también me di cuenta de que las cosas que yo podía lograr con la pintura, o que otros podían lograr con la pintura, no me llamaban tanto la atención como lo que sí pasaba con el dibujo. **10.38**

10.57 Me interesa mucho esa poca tecnología que tiene el dibujo porque, si bien la pintura es manual, hay más tecnología allí. En el dibujo lo que tú ves, finalmente, es la relación entre el ojo, la mano y un pedazo de lápiz. **11.11**

13.04 Otro hito importante tiene que ver con una imposición, que en su momento, a mí no me gustó mucho. Se le pidió a un grupo de artistas que trabajaran con serigrafía para ser parte de una instancia en la cual iba a participar Espacio Hache. **13.21**

13.39 Empecé a desarrollar pruebas de distintas cosas. Ya desde hace un tiempo, venía dándole vueltas al tema de querer trabajar con cómics, en el entendido de que, conceptualmente, a partir de las clases, yo ya me había hiper-convencido de que si uno se dedica a esta cuestión es por que te da la posibilidad de hacer lo que tú quieres hacer. **14.22**

14.22 Entonces, entendí que había que dejar de preocuparse de ser artista contemporáneo y hacer lo que uno quisiese, independientemente si eso fuese arte o no. **14.32**

14.33 En mi afán, en mis ganas de empezar a realizar los cómics, esta idea encajaba perfectamente porque creo que, como muchos otros artistas, partí haciendo cómics. Esa fue la primera vinculación que yo tuve con

el arte y, específicamente, con el dibujo, y recuerdo haberlo pasado muy bien haciéndolo. **14.56**

14.57 Entonces, cuando se me invita bajo esta “imposición” de Espacio Hache a trabajar con serigrafía, dije, ok, este es el momento para obligarme a levantar un proyecto de cómics con el cual esté satisfecho, tanto visualmente como con los aspectos conceptuales que me interesa trabajar. **15.23**

16.16 Yo veía en el archivo fotográfico de Ted Bundy, una semejanza formal con las imágenes fotográficas que nosotros arrastrábamos de la dictadura. **16.27**

17.02 Es así es como encontré en mis mil y un archivos sobre Pinochet, porque me he obsesionado con Pinochet, unos documentales españoles grabados a pocos días del golpe de estado en Chile. Eran dos, uno de ellos se concentró en lo que estaba pasando en la clase dirigente chilena, la clase que apoyó el golpe; el otro, en la violencia que estaban sufriendo las clases populares, las clases más golpeadas por la dictadura. **17.33**

17.34 Y lo que hice fue unir esos dos documentales en términos gráficos, por medio del formato cómics, y con este descubrimiento que había encontrado a partir de la propuesta que me hizo Espacio Hache. **17.49**

17.53 A partir de eso, reflexioné, aquí tengo un tremendo material para poder desarrollar lo que yo quiera. Y se me abrió el mundo totalmente. Creo que ese es un hito muy importante, porque ahí realmente pude comprobar algo que en mi cabeza ya estaba pensando como profe, dije, esta es la oportunidad de hacer lo que yo quiero. **18.11**

23.24 La muestra del Museo de la Solidaridad Salvador Allende se llama *Revólver* y lo que hace es unir dos hitos importantes, uno global y el otro nacional, del año 1965. El primero tiene que ver con el lanzamiento del disco *Revolver* de Los Beatles y el segundo, con el surgimiento del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, el MIR. Me interesan ambos tópicos

y unirlos en cuanto a que los dos manifiestan, o manifestaron en su momento, una idea de mundo distinto. **23.39**

25.12 Creo que siempre había querido hacer algo con Los Beatles un poco como homenaje a mi papá, que era fanático, y también porque entiendo que son un hito histórico muy importante para una época que nunca más vimos, en cuanto a transformaciones radicales de la sociedad. A lo que apelo yo, entonces, es que Los Beatles fueron un tanto la banda sonora de todas esas transformaciones. **25.48**

25.50 Las obsesiones que tienen que ver con el Frente, con la cosa medio subversiva y encapuchada en general, están vinculadas a la infancia, creo yo. Tratando de ir a la parte más oscura de mi cabeza, creo que el interés mayor que hay en rescatar esos imaginarios es tratar de recuperar una infancia, más que cualquier otra cosa. Alcancé a vivir una época que no estaba tan determinada por esta estructura neoliberal y donde me daba la impresión, según los recuerdos que tengo, que la gente era más feliz. **26.39**

26.46 Los ochenta los recuerdo desde esa perspectiva y creo que estas imágenes determinaron mucho mi cabeza, porque viví en una familia muy politizada. **26.54**

27.50 De niño me impresionó mucho ver unos tipos con overoles y pasamontaña. Era muy impactante para un cabro chico ver eso. Creo que esa noción del encapuchamiento tiene que ver con la noción del enmascarado. Entonces, siendo yo muy fanático de los superhéroes, de los juguetes y todo eso, se me armaba ahí una especie de vinculación, como si fueran superhéroes. **28.18**

FRANCISCA SÁNCHEZ

15 DE MAYO DE 2016

03.40 Me acuerdo haber dedicado mucho tiempo a trabajar modelando, desde plasticina hasta arcilla, puede haber sido un año entero, con la idea de entender el asunto de los retratos y de las cabezas. Básicamente, estaba trabajando e invirtiendo mucho tiempo en tratar de llegar a algún grado de parecido y de expresividad plástica con ese material y, todo eso, no pasó la prueba. Y lo que sí pasó la prueba fue el material paralelo al modelado, las fotografías que yo usaba como modelo. Mientras más insistía en el modelado, recurría cada vez más a la observación que me entregaba la fotografía. Entonces, tomaba muchas fotos y, finalmente, gran parte de los muros del taller estaban habitados por retratos fotográficos. Entonces, me acuerdo que una vez la chica con la que yo vivía entró al taller a pedirme azúcar y me dijo ¿Por qué insistes tanto en el retrato si ya está ahí? Ya está en la foto. **05.05**

05.15 Esta idea de que el retrato está en la foto y no en la arcilla, lo encontré tan lúcida y al mismo tiempo, era tan obvia que la tomé de manera casi literal. Desde entonces, la fotografía, que era para mí un medio para otra cosa, pasó a ser un material en sí mismo. **05.37**

05.37 Dije, bueno, si el retrato está aquí veamos cómo puedo hacer yo de este retrato plano algo volumétrico. Y ahí empezó una negociación, por un lado con el ego, en el sentido de que hay una dimensión de renuncia a lo que estaba ocurriendo en el torno o en la superficie con la que estaba trabajando, la arcilla, y por otro lado, una aventura de meterse en un mundo que yo no sabía si era arte o no. **06.11**

06.11 O sea, yo sabía que existían artistas que trabajaban con papel, con dibujo, y me era enormemente

seductor y los resultados me parecían absolutamente espectaculares desde el punto de vista de la rareza; pero no cachaba realmente sí, en relación a lo que a mí me estaba pasando con el retrato, este interés de cercanía con el retratado, yo iba a lograr plasmar esa fidelidad o no. **06.41**

06.41 Y ahí empieza el encuentro con las herramientas que eran el tip-top, la tijera, el pegamento y el material, más mi voluntad y con la incerteza de que cuando se acababa el material, ya no habían más fotos que pegar o más cuadraditos que juntar o más papel que cortar, el asunto se agotaba. Llamar a eso escultura me parecía enormemente incómodo, pero seguí intentándolo con imágenes de otras partes del cuerpo, con brazos, etc.... Después ya no era la cámara, era el escáner, después no era el escáner, era un dibujo, después eran fotografías encontradas en otros lados, después eran libros que fotocopiaba... Cuando digo aventura me refiero a eso: se abrió un paisaje de materiales, de herramientas, de imágenes, de figuras, de posibilidades que tenían su solución no en el parecido, sino que en sí mismas, porque comenzaron a convertirse en un lenguaje, que conquistaba esa autonomía. **07.59**

07.59 *Fe Ciega* tenía que ver con esa idea de aventura, de partir en una dirección que no está en ninguna parte escrita, por lo menos, no en mi proyecto de postulación a la residencia, ni tampoco en mi formación de artista licenciada. Se trata de repente, de creer en uno, creer en lo que empieza a resultar en el taller y también valorar lo que otros ven, porque yo creo que si esa persona no hubiese entrado golpeando la puerta ese día, yo tal vez hubiera persistido en otro tipo de materiales, que quizás a qué otro puerto me hubieran llevado, pero claramente *Fe Ciega* hubiera sido otra cosa... Eso está en los orígenes, está un poco la aventura, un poco el miedo, la auto exigencia, el azar... **09.00**

13.10 De repente uno se arroga características, pero de mi trabajo yo diría que, una de las cosas que deseo que existan en las exposiciones es que apunten también a dar cuenta de que las piezas forman parte de

una manera de pensar, de cambios de ideas, de un poco esa palabra manoseada llamada proceso. **13.36**

14.28 Cuesta porque uno pierde la costumbre al estar siempre negociando el tiempo entre el trabajo fuera del taller, que es el remunerado, y el trabajo del taller, donde, al final, uno tiene que organizarse y no puede errar. Entonces uno planifica más, trabaja más en función de resultados... Este concepto del proceso cuesta más que aparezca de una manera texturada, a lo mejor, aparece incluso más diagramado: tengo que mostrar proceso. **14.59**

17.01 Armar un taller es complicado porque requiere que el lugar agarre una personalidad, que uno lo habite. De alguna manera significa también distribuirlo en áreas y armar una cierta rutina en ese espacio. Rutina de uso de lugar, no sé... Entonces, cuando uno llega a un taller que está pilucho es súper difícil querer ir al taller, porque no hay nada empezado. **17.34**

18.01 A mí, en realidad, me gusta que a los talleres uno llegue y enchufe al tiro en lo que hay que hacer. Yo no soy de la idea del taller como un lugar de pensar y tirarse a escuchar música, más bien, soy de la idea de que el taller es el lugar donde hay algo que terminar, siempre hay algo que terminar. La gracia de un taller andando es que no hay que empezar nada, sino que hay que terminar muchas cosas. Empezar es lo más difícil, creo yo. **18.39**

21.54 Ahora el tema es cómo se calibra no solamente la parte financiera, sino que además la relación del trabajo con la familia... es una historia de nunca acabar, porque la familia no es el mal necesario, sino que también ocurre que uno empieza a enamorarse del tiempo con la familia, entonces, eso entra en competencia un poco con el amor que uno tiene a estar trabajando... Lo que pasa es que cuando estás trabajando en algo que no sabes si alguien lo va a ver es súper abstracto, también... Es muy abstracto pensar, bueno, voy a dedicarle, no sé, cinco horas a mi hija y tres horas a mi marido y, ya, dos horas a mi trabajo. Esas dos horas van a ser para mí, y después dices, ya bueno, entonces... Eso empieza a hacer ruido ¿Cómo lo procesas? ¿En qué dimensión? ¿En qué plano

eso empieza a compartirse? ¿Es solamente un tiempo para uno solo? ¿Eso tiene que repercutir? ¿Eso, en algún momento, tiene una ambición de posicionarse en un circuito? No sé, la pienso... **23.18**

23.28 Y uno dice ¿Cómo se arma esto para adelante? Y, en algunos casos, también pienso que así como hubo tiempos en que uno se guardó mucho tiempo porque estaba estudiando y todo ese estudio sirvió para algo, o uno se dedicó solamente a exponer y ese tiempo también sirvió, así de a poquito uno va turnando cuestiones. No sé si hay que meterle tanta cabeza tampoco. De repente creo que hay un momento en la vida en que uno empuja, empuja, empuja y ahora, aunque no esté con el vuelo, siento que estoy todavía en un momento en que tengo que entender qué es lo que tengo que hacer. No estoy urgida, no estoy con la velocidad, estoy atenta, yo diría... **24.28**

25.51 No es el trabajo de un doctor, esta cuestión. Es un trabajo que requiere que uno esté bien, que esté bien con lo que está haciendo, que esté bien con las personas que está. Hay más dimensiones que tienen que conjugarse para que el asunto funcione. **26.13**

33.40 Para mí, el trabajar en equipos grandes y con escala de presupuestos importantes es completamente nuevo y yo creo que también, en alguna dimensión, funda una línea de investigación para adelante. Trabajar más acompañada que sola, que era la figura de la mujer soltera, que va al taller sola. Ésta, justamente, es más bien la otra línea: una persona que no puede hacer las cosas sola, porque tiene muchas cosas que hacer aparte de. Entonces creo que es, también, una lógica de trabajo que tiene que ver con la etapa de la vida en la que estoy ahora y con la escala de cosas que quiero hacer... Por eso digo, al final, después de un rato, creo lo que hay que hacer es intentar no llevar la cosa a ultranza, sino que tratar de ir combinando y escuchando lo que pasa y adaptando los procesos creativos a esos ambientes. También buscar soluciones acordes a eso, sin desacomodar demasiado el mundo en el que uno está, sino que tratar de algún modo de ir tejiendo con lo que va teniendo... **34-50**

TOMÁS RIVAS

23 DE MAYO DE 2016

00.48 Durante bastante tiempo me sucedió que tenía una exposición y no tenía un proyecto en concreto, hasta que me di cuenta que una de las cosas que más me interesaba era investigar o desarrollar una exposición en la que el montaje de los objetos fuera el tema central. **01.14**

01.52 A los dos nos parecía que todo el ámbito, el mundo del diseño de una exposición, era sumamente rico y lleno de contenido, y a la vez, tan relevante y pertinente como las obras. **02.16**

02.18 Todos pensamos en los diseños de nuestras exposiciones, aunque no nos refiramos a ellos como “diseños”. En el fondo, realizamos acciones que tienen que ver con diseñar un espacio, con trabajar una arquitectura interior. **02.35**

02.38 El montaje que hicimos en Galería Die Ecke, de la obra *Grand Prix*, fue en torno a la pregunta ¿Cómo y cuál era la disposición y el lugar de los objetos que yo había realizado en mi taller en los últimos dos años? **03.02**

03.02 Eran objetos que, en realidad, no tenían ningún propósito en particular, no seguían ninguna referencia específica en torno a la historia, sino que eran pruebas, ensayos de obras en distintos formatos y en distintos materiales. **03.20**

03.33 Juntando todos esos objetos, hicimos un catálogo de alrededor de más de quince piezas. Entonces, yo entregué ese catálogo a Ignacio con una idea base: nada podría colgarse del muro, ningún objeto podía sostenerse con un clavo. En el fondo, teníamos que construir otro interior y hacer de ese interior un recorrido y trabajar con la idea de la transparencia y opacidad de los muros, disponer los elementos de una manera en la que no sólo el montaje activara a los objetos, sino que ellos activaran al montaje. Como una gran escultura o como un sistema de montaje lo suficientemente pesado visualmente, para delimitar y, a la vez, condicionar a los objetos. **04.53**

04.56 Ese fue el inicio, tiene que ver con proyectos paralelos, con pega, con asuntos que uno hace y trata de hacer asociados a nuestra carrera de artistas, y que cree que puede realizar más o menos bien. Uno se mete a trabajar ahí, pero, en realidad, lo aprende en la práctica. **05.24**

05.36 Es una posición que me acomoda mucho, se puede ser más objetivo, más distante. Los objetos ya tenían suficiente cercanía, suficiente emotividad. Me parecía que el montaje podía enfriarlos o cargarlos de otras cosas. *Grand Prix* nace de la idea de mirar mi propio trabajo desde lejos, de preguntarme sobre la autoría y, finalmente, sobre quién es el artista ¿Soy yo? ¿Es mi hermano? **06.26**

08.28 El montaje es el tema principal ¿Dónde están los objetos? ¿Cómo es la cercanía al espectador, la distancia, el problema de la proximidad del objeto? **08.44**

9.08 Es buena la analogía con respecto a una bóveda, el montaje tenía algo como muy práctico y a la vez simbólico, no lograbas descifrar la intención, totalmente. **9.23**

7.16 Fuimos los dos trabajando este volumen como un espacio abierto, entre algo que se mostraba, que ocultaba, que te obligaba a darte la vuelta en el lugar y recorrerlo. **7.30**

9.32 Era el interior desnudo de una casa. **09.35**

10.18 Por su parte, *El banquete de Cleopatra* es una obra que nace de proyectos de copia y representación de pinturas. Su origen está en una obra de Tiepolo ubicada al interior de un palacio en Venecia. **10.49**

10.49 Esa pintura tiene la particularidad de representar la ilusión de una arquitectura interior, que realiza una continuidad de la real arquitectura de sus salones. **11.07**

11.45 La pintura en sí tiene muchísimas capas con bastante profundidad que hacen incorporar la arquitectura real y transformar el interior del salón en una especie de espacio continuo. **12.08**

12.10 Pensé que en esa pintura ocurría algo que me interesa mucho, que es donde la relación de dos y tres dimensiones se encuentra en una situación complicada, quizás paradigmática. **12.29**

12.37 Ocurría de una manera forzada, bastante torpe desde algunos aspectos. **12.46**

18.23 Me parecía que el emplazamiento de la pintura siempre fue posterior a la arquitectura, probablemente ahí antes existió otra cosa. No estoy seguro si la planificación de las pinturas corresponde a la misma fecha de la construcción del palacio, lo dudo, es muy probable que se hayan hecho después. **18.40**

18.43 Entonces, en toda esa adecuación de la pintura a la realidad de la arquitectura existen elementos que están forzados, que son más juguetones, son más divertidos. Por ejemplo un enano que se agarra del borde de un escalón, pero ese escalón es ilusión, es pintura, pero al lado hay un escalón real, entonces parece que el enano podría estar ahí, frente a ti. **19.14**

13.09 Creo que la elección del tema, del proyecto, tenía que ver con complicar, lo más posible, los proyectos anteriores en relación a la representación de pintura. **13.21**

13.39 Para complejizar esa situación, elegí una pintura en la que existieran más capas, más problemas, más asuntos que complicaran esa relación dimensional. **13.52**

15.30 El inicio del proyecto siempre es una idea un poco vaga, o un desafío, o un peldaño más arriba en términos de dificultad de lo que se ha hecho antes. Pero los reales desafíos aparecen cuando el proyecto se hace concreto, cuando me prestan el espacio, cuando me consigo el financiamiento, cuando aparecen los “sí”, ahí recién nacen las dificultades. **16.04**

16.16 Construimos varias maquetas que mostraban las distintas vistas que uno podía realizar del interior de la pintura, para después desmontarla y poder rearmarla al interior de la galería con diversas vistas y proyecciones. **16.45**

17.00 Pensamos en las varias dimensiones en las que, tanto la escultura como la pintura, comprometían la mirada de alguien. **17.08**

17.08 Ese es un interés que sigo trabajando en obras posteriores. Me abrió la cabeza en torno a pensar los problemas de la mirada y de la proximidad del espectador frente a la obra, su lugar en la sala, la profundidad que le permite ver ciertos detalles u ocultar ciertos otros. **17.42**

21.23 En estos dos proyectos hay equipos de trabajo, porque están relacionados con cómo construir una casa: hay un proyecto de albañilería, un proyecto estructural, un proyecto de terminaciones... Las distintas partes del equipo van asumiendo responsabilidades dentro de la construcción de esta casa. **21.54**

22.17 En ese sentido, muchas veces trato de transformar mis proyectos, poner mi energía en hacer o realizar situaciones en las que efectivamente exista una “obra en construcción”, una obra no hablando de una obra artística, sino que como algo “en obra”. **22.42**

RAIMUNDO EDWARDS

25 DE JULIO DE 2015

01.20 Lo que me interesaba ahí era la relación entre velocidad, cuerpo, accidente y roce, todo eso llevado al campo de la pintura. **01.30**

03.59 Hice el loop de este tipo que se está cayendo, que tiene que ver con ese espacio intermedio en el cual alguien se puede morir, pero está vivo todavía... Es como un limbo, va del blanco al blanco y nunca se termina de saber si se murió o no. Hay un *standby*, una pausa permanente, eterna. **04.22**

1.03.34 A ese video, le quité el color, lo dejé en blanco y negro para que fuera más mudo. Quería obtener una imagen medio inconsciente, y que no hubieran pistas de temporalidad, que fuera como una imagen mental. **1.03.53**

1.02.39 Llegué a estos tipos, porque apelan a la carga conceptual o simbólica del kamikaze. Tienen todo un traje, una “seguridad”, para no matarse, pero están siempre al borde de que eso suceda... La carretera tenía eso... Lo primero que dije fue, los voy a traducir en pintura y luego veo qué hago. Siempre me pasa eso; hago una huevá más pictórica y luego veo si me desplazo a otro medio para poder entenderlo. **1.03.20**

06.39 En general, mi proceso de trabajo es siempre al límite. Siempre estoy al borde de que aparezca otra cosa que tal vez puedo manejar para crear una imagen específica. Ese trabajo también contiene eso en la imagen del tipo que está ahí cayendo permanentemente y en la especie de grilla que hice abajo, una especie de ordenamiento de objetos de concreto, todos irregulares, que oponía su pesadez a la imagen de este personaje que está en una cuestión muy instantánea, aérea e inmaterial. **07.35**

13.17 Generalmente, tengo un programa. El programa ha sido “elementos de origen industrial, con ciertas

características; elementos orgánicos (animales o plantas), con ciertas características”, a partir de esos dos “bancos” de elementos voy haciendo ciertos cruces. O contenidos de internet, en este caso el motociclista, que tienen que ver con problemas puntuales que me interesan. **13.43**

12.45 El problema de trabajar encontrando cosas o utilizando ciertos elementos que ya están, es no caer en el fetiche de “poner la cosa, por poner la cosa”. **12.58**

09.15 Hay imágenes que contienen cierta información y hacen eco en otra imagen que contiene información similar, pero que se presenta en un lenguaje distinto. **09.24**

20.10 En ese trabajo, lo que hice fue hacer tramas: ocupaba estadísticas de la página web del Banco Mundial, las bajaba, y las ocupaba como el dibujo, el plano para componer los elementos que tenían que ver con las mismas estadísticas. **20.29**

25.25 Hay una duda y eso me interesa siempre, el que haya una duda. **25.30**

18.27 Para mí es muy importante la materia, obviamente! **18.31**

40.13 La pintura tiene un tiempo de ajuste que, por muy rápido que uno la pueda ejecutar, es mucho más lento que otros procesos plásticos. Me he dado cuenta de eso con el tiempo. **40.29**

40.40 Lo puedes hacer muy rápido, pero nunca está suficientemente terminado y siempre hay que pasar por otros procesos, que pueden ser personales o multidisciplinarios. O sea, estar haciendo un video y del video, estar haciendo un objeto y del objeto hacer una foto y de la foto pasar a otra huevá, luego volver a mirar la pintura y, porque pasaste por todos esos procesos, quizás te quedó algo que te dice ¡ah! ¡faltó esto!.. Le metes tal elemento, lo ajustas y funciona. Entonces, lo que he estado haciendo en los últimos años es hacer ensayos o pinturas que dejo guardadas por un tiempo, después las vuelvo a revisar, veo si les falta algo, más tarde las guardo de nuevo, después las vuelvo a revisar... Y así estoy, desde hace tres o cuatro años. **41.28**

28.55 Uno siempre se está replicando en lo que hace, que no sea explícito. Pero eso es evidente. Siempre ha sido así. **29.02**

MARÍA GABLER

11 DE ABRIL DE 2016

02.28 Esa madera la podía apoyar en un solo punto en el suelo. Me interesaba la tensión que se generaba entre la horizontal de las alzaprimas, cómo se apoyaban en un punto en cada muro, y este objeto central se apoyaba tan sólo en un punto de base. Se daba una situación entre estos tres puntos de apoyo que era, a la vez, una cosa delicada y que también incluía una cuestión con la fuerza, con la presión. Emergía una relación entre lo que es mucho y lo que es muy poco. De ahí nace la idea de la reducción, a partir de magnitudes que se pueden ampliar o reducir mucho, dependiendo de cómo uno lo vea. **03.29**

04.53 Las alzaprimas siempre me llamaron mucho la atención: eso de que fueran algo aparentemente tan frágil, un puro fierro, que terminaba sujetando un techo, un muro, una casa. **05.09**

07.14 A raíz de lo que se me ocurrió hacer en el proyecto Cancha, nació esta idea de pensar la ciudad desde la idea del mirador, pero desde distintos puntos de vista. En el caso de Cancha, este primer mirador se situaba mirando desde dentro del espacio, pero tratando de dar cuenta del espacio en su totalidad y de su fachada, precisamente. Lo de Tajamar era un mirador

que representaba una vista hacia adentro del espacio, pero también una mirada desde el afuera del espacio viéndolo como un objeto opaco en vez de transparente: transformar la mirada en una mirada nueva. Lo de Matucana 100 también era una mirada distinta, porque era una mirada desde adentro hacia afuera. **08.12**

09.56 A partir del contraste entre la fachada y el interior nació la idea de tratar, de alguna manera, de dar cuenta de las falsedades de ese interior, que pudiera llevar a pensar que el edificio era otra cosa. Develar que el edificio era más antiguo de lo que indicaba ese cielo falso y que tenía una historia más grande que lo que uno alcanzaba a ver. **10.30**

10.31 En *Mirador Fachada*, uno tenía que subir por una escalera. Arriba, se podían ver los detalles del techo original de la construcción y era en donde aparecía la realidad del lugar. Se trataba de un mirador hacia el interior del espacio, pero que rememoraba la fachada, que es lo único original que iba quedando del edificio. **11.05**

16.00 Me gustaría que fuera un trabajo recorrible, que es lo que a mí en general me interesa: que uno se pueda meter adentro y pueda interactuar con el espacio. **16.14**

18.45 Hacer una investigación o un catastro sobre ese tipo de cuestiones medias extrañas que hacen que uno se fije en un espacio o que algo te llame la atención, aquello que genera extrañeza con el lugar. **19.00**

21.34 Le he dado hartas vueltas a las características que tiene el espacio; me ha gustado trabajar siempre a raíz de esas cosas: creo que eso hace más ricos los trabajos. Una reflexión que hice hace poco es que, en general mis trabajos tratan de hacer visible la primera experiencia que tuve yo con el lugar. Algo que a mí me llamó la atención y que nadie más vio, o que quizás alguien vio, pero no le dio tanta importancia. Me agarro de ahí y hago que eso se note más. **22.19**

MICHELLE LETELIER

26 DE ABRIL DE 2016

01.10 Lo primero que hice fue ir a la mina de carbón de Cottbus que queda al sur de Berlín, para ver el proceso de extracción. Lo que me encontré allá fue algo totalmente distinto a lo que yo esperaba: un paisaje totalmente diferente y un proceso de extracción distinto a lo que yo había visto en Chuquicamata. Eso me produjo un quiebre y me di cuenta que no podía seguir haciendo video de la misma manera que lo que había hecho en Chile. **01.55**

01.55 Me llamaron la atención inmediatamente estas máquinas enormes que rompían la tierra y procesaban el carbón. Me empecé a obsesionar con ellas, en una primera impresión, de manera visual en su relación con el paisaje, pero después empecé a pensar en ellas como una especie de metáfora de la cultura y del idioma alemán. **02.29**

02.35 Porque yo estaba recién llegada a Berlín y me estaba adaptando. Estaba aprendiendo el idioma y el idioma alemán es como una especie de máquina, es una construcción, es como un lego. **02.40**

06.26 Acá la máquina tiene un juego visual mucho más agresivo, es más omnipresente. Yo lo veo como una especie de estética dadá... Ahí uno entiende un poco la estética alemana, el neoexpresionismo, esta cosa faustiana. Por eso, el último video que hice fue una relación entre Fausto y la máquina, la agresividad de la máquina. **07.22**

02.53 Ya no podía seguir haciendo video, me había agotado de todo eso: quería algo más inmediato, más matérico y empecé a mirar el carbón, una briqueta de carbón, como material artístico. Fue una cosa muy instintiva el agarrar este pedazo de mineral y empezar a dibujar. Y así empezó todo, así empezaron mis primeros dibujos. **03.27**

09.00 *Offshoring Pathways* nace de una investigación sobre el salitre chileno y como el salitre se transportó en barcos a vela hacia Europa. El trabajo es una experimentación matérica con el salitre y con electricidad. **09.22**

11.59 Salitre disuelto en agua, una piscina de acrílico negra y electricidad. **12.08**

12.37 Todo se dio en el curso de la exposición, porque cuando inauguré no se veían los colores, los colores se formaron una vez que el agua se evaporó. Al principio de la exposición, podías ver la piscina con los cables de cobre y el agua... funcionaba, pero era algo minimal. Estéticamente funcionaba muy bien, pero el trabajo, en realidad, se formó después. Fue súper mágico porque yo no sabía si iba a resultar o no, y... ¡Finalmente se formó! **13.16**

14.03 Cuando fui a Nueva York a hacer esta residencia, fue especialmente para investigar uno de los barcos que se diseñó para transportar el salitre desde el norte de Chile a Hamburgo. **14.23**

14.57 Este barco se llama Peking y está anclado desde el año 1975 en el South Street Seaport Museum, en Manhattan. Lo compraron el año 75 para mostrar como eran los barcos comerciales a vela en la última época de esos barcos, pero en realidad nunca tuvo ninguna relación con Nueva York y, por esa razón, hace cinco años atrás, este museo, que ya necesita el muelle, decidió donarle este barco a la ciudad de Hamburgo, que es donde pertenece, en realidad, donde se construyó. **15.43**

11.34 Mi relación con el barco tiene una larga historia: cuando yo estaba viviendo en Chile y estaba haciendo los videos de Chuqui, me contacté con un ingeniero comercial que trabajaba para Enaex, que son las empresas de explosivos. Él me contó que había ido a Nueva York, se encontró con este barco, entró y descubrió que estaba mostrando un registro fotográfico histórico precioso sobre la ruta del salitre desde Chile a Alemania. **12.21**

12.39 Ese proyecto quedó en la mente por muchos años, muchos años, y yo cuando quise ir a Nueva York y comencé con el tema del salitre, el proyecto vino de nuevo a mi cabeza. Empecé a investigar y ahí, en ese momento, descubrí que querían donar el barco a la

ciudad de Hamburgo. Eso para mí fue perfecto, dije, ok ¡Esto es! **13.09**

04.23 *The Shoe Problem* tiene que ver con mi investigación sobre la energía, la electricidad, sus distintas manifestaciones y la propiedad del cobre de transmitirla. **04.36**

04.48 De investigar distintas maneras de ver la electricidad y de re-pensar la palabra energía, que es tan compleja, desde ahí parte ese proyecto. **05.01**

06.41 Por ahora, me interesa ver la relación científica con el tema de la energía. **06.55**

07.04 Aunque, en el fondo, si seguimos hablando, vamos a concluir que está todo unido. **07.11**

07.24 La ciencia aparece como una respuesta a nuestra existencia a nivel molecular. **07.30**

07.33 Estamos hablando de fuerzas del universo que uno puede interpretar como una expresión de Dios o como una expresión molecular vibracional que tiene que ver con el sol. Entonces, claro, depende desde qué perspectiva lo veas: uno podría pensar, claro, Dios es el sol, finalmente, simplemente, Dios es el sol, es una estrella... o no... **08.05**

CLAUDIO CORREA

12 DE MAYO DE 2016

00.54 *Combate chileno-japonés* es una pintura que hice en base a un recuerdo de una transmisión de Sábados Gigantes. Ahí comentaban un suceso que me parecía súper sorprendente, acerca de Chile al final de la Segunda Guerra Mundial. Salía un marino chileno hablando sobre una escaramuza que tuvo su buque con un navío militar japonés, cerca de Isla de Pascua, donde estuvieron a punto de combatir. Ese fue el momento “casi” glorioso que tuvo la Armada Chilena de participar en la Segunda Guerra Mundial. **02.03**

02.43 Me interesaba el fracaso implícito en llevar a cabo una traducción de un suceso para hacerlo entendible. **02.51**

03.33 Dije, bueno, si lo inconexo es el resultado que podría ser la obra, qué pasaría si yo presentara una historia que partiera desde un dato medio dudoso o poco veraz como nuestra inclusión en la Segunda Guerra Mundial. Decidí pintar este suceso en dos versiones: una cobarde y otra valiente. **04.05**

07.31 Había un divorcio entre la imagen y su supuesto mensaje oficial que me parecía muy interesante. **07.41**

07.59 En esa lógica de cómo malinterpretar los datos, los documentos, los “datos del saber”, por así decirlo, está también la serie de trabajos que hice en el Sename de Valdivia, con los jóvenes que están detenidos, particularmente, aquellos que no reciben visitas, a quienes les dicen “los botados”. **08.33**

08.33 Ahí trabajé bajo un estereotipo. Por un lado, el rol del profesor celador, que era lo que me tocaba a mí proponiendo un curso de dibujo a jóvenes desahuciados por el sistema, y, por otro lado, los estudiantes presos, que eran los chicos que estaban detenidos en la unidad Las Gaviotas. **09.06**

09.10 Yo colocaba un anzuelo: el conocimiento de un software para aprender a dibujar. Ese software había sido descargado desde internet y era muy similar al que ocupa Investigaciones de Chile para generar retratos hablados. Existía así una negociación, donde, por un lado, ellos estaban al tanto de que yo iba a hacer

una obra en base a todos los archivos que generaran; por otro, ellos iban a obtener la posibilidad de dibujar utilizando este programa y, así, traer la memoria a un papel, generar una imagen objetiva y dejar un mensaje a quienes ellos estaban esperando que los fueran a ver o a quienes ellos estaban buscando. **10.09**

10.12 La cuestión era cómo torcer el conocimiento, cómo usar la bondad del saber como anzuelo para que los estudiantes lo aterrizaran a sus verdaderos objetivos. **10.27**

12.00 En de su condición de “terminales” dentro del sistema, tener la motivación de poder encontrar a gente que los fuera a ver, era un nexo para que ellos se pudieran rehabilitar. **12.13**

12.15 Bajo esta premisa, Sename y Gendarmería me autorizaron a desarrollar el proyecto, que no podía tener nada de fotográfico, pero sí podía llevar un computador y también un grabador. Me sometí a una “dieta carcelaria” que era el control de metales, donde también me quitaban el celular, aunque podía llevar todo grabado. **12.49**

12.49 Los mensajes de voz que estaban autorizados por Gendarmería tenían que ser los mensajes dedicados, y no hirientes, a cada uno de los chicos que diseñó un cartel. Un cartel con su cara, un número de celular y una frase como: “Madre, desde el encierro, sólo puedo decirte que aún te quiero”. Ellos después recibían un single, un disco, que tenía el compilado de todos los mensajes. **13.28**

14.31 La torsión de la educación como posibilidad de sanación era una de las cosas que me interesaba: llegar a un punto ciego donde las cosas se desbordaran un poco y apareciera la realidad. **14.51**

13.28 Lo paradójico fue que cuando el proyecto empezó a funcionar, se tuvo que acabar, porque no estaba contabilizado que realmente resultase... **13.43**

15.11 En *La Tragedia de los Comunes* busqué recobrar algo de lo que hice antes en pintura (como en el *Com-*

bate chileno-japonés). Una cuestión muy elemental que tenía que ver con llevar el tema de la mimesis hacia un punto en que sirviese para algo y, por lo tanto, dejase de ser arte. **15.39**

15.56 No encontré nada mejor que empezar a copiar billetes, con la idea de, por un lado, tensionar el tema de la legalidad y, por otro, trabajar con el absurdo del reemplazo del original por la copia. **16.19**

16.22 Era también una torsión a la Ley orgánica del Banco Central que dice que un billete roto que tiene intacto el cincuenta por ciento o más de su valor nominal puede ser reemplazado por uno nuevo. Entonces, así, pude estar rompiendo constantemente billetes y yendo a cobrar unos nuevos y nunca gastar la plata que correspondía al monto que me daba la galería como incentivo. Era como tener un tubo de óleo que nunca se gastaba; ese tubo de óleo se llamaba plata...

17.03

17.09 ¿Qué tiene que ver esto con lo último que estoy haciendo, con mi proyecto *Libertad, Igualdad, Fatalidad*, que es el proyecto del barco? **17.20**

17.34 ...el asunto es siempre llevar al extremo la metáfora y romperla a martillazos. **17.40**

FELIPE COOPER

3 DE JULIO DE 2015

04.40 Cuando hice la maqueta, se me ocurrió esto del refrigerador con el magneto porque, en el fondo, quería ser un poco más honesto con un cierto sentido del humor que me es propio. Mis amigos siempre me molestan, dicen que soy un huevón con un sentido del humor específico, aunque, según ellos, muy fome. **04.49**

05.22 Entonces, alguna vez dije “voy a permitir que en el trabajo entren cosas así como el sentido del humor”. Y al ingresar el humor aparecieron los palíndromos, que tienen un fondo, encuentro yo, como medio denso, pero también tienen una superficie que es graciosa. **05.41**

05.59 El magneto me lo habían regalado. Tengo en mi refrigerador una colección de magnetos, que es como mi colección de “pinturas”. **08.09**

08.11 Obras maestras del arte a nivel “universal”, pero hechas magneto. Una cuestión lo más bastarda que puede haber para pinturas de tales características... **08.24**

08.38 Porque de una obra, no sé, como *Las Meninas*, donde importa tanto el gesto, las dimensiones de la obra, la escala entre uno y el cuadro en sí, terminas teniendo una cuestión plastificada, hecha digitalmente, muy, muy bastarda. **09.03**

09.31 Entonces ahí, creo yo, hice la conexión con el refrigerador y *Las Meninas*. Era, por un lado, un encuentro tan alejado de las esferas del arte, como en las antípodas, que pensé, ¿Qué es lo peor que le puede pasar a una pintura? Yo creo que terminar pegada como magneto en un refri. **10.07**

10.24 El refrigerador estaba únicamente ahí gracias al magneto. Ese también era un tremendo sinsentido: meter un refrigerador en una sala que es comercial y que nunca presenta instalaciones, ya era un acto medio raro. **10.42**

11.09 Tenía, además, esa cuestión que también pensé en un momento: a buenas y a primeras, uno le podía atribuir, entonces, el valor a la pintura que acompañaba al refrigerador en la instalación, pero esa pintura es casi tan bastarda como el magneto: tiene otro formato, es hecha a partir de una reproducción... **11.25**

23.27 A mí me gustaba pintar, cosa que me pasa cada vez menos. **23.34**

23.45 Yo sabía que no me podía dedicar a la pintura desarrollando únicamente la parte técnica. **23.51**

24.10 Cuando se abrió una posibilidad, en el mismo momento dije, no, yo no puedo hacer esta cuestión. Exponer cuadros realistas, en las paredes, sobre motivos con los que trabaja cualquiera de estos pintores que hacen bodegones. Era como quemarse, como vender el alma al diablo y hacer una cuestión con la cual no me sentía para nada cómodo. **24.33**

36.13 Algunas veces me pasa que me cuesta mucho empezar y ya, cuando estoy adentro, me gusta. **36.20**

PILAR QUINTEROS

21 DE MARZO DE 2016

02.01 Fue tan impactante la imagen del MAC destruido, que dije ¡Oh, pero qué terrible! y al mismo tiempo ¡Wow! igual podría hacer algo con esto. Sí, es que era muy, muy emocionante la imagen. Era una ruina como súper antigua, se veía como la ruina de un edificio muy, muy antiguo, y el MAC tampoco es tan antiguo. **02.30**

02.32 Me hizo pensar que, en realidad, ese edificio ha pasado por muchas restauraciones, pero todas un poco superficiales, ninguna muy estructural. Así, trabajar con cartón tenía mucho que ver, en este caso, con arreglar sólo la cara de algo y no lo que está adentro. **02.54**

05.25 Después de cinco meses de trabajo, se instaló ahí y duró un día, una noche. Lo que para mí también tiene mucho sentido, porque en el fondo estoy hablando del tiempo. Hago algo así como una comparación que es proporcional: si este edificio se inauguró para el centenario, duró cuarenta años y era de concreto, éste que es de cartón, se demoró cinco meses en hacer y duró un día. **06.01**

13.49 Siempre trabajo desde mi posición, desde mis recursos. **13.53**

10.15 Me pasa que cada vez en mis trabajos me dan más ganas de meterme en las patas de los caballos. Elegí el lugar más peligroso dentro de Kiev, porque atraen esas cosas. **10.22**

06.46 Ahí la forma de pensar el proyecto cambió, porque antes trabajaba desde mi ciudad, de repente desde Valparaíso, donde voy de vez en cuando y la puedo recorrer, pero en este caso tuve que investigar por internet. **07.01**

08.15 Mucha gente me comentaba que éste era un súper lugar de encuentro y, si bien, lo que simbolizaba la fuente originalmente tenía más que ver con cuestiones políticas, como de partidos, y con una cuestión súper socialista, para ellos en realidad era el lugar en que se reunían. **08.38**

09.32 Es como acá, en Plaza Italia, que cambiaron el monumento de la *Quimera de la libertad* por el general que hay ahora, tratando de poner también un poco de orden, como una forma simbólica de ordenar las cosas. Pero no les resulta, no hay caso, los lugares están cargados y son para eso. **09.53**

11.13 La estructura falló, me salió mal, pero al final eso más que una cosa mala, fue una oportunidad para que la gente lo resolviera entre ellos. Alguien fue a buscar scotch, lo envolvió. Fue súper emocionante. Para mí, es el trabajo más emocionante que he hecho. **11.29**







JOAQUÍN COCIÑA

5 DE ABRIL DE 2016

01.30 Siempre he cambiado mi trabajo personal, no el trabajo grupal o el de video, por aburrimiento. Hay un punto crítico en que me aburro de lo que estoy haciendo y paro. **01.44**

05.31 El 2005, trabajaba en una librería, de profesor, de ayudante, de ilustrador, de diseñador, de artista y no me acuerdo de qué otras cosas más. Mi trabajo grupal se estaba comiendo todo mi tiempo lentamente y, además, estaba en un proceso en el que estaba trabajando personalmente en muchas cosas. Tenía muy poco tiempo, entonces, decidí que no le iba a poner ninguna presión a dibujar. **05.46**

05.46 Por el tamaño de mi taller cabía un solo dibujo de los grandes. Los primeros dos dibujos de *Las muertes leves de Benjamín* se deben haber demorado tres/cuatro meses cada uno. **06.08**

06.26 Eran superficies de trabajo que no tenía por qué terminar, porque toda mi atención a terminar estaba centrada en otras cosas, tales como instalaciones, trabajo de teatro, trabajo de video... **06.37**

06.39 Eso duró como cuatro años. Trabajé con una lentitud absurda. Para el año 2008, había acumulado un poco de dinero por trabajos y por premios con las animaciones y decidí que iba a iniciar un proceso de dejar de ser otra cosa que no fuera artista. Había estado estudiando un magister en Literatura, además realizar las otras pegas, y, cuando tuve un colapso con

ese magister que abandoné, decidí que no iba a ser nada más que artista. Empecé a dejar los trabajos, empecé a trabajar más en dibujo y empecé a ir a inauguraciones. Después de un año, tenía un trato con AFA para hacer una exposición. **07.36**

07.36 Eso me ayudó a acelerar todo el proceso. En seis meses hice la misma cantidad de dibujos que había hecho en cuatro años. **07.43**

07.45 También hice un trabajo que se llama *Weatherwane* que es un experimento de animación, donde, básicamente, quería ver si podía animar sólo con carbón. Antes ya había trabajado con Cristóbal y Niles animando con carbón y otras cosas en habitaciones, rompiendo muebles y objetos, y dije, bueno, qué pasaría si solamente me limito a las herramientas que llevo ocupando diez años. El resultado fue bueno, pero es igual a William Kentridge, entonces, lo hice esa vez y me prometí nunca más trabajar con el fantasma de alguien en el taller. **08.28**

10.11 Cuando me refiero a un fantasma, hablo de casi ver que otra persona toma tu mano, la dirige y hace el gesto. Me imagino que a un fotógrafo le puede pasar que saque una foto, la mire y descubra que es igual, idéntica, al trabajo de otro fotógrafo y así... Yo, en general, no necesito rehacer las cosas que he visto y que me gustan, no creo que eso sea necesario. De hecho, es todo lo contrario, me gusta tomar los trabajos de otros como puntos de partida para desarrollar nuevas cosas. **10.48**

16.14 Creo que un proceso que ha sido paulatino es confiar más en los trabajos. En las *Muertes leves de Benjamín*, lo que todavía trataba de hacer era poner capas y capas de distancia entre la imagen, la persona que estaba dibujada y el que la miraba. En el proceso de dibujar esos trabajos, borraba varias veces el dibujo y volvía a dibujarlo encima. Actuaba como un minero, intentando realmente encontrar la figura, pero después la tapaba. Creo que ahora ya no haría eso: soy más flojo, pero creo que es mejor. **17.00**

28.18 Algo que estaba en el origen de *Las muertes leves*

de *Benjamín* era mi intención en ese tiempo de trabajar con dibujo sin ser dibujante, o de tratar de no hacer dibujos, a pesar de que ocupaba la técnica carbón sobre papel. Estaba preocupado de que la imagen resultante no refiriera al dibujo. Trataba de que se parecieran más a una escultura, a una masa, a un cuerpo, no necesariamente a algo realista, sino que a algo que fuera mágico, por sobre "dibujístico". Esa es una pelea interna que tenía y ya no tengo tanto, pero que tenía sobre todo por nuestra formación artística. **29.19**

29.50 *Las muertes leves de Benjamín...* *Benjamín* era un nombre que se parece al mío y que me servía para nombrarme sin nombrarme. *Las muertes leves...* No recuerdo ahora por qué le puse así. Supongo que entendía cada trabajo como una especie de fracaso de tratar de capturar algo. **30.36**

34.34 Y me pasó algo que tiene que ver más con un final que con un comienzo. Sucedió de nuevo que con uno de los dibujos grandes, del tipo de *Las muertes leves*, me aburrí haciéndolo. Terminé ese dibujo y cerré el proceso. Además, estábamos esperando a Dante, mi taller estaba en la casa y el carbón es súper tóxico, libera un polvo terrible que puede recorrer veinte, treinta metros, si no le pones una puerta entre medio. No quería ver a mi hijo gateando con las manos negras. Entonces cerré el período de trabajo con carbón; cerré técnicamente la maleta que tenía con ese material, limpié el taller y se convirtió simbólica y prácticamente en la pieza de mi hijo. **35.33**

25.15 La paternidad ha significado entregar mucho, de ambos lados. Ha significado que yo tenga que parar de trabajar un mes, porque tengo que acompañarla a una residencia con Dante. Creo que para los dos representa hartó sacrificio, pero es bueno. En general, la paternidad me ha obligado a entender que no quiero gastar el cien por ciento de mi tiempo en el trabajo. No me interesa. No creo, de hecho, que uno haga mejores trabajos si hace eso. **26.00**

27.22 Inevitablemente ahora, cuando me preguntan sobre tener una esposa artista, pienso en mi hijo. ¿Qué

ha significado? Ha significado que todas las áreas de mi vida se conectan de manera muy fluida, pues no tengo que saltar de un punto a otro porque no hay espacios vacíos entre medio. **27.50**

35.33 Me quedé sin material y empecé a buscar otro. En ese proceso encontré unos plumones que se diluyen con acetona. En un momento pensé, wow, podría trabajar mucho tiempo con esto, pero me di cuenta que estaba haciendo lo mismo que ya había hecho, estaba amarrándome a un material. Dije, ok, esto no lo voy a hacer más, no voy a volver a decidir que un material es mi material. **36.03**

36.05 En ese proceso he estado buscando y empecé a rellenar croqueras sin ningún plan, realmente, sin ningún plan. Comprando lápices casi al azar y probando cosas. Algo muy aburrido, pero que se parece mucho a como yo dibujaba en el colegio. Entonces, paralelo al proceso del primer largometraje de animación que estamos haciendo con Cristóbal, un proceso de cuatro años, empecé a dibujar libremente y en tamaños ridículamente chicos, lo que me costó porque parte de la razón por la cual yo hacía dibujos grandes tenía que ver con una cosa de ego. Necesitaba sentir que estaba haciendo un trabajo importante, entonces hacía dibujos grandes para que así tuvieran peso... **36.52**

37.00 Sin eso, y con la película a cuestas, volví a la croquera y lo que he estado haciendo, y que me tiene muy entusiasmado, es un proyecto que me gusta llamarle *Obras maestras*. Son ilustraciones de un museo que no existe, pequeños dibujos con lápiz de mina, obras pequeñas a las que doy un cierto contexto de espacio: un piso, un techo y ya. **37.40**

37.40 Y quiero exponer eso en algún momento. Creo que va a llamar *Obras maestras*, porque es como hacerte una zancadilla: estás diciendo que lo que va a ver el espectador es algo increíble y son dibujos enanos... Me gusta mucho la idea de construir el museo, un museo propio. **37.58**

IGNACIO GUMUCIO

18 DE MARZO DE 2016

02.18 Cuando hice la exposición, trabajé durante un verano y estaba muy metido con el asunto de lograr hacer pinturas que fueran veloces de realización, pero que no se notara. Quería que se vieran como cuadros muy lentos, muy premeditados, pero que fueran fáciles de hacer. **02.43**

03.12 El paso para transformar una imagen fotográfica en un cuadro, que normalmente es complicado y se supone que tiene mucho misterio, se resolvía mecánicamente y de maneras inesperadas. Ponía en la fotocopidora una fotografía de algo que me llamaba la atención y resultaba un tipo de pintura. **03.41**

04.16 De alguna manera, el puente entre la fotografía y la pintura se lograba muy rápido y muy fácil: como que aparecían los cuadros inmediatamente. **04.25**

04.25 Cuando preparé *La Revolución Silenciosa*, estaba pensando que estaba haciendo todos los cuadros que me gustaría tener. No estaba haciendo los cuadros míos, sino que hacía los que “aparecían” en la fotocopidora. **04.42**

12.22 Eso tenía una cosa como inocente: el entusiasmo de alguien que descubre lo que todos conocían. **12.30**

13.39 De alguna manera, *Sauce mental* trabajaba con estas ideas: ¿Qué es lo que es posible pintar? ¿Qué es lo que es fácil de pintar? Creo que lo que es fácil de pintar son pinturas, es decir, el material de la pintura. Ese material puede producir formas que son reconocibles, que arman relatos, pero no son tantas. Las que

yo alcancé a reconocer eran tres: la cascada, el sauce y el álamo. **14.07**

14.07 Cosas que son figurativas, que cuentan algo, que son una evocación poética, pero que están más allá del recuerdo y que tienen mucho que ver con la fotografía. En mi vida habré visto cinco álamos de verdad y, sin embargo, la imagen del álamo la tengo totalmente clara. **14.32**

14.38 Pareciera ser una imagen anterior a la experiencia, una especie de arquetipo. **14.47**

15.58 Estaba armando una exposición pensando en contar cosas importantes, porque estaba toda la cosa del movimiento estudiantil, había nacido Luz, estaba lleno de cosas que pintar! Intenté pintar esas cosas y no, no lograba pintar. **16.15**

16.15 Iba al taller y antes de empezar a meterme en estas pinturas de escenas importantes, como para soltar la mano, agarraba un tarro de pintura, levantaba la cuestión, la dejaba caer, la movía para acá, para allá, y ahí se armaba una especie de sauce con un río, una cuestión rara... Finalmente, los otros cuadros nunca los pude hacer. Nunca pude hacer un cuadro que explicara a Camila Vallejo o que explicara por qué la Luz era tan importante... **16.48**

17.31 Encuentro que esa decepción es interesante, porque es todo el problema de la pintura. La pintura siempre es un momento que es traicionado después: cuando se seca pierde todo el encanto, el brillo, la vivacidad; se vuelve opaca, pero gana permanencia. **18.01**

18.01 Entonces ahí hay algo que creo que tiene que ver con la actividad de la pintura, que es que uno aprende a vivir con esa decepción. Es decir, si uno admite que quiere que las cosas duren, debe estar dispuesto a que pierdan vitalidad. **18.20**

18.36 Pienso que ese cálculo es lo que cada pintor ha inventado: cómo se vive con la pérdida de vitalidad. **18.48**

20.14 Creo que si uno de alguna manera se enamoró demasiado de la pintura, es muy posible que se decepcione. Para mí siempre ha sido un premio de consuelo. Ahora lo veo con esto del cine: me encantaría hacer películas, pero involucra estar con mucha gente, tener muy claro lo que uno quiere, someterse al sistema del proyecto. Con la pintura no tengo ese problema: da lo mismo comenzar por los materiales, después llegar a la idea, cambiar de cuestión... El costo de eso, sin embargo, es que es un arte un poco menor. **20.57**

27.04 Durante mucho tiempo pensé que este asunto del taller era lo que condenaba a los pintores y a mí, en lo particular, a ser anticuados. Es decir que el mundo del arte contemporáneo se movía a una velocidad donde sucedían cosas muy entretenidas que tenían que ver con los viajes, con la posibilidad de desplazarse, con la plasticidad de las exposiciones... Y la pintura no se prestaba para ese asunto porque el idiota tenía que estar en el taller, ubicado en un lugar y todo le pesaba. Entonces, una de las cuestiones que me tenía obsesionado en una época era cómo hacer una pintura que fuera liviana, cómo ser liviano yo, en realidad. **27.47**

28.48 Parecía que eso tenía sentido: hacer una pintura liviana, contemporánea. Ahora estoy totalmente en desacuerdo porque creo que si hay algo que la pintura puede aportar al arte contemporáneo es el asunto del taller. **29.11**

29.11 Lo que hace el taller es una crítica muy subversiva a los medios de producción donde domina la lógica del proyecto. Todo el mundo funciona con esa lógica, esa concepción de la idea como algo inmaterial de la cual se deducen algunos procedimientos y unos materiales, después se trazan objetivos que se analizan y luego se evalúan sus resultados... Hay muy pocos lugares donde esa línea es puesta en cuestión e interrumpida; son muy pocos lugares productivos donde eso ocurre y los talleres de arte, los talleres de pintura, son algunos de aquellos espacios. **30.07**

30.08 En un taller de pintura el material puede estar antes del procedimiento y antes del objetivo; el obje-

tivo puede estar antes de cualquier formulación, después ser traicionado y cambiar. La “lógica del proyecto” queda en entredicho. **30.30**

30.48 Y eso me parece que es mucho más al chanco, mucho más contemporáneo que viajar por el mundo, cambiar de medio, todas estas huevías que en otra época yo consideraba que eran lo contemporáneo y que echaba de menos. **31.07**

34.54 Ahora me devolví a esa otra vieja idea de la situación más pesada: la travesura que es, desde el punto productivo, el asunto del taller, donde el uso del tiempo es, justamente, revolucionario. **35.21**

36.50 La docencia es la derrota más productiva que me ha tocado vivir. Me acuerdo que hacer clases era como un asunto de derrota, era la evidencia de que uno no había logrado ser un artista plenamente. **37.17**

37.20 Era como el mundo de los fracasados; pero en ese mundo de fracasados hay mucho que aprender y para mí se ha convertido en algo muy significativo. **37.34**

38.54 La película sobre profesores de arte nace un poco de esa idea. No necesito contratar actores porque los profesores de arte son muy parecidos a los actores, hacen más o menos las mismas cosas: juegan con momentos emocionales, a veces son pragmáticos, hacen toda la alharaca del actor. **39.15**

40.08 Pueden hablar en los niveles que quieras. Esa parte teatral de la docencia la encuentro entretenida: hay algo cómico en esa cuestión de estar durante cuatro horas armando una especie de personaje, cuando tú sabes que la meta del asunto es, por un lado, seducir mucho y, por otro, permitir que alguna vez se decepcionen de ti. **40.36**

41.13 Porque, todos los que hacemos clases sabemos de esta idea: que el mejor resultado posible es que se decepcionen un poco de ti. Que digan alguna vez, no era para tanto. **41.26**

PABLO RIVERA

19 DE ABRIL DE 2016

00.22 *La piedra ideal* es un trabajo antiguo que surgió como idea hace unos tres o cuatro años. Tiene que ver con que todos juntamos piedras, todos coleccionamos piedras, vamos a la playa y volvemos con alguna piedra para la casa... Hay una especie de ligazón emocional con ese tipo de materias primordiales que, de alguna manera, es común a todos. **00.57**

01.39 En un principio, la idea fue dedicar un tiempo determinado a ir encontrándome con piedras en la calle, o en cualquier lugar, e ir seleccionando la más ideal. **01.54**

01.54 Para mí, lo interesante era que “lo ideal” era una categoría súper flexible y acuosa. **02.03**

02.07 Entonces, inicialmente, me lo tomé bien a la ligera: recogía piedras, después las cambiaba, cambiaba una por otra... En el auto, por ejemplo, siempre ando con una piedra en la zona donde se colocan los vasos y esa piedra va cambiando. **02.29**

02.50 Surgió la posibilidad de hacer una residencia en Coliumo, en un lugar que es una caleta de pescadores, donde no hay muchas cosas a las cuales uno pueda acceder técnicamente. Era una buena oportunidad para intentar hacer un trabajo alejado de todo, de las cosas que uno tiene siempre a la mano: computadores, internet, herramientas, ese tipo de cosas. **03.22**

03.22 Creí que era un buen lugar para desarrollar este tipo de proyecto. **03.33**

03.33 Me fui para allá sin mucha idea sobre qué metodología seguir. El primer día fui a una playa y me dediqué a buscar piedras que me interesaran, con la idea de encontrar una y cambiarla después por otra y por otra, siguiendo la metodología que alguna vez había pensado. Pero, resultó que empecé a encontrar piedras muy distintas. Me di cuenta de que ahí se evidenciaba que la noción de ideal era completamente elástica y que se podía abrir en cincuenta tipologías distintas. **04.36**

04.38 Al segundo día me retracté y decidí dedicarme sólo a las piedras redondas. Ese día fui a la playa y

elegí las más redondas que encontraba. La cosa siguió más o menos así y cada día volvía con un saco de piedras a la casa, redondas, alargadas, unas de tamaño para lanzar, unas de tamaño para martillar... Hasta que al quinto o sexto día encontré unos ladrillos con forma de piedra. **05.27**

05.47 Eran ladrillos que estaban en la playa: la playa los tomaba, se los llevaba, los devolvía, se los llevaba, los devolvía y les iba dando forma. **05.56**

05.57 De a poco empecé a encontrar más de estos ladrillos y, de repente, me di cuenta de que algunos tenían incrustaciones de cemento que también estaban redondeadas. Fue ahí que entendí que estos ladrillos eran restos del tsunami. **06.44**

06.49 Eran escombros que el mar había tomado, se había llevado, había devuelto y, luego, se había vuelto a llevar. Interpreté ese movimiento como si el mar quisiera provocar una suerte de amnesia sobre los materiales. **07.06**

07.06 Los borraba y trataba de transformarlos en roca. Para mí eso surgió como una categoría contextual perfecta respecto a la idealidad: esa era la piedra de ese lugar, no podía haber otra. Las otras, si bien podían ser especiales, podían ser de cualquier otra zona; ésta era propiamente de ahí... **07.40**

08.29 Siempre me pongo como desafío estas cosas que son como supuestos medio “idiotas”, imposibles, utópicos. O sea, encontrar la piedra ideal es eso, ¿no? Lo hago, justamente, porque creo que en ese intento por alcanzar la cuestión suceden cosas interesantes. Uno nunca va a llegar, pero sí suceden cosas interesantes. Es como seguir una metodología de ir a contrapelo todo el rato. **09.00**

11.02 *Masa Crítica*, por ejemplo, surge como una situación súper simple: mi hijo soplando con una bombilla el líquido de la bebida dentro de un vaso y haciendo gárgaras con eso. Lo que yo hago es híper complejizar la situación. Lo que pasa es que mientras

voy abriéndome camino en la construcción del trabajo, la cantidad de variables que surgen son infinitas. En este caso, esto era de madera y lo cambié por vidrio; las mangueras eran de un color, probé ocho colores distintos; los líquidos eran blancos, probé seis colores diferentes; los frascos eran todos iguales al principio, después fui buscando caracterizarlos... Entonces, no siempre es lo mínimo, sino que hay un grado de control muy alto sobre el proceso. **11.59**

13.34 Conuerdo en que, quizás, trato de no producir formas; es una cosa que casi dejé de hacer. **13.44**

13.50 Intento ocupar cosas que ya existen, reprogramarlas, hacer que funcionen de otra manera, resignificarlas e, incluso, ocuparlas como material. **14.06**

15.45 Hablo, en ese sentido, de una “física doméstica”: cuando ves algo que es doméstico, que pertenece al cotidiano y que está funcionando de manera distinta, esa cosa te interpela duramente. No así una escultura, no necesariamente. **16.00**

16.22 No digo que ese tipo de obra no interpele, pero algo dejó de funcionar ahí para mí. Era que la producción de formas podía ser infinita, de alguna manera, y no había una diferencia muy potente entre una obra y otra cuando trabajaba formalmente. Era una especie de cadena de producción donde podía lograr un “poquito más” o un “poquito menos”, pero un poquito más o un poquito menos casi de lo mismo... Mis preguntas son más diversas. **16.59**

17.05 *Purgatorio* es el momento de quiebre, el momento en que dije, no voy a producir más formas, me aburrí. Y si no voy a producir más formas y todavía pienso como escultor, ¿cuáles son las otras variables productivas de la escultura con las cuales puedo seguir trabajando? ¿Materialidad, escala, peso, relación con el espacio, emplazamiento? Dije, ok, voy a hacer un kit de formas, cinco formas que puedan aludir a distintas cosas (según la escala, según la materialidad, etc.) y me voy a atener a esas cinco formas durante cinco años. Me puse un programa de trabajo. **17.50**

17.52 Dependiendo del lugar en el que iba a exponer, elegía una, dos, cinco; elegía el material y la forma de comportarse en el espacio, la escala... Me atenia a eso y no producía nada más. Eso fue súper potente para mí, porque me di cuenta de cuán importantes eran las otras variables. **18.15**

18.57 Me empezaron a interesar otro tipo de situaciones, más psicológicas, más políticas, que tienen que ver con cómo nos relacionamos con los objetos diariamente. Por ejemplo, cómo el contexto y lo que genera esa cosa en relación al lugar hacen que el significado del objeto se modifique radicalmente. **19.19**

19.34 Yo no trabajo cualquier cosa. No soy un artista de taller. No voy al taller y trabajo de tres a siete. Voy cuando tengo algo que hacer y, por lo general, no tengo algo que hacer; generalmente, tengo algo que pensar y para pensar, me quedo pensando y dibujando en la casa. Cuando encuentro algo que me interesa, cuando siento que hay algo potente que está apareciendo, ahí profundizo. Pueden pasar semanas sin que entre al taller, meses sin que haga un proyecto y han pasado años... Han pasado tres años sin que toque nada y no tengo problemas con eso porque creo que cuando me involucro con algo pasan cosas. **20.24**

31.14 En Londres sucedió una cuestión súper interesante: confirmé la idea de que existía la posibilidad de ser completamente distinto uno mismo. Lo intuía hace un tiempo, pues las obras que había hecho hasta ese momento eran todas diferentes entre sí: una era de mimbre, la otra de no sé qué; una era más mecánica, la otra más orgánica... Sin embargo, me sentía medio culpable todavía, porque si hay algo que te inculcan en la Escuela es que tienes que profundizar y meterte

en una sola cuestión y darle, darle, darle, para buscar la diferencia dentro de lo homogéneo. En Londres me empecé a destapar, me di cuenta que muchas de las cosas que había pensado tenían sentido, podía hacerlas y tenía el permiso para hacerlas. **32.06**

36.02 La asunto es que en Londres no hice prácticamente nada. Una de las primeras cosas que me ocurrieron fue que entré en conflicto con lo que había hecho, justamente por lo que estoy diciendo y porque pensaba que mi trabajo se había vuelto muy local en el sentido técnico. **32.24**

33.07 Sufrí una especie de “pencazo” y empezó a surgir *Purgatorio*, que básicamente fue hacer una especie de autopsia sobre las cuestiones ¿qué es lo que estoy haciendo?, ¿qué es lo que quiero seguir haciendo? y ¿qué es lo que no quiero seguir haciendo y por qué? **33.30**

40.34 *Gazelle* tiene una particularidad. Yo había visto a don Luis mucho tiempo antes; lo vi pasar una vez y lo encontré alucinante, pero después de verlo, me olvidé un poco de él. Un tiempo después, estaba trabajando en las piezas *Minimal* y le había mencionado a alguien una obra de Tony Cragg. Esa obra era *Gazelle*, una de las obras que más me interesa de él, porque es completamente arbitraria. Es una bicicleta que tiene puras varas metálicas soldadas y en cada vara metálica hay una botella a modo de un secador de botellas de Duchamp. Es un producto de laboratorio, de cruzamiento experimental y de accidente de taller, o de cruzamiento intencional si se quiere, pero muy de taller. Al día siguiente de haber estado hablando de esa obra, voy subiendo por Costanera con mi ex mujer y vemos que viene don Luis bajando en bicicleta, peda-

leando por el parque. Me quedé mirando esta cuestión y me di cuenta de que ahí había algo muy importante. Dimos la vuelta, lo alcanzamos, le pedí que se detuviera y me bajé a hablar un poco con él. **43.25**

43.29 Le dije que me interesaba mucho su bicicleta, que me gustaría conversar más con él y ver la posibilidad de que me la prestara o me la vendiera. Él súper desconfiado, distanciado, me dio sus datos, su teléfono. Una semana después fuimos a su casa, le conté que yo tenía un proyecto de arte y que me interesaba quedarme con su bicicleta. Me dijo que eso era muy complicado porque la bicicleta tenía ciertas cosas especiales: estaba destruida, pero tenía dos manubrios y unas especies de parrillas colocadas atrás, desde donde él colgaba las botellas que andaba trayendo. Le dije que yo no tenía problema y, que si quería, le podía reconstruir todas esas cosas, pero le pregunté por qué necesitaba que fuera así. Ahí él me contó que se iba a dializar tres veces por semana y cuando terminaba el proceso de diálisis, la clínica le regalaba los envases de los químicos que se usaban. Don Luis cargaba la bicicleta con todos los envases que podía, algo así como noventa cada vez, los llevaba a su casa, los lavaba y vendía en la feria. **46.06**

46.09 Cuando me dijo eso, la cuestión dio un giro súper brusco. Hasta ese momento yo no sabía muy bien en qué estaba interesado: me interesaba la cita, pero era una cita súper formal. Ahí descubrí que la cita era completamente política. La diferencia era justamente la de *Minimal*: estética del primer mundo, problema del tercero. *Gazelle* podía ser una referencia a la obra de Cragg, pero al mismo tiempo surgía de una realidad completamente distinta. ¡Surgía de una realidad social!, no aparecía como un producto de laboratorio. **46.52**

46.57 Lo que hice fue construirle otra bicicleta, soldarle otro manubrio, otra parrilla, y llevársela para que él la probara. Me dijo que me la cambiaba, pero que los envases me los vendía. Me pareció súper coherente, porque eso era lo que él hacía con los envases. **47.30**

47.48 Cuando llegué a buscarla estaba esta nube, tal cual. Y me di cuenta que la forma de cerrar el rizo de la cita era colocarle el mismo título de la obra de Cragg. **48.01**

48.08 Siempre me he sentido medio culpable con la apropiación de una cuestión tan a quemarropa. *Gazelle* de alguna manera habla de que la obra de Cragg es súper interesante, alucinante, pero es de laboratorio, de taller. También dice que esta otra es una bicicleta que es producto de una realidad social. Yo, al ponerla a circular en el circuito del arte, la transformo en obra. En esa triada, Cragg, don Luis y yo, yo soy el que me nos trabaja, el que la saca más blanda para ser el producto más crítico. Ahí siempre he tenido un conflicto, lo he sabido llevar, pero siempre me ha molestado un poco... **49.04**

PATRICIA DOMINGUEZ

17 DE MARZO DE 2016

03.14 Venía recién saliendo del magister, donde había hecho una instalación con video utilizando todos los muebles institucionales que estaban botados en el edificio. Cuando llegué a la Gabriela Mistral, hice lo mismo, pero con muebles dados de baja del MINEDUC que Florencia Lowenthal me ayudó a conseguir. **03.36**

03.36 Ahí armé una especie de gabinete de ciencias naturales, donde todas las cosas que contenía eran falsas y los videos que se incluían pertenecían a un archivo mío del año 90-93, cuando yo tenía seis o siete años. En ese entonces, todos los días coleccionaba recortes de diarios con imágenes relacionadas con algo vivo: paisajes, animales, plantas. **03.57**

04.06 El archivo permitía visualizar cómo la sociedad chilena, a través de la prensa, veía la naturaleza. Aparecía la cosa utópica, la idea de las vacaciones; tigres eran usados con fines políticos para explicar economía... Además, a través de las imágenes de lo vivo se podía entender, de alguna manera, la sociedad chilena de ese momento. **04.23**

05.07 Cuando me tocó ir a Honda, estaba en Nueva York conversando con un amigo y me preguntó: ¿Qué vas a hacer? Voy a hacer una versión parecida a la obra de los muebles, pero a partir de las imágenes de naturaleza que tenga la gente de Honda, contesté. Él me dijo, ¿de verdad quieres hacer eso? Ya lo hiciste, ¿para qué lo vas a hacer por tercera vez? Empezamos a conversar y le confesé que lo que más me interesaba investigar en Colombia eran los caballos de paso fino. Hace años sabía que ese tipo de caballos sólo se había desarrollado en Colombia y en Perú; además, siempre me había fascinado la imagen del colonizador arriba del caballo, que llegó a Centroamérica y fue visto por el indígena, según la narrativa colonialista, como un híbrido divino. **06.08**

06.24 Empecé a dibujar, a hacer muchos croquis de una persona con palmeras encima, con caballos... Empecé a investigar sobre la idea de una segunda colonización del terreno colombiano por los narcos, que se han comprado todas las fincas, tienen caballos

trofeo y son los únicos que tienen plata para mantenerlos.... De a poco, empecé a pensar en la relación entre el híbrido caballo/español-dueño del territorio del Nuevo Mundo y este narco dueño del caballo y de su finca. **07.03**

07.05 Llegamos a Honda sin saber nada y estuvimos tres días preguntando: Claudio buscaba historiadores, Isidora buscaba ladrillos y yo buscaba caballos. De repente, conocí en la calle a un veterinario que tenía un caballo y él me presentó a un establo, que terminó estando a tres cuadras de la casa. Pertenecía a la señora Marta Giraldo; su hijo había sido asesinado siete años antes y ella había continuado el sueño truncado del hijo haciéndose cargo del establo. **07.57**

08.30 Durante un mes entero, fui todos los días. Ayudaba a mover a los caballos, salía a galopar, ayudaba a lavarlos, jugaba dominó, me iba a almorzar a la casa, volvía... La señora Marta, el entrenador y los tres chicos que trabajaban ahí me contaban todo tipo de historias geniales y terroríficas del mundo de los caballos. **08.52**

08.52 De a poco fui contándoles sobre el proyecto, sobre el video que quería filmar, y viendo qué pasaba. Me di cuenta que durante la rutina cotidiana de trabajo, se generaban especies de híbridos entre los cuidadores y los caballos, a partir de su cercanía física y emocional. De repente, un chico se agachaba y no se veía su cabeza, pero se veía el caballo con seis piernas. Los niños andaban con celulares con reggaetón y los caballos escuchaban reggaetón... Empezaban a surgir toda clase de referencias para imaginar un híbrido casi ficticio: un caballo que escucha reggaetón, un niño que estuvo en la cárcel a los nueve años... **09.28**

10.01 Era interesante notar cómo las relaciones de amor, afecto, obligación y trabajo en el establo, eran totalmente confusas. **10.10**

10.12 El día de la grabación, llegaron todos los chicos peinados, porque yo les había dicho, péinense como quieran, vengan con la ropa que quieran, cada uno va

a hacer algo espontáneamente con el caballo. Uno quiso andar para atrás, otro quiso boxear, otro quiso hacer nudos. Fue bonito abrir el trabajo a que pasaran cosas, dar un pequeño espacio de espontaneidad para poder colaborar y no ser tan tozuda en fijar un guión. **10.49**

10.49 En el suelo del establo había una tabla con micrófonos que se usa para que los caballos escuchen sus propios pasos. Así, en vez de forzar al caballo a desarrollar un paso específico (paso fino, trotero, galopón y criollo), se intenta acentuar el paso que el caballo ya tiene, a medida que él mismo se escucha. **11.12**

13.29 Cada caballo suena distinto. Es súper imperceptible, pero alguien que sabe de caballos sabe que eso da cuenta de un entrenamiento cultural, una historia, un cuerpo, un sonido, un ritmo específicos. Escuchar a los caballos pasar, es, al final, percibir una marcha cultural de cuatro tipos de entrenamiento de lo vivo, del moldeamiento del cuerpo y de la subjetividad del caballo. **13.59**

11.12 Cuando vi eso y descubrí que el espacio además tenía un tubo fosforescente, dije: ¡ya!, acá vamos a hacer el video que yo dirijo. Le pedí a Chocolor, uno de los chicos, que se pusiera un vestido verde con flores rojas que yo había comprado en Brooklyn y que había llevado a Colombia con la esperanza de usarlo en algún trabajo. La idea era crear una especie de militar/trabajador ilegal/menor de dieciocho y, también, un héroe animista que no se sabía si era mujer o hombre... En cierto modo, era imaginar la descolonización del cuerpo y la mente de las personas que están obligadas a trabajar ahí. **12.02**

12.04 Días antes, recorriendo la finca, había estado coleccionando hojas de palmeras en un intento por hacer un estudio de las diferentes palmeras que decoraban las fincas de estos "dueños del territorio"... Incorporadas las hojas, *El Princeso* terminó siendo un híbrido entre trabajador menor de edad, caballo trofeo y palmas de fincas colombianas, el híbrido que en algún momento imaginé de una manera más burda. **13.29**

13.59 En el video, va pasando este chico con las diferentes hojas y se revela cómo, quien tiene el poder, va moldeando al otro con toda la tradición que viene de atrás. El moldeamiento del cuerpo, del continente, del comportamiento, del lenguaje... **14.12**

00.41 Días después de filmar el video, encontré a otro chico que se llamaba Nacho y ahí, mientras “rajaba” con un cuchillo la cabeza de cada jinete que aparecía en una especie de flyer de una feria de caballos, le pregunté si podía repetir eso para grabarlo. Me dijo que sí, pero que quería poner su canción. Puso un reggaetón que se llama “Eres un prínceso” que habla de un chico “prínceso” que no quiere trabajar, que dice que es “bacán”, pero que tiene que trabajar de todas maneras. Cuando escuché eso dije, así se va a llamar el video, *Eres un prínceso*, porque, en el fondo, el caballo trofeo, estos mismos chicos, el hijo que se murió, el entrenador, los dueños, todos son los prínceses de sus propias historias. **01.22**

03.43 Este trabajo abrió una línea de investigación gigante en torno al caballo como objeto cultural. **03.48**

04.22 La convocatoria de Matadero con el Centro Cultural de España resultaba perfecta porque me permitía rastrear la imagen del conquistador en sus inicios. Ir al Museo del Prado a examinar todos los retratos ecuestres, ver como se veían esos señores que venían a caballo, porque la representación indígena es súper abstracta, no existe. Todas las representaciones de estos conquistadores fueron realizadas por personas occidentales, no hay representación autóctona de ese encuentro. **05.00**

05.00 Fui a Madrid y estando en “el Prado” empecé a fijarme en cuántas de estas pinturas habían personas

que no estuvieran arriba del caballo, en una situación de poder, sino que al lado o abajo. Recorrí todo el museo buscando relaciones horizontales o diagonales del cuerpo del jinete, o del cuidador, con el caballo. Solamente encontré dos imágenes de cuidadores que estaban al lado; tres imágenes de soldados que estaban abajo; y un cuadro religioso, en cuyo fondo, el caballo corría escapando y el jinete colgaba detrás del estribo. **05.56**

06.08 Dije, no quiero seguir perpetuando esta imagen de poder, sino que quiero proponer una imagen donde la relación del caballo y su cuidador se presente de manera más horizontal; proponer la posibilidad de una comunicación entre especies más respetuosa, donde una no coloniza a la otra tan descaradamente. **06.27**

06.27 Quería trabajar con caballos que estuvieran sujetos a entrenamientos en escuelas ecuestres en Chile y en España. En Chile había escuchado de una escuela de que llama Palmas de Peña Flor, donde los caballos son entrenados para bailar cueca. En España, encontré un entrenador de caballos que les enseñaba a bailar flamenco. **07.10**

07.40 Pasé un mes entero yendo al establo, conociendo a los caballos, conociendo sus nombres, observando a las chicas que bailaban flamenco mientras ensayaban... **08.13**

08.13 Ahí empecé a pensar, que la razón de ser de estos caballos es generar dinero para el entrenador. Ya no son objetos de guerra, no son regalos, no son sacrificios, no sirven para trabajar la tierra... Dije, el día que dejen de ser trabajadores folclóricos van a desaparecer. **08.31**

08.32 En esta reducción de lo vivo, donde nadie tiene plata para tener caballos y cada vez hay menos espacio, me pregunté qué iba a pasar cuando el caballo se transformara sólo en una imagen, cuando el último caballo vivo desapareciera. **08.57**

09.00 Decidí crear una ciencia ficción donde el último caballo se transformara en imagen y hacer una especie de ritual para despedirlo en ese proceso; una acción reparadora donde no se colonizara al otro, sino que se le ayudara en el proceso de desaparecer. **09.32**

09.32 Ahí empezó la búsqueda en internet de todo lo que fuera luces Led, máscaras de DJ, cualquier cosa barata que yo pudiese transformar en ciencia ficción. Compré una aspiradora que se ponía en la espalda, pensando en un hombre que siempre estuviera trabajando y limpiando al caballo. Hay partes del video en que lo está aspirando, pero, al mismo tiempo, está como escaneándolo... Cuando filmamos le dije: toca al caballo como si fuera la última vez que lo vas a tocar porque después uno mira imágenes digitales y no se pueden tocar ni la temperatura, ni la textura; no se pueden ver ni la escala, ni la profundidad. Tócalo como si fueras a recordar con tus manos el cuerpo del caballo. **10.19**

10.20 Fue muy bonito observar el proceso, ver como lo iba tocando y, con las luces Led que pasaba sobre el cuerpo orgánico del caballo, imaginar que lo iba digitalizando. **10.43**

04.48 La ficción me ha permitido incorporar en el trabajo todas las cosas que necesito. Me pueden preguntar sobre qué tiene que ver la colonización con ese círculo, pero, inada!, en el video sí tienen que ver. En general, me interesa estar siempre investigando y usar

referencias distintas que se “meten en la juguera” y ¡ya!, se transforman en otra cosa. Antes, cuando el trabajo era todavía un poco más documental, tenía más respeto por la procedencia de los símbolos y las cosas que utilizaba, sin embargo, fue la ficción lo que me permitió transformar todo y, finalmente, hacer yo lo que yo quiero. **05.26**

06.18 Entendí que la herramienta que tiene un artista visual es la transformación e inventar cosas nuevas. Me di la libertad de poder empezar a dar vueltas y hacer cosas que no existían. Antes decía: si no existe, no importa; si no tiene nada que ver con la realidad, no tiene ningún tipo de relevancia. Desde hace un tiempo ya, decidí apropiarme y abrazar la posibilidad de tener el derecho de inventar algo nuevo y, desde ahí, hablar, influir, sobre la realidad. **06.47**

CÉSAR GABLER

28 DE ABRIL DE 2016

00.52 *La Última Ópera Rock* partió como una forma de llevar a un nivel distinto lo que estaba haciendo anteriormente, que tenía que ver con el dibujo y la narrativa. Quería encontrar un concepto global que me permitiera hacer muchas imágenes que rescataran ciertos tópicos que me interesaban mucho y que, creo, aún me siguen interesando. **01.22**

01.22 Tópicos que tienen que ver con la década de los setenta, que era cuando yo era niño. Me interesaba conectarme con un período en cual no tenía plena conciencia del mundo. Quería trabajar con el material que me brindaban emociones y recuerdos infantiles: cosas que tenían que ver con las noticias, con la sexualidad y con cómo yo, entre los cinco y siete años de edad, captaba muy distorsionadamente todos esos elementos. **01.59**

02.29 El proyecto surge en el momento en que encuentro un elemento que cohesiona todo eso. Ese elemento de cohesión me pareció que era el formato de la ópera rock. **02.43**

02.43 Un formato muy común en los años setenta, partiendo por *Evita* y *Jesucristo Superestrella*, cuya melodía, de hecho, durante mucho tiempo no asocié a

Jesucristo Superestrella, sino a una tienda de ropa que era Johnson Clothes, que la usaba para decir “Johnson Clothes, Johnson Clothes, Johnson Clothes”. Luego descubrí que correspondía a Jesucristo Superestrella en voz de Camilo Sesto. **03.14**

03.14 Todo empezó a tener una resonancia y me llevó a buscar archivos que tuvieran que ver con esos recuerdos a modo de ilustraciones. Cuando decidí hacer algo como una ópera rock, no recuerdo en qué momento di con la idea de inventar un tío, que había vivido en Estados Unidos y había escrito una. **03.41**

04.07 La figura de estos personajes que se vuelven míticos en la familia y que tienen conexión con esa cultura, la norteamericana, me pareció interesante. En mi familia, en mi historia personal, hay un tío que es muy gringo, que es muy músico, un gran aficionado; no toca ningún instrumento, pero es un gran melómano. **04.26**

04.30 Este personaje de ficción, *Curt Gabler*, había vivido en Estados Unidos, desarrollado muchos oficios y se había dedicado, también en forma de aficionado, a la música. El personaje había compuesto una ópera enorme, muy extensa, con muchas canciones, con un argumento bastante amplio y muchas líneas narrativas. Eso me pareció que me permitía hacer todo lo que quería hacer, revisar todas las imágenes que quería revisar. **04.58**

04.58 En general me cuesta ceñirme a un programa de producción muy cerrado. **05.04**

05.06 Por personalidad y, quizás, porque lo que veo hoy día en el arte local tiene que ver con programas súper metódicos y hasta mateos respecto de un asunto y la manera de abordarlo. A mí lo que me gusta es cierta consistencia conceptual, sí, pero en medio de una mayor dispersión y variedad iconográfica. **05.32**

05.32 Me interesa que las cosas se caigan un poco, y... claro, eso tiene que ver con que mi proceso de imágenes es bien aleatorio. **05.46**

07.43 En el fondo, mi idea es que el arte es un espacio

de pensamiento que funciona con unas coordenadas que le son propias. **07.53**

09.40 Diría que estoy en las antípodas de la desmaterialización. Creo absolutamente en la materia, en la dimensión física de las obras. La dimensión conceptual considero que es más literaria y poética. **09.58**

10.02 Siento que la dimensión física de las cosas en el arte es súper importante porque hay otros medios, como la poesía, por ejemplo, que pueden trabajar muy bien sin materialidad. **10.15**

10.45 Creo que mi obra se afirma en la historia de las prácticas sociales asociadas al dibujo y a la pintura. **10.56**

11.04 Me interesa, justamente, cómo el dibujo como lenguaje tiene una historia muy amplia, que no pertenece sólo a las artes visuales, sino que también a un montón de otras disciplinas. Obviamente, las más cercanas a mí son el cómic y la ilustración, pero hay otras. Me importa cómo esas disciplinas muchas veces tienen conexiones con asuntos relacionados con la historia, la sociedad y un montón de situaciones hasta psicológicas. **11.30**

11.41 Para mí es muy clave cómo el dibujo se ha desarrollado como lenguaje y cómo, en esa condición, se conecta con un montón de asuntos que yo puedo, eventualmente, utilizar. **11.54**

11.54 Ahí está “el azar del programa”: tener un punto de partida y ver, a partir de las imágenes y de las obras que van resultando, hacia a donde te podría llevar eso. **12.07**

15.17 Con lo temático, para mí, el problema aparece cuando los artistas tratan de enfrentarse a grandes asuntos (históricos, políticos, sociales), lo cual no es algo que sienta que debería estar prohibido para el arte, al contrario. Pero el punto es cómo encontrar una forma que no pretenda ser una denuncia, porque claramente en la denuncia el periodismo es infinitamente superior. Yo siempre digo: por la política y por la deve-

lación de asuntos sociales, un día de CIPER ha hecho más que todas las escuelas de arte juntas. Eso es así, no hay vuelta. **16.03**

16.22 Me parece muy preocupante cuando el valor de las obras de arte está determinado por la importancia social del tema que abordan. No sé si eso es sospechoso, no sé cómo calificarlo, pero, al menos, es curioso. En general, suele pasar que de lo que se termina hablando es del asunto que motiva la obra y muy poco de la obra misma, porque muchas obras de ese tipo, en términos de lenguaje, emplean cosas que ya están resueltas, muy, muy resueltas, no sólo en la historia del arte, sino en ámbitos como el del diseño o del video. **17.04**

21.58 Si en el siglo diecinueve, y antes, el gran tema era la Iglesia y la historia del cristianismo y, en seguida, la historia del poder de los reyes o de los gobernantes, acá en el Chile del siglo veintiuno eso muta a algo que, sin embargo, funciona igual: el gran tema es el golpe, el régimen militar, la época de Allende. Palabra que se repite permanentemente “utopía” e, incluso, ciertas lecturas de algunos asuntos que se han vuelto de moda, por ejemplo, el geometrismo y la propia arquitectura. Se leen desde un concepto que está absolutamente pauteado por modelos teóricos que hablan de la utopía como el gran eje o el gran centro desde el cual debiera ser leído ese material. **22.58**

22.58 Pienso que ahí se farrean cosas que tienen que ver con lo vivencial. Uno en los ochenta, por ejemplo, no veía un edificio de los años sesenta y decía “oh! estas son las utopías marchitas destruidas...”. Uno lo veía como una huevía fea, pesada, medio proleta, decadente. Claro, uno puede asociar eso al fin de las utopías, pero la cuestión vivencial está absolutamente muerta y negada en ese tipo de trabajos que son absolutamente librescos en su lectura de la realidad. **23.33**

23.33 Claramente, el sistema artístico chileno tiene muy marcada la pauta de que la importancia estaba en la vinculación a esos que serían “los grandes asuntos”. **23.48**

23.48 Pienso, ¿dónde queda la subjetividad del artista?, ¿dónde quedan experiencias que no son ubicables dentro de esos parámetros: la vida familiar, el mundo afectivo, por ejemplo? Es casi ridículo mencionarlos como asuntos de arte, pero perfectamente podrían ser y creo que desde ahí uno podría vincularse a muchas más cosas, con mayor propiedad incluso, que desde estas visiones librescas que parecen ser la ilustración de ciertas agendas de universidad o de simposio. **24.24**

28.12 Si uno empieza a ver, está lleno de cosas que no responden a una investigación profunda y, sobre todo, a una conexión con la persona del propio artista. Hay una disociación alimentada por la profesionalización del arte. Ese fenómeno es súper importante y positivo en algunos aspectos, pero es mortal en otros, porque en el fondo impone la obligación de que un joven egresado entre a un sistema que está normado con unas reglas del arte que dicen qué es lo que hay que hacer. **28.49**

29.01 Creo que eso ha dado una inserción más regular al trabajo del artista, pero, sin embargo, ha terminado jugando en contra porque ha producido un arte tremendamente estandarizado y muy impersonal, finalmente. **29.20**

30.46 Me pareció interesante acercarse a imágenes cuyo filtro ya no fuera el de la agenda, sino que fuera el de la memoria. **30.54**

30.54 O sea, para mí Jimmy Swaggart o Rex Humbard más allá de hablar del tele-evangelismo y de la penetración cultural norteamericana y de la asociación de los militares con este tipo de cosas, eran experiencias que me habían marcado por desagradables,

porque me interrumpían los monos animados. *La Catedral del mañana*, tenía que ver con evocar ese momento de conciencia primera y de lo delirante que era esa conciencia primera, pero, al mismo tiempo, de lo permeable que resultaba a los distintos estímulos que recibía. **31.31**

31.31 Pensé que era muy potente, en vez de usar un filtro de selección contemporáneo frente al pasado, usar un punto de vista pasado. Seleccioné y filtré de acuerdo a lo que a mí me llamó la atención en ese momento. **31.46**

31.47 Entonces, hay personajes que sería tramposo que pusiera hoy día desde esa óptica, porque para mí no fueron gravitantes, pero otros sí, porque, efectivamente, estaban presentes en mi memoria de niño de cinco a ocho años. Por eso aparecen tantos cantantes como Dean Martin o Bing Crosby, porque eran quienes actuaban en las películas que daban regularmente. **32.15**

32.16 Películas de los años 30 a los años 60, en blanco y negro, con mucha referencia militar. **32.53**

33.13 Y es que por ahí me interesa, eventualmente, el tema de lo político, porque ese material es, también, súper político. O sea, hacer a Dean Martin en ese contexto se relaciona con que, finalmente, si veíamos todo eso era porque era lo que los militares dejaban que uno lo viera o, eventualmente, querían que uno viera. Esta idealización del militarismo vía los soldados americanos, claramente tenía un trasfondo político. No me extrañaría que esos paquetes de películas los hayan regalado los gringos para pasarlos en los canales locales. **33.49**







Historias de Comienzos
Proyecto financiado por FONDART,
Convocatoria 2016





"LA HISTORIA COMIENZA AL RAS DEL SUELO, CON LOS PASOS"

Michel de Certeau, Andar en la ciudad