



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Artes
Escuela de Postgrado
Magíster en Artes, mención Artes Visuales

Parpadeos

Estrategias de actualización
y resignificación de archivo

Lucrecia Conget Iribar

Profesor Guía:
Enrique Matthey

Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con
mención en Artes Visuales

Santiago, 2010

Resumen

En el presente texto se analizará el eje problemático que determina mi producción de obra, el cual está dado por el archivo (entendiéndose por archivo todo aquello escrito y contingente respecto a un ámbito determinado) y cómo éste es actualizado o resignificado desde una función estética. En otras palabras, la problemática de mi trabajo está marcada por una íntima relación mantenida entre el tema (registro) y la estrategia (resignificación).

Tomando lo anterior en cuenta, esta tesis se estructura en tres partes principales, cada una correspondiente a una estrategia que he determinado en mis propuestas visuales y que generan el mencionado cambio de sentido y actualización del archivo. La primera consiste en la imposición de marcos —recontextualización del registro dada por el uso del reencuadre de la imagen, el anclaje del texto o el cambio de soporte—; la segunda tiene que ver con la realización de una acción, un gesto en un espacio o contexto determinado que permita activar las historias que de éste se despliegan y volverlas contingentes; y, finalmente, la tercer estrategia es aquella basada en una estética relacional en la que la activación y resignificación del archivo es producto de una negociación a partir de la interacción con los actores sociales del ámbito específico elegido.

Para abarcar los contenidos mencionados se analizarán mis trabajos en relación a obras de artistas referentes —entre ellos Alfredo Jaar, Josep-María Martín, Allan Kaprow, Melvin Charney y Simon Starling— a la luz de un marco teórico delimitado por textos relacionados con la semiología, la hermenéutica, la biopolítica, la estética relacional y el arte contextual, tomando autores como Paul Ardenne, Roland Barthes, Nicolas Bourriaud, Michel De Certeau, John Tagg y Paul Ricoeur, entre otros.

Si el hombre no cerrara a
veces soberanamente los
ojos terminaría por no ver ya
lo que merece verse.

René Char

Índice

Introducción	3
I. Abrir los ojos: un afán de vigilancia	8
II. Primer parpadeo:	
Hacer visible desde el marco	30
II.1. Recursos de recontextualización	35
II.1.a. El reencuadre	35
II.1.b. El texto	39
II.1.c. El trasaldo de soporte	43
II.2. El cambio de contexto y las relaciones intertextuales: involucrar al espectador	45
III. Segundo parpadeo:	
La conexión de gestos y la continuidad de la historia	55
III.1. El lugar como archivo de historias replegadas	57
III.2. El despliegue de la historia a través de la intervención del espacio	60
IV. Tercer parpadeo:	
La resignificación a través de una estética relacional	99
IV.1. El archivo como sentido dado en la práctica social	99
IV.2. La obra como intersticio social: testigo de negociaciones semánticas	103
IV.3. La obra como dispositivo de comunicación: hacer visible una geografía de intercambios	108
Conclusión	113
Bibliografía	115

Introducción

(...) el parpadeo es condición de la visualidad porque permite a ésta explayarse sin arder en la incandescencia de una ceguera definitiva. Que, en cierto modo, se lo puede aproximar al soslayo —que no quiere ver— o al esquivar, a desviar la mirada, desviarla de lo intolerable, que no se puede ver; que sobrepuja el poder de la mirada, lo salvaje. Pero el parpadeo también es, y rigurosamente, protección de la visualidad y retención de la imagen.¹

El parpadeo es, para Pablo Oyarzún, aquello que interrumpe la visión y que, sin embargo, la permite. Es cerrar los ojos, dejar de ver por unos instantes para así retener la imagen y reflexionar en torno a ella. He ahí la esencial diferencia que el autor establece entre discurso y obra. Para generar un discurso es preciso dejar de ver; detener el silencio y construir un relato, es necesario parpadear.

El presente texto no es más que un discurso que surge como consecuencia de diversos parpadeos al situarme frente a mi trabajo. No se pretende que se asome en él la particularidad de una obra —como define Oyarzún, la particularidad está en “los intersticios del discurso de arte y sobre arte, es decir, cuando éste calla”²—, sino que, al contrario, a través de la ruptura del silencio se intentará situar mi trabajo en un relato coherente, logrando un discurso que busca aproximarse a él tomando prestadas teorías de la hermenéutica, la semiología, la biopolítica y la estética relacional.

Sin embargo —y he aquí donde se debe tener mayor cuidado—, este mismo relato, para constituirse como tal, debe dejar de lado otras perspectivas de mirada. Este esquivar implica evitar desviar la mirada hacia puntos de vista que amplíen demasiado el campo de estudio e impidan la profundización en el tema que a esta tesis compete.

El parpadeo funciona como metáfora no sólo del discurso en sí mismo —por ende, de este texto—, sino que también de mi propio trabajo. Un trabajo que busca

1 OYARZÚN, Pablo. *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña, 2000, p. 249-250.

2 *Ibid*, p. 242.

retener las imágenes y archivos contingentes para cuestionarlos y dotarlos de nuevos sentidos y puntos de vista.

Mis propuestas visuales parten, generalmente, desde el momento en que me enfrento a archivos contingentes (en su mayoría, archivos de prensa). Archivos que evidencian ciertas fisuras de índole socio-político. A partir de mis trabajos busco resignificar dichos registros —que poseen, por su naturaleza periodística, una función informativa implícita— transformando la manera en que éstos son vistos e interpretados y permitiendo así generar una reflexión en torno a ellos desde una perspectiva estética.

Desde aquí se puede vislumbrar que el eje problemático, transversal a todos mis trabajos, está dado en la tensión producida entre el tema y la estrategia: el primero, el archivo; la segunda, las operaciones utilizadas para lograr su resignificación.

El hecho de usar la palabra estrategia no es aleatorio. Entiendo este concepto como la planificación y dirección de las acciones que se implementarán en un contexto determinado para guiar y gestionar un proceso que logre un fin premeditado. Este fin depende de los temas a los que refieran los archivos elegidos para cada trabajo, pero, en general, está dado por la búsqueda de una actualización, reflexión y cuestionamiento crítico en torno a aquello que se escribe en contingencia. A partir de estos antecedentes se puede entender el título de esta tesis: *Estrategias de actualización y resignificación de archivo*.

El presente relato se estructurará en base a cuatro capítulos que se aferran a la imagen del parpadeo propuesta por Oyarzún.

Para parpadear primero es necesario abrir los ojos, observar el mundo tal y como se nos presenta. Así comienzan todos mis trabajos, desde esa necesidad de mirar el contexto en el que los archivos se insertan, tomando en cuenta lo que se dice, lo que se deja de decir, lo que se hace visible y lo que se mantiene escondido. Es este afán de vigilancia el que será analizado en el primer capítulo de esta tesis.

Dicha apertura de ojos dejará ver aquellos sentidos que gatillan mis trabajos y dará paso a los tres parpadeos siguientes. Parpadeos que se traducen en tres capítulos correspondientes a tres estrategias de resignificación de archivo que he advertido en mis propuestas visuales. Junto a cada estrategia presentada, se enunciará cierto marco teórico que permitirá analizar mis trabajos en relación a obras referentes.

La primera estrategia es la de recontextualización, es decir, la de la imposición de nuevos marcos, nuevos contextos desde los cuales reinterpretar la contingencia archi-

vada. Esta operación actúa como un parpadeo en el que se instala cierta ceguera, se delimita el campo de visión y se censura información para entregar una mirada sesgada. Es un parpadeo que se *aproxima al soslayo* pero que, gracias a eso, permite la apertura a nuevas interpretaciones y significados. Se analizarán aquí tres recursos que he usado para provocar dicho cambio contextual: el uso del reencuadre de la imagen, el anclaje de ésta a través del texto y el traslado de soporte. Todas estas herramientas permiten generar un traspaso de contexto de interpretación que produce que el espectador se involucre a través del establecimiento de nuevas relaciones intertextuales y genere así nuevos significados. Dentro de este capítulo, se profundizará en el análisis de tres trabajos de mi autoría poniéndolos en relación con obras de Alfredo Jaar y Allan Kaprow.

Se ha dicho que el parpadeo interrumpe la visualidad. Dicha interrupción hace que la realidad se nos presente como imágenes fragmentadas en el tiempo. El parpadeo es entonces el intersticio entre dichos fragmentos temporales, conformándose también como punto de unión y conexión entre estos relatos interrumpidos. Del mismo modo funciona la segunda estrategia de resignificación utilizada en mis propuestas visuales y analizada en el tercer capítulo. En este capítulo, mi trabajo es visto como experiencia, como una acción que actualiza y resignifica el presente a través de su conexión con historias pasadas. A pesar de que este recurso puede advertirse en casi todos mis trabajos, se analizarán aquí sólo dos, vinculándolos con la obra de Simon Starling y Melvin Charney.

El parpadeo también se instala en el límite entre un interior oculto y un exterior visible: permite, entonces, que el sujeto se relacione con aquello que está fuera de él, estableciéndose como plataforma de comunicación. Este parpadeo gatillador de comunicaciones e interacciones corresponde a la tercer estrategia determinada en mi trabajo: la búsqueda de una resignificación del archivo a través de una estética relacional, en donde la obra se convierte, a través de su vinculación directa con un contexto, en testigo de negociaciones semánticas. En este capítulo se profundizará en tres de mis trabajos y se los pondrá en relación con dos obras de Josep-María Martin.

El marco teórico desde el cual se presentará el análisis de los parpadeos presentados estará dado por autores de áreas muy diversas como lo son Paul Ardenne, Roland Barthes, Nicolas Bourriaud, Michel De Certeau, John Tagg y Paul Ricoeur; entre otros. Según las necesidades que en el texto se fueron presentando se hilaron ciertos diálogos entre sus teorías. Como justificación al atrevimiento de vincular teóricos tan diversos no tengo más excusa que la misma que expone Paul Ricoeur en uno de sus libros: “este

derecho es el de cualquier lector: todos los libros están simultáneamente abiertos a él¹³.

Ya habiendo presentado los tres parpadeos que funcionan como metáforas de las estrategias usadas, se presentará la conclusión. En ella se reflexionará en torno a porqué resulta para mí necesario hablar de la contingencia desde el ámbito del arte. Desde aquí, se entenderá que mi trabajo de resignificación de archivo no sólo exige una lectura estética sino también política, estando ambos conceptos —estética y política— íntimamente relacionados.

Finalmente, resta advertir al lector sobre ciertas características formales que en esta tesis se presentan. Manteniendo coherencia con la metáfora utilizada por Oyarzún, antes de cada capítulo correspondiente a un parpadeo, se mostrarán las imágenes desde las cuales se va a establecer el discurso. De esta forma, se producirá la incandescencia que todo ojo necesita para parpadear y, entonces, romper el silencio.

3 RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Editorial Trotta: España, 2003, p. 15

El ojo sigue registrando la realidad, incluso cuando aparentemente no hay una razón para hacerlo, y en cualquier circunstancia. La pregunta es: ¿Por qué? Y la respuesta es: porque el medio es hostil.

Joseph Brodsky

Ningún campo de la actividad humana podría escapar al artista, que tiene que permanecer vigilante y actuar sobre todos los frentes.

Paul Ardenne

I. Abrir los ojos

Un afán de vigilancia

Pido que se preste mucha atención al contexto. A todos los contextos. A lo que permiten, a lo que rechazan, a lo que esconden, a lo que ponen en relieve.⁴

Mi trabajo comienza desde la mirada, la observación y el estudio específico del contexto en que éste se inserta.

Paul Ardenne define *contexto* como aquellas “circunstancias” en constante “interacción” en las cuales un hecho se encuentra incrustado. Dichas circunstancias, al corresponder al “universo de la cosa”, concierne a la “realidad”, aquello “que es actual y relativo, más que al presente, al devenir y al fenómeno, a la imbricación de los hechos, continuamente reactualizada, al mundo que se desarrolla”.⁵ Desde aquí se entiende que trabajar desde el contexto es hacerlo desde la contingencia.

Al hablar del contexto real como la re-actualización de una imbricación de hechos, se concibe que todo presente dado es comprendido gracias a la activación y resignificación contingente de historias pasadas, relacionadas intertextualmente entre sí en el presente. Es aquí cuando los conceptos de testimonio, archivo y espacio toman crucial importancia: son ellos las herramientas desde las cuales puedo acceder a la contingencia con la que voy a trabajar. En otras palabras, para entender el contexto en el que mi trabajo se va a instalar, para comprender su presente dado, debo investigar en torno a su pasado y cómo éste es activado en dicho presente. No hay otra forma de hacer esa investigación más que acudiendo al archivo y los testimonios que de allí se desprenden.

Lo interesante aquí es que todas estas herramientas que me permiten conocer el contexto son construidas por alguien, son pasados manipulados por las personas que se relacionan con los hechos elegidos, son relatos en los que inevitablemente entran en

4 ARDENNE, Paul. (2002) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Cendeac: España, p. 16

5 *Ibid.*, p. 14,15

juego los intereses, las ideologías, las expectativas y experiencias de quienes los construyen y, por lo tanto, no son nunca objetivos. Volviendo a la cita inicial de este capítulo, si bien —a través de los archivos— se ponen en relieve ciertos antecedentes del contexto estudiado, también, inevitablemente, hay algo que se *esconde*, que se *rechaza*.

Es aquello que se mantiene invisible y pide ser develado, aquellos sentidos posibles que no están siendo mostrados —que han sido suprimidos u ocultados— los que han desencadenado la producción de mis trabajos. Me interesa actualizar y resignificar las cosas ya escritas, ya sabidas, ya archivadas. Me interesa trabajar con temas socio-políticos en los que se ocultan ciertas manipulaciones, en los que se evidencian relaciones humanas tensionadas por el poder, gestos impostados, etc. Todo esto, con el objetivo de lograr descubrirlos y resignificarlos desde una propuesta estética.

Para ello es necesario, en primera instancia, tener los ojos abiertos, ser capaz de observar más allá de lo que se muestra. Es necesario cierto “afán de vigilancia”. Tal como explica Ardenne, se precisa tomar una posición “más social que retraída al estudio, se quiere a la vez comprometida, perturbadora y vigilante: “el que vigila los hechos y escucha los ruidos” (Lathan en Ardenne, Paul) (...) no necesariamente para adherirse en el instante, sino para promover una acción anclada en una realidad a la que el artista se acerca y analiza minuciosamente”.⁶

Pues bien, observo el contexto elegido —cruzado por temas de mi interés— para así, posteriormente, generar estrategias de reactivación y resignificación.

⁶ ARDENNE, Paul. *Op. cit.* 16

Es necesario bajar el ritmo,
contextualizar de manera
muy precisa cada imagen,
encuadrarla para que tenga
un sentido.

Alfredo Jaar



FIG. I. *Postales*
Postal I (detalle)
Lucrecia Conget, 2004.
Fotografía, 10 x 15 cm.

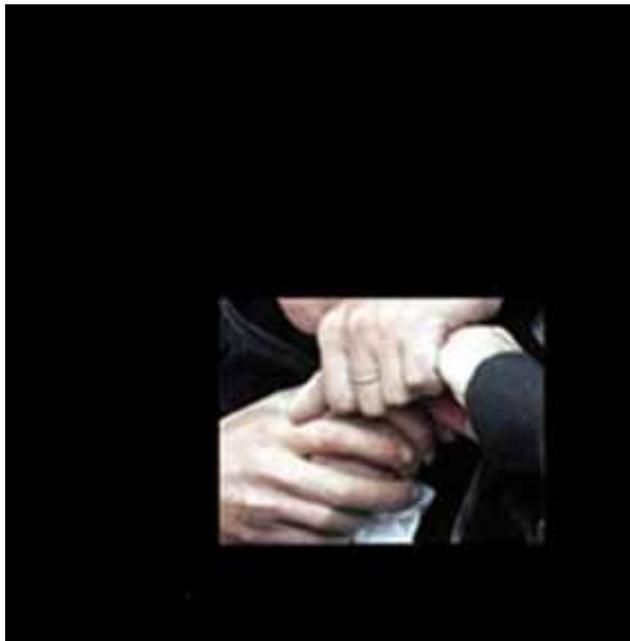


FIG. 2 *Postales*
Postal II (detalle)
Lucrecia Conget, 2004.
Fotografía, 10 x 15 cm.

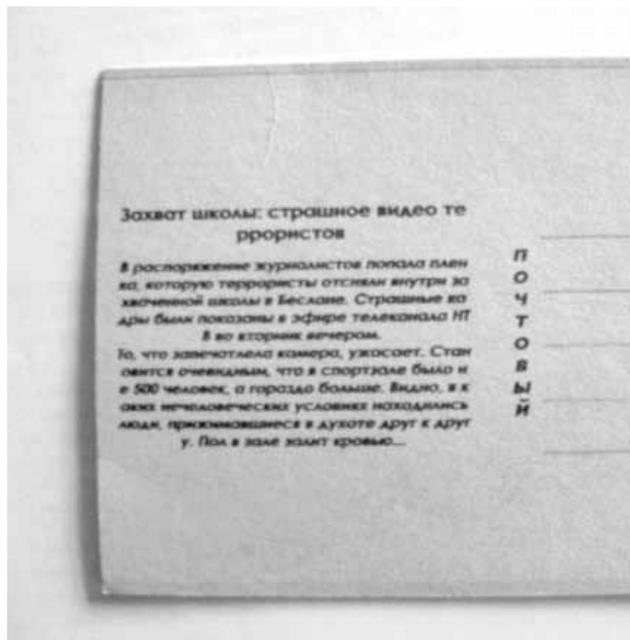


FIG. 3 *Postales (reverso)*
Lucrecia Conget, 2004.
Fotografía, 10 x 15 cm.

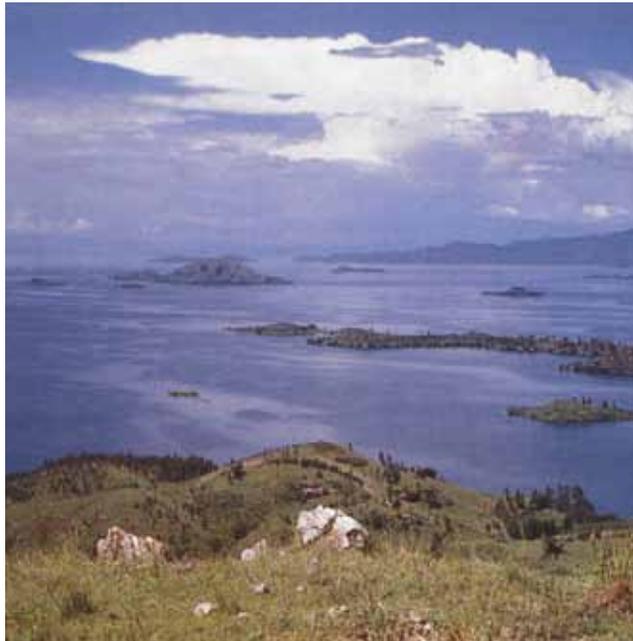


FIG.4 *Signs of life*
Detalle anverso postal
Alfredo Jaar, 1984.

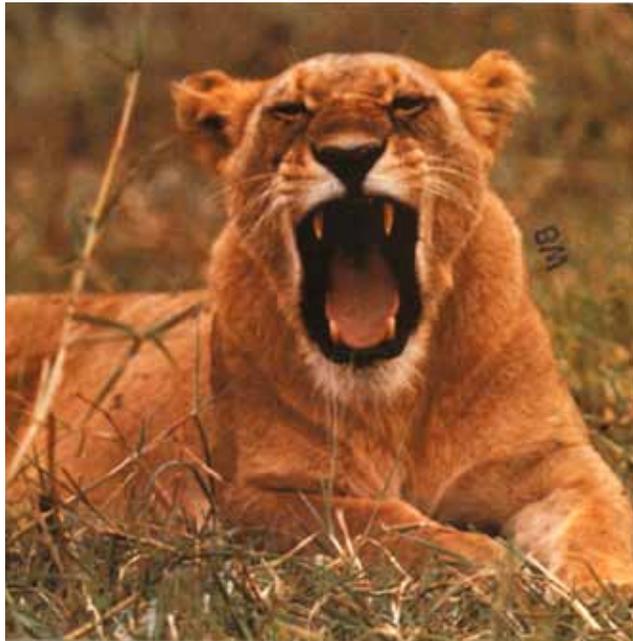


FIG. 5 *Signs of life*
Detalle anverso postal
Alfredo Jaar, 1984.



FIG. 6 *Signs of life*
Detalle reverso postal
Alfredo Jaar, 1984.

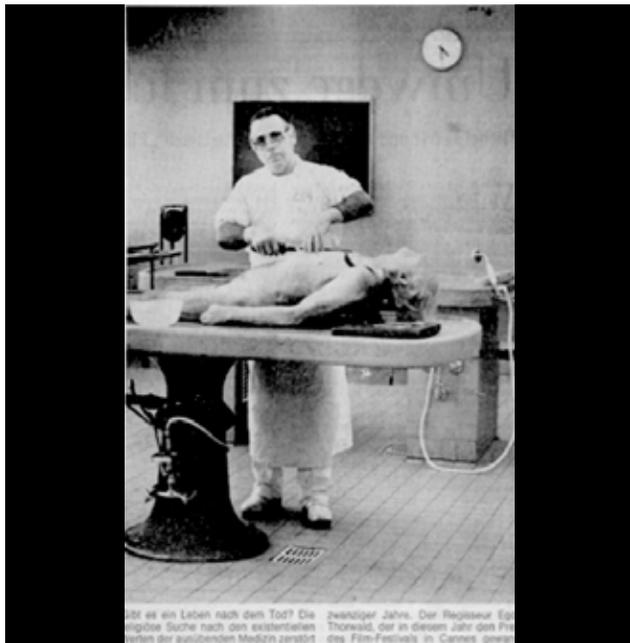


FIG. 7 Intervenciones en el periódico

Die Zeit

Allan Kaprow

20 de marzo de 1981

Traducción pie de página:

“¿Hay vida después de la muerte? La búsqueda religiosa ha sido destruida por especialistas en medicina (...).”



FIG. 8 *Candidatos - Perdidos*
Detalle Afiche I
Lucrecia Conget
2004
12 afiches
Impresión blanco y negro
70 x 50 cm.



FIG. 9 *Candidatos - Perdidos*
Detalle Afiche II
Lucrecia Conget
2004
12 afiches
Impresión blanco y negro
70 x 50 cm.

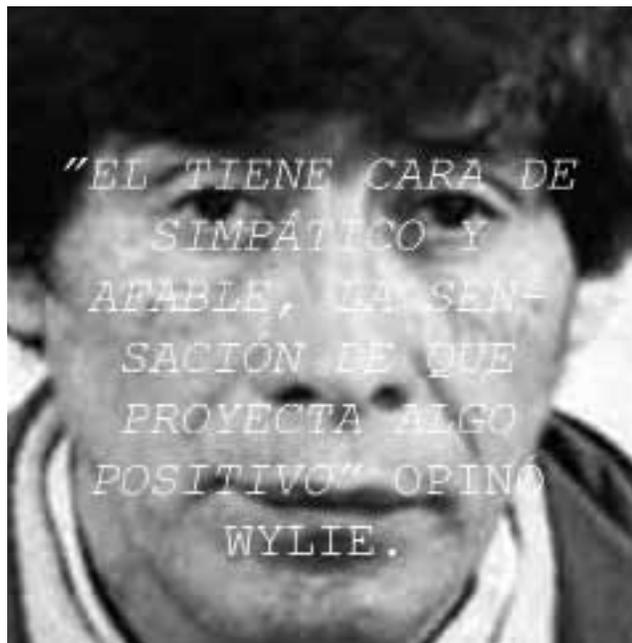


FIG. 10 *Candidatos - Perdidos*
Detalle Afiche III
Lucrecia Conget
2004
12 afiches
Impresión blanco y negro
70 x 50 cm.



FIG. 11 *Candidatos - Perdidos*
Lucrecia Conget
2004
Intervención espacio público
12 afiches
Impresión blanco y negro
70 x 50 cm.



FIG. 12 *Candidatos - Perdidos*
Lucrecia Conget
2004
Intervención espacio público
12 afiches
Impresión blanco y negro
70 x 50 cm.



FIG. 13 *El lamento de las imágenes*
Alfredo Jaar
2002
Instalación



FIG. 14 *El lamento de las imágenes*
Alfredo Jaar
2002
Instalación



FIG. 15 *No en vano / Carlos Reszka*
Lucrecia Conget
2005
Catálogo
20x20 cm.
30 págs.

Viernes 22 de abril de 2005/ Las Últimas Noticias

y se encaminó hacia el Museo Nacional de Bellas Artes. Seguramente en Metro, porque ese era su medio de transporte y porque hace una semana se encontró con su hija Regina en la Estación Cerro Blanco, de Recoleta.

“Todo está bien. El día en que muera, que mi muerte no sea en vano”, le dijo su padre. Ella quería llevárselo a casa, pero él trató de tranquilizarla y no quiso contarle dónde estaba

FIG. 16 *No en vano* / Carlos Reszka
Lucrecia Conget
2005
Catálogo
20x20 cm.
Detalle pág. 14

Viernes 22 de abril de 2005/ Las Últimas Noticias

y vuelan al cielo".

Faltaba poco para las diez de la mañana y el escultor se lanzó al vacío, con las manos y los pies abiertos, como si realmente quisiera volar. Al menos así lo vieron caer. Como dice Regina "nació y murió como un artista".

Ariel Diéguez
periodista

FIG. 17 *No en vano* / Carlos Reszka
Lucrecia Conget
2005
Catálogo
20x20 cm.
Detalle pág. 26



FIG. 18 *No en vano* / Carlos Reszka
 Lucrecia Conget
 2005
 Catálogo
 20x20 cm.
 págs. 18-19 y 22-23



FIG. 19 *No en vano* / Carlos Reszka
Lucrecia Conget
2005
Catálogo
20x20 cm.
pág. 28.

II. Primer parpadeo

Hacer visible desde el marco

La noción de Marco no tiene nada que ver con una pretendida “transparencia” de la realidad o con un darse a ver sensible de lo real en el texto visual. La noción de marco incluye también la “opacidad” visible o invisible de la representación (como negro o desenfocado en el interior del campo; como visible en el fuera de campo).⁷

En el capítulo anterior se ha dicho que todo el proceso previo de investigación en mi trabajo es en base a testimonios (cosas dichas y recordadas) y archivos (los documentos escritos) en torno al contexto elegido. El problema está en que vigilar desde dichas herramientas es hacerlo desde un marco impostado, un punto de vista dado. En otras palabras, un referente manipulado.

Detengámonos un momento en esta idea de manipulación presente en todo testimonio y archivo. Para Paul Ricoeur (1983) el testimonio es siempre oral: un sujeto atestigua cuando intenta transportar “las cosas vistas al plano de las cosas dichas”.⁸ Es en este proceso de traspaso que se establece cierta lejanía de espacio y tiempo con respecto al acontecimiento del cual está atestiguando. En este sentido, el testimonio no refleja el recuerdo en sí, sino que lo presenta distorsionado.

A través de la narración oral, el testimonio refiere a una experiencia vivida, pero la reanuda afectándola para dotarla de un sentido. Es decir, al establecer un discurso el testigo está presentando su interpretación de su experiencia —ya no refiere al acontecimiento pasado en sí mismo. En esta interpretación que el sujeto hace del acontecimiento vivido entran en juego varios aspectos de su identidad: su postura ideológica, sus intereses, sus expectativas, etc.

Al ser dicho y transformado en un discurso oral —siendo traspasado a un lenguaje— todo acontecimiento es dotado una razón de ser en el mundo, un sentido que

7 VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós, 1984, p. 117.

8 RICOEUR, Paul. *Texto, Testimonio y Narración*. Chile: Andrés Bello, p. 14

Ricoeur llama *identidad narrativa*.⁹

La acción no apunta sino a ser recogida en relatos cuya función es procurar una identidad al agente, una identidad que no puede sino ser desde ese momento una identidad narrativa.¹⁰

La identidad narrativa es un primer marco impostado en el que se hace evidente un significado del acontecimiento referido a través del ocultamiento de otros sentidos posibles que quedan fuera de campo, en un área de desenfoque.

Una vez impuesto el marco de la identidad narrativa a través del testimonio, éste puede devenir en archivo. El archivo es el testimonio materializado en palabra escrita, en fotografía, en video, sonido, etc. Es el sentido estático y durable de la identidad dada por el sujeto. A diferencia del testimonio —el cual es un discurso hablado en el que testigo e interlocutor comparten un aquí y un ahora teniendo la posibilidad de construir un sentido compartido—, en el archivo no hay oportunidad de diálogo alguno. Éste se mantiene mudo y sordo, imponiendo el marco y fijándolo para siempre.

Uno de los tipos de archivo en los que baso la mayor parte de mi investigación en torno al contexto son los archivos de prensa. La prensa es quizá el medio que impone más marcos al acontecimiento referido. Éste sufre varios traspasos siendo víctima de innumerables manipulaciones e imposiciones de sentido.

La fotografía de prensa es un mensaje. Una fuente emisora, un canal de transmisión y un medio receptor constituyen el conjunto de su mensaje. La fuente emisora es el grupo de técnicos que forman la redacción del periódico: unos hacen las fotos, otros eligen una en particular, la componen, la tratan y otros, por último, la titulan, le ponen un pie y la comentan. El medio receptor es el público que lee el periódico. Y el canal de transmisión, el propio periódico o, para hablar con más precisión, un complejo de mensajes concurrentes que tienen a la fotografía como centro, pero cuyo entorno está constituido por el texto, el titular, el pie de foto, la compaginación y, también, de un modo más abstracto pero no menos “informativo”, la misma denominación del periódico.¹¹

Cada persona que interviene en la producción de un archivo de prensa impo-

9 RICOEUR, Paul. *Op. Cit.* 14

10 *Ibid.*, p. 86

11 BARTHES, Roland. (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós., p. 36

ne su marco, establece su punto de vista y filtra la identidad narrativa propuesta por la anterior. La producción de este tipo de archivos se convierte entonces en un acuerdo social sobre el significado y punto de vista que se le va a dar al acontecimiento referido: una negociación semántica en torno a la posición del marco. Posición que, producto de tensiones socio-políticas, intenta —haciendo visibles ciertos elementos y dejando fuera de foco otros— reflejar intereses e ideologías. Posición que quedará escrita provocando que el acontecimiento enmarcado se mantenga estático y mudo.

En la cita anterior se habla del medio receptor: el público. Éste accede a la noticia —al contenido del archivo— a través de la lectura. Al respecto, Ricoeur (2003) afirma que el archivo no sólo es mudo, sino también huérfano. En este sentido, el documento se desprende de aquél que lo creó y deja de tener un destinatario específico: permanece abierto para cualquiera que sabe leer. El documento, entonces, se convierte en un espacio de consulta social y puede ser activado por la lectura de terceros.

(...) como cualquier escritura, el documento de archivo está abierto a cualquiera que sabe leer; no existe, pues, destinatario designado, a diferencia del testimonio oral dirigido a un interlocutor preciso; además, el documento que duerme en los archivos es no sólo mudo sino también huérfano; los testimonios que oculta se separaron de los autores que lo “crearon”; están sujetos a los cuidados de quien tiene competencia para interrogarlos y así defenderlos, prestarles ayuda y asistencia.¹²

Se cae entonces en el problema de la interpretación del sujeto que lee. Nuevamente aquella identidad narrativa determinada en el testimonio y fijada en el archivo puede ser re-actualizada, transformándose en una identidad distinta y adquiriendo, por lo tanto, un nuevo sentido.

Si el texto escrito es de por sí pasivo, es en la lectura donde éste se activa, siendo resignificado y, como consecuencia, actualizado por el lector. El archivo, por intermedio de la lectura, se convierte así en contingencia pura. Frente a esta activación De Certeau (2000) habla del texto como un espacio que a través de la lectura se vuelve habitable:

Esta mutación hace habitable el texto como si fuera un apartamento rentado. Transforma la propiedad del otro en un lugar que, por un momento, un transeúnte toma prestado. Los inquilinos operan una mutación semejante en

12 RICOEUR, Paul. (2003) *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid: Trotta S.A., p. 222

el apartamento que hacen amueblar con sus acciones y sus recuerdos (...).¹³

Al leer el lector se apropia del texto, lo habita llenándolo de expectativas, interpretándolo como sólo él puede hacerlo, estableciendo relaciones intertextuales. El lector se instala, se mueve, se encuentra, lejos de la pasividad, activado por el archivo. Si el tiempo compartido del testimonio —esa instancia de diálogo que permitía la generación de una identidad narrativa a través de la estructura de la experiencia en un relato— se veía pausada al transformarse en archivo, ahora, a través de la lectura se vuelve a activar: el lector al leer este relato pasivo y estático lo vuelve a interpretar y, desde su subjetividad, constituye un nuevo relato, el cual permite reactualizar la identidad narrativa original.

De esta forma, se puede entender que el archivo no sólo impone un marco al acontecimiento al que refiere, tal como lo hace la prensa, sino que también enmarca la interpretación del lector. Delimita los espacios y configura las posiciones desde las cuales éste se va a poder mover para habitarlo e interpretarlo.

Desde aquí, habiendo definido los conceptos de testimonio, archivo y lectura, herramientas básicas para acceder a la contingencia de los contextos elegidos como temas de mis trabajos, se entiende que todos ellos presentan significados, haciéndose visibles gracias a que imponen marcos que, al mismo tiempo que son dispositivos que permiten la comprensión, la delimitan, generando ceguera en torno a los aspectos que están fuera de campo.

Tomando lo anterior en cuenta se puede comprender el título de este primer parpadeo. Éste corresponde a una de las estrategias de resignificación que he descubierto en el proceso de mi trabajo. Si la información a la que accedo en torno a los temas que quiero trabajar llega con un marco impuesto que manipula el acontecimiento y delimita la interpretación, entonces, la operación indicada —para dotarlo de un nuevo sentido y hacer visible algún significado antes no visto— es la de la imposición de nuevos marcos a eso ya escrito que guíen al espectador en el establecimiento de nuevas lecturas. El objetivo de dichos marcos sería el de entregar un nuevo contexto desde el cual resignificar la noticia: recontextualizarla.

Hay varios recursos para recontextualizar un archivo y en mis trabajos me he cen-

¹³ DE CERTEAU, Michel. (2000) *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, p. LII

trado principalmente en tres de ellos: el reencuadre de la imagen; el anclaje en la relación texto-imagen; y el traslado del soporte. Todos estos recursos, tal como se ha dicho, imponen un marco, una ventana que, censurando inevitablemente cierta información que se encuentra fuera del campo de visión de ella, permite observar el tema elegido desde una perspectiva distinta y generar así un nuevo sentido. En otras palabras, a través de la ceguera impostada, se hacen evidentes nuevas relaciones intertextuales que anteriormente permanecían invisibles.

II. I. Recursos de recontextualización

II. I. a. El reencuadre

El 1 de septiembre de 2004, en Beslán, Osetia del Norte (Rusia), el Colegio de Enseñanza Número Uno para niños de 7 a 18 años fue tomado por un grupo de terroristas musulmanes armados con explosivos. Tuvieron como rehenes a 1181 personas, manteniéndolas encerradas por tres días bajo las amenazas de muerte, sin agua, comida ni medicamentos. Las tropas rusas lograron tomar el control y rescatarlos el 3 de septiembre del mismo año. Estaban desnudos y pálidos por el calor y el hambre que habían pasado. Murieron 370 personas, de las cuales 171 eran niños. Hubieron, además, 200 desaparecidos y cientos de heridos.

En Chile los medios se encontraban saturados de las imágenes de dicha masacre, imágenes que trataban de reflejar el dolor y sufrimiento vivido por las personas involucradas pero que, sin embargo, cuanto más se mostraban, cuanto más información entregaban, más insensibilizaban al espectador; haciendo que éste se sintiera cada vez menos conmovido.

Roland Barthes (1979) en su ensayo *Shock-photos* refiere a este fenómeno anestésico producido por las imágenes de prensa:

No basta con que el fotógrafo simbolice lo horrible para que nosotros lo experimentemos.

(...) Esto es porque, cuando las miramos [las fotografías], estamos desposeídos de nuestro juicio: alguien se ha estremecido por nosotros, ha reflexionado por nosotros, juzgado por nosotros; el fotógrafo no nos ha dejado nada, excepto un simple derecho a la aquiescencia intelectual.

(...) la perfecta legibilidad de la escena, su formulación, nos dispensa de recibir la imagen en todo su escándalo; la fotografía, reducida al estado de lenguaje puro, no nos desorganiza.¹⁴

Pareciera ser que cuanto más información se entrega, menos se comprende, más pasivo e insensible se encuentra el espectador: "(...) los medios de comunicación y sus

14 BARTHES, Roland (1979) *The Eiffel Tower and other mythologies*, New York: Hill & Wang, p. 71-72

imágenes nos llenan con una ilusión de presencia, que finalmente nos deja con un sentimiento de ausencia” (Jaar, Alfredo en Didi-Huberman, George).¹⁵ Eso es justamente lo que había ocurrido con esta masacre: había una saturación de información, todos sabían lo que había sucedido, pero, aún así, parecía muy lejano a nuestra realidad.

Las fotografías propiamente traumáticas son muy raras porque, en fotografía, el trauma es totalmente tributario de la certeza de que la escena ha tenido lugar de forma efectiva: el fotógrafo tuvo que estar allí (definición mítica de la denotación); pero una vez establecido este punto (que, a decir verdad, constituye ya una connotación), la fotografía traumática (incendios, naufragios, catástrofes, muertes violentas, captadas “en vivo”) es algo sobre lo que no hay nada que comentar: la foto-impacto es insignificante en su estructura: ningún valor; ningún saber; en último término, ninguna categorización verbal pueden hacer presa en el proceso institucional de la significación. Hasta podríamos imaginar una especie de ley: cuanto más directo es el trauma, más difícil resulta la connotación; más aún: el efecto “mitológico” de una fotografía es inversamente proporcional a su efecto traumático.¹⁶

A través del trabajo *Postales* (2004) (figs. 1-3) decidí reencuadrar las imágenes quitando el exceso de información y censurando algunas de las partes más amarillistas — como la sangre y las caras de horror— para rescatar o evidenciar así los gestos humanos de unión y contención frente a estas situaciones de sufrimiento, gestos que para Adriana Valdés actúan como un punctum:“(…) el punctum del gesto, absolutamente reconocible, de los brazos de los niños, algo como un punctum de común humanidad, lo único que se rescata totalmente; lo único que hasta en la peor situación tiene algo de luz”.¹⁷ El resto de la fotografía, aquello que no se matuviera dentro del encuadre elegido, quedaría en negro, oculto, censurado: un espacio de oscuridad para hacer visible aquel pequeño punctum.

Una vez reencuadradas seis imágenes seleccionadas de la masacre, las convertí en postales. En el reverso (fig. 3) incluí un texto extraído de un periódico ruso que refería al atentado. Estaba en código cirílico por lo que nadie que no hablara en ruso podría entenderlo. De esta forma, sólo aquellos pequeños fragmentos reencuadrados hablaban.

Estas postales fueron enviadas por correo a mis compañeros y profesores de Li-

15 DIDI-HUBERMAN, George et. al. (2007). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, p. 32

16 BARTHES, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós, p.26

17 VALDÉS, Adriana (ed.) (2006) *Jaar SCL 2006*. Santiago de Chile: Fundación Telefónica, p. 86

cenciatura en Arte. El objetivo era, por un lado, generar cierta personalización de la noticia —buscaba que las personas que recibieran mi trabajo se sintieran aludidas e interpeladas—; y, por el otro, lograr que el tiempo de observación, reflexión y significación de las imágenes de dicha masacre fuera mayor: el espectador debía descifrar los códigos y entender de qué se le estaba hablando. Para cuando lograra entenderlo, estaría demasiado involucrado.

Diez años antes, en 1994, Alfredo Jaar había utilizado la misma estrategia en su trabajo *Signs of life* (figs. 4-6). Desde Ruanda, lugar donde se llevaba a cabo el genocidio en el que se mataron a un millón de personas en cien días, compró postales turísticas. En ellas aparecían imágenes de animales del Parque Nacional Akagera, vistas de las montañas de Kibuye y Gisenyi, o el paisaje tranquilo del lago Kivu (figs. 4-5). Imágenes que contrastaban extremadamente con todo lo que allí estaba sucediendo. Todas ellas tenían, además, un slogan: “Rwanda: Découvrez 1.000 merveilles, au pays des 1.000 collines” (Ruanda: descubra 1.000 maravillas en el país de las 1.000 colinas). Las envió por correo a amigos y colegas con una línea de texto escrita a mano en el reverso: “Caritas Nazamuru is still alive”, “Jyamiha Muhewanimana is still alive”, “Canisius Nzayisenga is still alive” (fig.6).

Hay varias operaciones que destacan de este trabajo y se relacionan con *Postales*. En primer lugar, la más evidente es el hecho de utilizar el soporte de la postal para interpelar al espectador:

En este caso Jaar no sólo destinaba la información a alguien específico, sino que también le ponía nombre y apellido a la masacre, la individualizaba, la humanizaba y, desde ahí, la hacía visible:

(...) habitualmente se envían esos mensajes a destinatarios que esperan impacientes noticias de personas próximas. Pero ninguno de los destinatarios esperaba noticias de ninguna de éstas, por la simple razón de que ninguno de ellos había tenido el menor indicio de su existencia. Y ese era precisamente el objeto del envío. En eso consiste la complejidad de ese gesto aparentemente mínimo: hablar de la muerte en masa, inadvertida, al hablar de algunos desconocidos que se encuentran vivos, hacer visible algunos nombres para señalar la masacre que nadie más quería ver.¹⁸

¹⁸ RANCIÈRE, Jacques (2007) El teatro de imágenes. En DIDI-HUBERMAN, George et. al. (2007). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, p. 76

Mencionando sólo una frase, sólo un nombre proveniente del lugar del genocidio, lograba conectar a personas desconocidas de una forma íntima. A diferencia de lo que podría suceder con una noticia escrita en la prensa, esta información mínima, enmarcada en una línea, generaba experiencia, reflexión y estremecimiento por parte del espectador. Pues bien, esa línea de información, ese nombre único, actuaba también como un reencuadre, un marco desde el cual hacer visible la masacre completa. Hay entonces, una relación metonímica: el reencuadre, el marco, el nombre propio, actúan como la parte de un todo que el espectador debe descubrir y, para resolver esa intriga, precisa involucrarse.

Otra operación relevante en el proceso de significación de la obra por parte del espectador es el contraste entre el horror de este suceso y las imágenes que las postales y el slogan mostraban. Esta contraposición es importantísima. El espectador se enfrenta en primera instancia a una imagen calma y apacible; luego, al leer la frase escrita por Jaar y ver el lugar de origen del mensaje, lo ahonda el sentimiento contrario: pudo abrir los ojos frente a esa primera instancia de ceguera a la que la fotografía de la postal lo inducía, pudo observar aquello que se resistía a ver.

Algo similar sucedió en *Postales*. Los encuadres elegidos, al obviar elementos demasiado pregnantes, resultaban ser bastante agradables. No se denotaba ese horror que las imágenes mediatizadas originales mostraban. La poca información que en ellas había llevó a que los espectadores interpretaran mi trabajo desde relaciones intertextuales, es decir, desde vínculos con cosas externas a lo que veían. Tomando en cuenta que eran todos alumnos o profesores de Licenciatura en Arte, tendieron a conectar las imágenes con íconos de este ámbito: muchos vieron citas a La Pietá de Miguel Ángel o a pinturas del barroco. Al ver el texto en cirílico y relacionarlo con el país de origen descubrieron el misterio y, bajo cierta conmoción, se evidenció el contraste.

Es gracias a los contrastes mencionados, a la reducción de la información y, por lo tanto, a su reencuadre, que la atención de quien ve mi trabajo es retenida por más tiempo, generándose una reflexión sobre la noticia referida en éste. Desde esta perspectiva, mi trabajo pone de manifiesto un intento de resistencia a la fugacidad y a la ausencia de sensibilidad en torno a la información que los mass media entregan a cada instante.

II. I. b. El texto

En toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos.¹⁹

Para Roland Barthes (1986) la imagen contiene infinitos significados posibles. Esta polisemia instala una interrogante que genera cierto terror e incertidumbre en el lector: la pregunta sobre el sentido. Pregunta que, para responderse, requiere de la fijación y anclaje de dicha cadena flotante de significados: precisa de la instalación de un marco.

El autor plantea que hay varias formas de generar dicha fijación de sentido, siendo una de ellas el mensaje lingüístico. El texto escrito enfrentado a una imagen —como título, como artículo, como pie de foto— clarifica, explicita y señala las connotaciones correctas que debe hacer el lector al enfrentarse a la imagen. Actúa, en definitiva, como índice, señalando hacia dónde observar y cómo hacerlo. El texto entonces, como mensaje parásito de la imagen, también la reencuadra, logrando anclar un sentido, haciéndolo visible mediante el ocultamiento de tantos otros posibles.

Esta estrategia de reencuadre a través del texto escrito es utilizada en gran medida por la prensa. Intentando cumplir una función informativa y, por lo tanto, queriendo simular la denotación de la realidad, se vale de este mensaje lingüístico para dirigir y delimitar los posibles significados que el lector puede connotar. A veces, mediante la función de anclaje del texto, simplemente se señala uno de los sentidos ya presentes en la imagen, se indica a qué aspectos de ella prestarle atención. En otras circunstancias, sin embargo, se crea un nuevo sentido, ausente en la imagen pero que “resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de parecer denotado por ella”.²⁰ Al respecto, Barthes (1986) cita un ejemplo bastante ilustrativo:

Han visto de cerca la muerte, sus rostros lo prueban”, dice el titular de una fotografía en la que aparecen Elisabeth y Philip bajando de un avión; sin embargo, en el momento en que les hicieron la foto, ambos personajes ignora-

¹⁹ BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 35-36.

²⁰ *Ibid*, p. 23

ban el accidente aéreo del que se acababan de librar.²¹

El 20 de marzo de 1981, Allan Kaprow se valió de esta condición polisémica de imagen —aprovechada por la prensa— e intervino el periódico alemán *Die Zeit* (fig. 7). Eligió tres fotografías y, en diversas secciones de dicha edición —tales como Economía y Finanzas, Salud, Sociedad, etc.—, las repitió cuatro veces cada una junto a distintos pies de foto. Su objetivo era proyectar, a través del texto, significados completamente diferentes sobre las mismas imágenes.

El hecho de presentar estas fotografías iguales de forma simultánea —en la misma edición— provocó que los lectores advirtieran la manipulación diaria que la prensa realiza con la información: evidenció cómo la imposición de marcos puede guiar la interpretación del lector.

Pues bien, esta herramienta correspondiente a la imposición de un nuevo contexto de interpretación gracias a la relación del texto escrito con la imagen, ha sido un recurso utilizado en varios de mis trabajos. Un ejemplo es *Candidatos-Perdidos* (2004) (figs. 8-12).

En octubre de 2004, la ciudad de Santiago se veía —como cada vez que hay elecciones— empapelada con afiches de rostros sonrientes que pertenecían a los candidatos a alcaldes. Poco se sabía de sus propuestas políticas. Como prácticamente sólo aparecían a través de fotografías, lo único que claramente se podía definir era quién era el más fotogénico. Una entrevista publicada en www.terra.cl ironizaba esta situación: diseñadores y publicistas se dedicaban a analizar y a vislumbrar la seriedad de los diversos candidatos basándose sólo en las fotografías y diseños de los afiches.

A partir de estos antecedentes, y tomando cierta postura crítica en torno a la ausencia de los candidatos y la poca seriedad con la que éstos tomaban la elección política (al estar presentes sólo en imagen), decidí recontextualizar esas frases dichas por los diseñadores y publicistas e instalarlas en un soporte que propiciara una verdadera sensación de seriedad en el público: los rostros de Adultos Perdidos obtenidos en la página de Carabineros de Chile.

De esta forma, generé doce afiches. La operación fue simple: se separó el texto noticioso de su contexto original —la página web—, y se instaló sobre las imágenes de

21 BARTHES, Roland. *Op. Cit.* 23

Adultos Perdidos.

Desde aquí, se produjo entre el texto y las imágenes de personas perdidas una relación casi azarosa pero que, aún así, forzaba el anclaje y el encuentro entre ambos: un sentido compartido, situación que en algunas partes resultaba exitosa y en otras no, de modo tal que, a veces, se repelían lo dicho con lo visto (al aparecer, por ejemplo, palabras como *candidatos* o *elecciones* en los propios textos de origen informativo, se producía un claro desanclaje entre texto e imagen, revelándose la manipulación y la descontextualización).

Se obtuvo un sentido perverso y contradictorio en el producto final debido a la unión de comentarios superficiales y en su mayoría críticos en cuanto a la técnica fotográfica empleada (que originalmente se dirigían a las fotografías de los candidatos), con una situación tan seria como lo es la existencia de las personas perdidas.

Estas imágenes fueron instaladas en el espacio público. Interactuaban, de esta forma, con los afiches originales de los candidatos dejando ver la intención crítica del trabajo en torno a la contingencia.

Si en la prensa el texto funciona imponiendo un marco desde el cual mirar la imagen y *combatir el terror producido por los signos inciertos*, en este trabajo sucede todo lo contrario. Texto e imagen nada tienen que ver entre sí, se genera cierto ruido y contradicción entre lo que se lee y lo que se ve. El intento de establecer un sentido que vincule a ambos se ve frustrado; y dicha frustración se acentúa al situar los afiches junto a los de los candidatos originales.

Pues bien, desde aquí, se entiende que uno de los recursos que he utilizado en mi trabajo es el uso del texto para generar una contradicción entre imagen y mensaje lingüístico. Contradicción que permite dar cuenta de una postura crítica en torno a cierta situación contingente.

Sin embargo, hay otras formas de recurrir al marco impuesto por el texto: ya no desde la contradicción sino desde la proyección de un sentido sobre la imagen, tal como advertía Barthes. Alfredo Jaar suele utilizar este recurso en varios de sus montajes. Uno de sus trabajos más extremos al respecto es *El lamento de las imágenes* (2002). En él, el espectador se enfrenta, en un comienzo, a un cuarto oscuro en el que se presentan tres textos de luz (figs. 13):

Ciudad del Cabo, Sudáfrica, 11 de febrero de 1990.

(...) No hay fotografías que muestren a Nelson Mandela llorando el día que salió de su prisión. Se dice que la ennegrecida luz de la cal lo habría privado de la capacidad de llorar.

Pensilvania, Estados Unidos, 15 de abril de 2001

Se informa que una de las mayores colecciones de fotografías históricas del mundo está a punto de ser enterrada para siempre en una vieja mina de cal. (...)

Kabul, Afganistán, 7 de octubre de 2001

Al caer la oscuridad en Kabul, los Estados Unidos inician sus primeros ataques aéreos contra Afganistán (...).

Justo antes de iniciar los ataques, el Departamento de Defensa de los Estados Unidos había adquirido derechos exclusivos sobre todas las imágenes existentes de Afganistán y de países vecinos.

(...) El acuerdo produjo asimismo una borradura eficaz de la operación, evitando que los medios de comunicación occidentales vieran los efectos del bombardeo (...). Las empresas noticiosas se vieron reducidas a usar imágenes de archivo para acompañar sus reportajes.

El principal ejecutivo de Space Imaging Inc. dijo: "están comprando todas las imágenes que hay". No queda nada para ver.

Estos mensajes refieren a contextos muy diversos, ubicados en distintos puntos geográficos. Sin embargo, se unen, establecen un discurso, se alinean en un sentido²²: todos generan cierta reflexión en torno a la imagen, al uso de las fotografías, a la manipulación de éstas dada por aquello que se deja ver y lo que no. La incandescencia de la cal se contrapone a la oscuridad del entierro, así como el texto lumínico contrasta con la oscuridad del cuarto.

A partir de dichos textos Jaar prepara al espectador para lo que viene: le impone un marco, le entrega antecedentes desde los cuales comprender aquello a lo que posteriormente se tendrá que enfrentar: "Estoy sugiriendo: esto es lo que hay que saber. Y después te ofrezco esta imagen, en la ilusión de que será muy poderosa apoyada en ese texto" (Jaar, Alfredo en Valdés, Adriana).²³

Esa imagen, en el caso de *El lamento de las imágenes* corresponde a otro cuarto

22 Este sentido alineado surge gracias a que el artista conecta fragmentos de una historia que es armada por él para, luego, hacer que su trabajo sea un gesto que responda a dichos antecedentes. Esta estrategia es la misma que será analizada en el siguiente parpadeo titulado "La conexión de gestos y la continuidad de la historia".

23 VALDÉS, Adriana. *Op. Cit.* p. 83

oscuro en el que se sitúa una pantalla de luz enorme (fig. 14). Una pantalla blanca que llega a enceguecer. De golpe, esa imagen incandescente que podría no mostrar nada más que luz, adquiere significado: para quien leyó los textos se convierte en la cal que deja ciego a Mandela, en la imagen inexistente de su llanto, en todas las fotografías enterradas, en las imágenes satelitales de Afganistán ocultadas: la pantalla blanca hace presente —gracias a los textos iniciales— la ausencia de aquellas fotografías, llenando ese vacío lumínico de sentido. Esta entrega de marcos a través de textos que exige al espectador cierto recorrido y comprensión, provoca que éste se involucre, reflexione y, finalmente, se sienta conmovido.

Esta operación desde la que se prepara al espectador —por intermedio de un texto— para que luego se enfrente a imágenes y archivos y pueda proyectar en ellos un sentido, ha sido utilizado también en mis trabajos más recientes como *Inmediaciones cartográficas (formato cuadrado) (2007)* (figs. 31-42) o *Ruido blanco (la distancia entre dos orillas) (2009)* (figs. 48-52) y *Ruido blanco (un puente para dos orillas) (2009)* (figs. 53-59), los cuales analizaré en el tercer capítulo de esta tesis.

II. I. b. El traslado de soporte

El 22 de abril del año 2005 se publica en el periódico *Las Últimas Noticias* un artículo en el que se relata el suicidio del escultor chileno Carlos Reszka: producto de una depresión, decidió saltar desde la azotea del Museo Nacional de Bellas Artes, cayendo a los pies de la escultura de Rebecca Matte, Dédalo e Ícaro.

El hecho de que esta noticia estuviera impresa en un soporte como lo es el del periódico —es decir, sobre las páginas grises de un papel imprenta, diagramado en base a columnas, y con un titular sumamente pregnante junto a la fotografía del artista— me pareció fuera de lugar. La información, sólo por el hecho de pertenecer al ámbito de la prensa, resultaba demasiado directa, literal y fría, sin dejar paso a otro significado más que el de la muerte misma. Esto se contradecía con la decisión del escultor: puso fin a su vida en un museo de artes visuales, lo cual exigía una lectura estética de su acción y no simplemente informativa.

A partir de aquí, surge *No en vano* (2005) (figs. 15-19), un catálogo de arte en el que inserté el relato de la muerte de Carlos Reszka que previamente había sido publi-

cada en el periódico mencionado. El título —*No en vano*— intentaba responder a una petición que, según el artículo, el propio escultor había hecho a su hija una semana antes de su suicidio: “el día que muera, que mi muerte no sea en vano” (Reszka, Carlos en Diéguez, Ariel)²⁴ (fig. 16).

Es así como el texto periodístico (sin modificación alguna) fue trasladado desde la prensa escrita a un soporte de archivo artístico, imponiendo un marco nuevo desde el cual significar. Cada página de este catálogo fue intercalada con una secuencia de imágenes que recorrían el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes desde arriba (el cielo) hacia abajo (el suelo), evidenciando la relación visual de la acción del artista con la escultura de Rebecca Matte y, además, potenciándose cierto vínculo entre el suicido y la frase “Unidos en la Gloria y en la Muerte” que se encuentra a los pies de dicha obra.

Además de esta unión, este sentido compartido entre la escultura mencionada y el suicidio de Reszka, el hecho de haber realizado este traslado de soporte abrió la posibilidad a muchísimas más lecturas y relaciones intertextuales desde las artes visuales.

Esto es así porque el soporte catálogo de arte establece un marco que además de guiar la interpretación del lector, dirige o enmarca qué clase de espectador va a acercarse a él: probablemente, los que lean un catálogo de arte sean personas del ámbito artístico. En otras palabras, a diferencia del archivo de prensa que está dirigido a todos, el catálogo de arte está dirigido sólo a los del ámbito del arte, sólo a aquéllos que pueden darle esa lectura estética que Reszka exigía desde el momento que eligió el lugar de su muerte.

De esta forma, al ser interpretado desde las artes visuales, la acción del escultor comienza a entablar diálogos con obras de otros artistas. Por ejemplo, en el artículo de *Las Últimas Noticias* —posteriormente trasladado al catálogo— se afirma que se vio caer a Carlos Reszka “con las manos y los pies abiertos como si realmente quisiera volar”²⁵. A partir de esta imagen, se hace evidente la cita a Yves Klein en su fotografía *El salto* del año 1960.

Como conclusión, la función de este catálogo fue la de devolver el registro periodístico al contexto inicial de la acción del escultor; es decir, al ámbito artístico con el objetivo de forzar así una relectura estética de su muerte.

24 DIÉGUEZ, Ariel. *Escultor que se suicidó en el Bellas Artes dejó mensaje: “Que mi muerte no sea en vano”*. *Las Últimas Noticias*, 22 de abril, 2005.

25 DIÉGUEZ, Ariel. *Op. Cit.*

II. I. El cambio de contexto y las relaciones intertextuales: involucrar al espectador

Hasta ahora, se han analizado diversos recursos utilizados en mi trabajo que ayudan a generar un cambio de contexto. Cambio que actúa como un nuevo marco impuesto desde el cual mirar; permitiendo al espectador dotar de nuevos significados a la realidad contingente.

Desde aquí, se puede advertir que mi trabajo se completa cuando es leído por el otro, es decir, al momento en que el espectador se vincula con éste y establece nuevos sentidos. Se vuelve imprescindible, entonces, el instante de la lectura y la interpretación.

Claramente, es imposible tener control absoluto en torno al sentido final dado por el sujeto: cada espectador es distinto y se enfrenta a los trabajos desde sus propias experiencias. Sin embargo, tal como se vio en los trabajos anteriores, hay ciertas variables que uno como productor puede manejar para guiar, en alguna medida, el proceso de significación.

Ya en la introducción a este capítulo se habló en torno al texto y cómo, según De Certeau, éste es habitado por el lector de la misma forma que lo haría con un apartamento rentado: recorriendo sus habitaciones y amueblándolas con sus pertenencias. Pues bien, a través de los recursos ya mencionados anteriormente, dispongo las habitaciones, sitúo las escaleras, las ventanas y las puertas que comunican un lugar con el otro: genero las coordenadas desde las cuales el lector va a moverse; determino el contexto. Será decisión del inquilino definir si entra por la puerta o la ventana, si va a una u otra habitación. Mi trabajo delimita el marco, él aporta su experiencia.

Esa necesidad de interpelar y exigir al espectador para que —lejos de la pasividad— pueda establecer relaciones con aquello que sabe, que leyó o que vio alguna vez, y logre así resolver intrigas y dotar de nuevos significados a la realidad contingente, es una estrategia que busca involucrarlo, hacerlo reflexionar y, a veces, hasta conmoverlo en torno a los problemas actuales que no son reconocidos por la prensa o que no llegan a trascender la fugacidad con la que ésta los presenta.

Pero ¿cómo —exactamente— se involucra este espectador? ¿desde qué experiencias? ¿qué tipo de muebles utiliza para apropiarse y resignificar este departamento rentado que es mi trabajo?

La respuesta está en las relaciones intertextuales que éste es capaz de hacer. Relaciones que son gatilladas por el contexto: el marco impuesto. El contexto establece los límites sociales desde los cuales comprender; actuando, entonces, como un régimen de sentido:

Recientes avances en semiología y en la teoría del sujeto han demostrado que todo texto —incluso el texto fotográfico— es una actividad de producción de significado que se realiza dentro de un cierto régimen de sentido. Es este régimen el que proporciona a la productividad del discurso una cierta fijeza, dependencia de los límites que la sociedad en cuestión se autoimpone, en la cual el texto se produce como algo natural.²⁶

Pensemos, por ejemplo, en *Postales* (2004). Este trabajo fue destinado a un contexto específico: espectadores del ámbito del arte. Dicho contexto fue predeterminado por mí no sólo al decidir enviarlo a compañeros y profesores que trabajan desde las artes visuales, sino también al utilizar los recursos ya mencionados —al realizar el cambio de soporte y reencuadrar las imágenes omitiendo información para dar paso a una lectura estética. Por lo tanto, la interpretación se produjo desde ese marco socio-político: el lector acudió a vínculos autoimpuestos por dicho encuadre, relacionando las imágenes con otras obras de arte y situándolas en una red de interrelaciones que conforman un régimen de sentido.

Así solemos significar cualquier archivo, pudiendo catalogarlo y definirlo a través de la relación con otros textos que no necesariamente están presentes pero son sabidos por el lector:

Esta forma de significación es analizada por John Tagg (2005) en relación al realismo. Al respecto, el autor se plantea la pregunta sobre cómo, a pesar de que se entiende que todo archivo —incluyendo la fotografía— es manipulación de la realidad y se ve imposibilitado a presentarla tal y como es, ciertos documentos pueden aceptarse dentro de un contexto socio-político específico como realistas y verosímiles.

El realismo es una práctica social de representación, una forma general de producción discursiva, una normalidad que permite una serie de variaciones estrictamente delimitada. Funciona mediante la rememoración controlada y limitada de una reserva de “textos” similares, mediante una constante repe-

26 TAGG, John (2005) *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 129-130

tición, un constante cruce de ecos. Mediante semejante “cita silenciosa” se establece una relación entre el “texto” realista y otros “textos” de los que difiere y en los que difiere. Es esta reciprocidad lo que adquiere el poder de lo real: una realidad del entretexo más allá de la cual no existe sentido. Lo que se oculta “detrás” del papel o “detrás” de la imagen no es la realidad —el referente, sino la referencia: una sutil telaraña del discurso en la que el realismo se enreda en un complejo tejido de nociones, representaciones, imágenes, actitudes, gestos y modos de acción que funcionan como saber hacer cotidiano, “ideología práctica”, normas dentro de las cuales las personas viven su relación con el mundo.²⁷

Esa reserva de *textos similares*, *citas silenciosas* a las cuales refiere Tagg, son los muebles con los que el lector va adornando el departamento para apropiárselo. De la misma forma, cuando el espectador se enfrenta a mi trabajo lo adorna con las referencias intertextuales para acceder a un sentido: referencias que corresponden generalmente al mundo del arte —tal es el caso de *Postales* y *No en vano*.

Es así como el tema contingente referido pasa de pertenecer a un régimen de sentido meramente realista e informativo —por corresponder a archivos de prensa— a formar parte otro régimen completamente distinto, en el que la red de posibilidades interpretativas se abren ya desde una apreciación estética que exige un involucramiento mayor del espectador:

Desde esta perspectiva, lo que esta estrategia de recontextualización —presente en mi trabajo— trata de establecer, es que no importa ya el referente del archivo. Tal como establece Tagg, inevitablemente la realidad se encuentra imposibilitada para ser abarcada en su totalidad, se escapa de las manos desde el momento en que se intenta archivar: el archivo, lejos de presentar un referente, nos habla de los propios sistemas de referencia. Desde aquí, entonces, lo que sí interesa es definir a consciencia cómo se va a significar dicho referente, estudiar el mecanismo de referencia para optar por el régimen de significado justo: analizar la posición correcta que deberá tener el marco impostado, la cantidad de información precisa que permita el tiempo de lectura y reflexión necesarios para que el espectador se sienta involucrado e interpelado, logrando así establecer una comunicación íntima con éste que logre, en el mejor de los casos, conmoverlo.

27 TAGG, John. *Op. Cit.* 129-130

¿El artista como creador?
Como conector más bien.
Paul Ardenne



FIG. 20 *Rescued Rhododendrons*
Simon Starling
2000
Happening



FIG. 21 Villa San Luis



FIG. 22 *Intervención Villa San Luis*
Lucrecia Conget
2008
Intervención
Fotografía: Claudia Lee



FIG. 23 *Intervención Villa San Luis*
Lucrecia Conget
2008
Intervención
Fotografía: Claudia Lee



FIG. 24 *Intervención Villa San Luis*
Lucrecia Conget
2008
Intervención
Fotografía: Claudia Lee



FIG. 25 *Delante*
Lucrecia Conget 2008
Instalación
Fotografía color 1,78 x 2,00 mts.
El Conejo de la muerte
Casona Esq. Julio Prado con Pedro León Gallo

III. Segundo parpadeo

La conexión de gestos y la continuidad de la historia

En 1763 un botánico sueco llamado Claes Alstroemer encuentra ciertas plantas en la España meridional y decide introducirlas en Inglaterra. Entre estas plantas estaban los rododendros.

Doscientos treinta y siete años después, el artista Simon Starling, durante un happening que lleva el nombre de *Rescued Rhododendrons* (2000) (fig. 20), resuelve arrancar cuidadosamente siete de estas plantas de un parque natural de Escocia —lugar en que este tipo de vegetación era catalogado como exótico— y trasladarlas en su propio auto hasta el sur de España, donde las vuelve a plantar.

Este trabajo tiene varias aristas para analizar. Hay, por un lado, una estrategia similar a la hecha en *No en vano* (2005): Starling devuelve las plantas a su contexto original en un intento de enmendar lo que siglos atrás se había hecho.

La metodología estratégica que este artista utiliza es bastante particular. En primera instancia, accede a las historias que se desprenden del lugar en el que va a trabajar. Frente a ellas, genera una conexión con su propio gesto. Gesto que funciona como una respuesta que busca, por un lado, activar el pasado desde la contingencia del happening y, por el otro, rectificar y reparar descontextualizaciones realizadas a lo largo de la Historia de dicho espacio. Su acción, entonces, es gatillada por el propio contexto, por lo que éste cuenta: el artista no hace más que elegir un lugar o un objeto, conectar hechos pasados y proponer un gesto mínimo que logre reescribir, en cierta medida, aquello ya contado.

Re-escribir la historia también poniendo en correspondencia objetos o situaciones unidos en los hechos, pero de manera todavía difuminada y escondida, por no conforme a las mentalidades y a los usos taxonómicos en curso. Las concatenaciones, firma de una estética propia, son muestra de un deseo de

unión. Su objetivo, dice Starling, es “imponer una estructura a los acontecimientos que no están forzosamente unidos”, sabiendo que lo importante en este caso es restablecer lazos desapercibidos (...).²⁸

Starling impone una estructura a los hechos transcurridos en ese lugar, una linealidad desde la cual ser leídos. Linealidad que antes del happening se mantenía difuminada, replegada en el pasado. Su trabajo, al ser el último eslabón de la cadena, no sólo actualiza dicho pasado, sino que se transforma en el final de la historia.

Esta estrategia, a través de la cual el artista conecta gestos archivados del pasado y resuelve generar una respuesta para continuar la historia y actualizarla, se encuentra presente en mis trabajos.

28 ARDENNE, Paul. *Op.Cit.*, 41

III. I. El lugar como archivo de historias replegadas

Los gestos del pasado que decido conectar pueden tener varios orígenes. Hasta ahora se ha hablado del archivo de prensa como materia prima de mi trabajo. Sin embargo, el espacio mismo —el lugar construido— actúa también como una especie de archivo desde el cual desplegar historias pasadas. Éste se articula de la misma forma en que lo haría cualquier texto.

(...) el espacio construido consiste en un sistema de emplazamientos para las principales interacciones de la vida. Relato y construcción realizan la misma clase de inscripción: el primero, en la duración; la segunda, en la dureza material. Cada nuevo edificio se inscribe en el espacio urbano como un relato en un medio de intertextualidad.²⁹

Cada construcción se hace en un lugar y tiempo específicos junto con el cual viene un significado dado. Cada edificación surge producto de un relato que dialoga con otros, correspondientes al lugar donde se emplaza. El espacio, entonces, se articula también como un relato inmerso en intertextualidades, el cual no es más que un producto de contingencia pura. El espacio, como todo relato, es contenedor de historias, de sentidos en potencia, que se encuentran expectantes para ser activados y conectados:

Los lugares son historias fragmentarias y replegadas, pasados robados a la legibilidad por el prójimo, tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera (...).³⁰

Michel De Certeau (2000) establece una íntima relación entre los recuerdos y los lugares, la memoria y el espacio. A través de ella, afirma que los lugares son un conjunto de relatos a la espera de ser descifrados. Éstos se construyen en base a rumores, en base a lo que de ellos se dice, se recuerda y se sabe.

Para el autor, los lugares, junto con los relatos que en ellos existen, se activan al ser habitados. Es únicamente al activarse estos relatos, que el lugar se convierte en espacio.

29 RICOEUR, Paul. *Op. Cit.* 196

30 DE CERTEAU, Michel (2000) *Op. Cit.* 121

De Certeau establece una diferencia entre los conceptos de lugar y espacio. El primero corresponde a “una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad”³¹:

Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí empieza la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define.³²

Es lo que el autor llama un *espacio geométrico*, estático, que se encuentra en suspenso, a la espera de ser ocupado y apropiado —del mismo modo que un texto escrito esperaría ser leído.

El espacio se conforma, en cambio, cuando “se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo”. Para que el espacio se constituya como tal, éste debe suceder en el tiempo y esto ocurre gracias a que hay un ser que lo habita, lo ocupa, se traslada en él, participa en su producción, en definitiva, ejerce una “práctica del lugar”.³³

En suma, el espacio es un lugar practicado. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes. Igualmente, la lectura es el espacio producido por la práctica del lugar que constituye un sistema de signos, un escrito.³⁴

El lugar, en su sentido estático, determina un comportamiento, delimita una forma de actuar. *Para ir a la pieza hay que subir la escalera, El baño está al fondo a la derecha, Prohibido doblar a la izquierda.* Hay “un orden espacial” que “organiza un conjunto de posibilidades (...) y de prohibiciones”.³⁵ Aquél que practica el lugar y lo convierte en espacio actualiza algunas de dichas posibilidades. Pero además, para De Certeau (2000), el habitante improvisa, innova y crea nuevas opciones:

(...) inventa otras, pues los atajos, desviaciones o improvisaciones del andar;

31 DE CERTEAU, Michel. *Op. Cit.* 129

32 *Ídem*

33 *Ídem*

34 *Ídem*

35 DE CERTEAU, Michel. *Op. Cit.* 129

privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales. (...) el caminante transforma en otra cosa cada significante espacial. Y si, por un lado, sólo hace efectivas algunas posibilidades fijadas por el orden construido (va solamente por aquí, pero no por allá); por otro, aumenta el número de posibilidades (por ejemplo, al crear atajos o rodeos) y el de las prohibiciones (por ejemplo, se prohíbe seguir caminos considerados lícitos u obligatorios).³⁶

En dicha improvisación, el sujeto practica el lugar volviéndolo espacio, dotándolo a este último de una interpretación e identidad propia. Lo interesante aquí es que el espacio, por lo tanto, no es uno solo. Hay tantos espacios como presentes dados para los sujetos que lo recorren (éstos lo reinventan una y otra vez) y, además, hay tantos espacios como puntos de vista y seres subjetivos lo habiten. Los espacios, entonces son determinados por “las acciones de sujetos históricos”.³⁷

Resulta clave la palabra histórico. El hombre, al ser temporal, comprende su existencia y sus acciones dotadas de movimiento en base a una línea narrativa, a un antes y un después. En otras palabras, un sujeto, al moverse y ejercer la práctica de un espacio, condiciona la producción de un relato asociando el lugar que recorre con una historia.

Desde aquí, se puede afirmar lo siguiente: al ser el hombre un sujeto histórico, se enfrenta a cada lugar practicado constituyendo relatos —convirtiendo así, dicho lugar en espacio. El relato, entonces, es “fundador de espacio”.³⁸

El relato funda el espacio porque a través de él se dota de sentido al lugar o, mejor dicho, a la experiencia misma del lugar: se le da una razón de ser en el mundo.

Como conclusión, se comprende que el espacio, al ser practicado, se conforma gracias un ejercicio de apropiación del lugar a través de la elaboración y actualización de recuerdos e historias que de quien lo habita se desprenden. En otras palabras, el sujeto, al habitar el lugar, establece una lectura de espacio. Es en esta lectura y apropiación donde aquel habitante construye un nuevo relato, generando una nueva identidad narrativa.

Desde aquí, se hace evidente que para poder actualizar y fundar el espacio —dotándolo así de un nuevo sentido—, es necesario ejercer una práctica de lugar a través de un gesto que surja desde la conexión y activación de sus historias replegadas.

36 *Íbid*, p. 110-111

37 *Íbid*, p. 130

38 *Íbid*, p. 136

III.2. El despliegue de la historia a través de la intervención del espacio

Starling, al ejercer un nuevo gesto que está concatenado con acciones anteriores realizadas por terceros, está continuando la historia de los espacios en que los rododendros —que son objeto de su trabajo— se sitúan: está actualizando su pasado. A través del nuevo relato construido —esa cadena de gestos conectados en la que su acción completa el último eslabón— el artista funda un nuevo espacio y le adjudica un nuevo significado.

Tal como se dijo, este recurso desde el que se unen recuerdos —acontecimientos difuminados y escondidos que se encuentran replegados en los lugares en los que se decide trabajar— para después generar un gesto que responda a ellos —actualizando los relatos y mostrando cierta continuidad en la historia— suelo aplicarlo también en mi trabajo.

Un ejemplo es el caso de la intervención pública realizada en la Villa San Luis de Las Condes (2008) (fig. 21-24). Esta villa consiste en un conjunto de blocks que fueron instalados en Presidente Riesco con Manquehue, plena comuna de Las Condes, durante el gobierno de Eduardo Frei Montalva. Muchas personas de escasos recursos postularon para poder vivir allí. Durante la época del golpe militar algunos blocks de la Villa fueron tomados a la fuerza y sus habitantes desalojados del lugar.

La apropiación de estos terrenos, que se encuentran en un punto clave y de muy alto precio en Santiago, permitió al Ejército de Chile obtener 89 millones de dólares a través de su venta. Muchos de los blocks que conformaban la Villa San Luis de Las Condes desaparecieron ya que fueron vendidos a grandes empresas que los demolieron y construyeron edificios de más de cincuenta pisos destinados a ser oficinas.

Hoy, la Villa San Luis, que es testimonio de una gran parte de la Historia de Chile, se encuentra sumida en las sombras en comparación a los imponentes y luminosos edificios que, de a poco, la están desplazando (fig. 21).

Dos de los blocks de esta Villa están deshabitados y en condiciones lamentables. El terreno en el que están construidos no puede venderse a empresas privadas debido a que es escenario de un conflicto legal entre civiles y militares: ambos reclaman su posesión. Estos blocks son, hoy en día, tierra de nadie, símbolo del conflicto que ha marcado la historia de la Villa San Luis.

Desde aquí, me interesaron dos antecedentes: el primero, el hecho que los blocks hayan sido tomados ilegalmente; el segundo, la situación actual de la Villa, su oscuridad y abandono. A partir de ellos, decidí realizar una intervención en estos blocks abandonados: una especie de gesto mínimo que respondiera a las dos situaciones anteriores.

De noche, entré a uno de estos blocks sin pedir permiso alguno (repetiendo el gesto de ingresar ilícitamente). Me apropié forzosamente —por diez minutos— del espacio sólo con el objetivo de instalar una luz de emergencia en la ventana más alta del block abandonado. Intentaba iluminarlo, darle algo de vida, hacerlo, al fin, visible. Abandoné la luz encendida en la ventana y me fui.

A las dos horas, la luz había desaparecido. Alguien había entrado y se la había llevado.

Esta acción fue absolutamente efímera y, tal vez, pasó inadvertida para todos, menos para una persona: aquella que se llevó la luz de emergencia, aquella que entró al lugar para llevársela y devolverle así su oscuridad.

Sin embargo, al quitar la luz, otra cosa se hacía visible: la habitabilidad y las interacciones humanas que, aún hoy, se mantienen en ese espacio. Mi gesto abrió paso a otro gesto dentro del mismo lugar; los relatos se siguieron desplegando: el block, a pesar de estar abandonado, se manifestó como un espacio practicado, vivo.

Esta intervención marcó el inicio de un trabajo de aproximaciones a la Villa San Luis que en la actualidad me encuentro haciendo. Aproximaciones basadas, por el momento, en la documentación y la interacción con los que allí viven. Por esta razón, considero que este fue un ejercicio de un proyecto que no está acabado, si no que, por el contrario, se encuentra en pleno proceso.

En estos trabajos, en el que el gesto de intervención es gatillado por la historia del mismo espacio, se evidencia una intención de reactivación de la memoria del lugar y, a su vez, la búsqueda de su visibilidad. Visibilidad que para Paul Ardenne (2002) es “estruendosa, a veces militante, deseosa (...) de captar como sea el ojo, en general apresurado y sobresolicitado, del ciudadano”.³⁹ Este deseo de captación se debe a un intento de advertencia que puede tomar forma, incluso, de denuncia o rectificación.

Otra obra que también es referente de mi trabajo al utilizar este recurso de conexión y reactivación a través del gesto, es la de Melvin Charney. En 1976 este artista

39 ARDENNE, Paul. *Op.Cit.*, 74

rehizo, como en un decorado de cine, las fachadas de las construcciones desaparecidas o demolidas de la avenida Sherbrooke de Montreal. Al gesto de destrucción, Charney impone el de reconstrucción. Su intención era, claramente, la de establecer resistencia al proyecto de reurbanización que en esa ciudad estaba sucediendo, señalar la contingencia a partir de la activación del pasado replegado en dicho espacio.

Una estrategia similar fue la que utilicé en *Delante* (2008) (fig. 25). Consistió en una instalación hecha para un lugar específico: una casona ubicada en la esquina de Julio Prado con Pedro León Gallo, Providencia, Santiago de Chile. La casona, casi en ruinas, fue elegida por los alumnos del Magíster de Artes Visuales para realizar una exposición. Para ello, se arreglaron los pisos, las paredes se pintaron y se iluminó de la forma más similar a una sala de exposición, intentando así neutralizar el lugar.

Sin embargo, según mi punto de vista, el espacio seguía siendo sumamente pregonante, y más aún lo era la acción de maquillaje que se estaba realizando en él: en lugar de hacer visibles las historias que en el espacio se replegaban, se las estaba ocultando, se estaba transformando dicha casona para que pareciera algo completamente distinto.

Fue imposible entonces dejar de trabajar a partir de ese mismo lugar. Esta vez, la contingencia desde la cual siempre trabajo era ocupada por la casona. Tomando en cuenta el gesto de maquillaje y ocultamiento, decidí responder develando aquello que se estaba ocultando. Elegí la entrada al patio de luz de la casona. Ésta sería tapiada para esconder, durante la exposición, toda la basura que se iba acumulando en ese patio.

La instalación *Delante*, consistió en una fotografía de 1,78 x 2,00 mts. ubicada sobre la madera que cubría la entrada. Esta fotografía se encontraba iluminada con un foco especial que la enmarcaba, de modo tal que se generaba cierta profundidad al parecer que era ella la que emitía la luz.

La fotografía correspondía a la imagen de la entrada al patio de luz antes de haber sido ocultada. Se develaba así toda la basura acumulada: desde restos de autos, hasta gomas, maderas pintadas, muñecas, una silla pequeña, etc. Estos residuos eran un testimonio de lo que aquella casona había sido antes de ser enmascarada y maquillada: una vivienda familiar, el taller de un artista, un taller mecánico de motos y ahora, una sala de exhibición.

El hecho de elegir la imagen del patio de luz no fue aleatorio. Toda luz permite la visión y mi trabajo, en cierta medida, buscaba dar cuenta de la acción de ocultamiento a través de la señalización de la memoria de dicho espacio. Memoria que se encontraba escondida y acumulada detrás de mi fotografía pero que, paradójicamente, gracias a ésta

se hacía visible.

Como conclusión a este parpadeo cabe aclarar, tal como se hizo en la introducción, que si bien se analizaron sólo estas dos intervenciones del espacio en relación a la estrategia de conexión de gestos y continuidad de la historia, ésta se hace presente en varios de mis trabajos. Generalmente todas mis propuestas visuales son gestos que responden a una hilación de antecedentes e historias conectadas. Tal es el caso también de los trabajos que se analizarán en el siguiente parpadeo.

La realidad es aquello de lo que puedo hablar con el otro. Sólo se define como un producto de negociación.

Nicolas Bourriaud



FIG. 26 *Casa de la negociación*
Josep María-Martín
2005



FIG. 27 *Casa de la negociación*
Josep María-Martín
2005



FIG. 28 *Casa de la negociación*
Josep María-Martín
2005



FIG. 29 *Casa de la negociación*
Josep María-Martín
2005

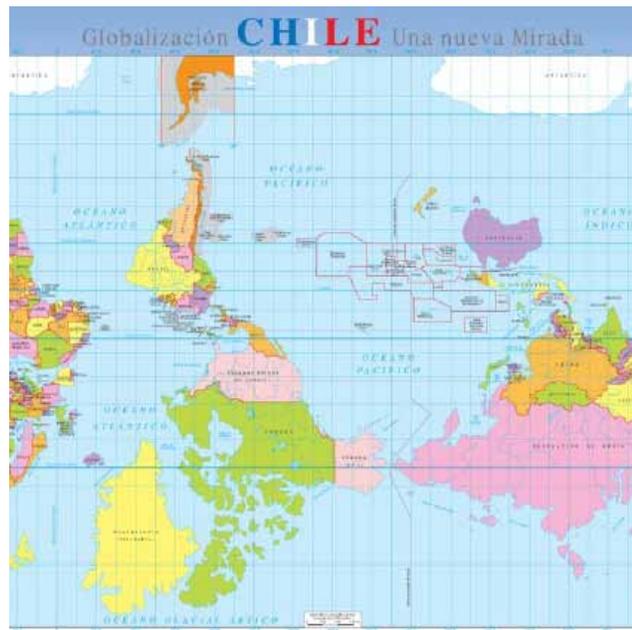


FIG. 30 *Mapamundi presentado por el Senador Carlos Cantero Mayo, 2007*



FIG. 31 *Inmedicaciones cartográficas*
(formato cuadrado)
Registro de actividades en
Establecimiento Alicante del Rosal y
Escuela Llano Subercaseaux
Septiembre, 2007
Fotografías de Andrés Herrera



FIG. 32 *Inmedicaciones cartográficas*
(formato cuadrado)
Registro de actividades en
Establecimiento Alicante del Rosal y
Escuela Llano Subercaseaux
Septiembre, 2007
Fotografías de Andrés Herrera

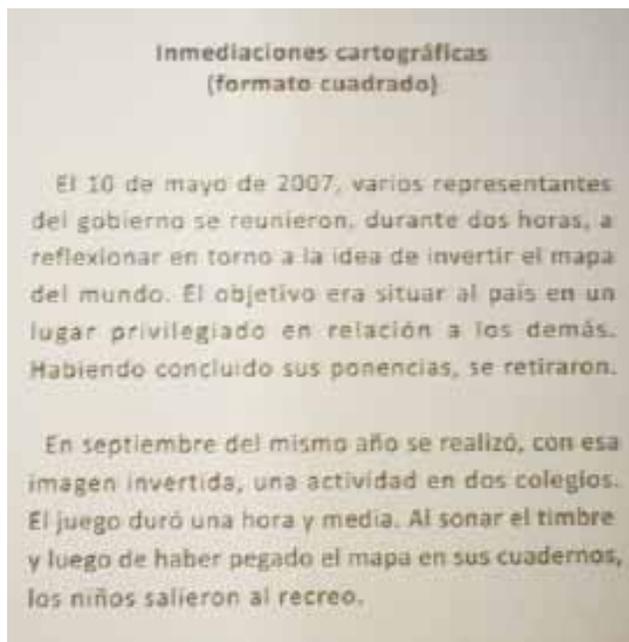


FIG. 33 *Inmediaciones Cartográficas*
(formato cuadrado)
Lucrecia Conget
Instalación audio-visual, 2 catálogos, plotter de corte
aprox.
Museo de Arte Contemporáneo
2007



FIG. 34 *Inmediaciones Cartográficas*
(formato cuadrado)
Lucrecia Conget
Instalación audio-visual, 2 catálogos, plotter de corte
aprox.
Museo de Arte Contemporáneo
2007



FIG. 35 *Inmediaciones Cartográficas*
(formato cuadrado)
Lucrecia Conget
Instalación audio-visual, 2 catálogos, plotter de corte
aprox.
Museo de Arte Contemporáneo
2007



FIG. 36 *Inmediaciones Cartográficas*
(formato cuadrado)
Lucrecia Conget
Instalación audio-visual, 2 catálogos, plotter de corte
aprox.
Museo de Arte Contemporáneo
2007

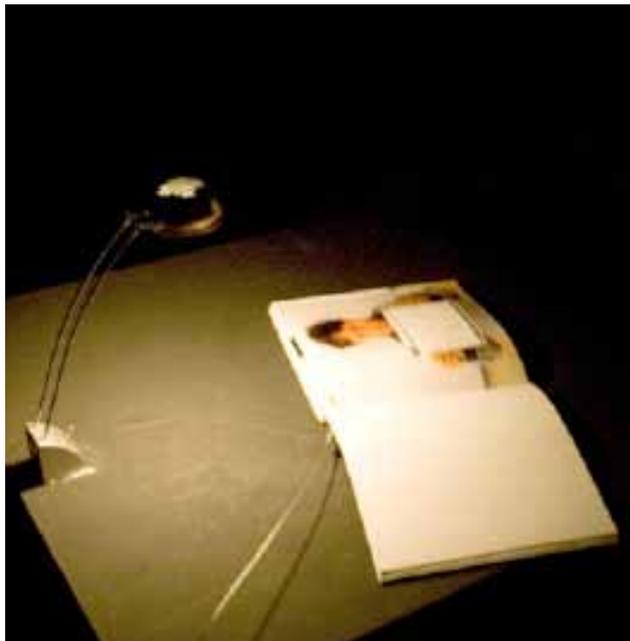


FIG. 37 *Inmediaciones Cartográficas*
(formato cuadrado)
Lucrecia Conget
Instalación audio-visual, 2 catálogos, plotter de corte
aprox.
Museo de Arte Contemporáneo
2007



FIG. 38 *Inmediaciones Cartográficas*
(formato cuadrado)
Lucrecia Conget
Instalación audio-visual, 2 catálogos, plotter de corte
aprox.
Museo de Arte Contemporáneo
2007



FIG. 39 *Inmediaciones Cartográficas*
(formato cuadrado)
Lucrecia Conget
Instalación audio-visual, 2 catálogos, plotter de corte
aprox.
Museo de Arte Contemporáneo
2007



FIG. 40 *Inmediaciones Cartográficas*
(formato cuadrado)
Lucrecia Conget
Instalación audio-visual, 2 catálogos, plotter de corte
aprox.
Museo de Arte Contemporáneo
2007



FIG. 41 *Inmediaciones Cartográficas*
(formato cuadrado)
Lucrecia Conget
Instalación audio-visual, 2 catálogos, plotter de corte
aprox.
Museo de Arte Contemporáneo
2007

Estimado(a):

El señor Carlos Cantero, ha propuesto como geógrafo y Senador de la República, un mapamundi en el cual se deja de lado visión euro-céntrica del mundo, para percibirlo desde la perspectiva del Hemisferio Sur, de modo que el norte quede invertido en relación a versiones anteriores del mapa; así, Chile quedaría situado en la parte superior de éste.

Enmarcado en esta nueva mirada cartográfica, el Senador Cantero nos solicita prestar apoyo a la señorita Lucrecia Conget Licenciada en Artes Visuales, se encuentra cursando un Magister en Artes en la Universidad de Chile, para realizar un Proyecto que tiene como objetivo la difusión y recepción, por parte de los estudiantes, de este nuevo mapa, que consiste en pedir a los alumnos del curso de Tercero Básico que pinten la zona correspondiente a Chile, para luego cada uno de ellos sean fotografiados con su copia del mapa en sus manos.

Conforme a lo anterior, cabe señalar que el registro de este trabajo será presentado y exhibido posteriormente, razón por la cual le agradeceré a usted gestionar que un establecimiento de su dependencia pueda recibir a la señorita Lucrecia Conget pueda realizar su proyecto.

Sin otro particular, saluda atentamente a Uds.,

FIG. 42 *Inmediaciones Cartográficas*
(formato cuadrado)
Lucrecia Conget
Instalación audio-visual, 2 catálogos, plotter de corte
aprox.
Museo de Arte Contemporáneo
2007



FIG. 43 *¿De parte de quién?* Call free
Locutorio Móvil
Josep María-Martín
2005



FIG. 44 *¿De parte de quién?* Call free
Locutorio Móvil
Josep María-Martín
2005



FIG. 45 *¿De parte de quién? Call free*
Locutorio Móvil
Josep María-Martín
2005



FIG. 46 *¿De parte de quién? Call free*
Locutorio Móvil
Josep María-Martín
2005



FIG. 47 Render de puente propuesto para unir la Isla de Chiloé al continente (2001)



FIG. 48 *Ruido blanco*

(la distancia entre dos orillas)

Lucrecia Conget

Intervención de pasillo con audio, postales y buzón

Se decía de un lugar

Museo de Arte Moderno de Chiloé

2009



FIG. 49 *Ruido blanco*
(la distancia entre dos orillas)

Lucrecia Conget

Intervención de pasillo con audio, postales y buzón

Se decía de un lugar

Museo de Arte Moderno de Chiloé

2009



FIG. 50 *Ruido blanco*
(la distancia entre dos orillas)

Lucrecia Conget

Intervención de pasillo con audio, postales y buzón

Se decía de un lugar

Museo de Arte Moderno de Chiloé

2009

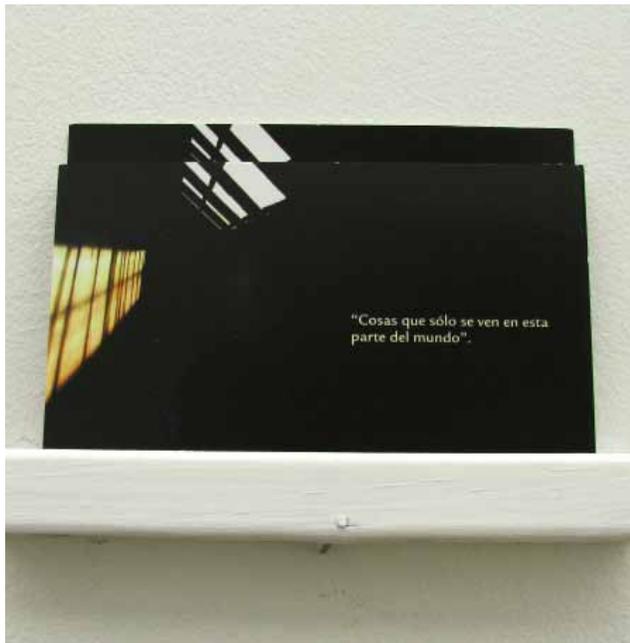


FIG. 51 *Ruido blanco*
(la distancia entre dos orillas)

Lucrecia Conget

Intervención de pasillo con audio, postales y buzón

Se decía de un lugar

Museo de Arte Moderno de Chiloé

2009

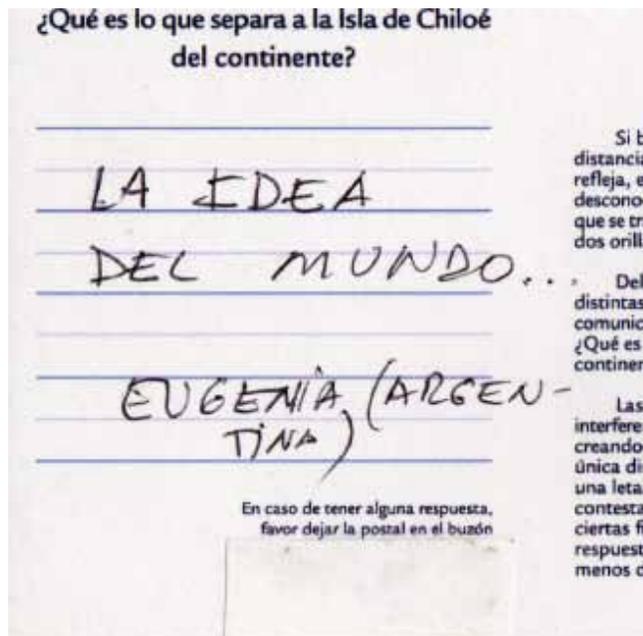


FIG. 52 *Ruido blanco*
(la distancia entre dos orillas)

Lucrecia Conget

Intervención de pasillo con audio, postales y buzón

Se decía de un lugar

Museo de Arte Moderno de Chiloé

2009



FIG. 53 *Ruido blanco*
(*un puente para dos orillas*)
Lucrecia Conget
Instalación audiovisual
Calibre 14
Museo de Artes Visuales
2009



FIG. 54 *Ruido blanco*
(*un puente para dos orillas*)
Lucrecia Conget
Instalación audiovisual
Calibre 14
Museo de Artes Visuales
2009



FIG. 55 *Ruido blanco*
(*un puente para dos orillas*)
Lucrecia Conget
Instalación audiovisual
Calibre 14
Museo de Artes Visuales
2009



FIG. 56 *Ruido blanco*
(*un puente para dos orillas*)
Lucrecia Conget
Instalación audiovisual
Calibre 14
Museo de Artes Visuales
2009



FIG. 57 *Ruido blanco*
(*un puente para dos orillas*)
Lucrecia Conget
Instalación audiovisual
Calibre 14
Museo de Artes Visuales
2009

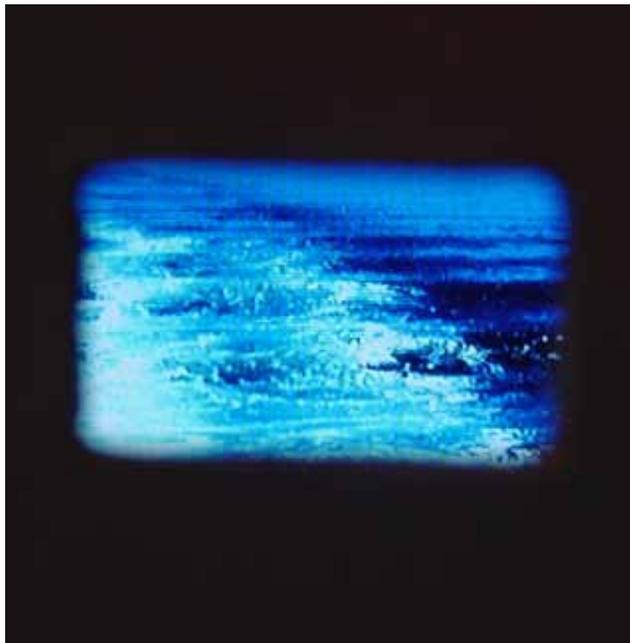


FIG. 58 *Ruido blanco*
(*un puente para dos orillas*)
Lucrecia Conget
Instalación audiovisual
Calibre 14
Museo de Artes Visuales
2009



FIG. 59 *Ruido blanco*
(*un puente para dos orillas*)
Lucrecia Conget
Instalación audiovisual
Calibre 14
Museo de Artes Visuales
2009

IV. Tercer parpadeo

La resignificación a través de una estética relacional

IV.1. El archivo como sentido dado en la práctica social

(...) alguien ve un conejo naranja sobre mi hombro, yo no lo veo; entonces la discusión se debilita, se estrecha. Para volver a encontrar un espacio de negociación yo debería hacer como si viera ese conejo naranja sobre mi hombro.⁴⁰

Ya se ha hablado de la imposibilidad de referencia a la realidad a través del testimonio o el archivo. Cuando conversamos con el otro, cuando escuchamos un testimonio, sabemos que el sujeto que nos habla se instala frente a nosotros desde sus experiencias, dotando a su discurso de una identidad narrativa, un marco que la realidad no poseía: nos presenta una simple interpretación de su experiencia. En otras palabras, nos habla de ese conejo naranja que no podemos ver.

Se genera así una tensión en el diálogo. Una de las dos partes debe ceder: o hacemos como si viéramos el conejo, o imponemos un nuevo punto de vista.

Michel de Certeau (2000) plantea todo relato como un “espacio entre dos”, una “frontera”.⁴¹ Esto significa que el relato se instala entre dos personas insertándose en el límite entre aquél que habla y aquél que escucha. Como todo límite, tiene dos funciones: la primera de diferenciación. Aquél que atestigua se está distinguiendo de ese otro, está constituyendo su identidad al darle un sentido propio a sus vivencias. Pero además, toda frontera actúa también como puente: al relatar una experiencia, el testigo está trazando una puerta de entrada a su perspectiva y se está generando cierta simbiosis entre el que habla y el que escucha. Así se constituye toda sociedad: está conformada por identidades individuales delimitadas entre sí, pero que mantienen algo en común: un puente los une. Ese puente es el de la negociación dada a partir de ciertas tensiones basadas en las dis-

40 BOURRIAUD, Nicolas (2006) *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 100

41 DE CERTEAU, Michel. *Op. Cit.* 10

tintas posturas ideológicas, negociación que entrega la posibilidad de crear una historia compartida.

Ambos, en un acuerdo mutuo, deciden hacer como si vieran el conejo naranja. La verdad, entonces, es producto de una negociación tácita, silenciosa. Este ejemplo —que sucede a nivel micro, entre dos individuos integrantes de una sociedad— también se da a nivel macro, entre órganos socio-políticos ya institucionalizados.

Para John Tagg —quien analiza la teoría de Foucault en relación a la fotografía— lo que aquí es clave es el problema del poder: en todo testimonio está en juego la posición de la verdad y, como consecuencia, el archivo también es un producto intervenido por formas y relaciones de poder, redes que lo tensionan y que se aplican a su práctica de representación así como de significación.

No se trata de la lucha por la “verdad”, sino más bien de una lucha en torno a la posición de la verdad y a la función económica y política que tiene. (...) la “verdad” queda vinculada a una relación circular con sistemas de poder que la producen y la sostienen, y con los efectos de poder que induce y que a su vez la reorientan.⁴²

Cuando Allan Kaprow hizo la intervención en el periódico alemán *Die Zeit* —de la cual se ha hablado en el capítulo II.I.b— se generó cierto estupor y enojo entre los lectores del diario: una misma imagen se repetía cuatro veces en la misma edición, pero refiriendo a noticias completamente distintas. Parecía una tomadura de pelo.

La central telefónica colapsó, muchos presentaron quejas y amenazaron con cancelar la suscripción. Posteriormente, el periódico tuvo que sacar una nota editorial explicando el happening y pidiendo comprensión y disculpas por haber permitido ese tipo de acción. Joan Fontcuberta (1997) analiza este trabajo en *El beso de Judas*. Al respecto de esta nota editorial, el teórico advierte que “lo que la editorial no reconoció —y siempre queda la duda de si fue por inconsciencia o por maquiavelismo— es que esta experiencia se repetiría todos los días, en la redacción de *Die Zeit* o de cualquier otra.”⁴³

Allan Kaprow estaba haciendo visible la estrategia de significación que utilizan todos los medios de información: el anclaje de la imagen. A través de esto daba cuenta de

42 TAGG, John. *Op. Cit.* 221

43 FONTCUBERTA, Joan (1997) *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 160

la ausencia de verdad en todo proceso de referencia. El artista, en definitiva, le estaba mostrando al personaje que *hacía como que veía* el conejo naranja en su hombro, que dicho conejo no existía. Estaba señalando que la noción de verdad en el archivo de prensa es una mera convención, un acuerdo: éste se trata *como si* fuera verdad. Existe en la sociedad ese acuerdo tácito: lo que dice el periódico debe ser verdad, debe reflejar la realidad. La verdad tiene que estar en el órgano de poder representado por la prensa.

Frente a la intervención de Kaprow —el cual no hizo más que negar el poder de verdad de la prensa— los lectores reaccionaron. El diario pidió disculpas y así se llegó a un consenso. Nunca más se le daría “carta blanca”⁴⁴ a cualquier artista en ese diario. La negociación fue hecha: la verdad producto de ese acuerdo tácito seguiría estando de parte de la prensa. El lector seguiría *haciendo como si viera* el conejo naranja.

Todo aquello que está escrito y archivado, ha sido resultado de negociaciones políticas, de intereses ideológicos puestos en tensión para definir la posición de dicha “verdad” y determinar su función dentro del sistema socio-político que lo produce. Para John Tagg la sociedad produce verdad, mediante “instituciones de lenguaje” y “rituales de verdad”⁴⁵. El archivo entonces, se convierte en una retórica políticamente aceptada de verdad, una compleja “estrategia de significación”.⁴⁶

Desde aquí, entendiendo que la materia prima de todos mis trabajos —es decir, los archivos, testimonios y documentos— no son más que los productos de dichas negociaciones semánticas en torno a la posición de la verdad. Así es que surge esta tercer estrategia de resignificación de archivo: la búsqueda de una estética relacional cuya intención sea sacar a flote dicho proceso de negociación social. Se trata de resignificar el archivo, pero, esta vez, a través de la interacción con personas afectadas por éste. Tiene que ver, en definitiva, con la búsqueda de una resignificación hecha en conjunto, poniendo en escena los vínculos humanos dados en un contexto social determinado.

(...) un arte relacional —un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado— da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales, y políticos puestos en juego por

44 *Ídem*

45 TAGG, John. *Op. Cit.* 115

46 *Ibid*, p. 22

el arte moderno.⁴⁷

Los últimos trabajos —de los que hablaré en las próximas páginas— intentan establecer vínculos y relaciones en contextos específicos y conflictivos, generando experiencias, estableciéndose como “duraciones por experimentar”.⁴⁸ Son intermediarios, inventando relaciones posibles, uniendo extremos opuestos y generando instancias de diálogo.

47 BOURRIAUD, Nicolas. *Op. Cit.* 12

48 *Ibid*, p. 14

IV.2. La obra como intersticio social: testigo de negociaciones semánticas

El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en el sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global.⁴⁹

Nicolas Bourriaud utiliza el término de intersticio para definir el arte contemporáneo basado en una estética relacional. Todo intersticio señala un quiebre, un hueco que separa dos contextos al mismo tiempo que los une. Desde aquí se puede hablar de la obra de arte como un “estado de encuentro”⁵⁰ en el que se generan vínculos e interacciones humanas desde diversos ámbitos.

Como se ha visto, en toda interacción está presente la negociación en busca de un sentido compartido. La obra, entonces, como *estado de encuentro*, es testigo gatillador y partícipe de dichas transacciones semánticas.

En el año 2005 Josep-María Martín, artista catalán, fue invitado a realizar un proyecto en Friburgo, Suiza. En ese momento, artistas e intelectuales suizos se habían ofrecido para ser intermediarios en el conflicto Palestino/Israelí. Fue a raíz de este antecedente que se le ocurrió realizar su proyecto llamado *Casa de la negociación* (figs. 26-29). Eligió uno de los barrios con mayores conflictos de esta ciudad: Schönenberg. Barrio que tiene la mayor cantidad de extranjeros al vivir familias de alrededor de setenta nacionalidades distintas.

Junto a un grupo de intelectuales, especialistas, profesionales, diplomáticos y vecinos, diseñaron una casa para que los habitantes del barrio pudieran negociar en torno a sus conflictos cotidianos. Todos los aspectos formales de esta casa fueron pensados para acoger situaciones de conflicto y mediación: el contraste entre el interior y el exterior; los colores, los matices, los espacios de juego. Una vez construida, se organizaron conferencias, debates, reuniones vecinales, talleres en torno a cómo negociar y afrontar conflictos, etc. Esta casa está en funcionamiento hasta el día de hoy.

Esta obra de Josep-María Martín actúa literalmente como un espacio de encuentro,

49 BOURRIAUD, Nicolas. *Op. Cit.* 100

50 *Ibid.*, p. 14

un espacio dado para mediar la confrontación de tensiones e intereses socio-políticos. La obra se convierte en testigo de negociaciones de sentido en torno a los conflictos sociales.

La necesidad de ser testigo e intermediario entre distintos intereses y posturas socio-políticas de diversos contextos también ha estado presente en mi trabajo. Un ejemplo de ello es el caso de *Inmediaciones cartográficas (formato cuadrado)* (2007) (figs. 31-42). Para el desarrollo de éste me basé —nuevamente— en un hecho contingente: Carlos Cantero, Senador de la República y Geógrafo, había presentado un mapamundi invertido que situaba a Chile —de cabeza— al norte y al centro del mundo (fig. 30). Su principal objetivo era que este plano cartográfico sea ocupado por los chilenos, principalmente en el ámbito educativo. En un texto de su blog advierte:

Es tiempo de reemplazar la tradicional visión (euro céntrica) desde la perspectiva del hemisferio norte, para mostrar el mundo desde la perspectiva de todas las personas que viven en el hemisferio sur. Hemos dejado de estar en el confín del mundo, hemos salido del Finis Terrae, la globalización nos ha emplazado en el centro del nuevo mundo, en el nuevo Mare Nostrum.⁵¹

Tal como se ha visto a lo largo de esta tesis, el cuestionamiento en torno a la manera en que las imágenes adquieren significado al ser mostradas en un contexto y de una forma determinada es algo que se ha mantenido siempre presente en mi trabajo. Es por ello que esta noticia me resultó interesante. No tanto por el mapamundi en sí (en la Historia del Arte se ha visto muchas veces este mapa, basta con recordar las pinturas de Joaquín Torres-García; o, aún más cercano, el movimiento geo-poético generado por arquitectos de la Universidad Católica de Valparaíso llamado *Amereida*⁵²). Lo interesante era que un político haya intentado proponer una imagen pretendiendo con ello desmantelar un símbolo convencional —como lo es el mapa del mundo. Trataba de convertir una imagen cuyo origen tiene una función poética o estética, en un mapa funcional —es decir, Cantero, sin saberlo, intentaba hacer lo inverso a lo que yo realizaba con mis trabajos, en los que había un traslado desde una función informativa a una estética.

Dicho gesto hubiera sido revolucionario allá por el siglo XVIII, cuando los primeros

51 <http://senadorcantero.blogspot.com/2007/06/chile-una-nueva-mirada.html> Consultado el 29 de agosto de 2009

52 He aquí, nuevamente, relaciones intertextuales desde el ámbito artístico.

mapamundis se realizaron, cuando la imagen era relevante para demostrar el poder de un país. Sin embargo, hoy en día, se convierte en un gesto completamente ingenuo, y el mapa que él propone mantiene simplemente una función metalingüística, encerrándose en sí misma. En la publicación de la exposición, bajo un texto que lleva el nombre *Esto no es el mundo*, escribí:

El mapa invertido plantea en sí mismo un gesto impostado: el dar vuelta lo que se conoce desde siempre como la representación del mundo. Un gesto que evidencia la pesada carga de saberse en el Sur y que es, por lo demás, el karma de un mero juego semántico: el sur; lo negro, lo malo, lo bajo. Un gesto que intenta hallar su norte, invalidando el mapamundi antiguo al advertir que era una ficción, una simple representación basada en convenciones cartográficas que la historia había aceptado. Sin embargo, al evidenciarlo y utilizar esos mismos códigos cartográficos que cuestiona, el nuevo mapamundi se desmantela y se exhibe él también como construcción, descubriéndose en su carácter ficticio: la imagen se encierra en sí misma sin poder salir de aquella auto-referencialidad causada por la impostura. La imagen que se está entregando mantiene escondida la frase “ceci n’est pas le monde”. Esto no es el mundo, sino una simple puesta en escena.⁵³

Así como el mapamundi invertido fue un gesto impostado, todo lo que se presenta en este trabajo resultó serlo.

Al decidir trabajar con este mapamundi, me puse en contacto con Carlos Cantero. Le presenté un proyecto para llevar el plano cartográfico al contexto para el cual él lo había realizado, es decir, el ámbito pedagógico. Mi intención era, en un principio, registrar reacciones en los colegios, observar la clase de aceptación que tenía este símbolo tautológico al ser tratado como algo funcional. Mediar, en definitiva, entre el ámbito político —contexto desde el cual provenía este mapamundi— y el ámbito pedagógico al cual estaba dirigido. Todo esto, para ser testigo de las negociaciones semánticas que se trazaban en torno a dicho mapa.

Conocí al Senador en un Seminario en el que se iba a hablar sobre el mapamundi a doscientos profesores de Historia y Geografía de colegios de educación básica. Dicho Seminario se tuvo que suspender, ya que sólo yo y dos profesores del interior habían asistido. Error de difusión, dijeron.

53 CONGET, Lucrecia. En aprox. Artículo: Esto no es el mundo. Diciembre, 2007, p. 10

Luego de hablar con asistentes del Senador y del Ministerio de Educación, elaboraron una carta y la enviaron a colegios para que me recibieran y pudiera trabajar con cursos de tercero básico (quienes recién comenzaban a entender el plano cartográfico convencional).

Las actividades (figs. 33-34) se realizaron en dos colegios. Los demás se rehusaron a recibirme. Los profesores que aceptaron no quisieron enseñarles a los niños sobre este nuevo mapa: me vi negociando con ellos sobre cómo presentárselos, qué significados atribuirle. Para no generar complicaciones, decidieron plantearlo como un juego. El juego, entonces, consistió en un rompecabezas del mundo al revés que ellos debían armar reconociendo la ubicación de Chile. Luego, se les entregaba un dibujo del mapa para colorear y tenían que pintar a Chile. Cada uno posó con su mapa para una foto.

Al tiempo, quise contactar al Senador nuevamente. Nunca me contestó. También busqué a otras personas que iban a hablar en el Seminario que se tuvo que suspender. Tampoco me contestaron. Del mapamundi nunca más se supo, nadie más volvió a hablar.

Entendí en ese momento que todo había sido una pose, un gesto impostado.

Conseguí un programa del canal TV Senado donde se mostraba el primer Seminario en que se había presentado el mapa. Allí se habían entregado quinientos mapamundis al Ministerio de Educación para ser regalados a colegios. Cuando llamé al Ministerio preguntando por aquellos mapas, me contestaron que ellos no los tenían, que la entrega fue simbólica.

Y tenían razón. Todo, absolutamente todo el movimiento que se hizo en torno a aquél mapa fue simbólico. Absoluta pose. Incluso las actividades que realicé con los niños de aquellos colegios terminó, inconscientemente en su momento, en eso: en una pose fotográfica, la misma que mantienen los representantes políticos en aquel Seminario grabado para la TV.

Pues bien, el montaje resultante de este proceso, trató de evidenciar la impostura del gesto. Un gesto que nunca alcanzó a llevarse a cabo, permaneciendo —al igual que los quinientos mapas— en lo simbólico. Un gesto que se mantiene, hasta hoy, en suspenso.

El montaje simuló una sala de espera. Antes de entrar a la sala, se encontraba un texto informativo que enumeraba las actividades realizadas en torno al mapamundi (fig. +33).⁵⁴ Al entrar, se observaban dos proyecciones enfrentadas. La primera, mostraba el programa de TV Senado, el cual contenía comentarios en torno a los errores del montaje (la edición), enfatizando así la idea de puesta en escena (fig.34). Frente a él, se encontraba un video de las actividades hechas con los niños, en donde ellos se acercaban al pizarrón ubicando las piezas en el mapamundi invertido (fig. 35).

En medio de ambas proyecciones, se encontraba un banco (fig. 36). En cada uno de sus extremos, había un libro alumbrado por un foco de luz (fig. 37). Cada uno contenía las fotografías de todos los niños que habían posado con los mapas (fig. 38-41) y, al final de ellos, se encontraba la carta hecha por el Ministerio de Educación a los colegios, en donde se explicaba la actividad que yo iba a realizar. Carta, por lo demás, mal escrita y que demostraba absoluto desinterés en el asunto (fig. 41).

Inmediaciones cartográficas (formato cuadrado) fue un trabajo que partió por un interés de ser testigo de la negociación semántica en torno a cómo una imagen representa el mundo. Sin embargo, terminó hablando de una imagen política impostada que fue presentada al mundo durante el tiempo que dura una cámara encendida.

54 Este texto explicativo instalado en la entrada de la sala en la cual monté, cumple dos funciones: la primera es la de la proyección de un sentido y entrega de antecedentes en torno al tema elegido —es decir, tal como se vio en el primer parpadeo, la de la imposición de un marco desde el cual ver mi propuesta visual—; y, en segundo lugar, la de dar a conocer la conexión de ciertos gestos, la unión fragmentos de historias y acciones realizadas en torno al mapa, para así evidenciar que mi trabajo es una respuesta a dichos antecedentes —estrategia analizada en el segundo parpadeo de esta tesis.

IV.3. La obra como dispositivo de comunicación: hacer visible una geografía del intercambio

En el año 2003 Josep-María Martín realizó la obra *¿De parte de quién? Call free. Locutorio Móvil* (figs. 43-46). En su intento de generar “una plataforma que conecte experiencias íntimas y revele funciones y disfunciones sociales”⁵⁵, el artista instaló un locutorio móvil en Barcelona —ciudad donde vive la mayor cantidad de inmigrantes de España— a través del cual, cualquier persona podría llamar gratuitamente a la parte del mundo que ella quisiera. El interior de la caravana estaba diseñada de forma tal que se permitiera la interacción entre el artista, escritores invitados y las personas que llamaban. Había además un mapa que, todo aquél que quisiera ocupar el locutorio, debía marcar indicando el destino de su llamada.

De esta forma, la obra de Josep-María Martín se convirtió en un punto de convergencia de inmigrantes y, a su vez, en una plataforma de comunicación hacia diversas partes del mundo, generándose una verdadera “geografía del intercambio”.⁵⁶

Esta obra contiene un claro trasfondo político al intentar hacer visible cierta fisura social: la falta de contención dada a los inmigrantes, la cual se traduce en su necesidad de comunicación, de ser escuchados.

Al respecto de estas obras que buscan establecer ciertas conexiones e interacciones con el espectador; haciéndolo a él también partícipe de una construcción de sentido, Paul Ardenne comenta la obra de Fred Forest con una observación que puede ser extensible a la de Josep-María Martín:

La capacidad para que se unan, intercambien y colaboren distintas energías no sólo opera en un plano geográfico, ya que suscita y formatea un territorio para el intercambio. También es política y, para la circunstancial, con intención democrática. Con toda legitimidad, Fred Forest puede hablar de la “construcción de un momento de humanidad y de sentido”.⁵⁷

55 MARÍA MARTÍN, Josep. <http://www.josep-mariamartin.org/es/de-parte-de-quien/index.php> Consultado el día 10 de febrero de 2010.

56 ARDENNE, Paul. *Op. Cit.* 118

57 ARDENNE, Paul. *Op. Cit.* 119

Esta misma intención de comunicación e intercambio de trasfondo político que busca trascender en una negociación en torno a la construcción de sentido, suscitó los siguientes dos trabajos que describiré a continuación.

Ruido blanco (la distancia entre dos orillas) (2009) (figs. 48-52) surgió a raíz de un proyecto presentado en el Museo de Arte Moderno de Chiloé. Se realizó una muestra colectiva junto a cuatro artistas más: Claudia Lee, Francisca Montes, María Jesús Montes e Ingrid Vallverdú. El título de dicha muestra fue *Se decía de un lugar*. Las cinco realizamos obras referentes a Chiloé. Como todas vivimos en Santiago, trabajamos en base a los mitos, leyendas, noticias o relatos que nos llegaban desde la isla. De ahí surgió el nombre de la exposición.

En mi caso particular decidí trabajar en base a una noticia contingente (como lo había hecho ya en trabajos anteriores) que refiriera a la isla. En el año 2001, se propuso realizar un puente que cruzara el canal del Chacao, canal que separa la Isla de Chiloé del continente (fig. 47). Dicho puente fue planeado como un proyecto bicentenario. En su momento se propuso que el nombre del viaducto sea puesto por los propios chilotes para su inauguración. El proyecto nunca se llevó a cabo. Quedó en suspenso como tantas otras propuestas políticas.

Pues bien, el problema contingente tenía que ver con el aislamiento y un ensayo de comunicación frustrada. Decidí, entonces, establecer comunicaciones telefónicas a distancia (desde Santiago) con los propios habitantes de la isla, en un intento de generar un vínculo, un puente invisible. A todos les hice la misma pregunta: *¿Qué es lo que para usted separa a la Isla de Chiloé del continente?* De esta forma, se generaron instancias de conversación con las personas afectadas por la ausencia de este puente, conversaciones que giraban en torno a su importancia y su significado. Obtuve diversas respuestas: desde las más obvias como lo sería el Canal del Chacao, hasta las más impredecibles. "Cosas que sólo pasan en este lado del mundo", "No le podría contestar, yo soy la nana de la casa". Algunos me cortaron, otros no me quisieron contestar por miedo a que sea algún tipo de estafa, otros me hablaron de sus problemas al realizar trámites y no poder llegar a Puerto Montt rápido, otros, incluso, planteaban estar en desacuerdo con la construcción del puente.

El montaje de *Ruido blanco (la distancia entre dos orillas)*, consistió en una intervención de sonido, postales y texto en un pasillo del Museo de Arte Moderno de Chiloé. El sonido correspondía a las grabaciones de las conversaciones telefónicas mantenidas,

las cuales edité quitándoles mi voz, de modo tal que sólo se escuchaba la de los chilotes hablando de sus problemas o reaccionando ante mi llamada. El texto explicaba los antecedentes del trabajo, es decir, la noticia en la que me basé, las fechas en que realicé las llamadas telefónicas y la pregunta que les había hecho a los isleños.

Además, en la instalación habían trescientas postales. Éstas presentaban, en el anverso, una imagen del pasillo intervenido y una de las tantas frases dichas por los chilotes. Cada postal tenía una frase distinta. En el reverso estaba escrita nuevamente la pregunta: *¿Qué es lo que para usted separa a Chiloé del continente?* Cada persona que viera mi trabajo en el MAM podía tomar una postal, responder a la pregunta y depositarla en un buzón que se encontraba instalado en el pasillo. Las postales allí depositadas fueron enviadas a Santiago, en donde se expusieron en el Museo de Artes Visuales, junto a otra obra que es, prácticamente, la respuesta a este trabajo.

Ruido blanco (un puente para dos orillas) (figs. 53-59) se expuso en el MAVI desde el 5 de marzo hasta el 22 de marzo de 2009. Esta vez, el montaje consistió en una instalación de sonido, video, texto y trescientos dípticos.

Fue un trabajo que mantuvo una unión con *Ruido blanco (la distancia entre dos orillas)*, expuesto en el MAM desde el 17 de enero hasta el 17 de marzo. Compartieron el mismo tema: el puente que nunca se construyó y que cruzaría el canal del Chacao uniendo la isla de Chiloé al continente. Pero además, compartieron doce días de exposición en paralelo (uno en Chiloé y otro en Santiago). De esta forma, al estar la exposición en el MAVI, se puede ver completo el puente: de ahí el cambio en el paréntesis del título de este trabajo.

Aquí, se presenta un giro con respecto a la obra anterior: el lugar cambió y, por lo tanto, las condiciones también lo hicieron. Mi intención ya no era enfatizar las diferencias, si no establecer uniones, vínculos entre Chiloé y Santiago. Utilicé la misma estrategia: a las llamadas telefónicas realizadas a Chiloé, agregué y contrapuse llamadas hechas a los santiaguinos, a quienes esta vez les pregunté si hay algo que los uniera con la isla.

Teniendo las respuestas de ambos lados del puente, edité las llamadas quitándoles nuevamente mi voz.

El montaje fue mucho más íntimo que en el MAM. Si en *Ruido blanco (la distancia entre dos orillas)*, las personas se veían obligadas a pasar por el pasillo para poder ver el resto de la exposición, en *Ruido blanco (un puente para dos orillas)* el trabajo casi pasaba desapercibido, nada se veía en el muro a primera vista más que un texto informativo, una

estructura blanca de 3,8 mts. de largo en una pared y unos audífonos en ambos extremos de la estructura. Para poder comprender el trabajo, el espectador debía acercarse, colocarse los audífonos y escuchar las llamadas telefónicas. Del lado izquierdo salían las conversaciones mantenidas con las personas de Chiloé, del lado derecho la de las personas de Santiago.

Quien se parara en el medio de la estructura, sin colocarse los audífonos, podía escuchar el sonido de un transbordador cruzando el Canal del Chacao. Además, en el centro, había una caja en forma de rombo con un agujero pequeño. La forma romboide simulaba la de una ventana típica de Chiloé. Por aquel agujerito se podía observar un video en el cual se mostraba la estela que deja el transbordador en el canal al alejarse de la isla de Chiloé (fig. 58-59). Una estela que marca un puente, dibuja una línea que intenta unir dos extremos pero que se difumina en las aguas en la medida que avanza.

Toda la estructura descrita estaba instalada en una pared del modo en que se ve en las imágenes. Una baranda de vidrio separaba al espectador de dicha estructura. Esta última funcionaba como una especie de orilla que impedía el acercamiento completo al trabajo (fig. 57).

A ambos costados de la instalación, sobre los audífonos, se encontraban los trescientos dípticos. Todos contenían un texto explicativo de la obra en la que se relacionaba esta exposición con la realizada en Chiloé. En cada uno de ellos estaba impreso uno de los mensajes escritos en las postales por los espectadores de *Ruido blanco (la distancia entre dos orillas)*. En ellos además, se contraponían las frases de las respuestas de los chilotes con la de los santiaguinos. En estos dípticos se establece, al fin, un diálogo entre ambos extremos del puente: Santiago y Chiloé, MAM y MAVI. Una comunicación gatillada desde la obra misma y que intenta responder a una promesa frustrada.

Tanto *Ruido blanco (la distancia entre dos orillas)* como *Ruido blanco (un puente para dos orillas)* fueron dispositivos que hicieron visibles, a través de las conversaciones telefónicas registradas, la distintas posturas en torno al significado de un puente. Ambos trabajos fueron el escenario a partir del cual se trazaron ciertas geografías de intercambio, es decir, instancias de negociaciones semánticas.

Puede sonar ingenuo, pero pienso, que a pesar de todas las carencias, el mundo del arte y de la cultura sigue siendo el único en que puede hacerse algo semejante. La prensa ya no puede; se ha vuelto un negocio vulgar como cualquier otro.

Alfredo Jaar

Conclusión

En el desarrollo de esta tesis se ha podido observar cómo el proceso de mi trabajo ha presentado cierta evolución. Si en mis primeras propuestas visuales —tales como *“Postales”* o *“No en vano”*— el punto de interés se centraba en el archivo y en sus capacidades para determinar la interpretación del espectador; en los últimos trabajos —entre ellos, *“Inmediaciones cartográficas (formato cuadrado)”* y *“Ruido blanco”*— el foco de atención se trasladó hacia el contexto mismo del tema elegido: el espectador y el sistema socio-político en que éste se inserta. Este cambio de interés se ha debido, principalmente, a las nuevas problemáticas y pies forzados que he tenido que enfrentar durante el transcurso de este Magíster en Artes Visuales. Problemáticas que rondan, tal como se ha abordado en los capítulos anteriores, teorías del espacio, el arte contextual y la estética relacional.

Para concluir este relato, me gustaría escribir en torno a un tema que ha sido transversal en el desarrollo de esta tesis: el cuestionamiento sobre el sentido. Todo, absolutamente todo lo que vivimos y experimentamos está destinado a ser estructurado en un relato que dote a las vivencias de un significado, un para qué, una razón de ser en el mundo. Es inevitable: como seres humanos precisamos aferrarnos a la idea de que hay un sentido que trasciende la fugacidad de nuestra existencia.

Muchas veces me he preguntado cuál es ese sentido en mi trabajo, ¿por qué existe en él esa necesidad de cuestionar una y otra vez la realidad y repensarla desde el ámbito del arte? Por un lado, el hecho de repensar lo que ya está escrito y publicado se manifiesta como un gesto insistente que ofrece resistencia a la rapidez y poca profundidad con que la información es entregada hoy en día.

Pero además, el recontextualizar la información y traspasarla desde la prensa hacia el ámbito artístico tiene que ver también con la intención de liberarla de esas tensiones de poder en la que este organismo o, mejor dicho —tomando las palabras de Jaar—, este negocio se ve incolocado.

Lo anterior no significa que en el contexto del arte no entren en juego tensiones

de poder. Tal como se vio en el primer capítulo de esta tesis, todo contexto es producto de tensiones dadas por intereses e ideologías: siempre hay algo que se oculta para que otra cosa se revele, incluso en el arte. En otras palabras, el traslado de la información desde la prensa al arte no implica una liberación total de estas tensiones, ya que éstas siempre están, son necesarias. No obstante lo anterior, en el mencionado traspaso sí hay un cambio radical de dichos intereses: si en la prensa entran en juego tensiones de índole económica —como en todo negocio—, en el ámbito del arte éstas desaparecen para producirse otras marcadas por una función estética, libre de otro interés más que el de la reflexión misma: un mundo de relaciones intertextuales se abre frente al espectador para producir negociaciones semánticas, cuestionamientos y transacciones en torno al significado.

Este traslado o reencuadre del archivo a través de una función estética —que evidencia ciertas fisuras y gatilla reflexiones críticas sobre el sistema en que nos vemos insertos— es un gesto absolutamente político. Al respecto, Didi-Huberman afirma que hay un cruce inevitable entre la estética —los recursos formales y poéticos— y la política:

No sólo “el reencuadre es político”, como afirma el fotógrafo Raymond Depardon; también cada elección formal, en una imagen, repercute de algún modo en su relación con el acontecimiento y la historia.⁵⁸

Desde aquí, creo en la reflexión que plantea Jaar en el epígrafe de esta conclusión: es en el mundo del arte y la cultura, a partir de una función estética, donde puede establecerse una comunicación sincera, carente de otro interés más que el de la comunicación y el cuestionamiento mismo. Por más que, inevitablemente, llegue a unos pocos, es éste el único contexto desde el que se pueden indicar fisuras y proponer instancias de negociación y diálogo respecto al sentido de la realidad que compartimos. Es el único contexto en el cual nos es permitido parpadear:

58 DIDI-HUBERMAN, George et. al. (2007). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, p. 54

Bibliografía

Ardenne, Paul (2002) *Un arte contextual*, Murcia: Consejería de Educación y Cultura, Murcia Cultural S.A. y Fundación Cajamurcia.

Aumont, Jaques (1992) *La imagen*, Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós.

Barthes, Roland (1979) *The Eiffel Tower and other mythologies*, New York: Hill & Wang.

Bourriaud, Nicolas (2006) *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

De Certeau, Michel (2000) *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.

Didi-Huberman, George et. al. (2007). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados

Fontcuberta, Joan (1997) *El beso de Judas: Fotografía y Verdad*, Barcelona: Gustavo Gili.

Oyarzún, Pablo (2000) *Arte, Visualidad e Historia*. Santiago de Chile: La Blanca Montaña.

Ricoeur, Paul (1983) *Texto, Testimonio y Narración*, Chile: Andrés Bello.

Ricoeur, Paul (2003) *La Memoria, la Historia, el Olvido*, Madrid: Trotta S.A.

Tagg, John (2005) *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.

Valdés, Adriana (ed.) (2006) *Jaar SCL 2006*. Santiago de Chile: Fundación Telefónica.

Vilches, Lorenzo (1984) *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*, Barcelona: Paidós.