



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Artes Visuales

ESCRITURA EN TERRENO: INTERVENCIONES TRANSITORIAS
EN LA CIUDAD DE SANTIAGO

Tesis para optar al Título de Pintora

CLAUDIA ANDREA VÁSQUEZ GÓMEZ

Profesor guía:
Rodrigo Zúñiga Contreras

Santiago-Chile 2009

“La experiencia humana siempre parte de lo que es su experiencia, y desde ahí, sólo desde, ahí puede globalizarse”.

Francisco J. Varela.

(Neurobiólogo chileno, 1946-2001)

Agradezco a mi profesor guía por las palabras, el tiempo y el interés brindado; a mis padres, a mi “edmanito”, a Gonzo, a Feña, a todos los que colaboraron en la realización de cada uno de los trabajos y por supuesto a mi “pobre negro”.

Índice:

Resumen.....	5
Introducción.....	6 - 7
I .- Las Partes que constituyen el trabajo.....	8 - 9
1.- Galería Metropolitana: Exposición colectiva “Cruce_Fortuito”.....	10-18
2.- Microbuses N° 357 “Maipú - La Florida”.....	19-27
3. Performance.....	28-41
II .- Resonancias: una fortuita y un eco directo:.....	42
1.- Congreso Nacional, ley de financiamiento estudiantil.....	42-43
2.- Sur Scène, Tours-Francia.....	44-54
Conclusión.....	55-57
Bibliografía.....	58

Resumen

El objetivo de esta tesis, es evidenciar que la instalación de un texto en la ciudad modifica y amplía su estructura semántica, así como también, rearticula la lectura política del espacio en el cual es situado dicho texto. Para poner en evidencia lo antes mencionado, se ejecutaron tres operaciones visuales, dos de ellas relacionadas con las intervenciones espaciales y una con la performance, utilizando para ello el texto CAPAZ DE NO DECIR NADA, inserto a modo de placa, en la ciudad de Santiago de Chile entre los años 2004 y 2007.

Tras la realización de dichas operaciones y de su respectivo análisis, se reafirmó lo propuesto en esta tesis, así como también, aparecieron en escena nuevos elementos formales y conceptuales que enriquecieron y complementaron lo inicialmente formulado en el texto.

Introducción

Entender la ciudad contemporánea como el lugar donde se conforman una serie de operaciones, que permiten establecer una cadena de significados que dan forma a los “rasgos de una identidad urbana”⁽¹⁾, remite a entender la ciudad como una estructura relativamente móvil y permeable, que incita a que esos “rasgos” que la particularizan, sean conservados al interior de ciertos parámetros socio-culturales coherentes con su propia historia.

Es al interior de esa ciudad contemporánea donde desarrollo mi trabajo, el cual titulo “Escritura en Terreno: Intervenciones Transitorias en la Ciudad de Santiago”, que consiste en el desplazamiento y ubicación del texto “CAPAZ DE NO DECIR NADA”, inscrito en color negro, al interior de una estructura rectangular de color blanco, a modo de placa, instalado en tres lugares de la ciudad de Santiago de Chile: en las aceras que componen el entorno de Galería Metropolitana, en el transporte público simbolizado en los microbuses y su recorrido, y por medio de una performance realizada en el centro cívico de la ciudad.

El acápite de mi propuesta corresponde a una cita del libro “Especies de Espacios” del escritor francés George Perec, la cual escogí en primera instancia, ya que dicho texto me hizo reflexionar en torno a la urgente necesidad de dejar de valorar el exceso, como única posibilidad de consistencia de contenido, y además dada la ambigüedad del significado que el escrito tiene posibilita una mayor cantidad de lecturas, dependiendo del espacio, materialidad y tiempo donde se instale. Así mismo, es de mi interés hacer uso de la placa como recurso material, pues ésta se exhibe habitualmente en la ciudad como objeto público que sirve de orientación, guía o prohibición del medio en donde se sitúa. En éste sentido la placa, y específicamente el significado cultural que se le otorga, le permite constituirse como un elemento totalmente reconocible para los habitantes de la ciudad, posibilitando así un primer espacio de encuentro con las operaciones visuales realizadas.

(1) SARLO, Beatriz. Escenas de la vida posmoderna. Buenos Aires, Planeta S.A.I.C. 2004.

Los procedimientos y materiales de construcción de la placa son sumamente simples: serigrafía monocroma sobre madera o sobre poleras de algodón, ya que, para hacer más efectivo el trabajo de intervención, el objeto instalado en el espacio público busca diferenciarse del cartel o de avisos comerciales, por la simpleza de las operaciones utilizadas tanto, en la cantidad de elementos visuales y materiales como, por el significado del texto que se exhibe.

De este modo, ubico un objeto común y de fácil fabricación, con un contenido escrito aparentemente simple, pero que sin embargo permite múltiples niveles de lectura, el que se constituye como un trabajo artístico no sólo al momento de estar instalado en un determinado lugar, “negado del seguro espacio soberano del arte formal”(2) , si no que también reaparece y se reformula gracias a la lectura visual que posibilita el registro fotográfico.

Por otra parte, en el contexto de la ciudad de Santiago, ésta placa monocroma establece una relación con la señalética utilizada al interior de los microbuses de locomoción colectiva, que recuerdan constantemente las normas que permiten el buen funcionamiento de la estructura social. Este vínculo se establece ya que, una de las cualidades operacionales del trabajo corresponde al desplazamiento de una cita textual hacia el espacio público, dicha estrategia de desplazamiento, por una parte establece una relación por semejanza de forma con parte del lenguaje de la ciudad, y por otro dista absolutamente del tipo de contenido que se manifiesta en ella, tomando como punto de comparación el tipo de mensajes con los que operan los medios publicitarios.

(Las Partes que constituyen el trabajo)

Tras haber tomado la decisión de cuál sería el texto, y cual sería su materialidad, el criterio base de elección de los espacios fue, que éstos tuvieran una significación política evidente, que tradicionalmente no se instalaran en ellos propuestas de artes visuales, que sean espacios circulen un alto número de personas, y que estos tres lugares al ser relacionados dieran cuenta de la vital relevancia que tiene el contexto para la lectura de la particularidad y totalidad de cada trabajo, ya que la variación de significado que adquiere el texto depende de donde y como se instale.

Tomo de las practicas minimalistas el concepto de site specific y la lectura que propone Douglas Crimp, en “La redefinición de la especificidad espacial”, texto en el que señala: “que toda especificidad, es una especificidad política, ya que todo sujeto pertenece a un determinado tiempo y lugar histórico-cultural, en el cual se desarrolla un modo de entender y relacionar con la realidad, el cual variara dependiendo de los movimientos de cada estructura social. Por tanto, la significación de una situación o de un objeto tiene intrínsecamente ligada a su naturaleza: El Cambio.”

Al ser tres los espacios intervenidos con estrategias visuales muy similares, estos construyen un circuito, el cual se entiende como una serie de partes interconectadas física o simbólicamente con una determinada lógica y finalidad. En este caso, la motivación que da pie a la construcción del circuito radica en que éste me permite trazar simbólicamente la ciudad, es decir destacar al interior “del gran” circuito –la ciudad- un nuevo circuito, a partir de la elección de una serie de puntos, que cumplan con los requerimientos señalados en el párrafo anterior.

Es así, como los tres trabajos fueron ejecutado entre los meses de noviembre de 2004 y Marzo de 2007, por medio de dos intervenciones espaciales y

un trabajo de performance. Como lo mencione en el resumen de este escrito.

El primer trabajo realizado, se encuentra en el contexto de la exposición colectiva “Cruce _ Fortuito”, realizada en Galería Metropolitana, comuna de Pedro Aguirre Cerda, en Octubre de 2004.

El segundo trabajo realizado, corresponde al uso de los respaldos de los asientos de 4 microbuses de locomoción colectiva del recorrido “Maipú- La Florida” N° 357, en Noviembre de 2004.

El tercer trabajo, corresponde a una performance realizada en diferentes puntos de la comuna de Santiago en Junio de 2005 y luego repetida en Marzo de 2007.

De este modo, la forma para abordar “Escritura en Terreno: Intervenciones Transitorias en la Ciudad de Santiago”, está dada a partir de la descripción y desarrollo de cada uno de los trabajos en capítulos independientes, es decir en tres, los cuales serán abordados a partir de la relación entre los conceptos de –LUGAR- entendiendo que la especificidad del lugar, corresponde a su especificidad política, esto, a partir de la lectura que propone el texto “La redefinición de la especificidad espacial” de Douglas Crimp, lectura que he profundizado en la página anterior. De -MATERIALIDAD- como un acercamiento a las características físicas que dan pie a la construcción e instalación de cada propuesta, esto a partir de la definición del término materia, extraído del diccionario de la RAE⁽³⁾ y las posibles implicancias que los materiales utilizados en cada trabajo proponen en cada lugar. Y finalmente de -TEXTO- a partir de la mirada otorgada por la biología del ladel conocer, la cual entiende el lenguaje y específicamente la escritura, como una concreción material del pensamiento transmitidas de generación en generación, que establecen convenciones culturales que posibilitan el entendimiento del grupo social. Esta mirada se constituye a partir de la lectura que realiza la Teoría Biológica del Conocer, postulada por Francisco Varela y Humberto Maturana, ambos neurobiólogos chilenos.

(3) “Realidad espacial y perceptible por los sentidos, que, con la energía, constituye el mundo físico”. http://buscon.rae.es/drael/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=materia, 31 de Octubre de 2007.

1.- Galería Metropolitana: “Cruce _ fortuito”.

Pedro Aguirre Cerda es una comuna periférica de la capital, cuyo paisaje urbano se dibuja al interior de una comuna industrial y residencial de clase media.

Este lugar se caracteriza por la estrechez de sus calles, lo poco aseadas que éstas se encuentran y el constante ruido que acompaña a la comuna producto de la locomoción colectiva que transita sobre el pavimento en malas condiciones.

Es en este entorno donde se constituye Galería Metropolitana, espacio de exhibición que es descrito por los propios galeristas como “un espacio privado de exhibición y difusión de arte contemporáneo, (...) que responde al propósito de hacer participar en torno a nuevas manifestaciones del arte a un sector social que ha estado normalmente marginado de ellas”⁽⁴⁾



(imagen 1, Vista detalle Galería Metropolitana.)

(4) Alarcón, Luis y Saavedra, Ana María (galeristas). “Introducción. Galería Metropolitana”. Catálogo Galería Metropolitana 1998-2004. Santiago: Ocho Libros Editores, 2004.

Desde hace más de cinco años el modo de operación de Galería Metropolitana para la selección de sus exposiciones, se ha realizado por medio de una convocatoria temática anual de presentación de proyectos, y es al interior de dicha convocatoria que a principios del año 2004, Gonzalo Pedraza, Galide Moreno y quien escribe, formularon una propuesta de trabajo titulada “Cruce _ Fortuito”, la que se desenvolvía la interior del tema propuesto para ese año “Curadores, Curatoría y Critica”



(imagen 2, Vista General Galería Metropolitana.)

Es desde ahí que Gonzalo Pedraza, en un desarrollo paralelo con las propuestas de trabajo visual, construye el texto de presentación del proyecto en el que señala que “pensar lo artístico dentro del contexto Galería Metropolitana presenta un espinoso problema, ya que, este espacio determina sus obras, actores y sistemas de significación. La determinación curatorial de este año fue “Curadores, curatoría y crítica”, problemática en cuanto activación conceptual de la curatoría, como forma de operación relacionada con los artistas y sus producciones. La convocatoria efectuada por los galeristas fue análoga a la llamada hecha por las artistas de “Cruce _ fortuito” al curador. ¿Qué sucede cuándo

la llamada la realizan las artistas, siendo la resolución de obra una variable efectuada por ellas? ¿Qué labor deberá establecer el curador? ¿Cómo responder a las dos llamadas?”⁽⁵⁾

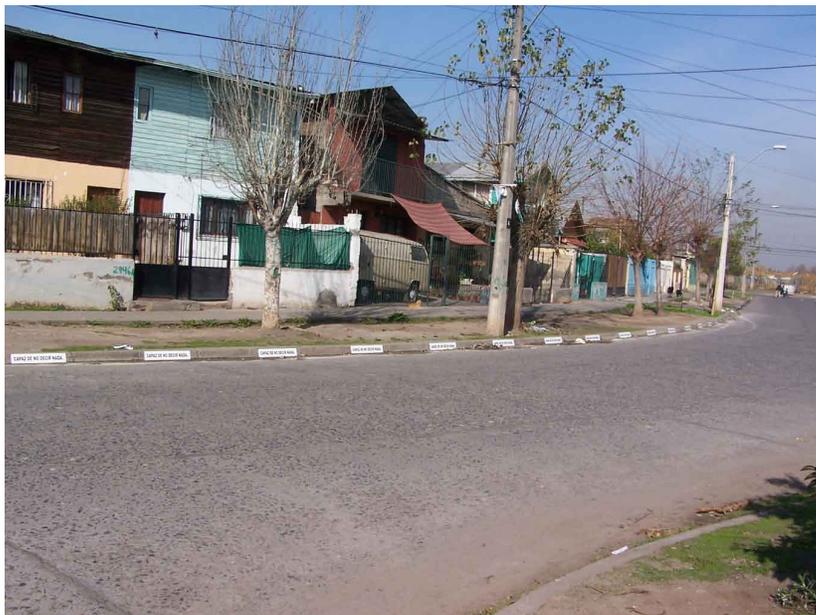
Es al interior de este campo operacional que planteo mi trabajo, el que consistió en la instalación de 75 placas de madera blanca, medidas 60 x 8 cm. impresas en color negro con el texto “CAPAZ DE NO DECIR NADA”, sobre toda la extensión de la cuneta sur de la Calle Félix Mendelsshon, frente a Galería Metropolitana.

De este modo, a lo largo de la cuneta, es donde las mencionadas placas escritas configuran una horizontal blanca segmentada al interior de la frontera inutilizada y por lo tanto no recordada entre la calle y la vereda por lo cual, “CAPAZ DE NO DECIR NADA” se instala como una antesala de los hogares del sector, una antesala que hace referencia directa a la memoria colectiva de la comuna ya que, en los últimos 25 años ha vivido una serie de movilizaciones poblacionales, referidas por ejemplo, al establecimiento de la población La Victoria, las huelgas de la empresa Yarur y los constantes enfrentamientos en dictadura militar.



(imagen 3, Vista detalle Galería Metropolitana.)

Como consecuencia de lo anterior, la operación realizada hace referencia directa a la posibilidad que han tenido y tienen los habitantes del lugar de dar a conocer una opinión relevante dentro de sus problemáticas sociales específicas, ya que al constituirse como un núcleo carente de poder político, económico y educacional se ven marginados de su contingencia y más aun de la contingencia del país.



(imagen 4, Vista General Galería Metropolitana.)

Metaforizándose así la cuneta como la propia comuna, y la placa como cada uno de los habitantes a los que se les niega la recepción del habla.

Esta línea blanca, que aparece como un soplo en la cuneta de la calle Félix Mendelssohn, sabe que su desmantelación será casi inmediata, ya que todo trabajo instalado en el espacio público de por sí corre este riesgo; riesgo que se acentúa, si lo que se instala está ubicado en un lugar no acostumbrado a acoger manifestaciones artísticas, y que además la materialidad y modo de instalación de dichos objetos tenga la

6) BENJAMINE Walter. "Discursos Interrumpidos". En la obra de arte en la época de su reproductividad técnica (en línea) <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/la%20obra%20de%20arte.pdf> (consulta 10 de Septiembre de 2005)

cualidad de ser frágil y vulnerable. De hecho el trabajo permaneció expuesto sólo 24 horas, ya que fue desmantelado por los habitantes del lugar, quedando sólo el registro fotográfico como huella de lo sucedido, con lo cual el registro se puede transformar en un “culto a lo querido, como prueba de procesos históricos, en que la comprensión de la imagen aparece preescrita por la serie de todas las imágenes precedentes”⁽⁶⁾ , donde ese culto o deseo intrínseco a la memoria, por medio del registro respalda y fija lo acontecido, supliendo la fragilidad material del trabajo en el contexto en que se instala.

A partir de la última conversación con Rodrigo Zúñiga, el 7 de Agosto de 2009, retomo algunos puntos de clara evidencia e importancia, pero que solo la distancia y el tiempo me permitirían entender en profundidad.



(imagen 5, Vista General Galería Metropolitana.)

Cuando Rodrigo me señaló que “la prótesis de mis trabajos es el registro”, era un punto que había tocado tangencialmente, pese a la densidad que ello le otorga. La prótesis nos lleva inmediatamente a pensar en algo que suple una “carencia” y en este caso dicha carencia, por las cualidades materiales de las estrategias de trabajo con las que opero en “Cruce_Fortuito”, la prótesis es la fotografía, estructura operacional que cumple una doble función, ya que no solo es un “algo” que sostiene de la caída o de la desmantelación al trabajo, si no que se convierte en un aliado, pues es el registro quien posibilita su aparición en otro espacio temporal y en otro formato, otorgándole un espacio de vida distinto al del propio acontecimiento.



(imagen 6, Vista detalle Galería Metropolitana.)

Coincidentemente en esa fecha el trabajo instalado en Galería Metropolitana, se encontró con dos operaciones propias del espacio público. Una, que durante todo el año permanece, y la otra que sólo acontece cada cuatro años. Con la primera me refiero a los grafitis en los muros de las casas del sector, los cuales hacen referencia en su ma-

yoría, por medio de la imagen o de la palabra, a un descontento frente a todo tipo de política gubernamental establecida y otros simplemente hacen referencia a su adhesión a un determinado equipo de fútbol.

A la segunda operación me refero, a las campañas la difusión para las elecciones de diputados de diversas áreas políticas.



(imagen 7, Vista detalle Galería Metropolitana.)

La relación con los grafitis, la comprendo de un modo más empático, ya que, de un modo u otro habla también de un contexto de disconformidad frente a la realidad política y económica del sector. En cambio la relación con los carteles publicitarios para las elecciones de diputados, es totalmente tensa, ya que CAPAZ DE NO DECIR NADA, les pregunta, los inquiera y evidencia la falsedad y falta de responsabilidad de lo que implica esa operación, que se repite metódicamente sin generar un cambio profundo en el cotidiano del espacio social.

(7) ROJAS, Sergio, " Por casualidad. ¿ Le "suenan" Félix Mendelsson?.". Catálogo Exposición Cruce_Fortuito y Territorio Sonoro. Galería Metropolitana, Octubre 2004.

De este modo, el trabajo comienza a relacionarse con todos los agentes que lo rodean, o podría decirse también que es una operación invertida, que los agentes existentes y esporádicos se relacionan y resignifican el trabajo instalado en las cunetas.



(imagen 8, Vista general Galería Metropolitana.)

Sergio Rojas, en el catálogo de la exposición, puntualiza más sobre el carácter que adquieren los habitantes de ese lugar, desde un punto complementario al cual yo abordé, ya que él parte con la pregunta sobre “¿Cuál es el destinatario de esa intervención irónica? Ciertamente no los habitantes del barrio, que como espectadores inusuales -invadidos periódicamente por un público entrenado en la lectura de objetos-, constituyen parte del cuerpo mismo de la ironía, son parte de esa especie de obra en exposición permanente que es la galería misma. Entonces, la intervención de Claudia tiene el sentido de repetir esa ironía que es lo contemporáneo en la periferia, considerando que ironizar es lo que forzosamente deben hacer todos los artistas que exponen aquí.”(7)

(8) PEDRAZA, Gonzalo. “Gestos Curativos”. En: Catálogo Exposición Cruce_Fortuito y Territorio Sonoro. Galería Metropolitana, Octubre 2004.

Al mismo tiempo Gonzalo Pedraza señala que el trabajo en sí se configura “como efecto espejo frente a la institución alternativa (en cuanto circuito de circulación, pero que sigue con los enunciados modernos del arte), interpela, interroga y enfrenta, la contingencia de la inserción de la galería dentro de este paisaje descampado. El texto en placas blancas, higieniza la cuneta, testigo y plinto en el cual se erige la instalación, en la cual se erige la juventud al momento de experimentar con sustancias, elevando su experiencia a otro “lugar”, estableciendo un cruce de la experiencia moderna del arte en tanto sublimación de un lugar otro”⁽⁸⁾

2.- MICROBUSES DE LINEA N° 357 “MAIPU - LA FLORIDA”

Me interesa partir esta segunda parte con una cita que propone Derrida para acercarse y alejarse sinuosamente, por medio de una figura literaria, a una posibilidad de lo que significa ciudad, y de aquello que habita en ella. “Metaphora circula en la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipos de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones o prescripciones de velocidad. De una cierta forma –metafórica, claro está, y como un modo de habitar- somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transportados por metáfora”(9)

El traslado físico del ser humano es una acción fundamental en el desarrollo de su cultura. Chile por su puesto no se ha mantenido ajeno ello, y en la actualidad, año 2009, el plan Transantiago es el que se instala como estrategia de mejora del sistema de movilización pública de la capital, proyecto el cual se define como: “un proyecto que hoy busca mejorar la cobertura del transporte público de Santiago disminuyendo el número de transbordos, bajando los tiempos de espera y aumentando la oferta de recorridos. A través de un rediseño del sistema, se espera implementar un nuevo transporte de calidad para los usuarios”(10).

Si volcamos la mirada a la historia del desarrollo del transporte público en la ciudad de Santiago, encontramos que, “en los años 50 llegaron al país los nuevos trolebuses franceses Berliet y los microbuses japoneses Mitsubishi. Se decían que estos últimos estaban hechos con el material del acorazado Almirante Latorre, que se había vendido al Japón como chatarra. Circulaban también, cada vez con mayor profusión, los descendientes de las góndolas, los microbuses que con el tiempo pasaron a ser conocidos como micros, y otros vehículos, con menor capacidad de transporte de pasajeros, pero con mayor velocidad y facilidad de maniobra, que por estas virtudes pasó a llamarse la “liebre”.

(10) Sitio Web <http://www.transantiagoinforma.cl/descripcion.do>, consultado en Octubre de 2008.

(11) Sitio Web http://www.nuestro.cl/chilecronico/transporte_oses7.htm, Consultado en Octubre de 2008.

Durante muchos años las micros y liebres fueron parte del paisaje urbano. Le dieron color al gris de la ciudad, ya que antes de ponerse amarillas eran de todos colores. No se las conocía por sus números sino por nombres que enunciaban en términos muy generales sus recorridos: Ovalle-Negrete, Colón-El Llano, Estadio Italiano- Las Rejas, Matadero-Palma, Manuel Montt-Cerrillos (...) y otras se identificaban sólo con un nombre: Villa El Dorado, o Canal San Carlos”(11)

Tras ello en la década de los 90 se inserta en la capital el plan de las llamadas “Micros Amarillas”, el que a grandes rasgos consistió en la unificación por color, en este caso el amarillo, de todos los microbuses de la capital, la adquisición de maquinaria un poco más moderna y el reemplazo de los nombres de los recorridos por números.



(imagen 9, Vista general Microbuses N° 357 “Maipu-La Florida.”)

Es en este contexto que el trabajo de intervención en los microbuses fue realizado hace cinco años, noviembre de 2004, encontrándose al interior del antiguo plan de transporte de

la ciudad, el de las “Micros Amarillas”. Básicamente la diferencia que se torna significativa para la lectura de este trabajo, en relación al plan Transantiago, es que el antiguo plan otorgaba una mayor libertad de instalación de objetos al interior de los vehículos de transporte por parte de los propietarios de los microbuses, lo cual me permitió instalar 120 placas de madera blanca, medidas 15 x 5 cm. impresas en color negro con el texto “CAPAZ DE NO DECIR NADA”, sobre los respaldos de 3 microbuses del recorrido N° 357, Maipú- La Florida.



(imagen 10, Vista general Microbuses N° 357 “Maipu-La Florida.”)

Particularmente, el trazado urbano que realizaban los microbuses N° 357, Maipú-La Florida, se iniciaba en la comuna de La Florida, específicamente al interior de la población Los Navíos. Tras algunos minutos de circulación del microbús éste se acerca paulatinamente a la Avenida principal del sector, Vicuña Mackenna a la altura del paradero 27, en dirección al centro de Santiago. Luego, al salir a Alameda Bernardo O’Higgins, en el límite de las comunas de Santiago y Providencia, el paisaje comprende una mayor cantidad de edificios en altura y casi la totalidad de los edificios gubernamentales, accediendo posteriormente al sector comercial de Estación Central, lugar con mayor índice de contaminación acústica

en la capital, llegando a la comuna de Maipú por Avenida Pajaritos, para luego desviarnos de ella ingresando a calles cada vez mas angostas donde las paradas son más frecuentes, para terminar el recorrido en una de zona rural de Santiago, el sector de la Farfana.



(imagen 11, Vista general Microbuses N° 357 "Maipu-La Florida.)

Como mencioné en la introducción de este escrito, una de las características que debían tener los lugares escogidos para ser intervenidos, era la de no constituirse como lugares cotidianos de recepción de arte contemporáneo, característica que los microbuses satisfacían de una extraña forma, ya que los microbuses contenían y acogían una serie de escritos provenientes de tres hablas muy definidas.

El primer lineamiento correspondió al criterio del conductor o dueño de la "máquina", lo cual se materializó en la instalación de una serie de objetos bidimensionales o tridimensionales de carácter recreativo o popular. Con el segundo hago mención a una serie de adhesivos en tonos blanco y negro, cuyo carácter corresponde a la publicación

abierta de leyes estatales básicas que norman el buen funcionamiento del servicio que dicho medio transporte debe otorgar, tales como “No fumar”, “No hablarle al conductor” y “Que la radio del microbús puede funcionar libremente en el caso que ningún pasajero se oponga”. Finalmente el tercer lineamiento que propongo, está referido a una serie de escritos o rayados realizados sin el consentimiento de los conductores, situados en la parte posterior de los últimos asientos de los microbuses, haciendo alusión entre otras cosas, al apoyo de un determinado equipo de fútbol nacional, insultos, humoradas con una obvia connotación sexual y una serie de inscripciones de tipo amorosas.



(imagen 12, Vista detallel Microbuses N° 357 “Maipu-La Florida.”)

De éste modo el habla que se instala habitualmente al interior de los microbuses es un habla reconocida, decodificada y con una absoluta claridad del mensaje, el cual no deja espacios de especulación en torno a la idea que quiere ser comunicada.

“CAPAZ DE NO DECIR NADA” por el contrario, es una estructura lingüística absolutamente ajena a los códigos reconocidos al interior del microbús, por su materialidad, modo de instala-

ción y sentido del texto. Con esto me refiero a que la materialidad utilizada para la realización de la intervención no se relaciona con la materialidad típica de la introducción de textos al interior del microbús. “CAPAZ DE NO DECIR NADA”, se instala al interior de una placa blanca de madera serigrafiada en color negro especialmente preparada para esa locación.



(imagen 13, Vista detallel Microbuses N° 357 "Maipu-La Florida.)

Al mismo tiempo, si bien es cierto la placa se instala en espacios reconocibles por los usuarios como espacios de escritura, el tipo de estrategia utilizada, es decir la instalación de objetos seriados situados cuidadosamente en los respaldos de los asientos, construyen un espacio de extrañeza ya que, por una parte dicha operación debió ser ejecutada bajo la autorización de los dueños de los microbuses y por otra dichos textos no cumplen la función ni de decorar el vehículo, ni de señalar una norma o prohibición para su buen funcionamiento. Tampoco los textos se acercan a las estrategias típicas publicitarias, ya que éstos han de ser absolutamente claros y directos en cuanto al tipo de mensaje que quiere ser comunicado.

De este modo “CAPAZ DE NO DECIR NADA” situado en el respaldo de los asientos de los microbuses, se constituye como una estructura ambigua e incómoda, debido a que en

ningún momento es evidente desde dónde proviene el habla y por tanto no es posible definir hacia donde se dirige ésta, lo que genera un espacio vacío que no puede ser definido, un vacío que no es tolerado y que provoca la inestabilidad del signo al interior de dicho contexto.

“CAPAZ DE NO DECIR NADA” se configura como una serie de puntadas en el respaldo de los asientos de los microbuses, tomando como metáfora las palabras utilizadas por Gonzalo Pedraza en el catálogo de Galería Metropolitana, puntadas que se instalan en el respaldo de los asientos, puntadas tan seriadas y miméticas como los propios asientos que constituyen el paisaje del microbús vacío, puntadas que contienen una agrupación lingüística que en ese contexto hacen referencia directa, por forma y contenido, a una ciudad que no tolera los espacios de ambigüedad, pues la ciudad, como aparato simbólico, necesita homogenizar nuestra estructura de pensamiento, a fin de señalar cual es el lugar desde donde debemos entender y justificar nuestra condición de existencia.



(imagen 14, Vista detallada Microbuses N° 357 “Maipu-La Florida.”)

Al mismo tiempo si las puntadas que se clavan en la espalda de los ocupantes del microbús, paralelamente se instalan a la altura del pecho de quien las miran, aquellos personajes que de un modo cotidiano usan el microbús, a los cuales sin darme cuenta pase de considerarlos primero como público espectador, para luego leerlos y entenderlos como participantes de una performance, de una performance que intervino el espacio y que necesitaba de ellos para poder continuar funcionando, ya que son los usuarios quienes ocupan los espacios vacíos al interior del microbús y también son ellos los que justifican la existencia de dicho medio de transporte.

Retomo el contenido de las palabras de Derrida, pero ahora puntualizo más en un aspecto, en el aspecto de entender como somos “contenido y materia de ese vehículo”, pues somos estructuras situadas en la propia estructura que históricamente hemos construido. “De una cierta forma –metafórica, claro está, y como un modo de habitar- somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transportados por metáfora”⁽¹²⁾

Si en Galería Metropolitana el trabajo permaneció expuesto sólo 24 hrs., dada su desmantelación producida por los habitantes del lugar, en los microbuses la permanencia de la placa situada en los asientos no tuvo fecha de retiro, por acuerdo con el dueño del microbús, sin embargo, tras una descripción narrativa otorgada por amigos o conocidos que sabía que ese trabajo de intervención provenía de mi autoría, me señalaron que encontraron las placas totalmente intervenidas.

Si bien esta vez las placas no pudieron ser retiradas por razones materiales, madera adherida con agorex a una superficie metálica porosa que impidió su retiro tras diez minutos de secado, la forma que tuvieron los ocupantes del microbús de relacionarse con la placa fue realizando una borradora a trozos del texto, ya que, al ser serigrafía sobre madera, ésta puede ser raspada fácilmente, por lo cual los usuarios comenzaron a repetir una y otra vez dicha operación, lo que provocó la construcción de nuevos textos, “CAPAZ

(13) Conversación con Rodrigo Zuñiga, 7 de Agosto de 2009. Santiago-Chile.

DE NADA”, “NADA”, “CAPAZ DE NO” “DECIR NADA” hasta incluso llegar a la borradura completa de la placa. A partir de esto puedo inferir que toda estructura dejada o expuesta en el espacio público si no puede ser desmantelada en su totalidad, será intervendrá de una u otra manera, dando un giro radical a lo propuesto, realizando una nueva construcción lingüística que responde a la particularidad de quien realiza la operación, otorgándole al texto una apertura que posibilitara y re estructurara el último trabajo propuesto.

En éste caso la fotografía y el relato hablado actúan como catalizadores, es decir no como estrategias nostálgicas del recuerdo, recordando a Benjamín, si no más bien como una estrategia “que programa la escena de la aparición, tal como un álbum fotográfico”(13) , pero vuelvo a insistir, es un álbum que cataliza, posibilita y expande el trabajo, no lo vuelve un recuerdo melancólico, pues en si misma y como serie, la fotografía que construye “album”, da cuenta de un acontecimiento que ligado al que sigue o al que le antecedió construyen una estructura móvil, dinámica y absolutamente constitutiva de la otra.

3.- PERFORMANCE.

Organizar el tiempo lo mejor posible es lo que nos exige esta época, refiriéndome con esto a realizar del modo más productivo y en la menor cantidad de tiempo, una serie de acciones o trámites siguiendo un recorrido predeterminado.

La materialidad para la construcción de este trabajo está dada por 18 personas voluntarias, 18 poleras blancas impresas en el pecho con una letra del texto “CAPAZ DE NO DECIR NADA” en color negro, el desplazamiento por diferentes puntos de la capital y la toma de registro fotográfico de la acción.

Una semana antes de la realización de este trabajo, a cada una de las (los) participantes se le ha entregado un mapa del circuito a realizar y las especificaciones correspondientes de todo el recorrido, es decir, los puntos de detención, la postura que cada uno debía tener durante el trabajo y el tipo de vestimenta que debían utilizar para ella.



(imagen 15, Vista general performance)

El hacer uso de personas para la realización del trabajo no guarda relación con un acuerdo económico preestablecido, tal como opera Santiago Sierra, siendo conciente que este es un punto mínimo de abordaje al trabajo de éste artista, si no mas bien me interesa trabajar con un grupo de personas que se hacen parte voluntariamente ya que, al aceptar participar en éste de un modo u otro se involucran con la realización y el propio sentido de la propuesta.

El hacer uso de personas en diferentes manifestaciones públicas o publicitarias ya no representa mayormente una novedad, debido a que este tipo de operaciones están alojadas en el imaginario de la ciudad, sin embargo, lo que más extrañeza o incomodidad puede provocar es el significado y modo de presentación del texto ya que, por una parte el sentido del texto no propone una pauta de cual es el modo “correcto vivir” y por otro, dada la naturaleza que sostienen a las tres operaciones, ésta performance no hace ningún tipo de alarde relacionado con el espectáculo de la cultura callejera.



(imagen 16, Vista general Performance.)

Si bien es cierto al inicio de la construcción de esta tesis, había trazado formalmente lo que sería realizado, no fue hasta finalizar el trabajo de los microbuses y escuchar los relatos relacionados con la borradura del texto, que el último trabajo performático alcanzo una densidad que no tenía contemplada. Con esto me refiero, a que gracias a la borradura sufrida por el texto en el micobus, se hizo posible articular una nueva estructura operacional y lingüística al interior del trabajo.

Por una parte, la operación performática construida se convierte al interior de la ciudad en una gran línea blanca silenciosa y calma, que al agruparse frente a una serie de instituciones en el centro cívico de la capital se anteponen, no con una sola estructura lingüística, si no que dependiendo del carácter de la institución escogida es que el texto es reconstruido, explotando de una forma favorable, rica y poco predecible.

La performance, el recorrido y las fotografías están propuestos y estudiados de tal modo que no sea necesario pedir autorización legal para llevar a cabo el trabajo, y así evitar una burocracia innecesaria. Al mismo tiempo me interesa ingresar a ese espacio que no esta normado, a esa pequeña fisura social existente entre lo legal y lo ilegal, pues es imposible detener algo que no ha sido nombrado.

El día 13 de mayo de 2005, por condiciones climáticas adversas - lluvia- la acción no pudo llevarse a cabo en su totalidad, por lo tanto ésta es concluida una semana después, para luego ser repetida en Marzo de 2007 con todas las correcciones formales necesarias.

En general, el sistema operativo del trabajo se basó en el desplazamiento secuencial y progresivo por trece puntos de la comuna de Santiago, escogidos por la autora, en cada uno de los cuales, el grupo se detuvo, alienándose horizontalmente para configurar el texto “CAPAZ DE NO DECIR NADA” y una serie de variaciones de él.

Los puntos escogidos, y por tanto los puntos de detención para la toma de registros, tienen una total correspondencia con los sitios más emblemáticos de la institucionalización gubernamental del país. Me interesó hacer uso de estos puntos, a fin de realizar una especie de levantamiento a dichos sitios, puesto que como toda cosa o acto que experimentamos cotidianamente desaparece por acostumbramiento, constituyéndose así como una desaparición que opera a nivel físico, conceptual y simbólico. “CAPAZ DE NO DECIR NADA” y sus respectivas variaciones se antepone frente a la institución como una premisa que inquieta, irrita e incomoda y que busca hacer visible aquello que el ojo ha dejado de ver.

Es así como este pequeño ejército de dieciocho personas alineadas, silenciosas y calmas, se desplazaron y se detuvieron en la ciudad. Insisto en resaltar el modo de desplazamiento del grupo, ya que era fundamental para la acción la actitud serena y calma con la que se debía operar, esto tomando en cuenta la fuerte presencia de estímulos visuales y sonoros en la ciudad.

Si en Galería Metropolitana las placas instaladas en la cuneta, antes de su desmantelación, conformaban una línea blanca segmentada a lo largo de toda la cuneta de la calle, como una suerte de puntada de máquina de coser sobre el concreto, recordando una vez más a Gonzalo Pedraza, el grupo desplazándose por las calles de Santiago forman una línea blanca, que no segmenta solo la cuneta, si no que traza distintas puntadas en el espacio tridimensional del centro cívico de Santiago, puntadas que se movilizan y que tan solo por instantes permanecen en un lugar, para continuar su camino, un camino, que insisto, traza y deja una suerte de estela muda en un medio acostumbrado solamente al ruido.

El trabajar con la performance, como dispositivo operacional artístico, se enmarca directamente con la temporalidad y materialidad de sí misma, ya que la performance sólo se constituye en escasos momentos, la cual es fijada ya sea, por el registro fotográfico, en video o bien por medio de la narrativa.

A continuación enumero los puntos de detención al interior en la ciudad y cuales fueron los textos conformados en cada uno de ellos.

1.- Frontis Casa Central Universidad de Chile.

-“CAPAZ DE NO DECIR NADA”.

“Fue Manuel Montt, en su calidad de Ministro de Instrucción del presidente Bulnes, quien presentó al Congreso el proyecto de la nueva ley orgánica de la Universidad. Este se planteaba la necesidad de establecer un cuerpo literario y científico, denominado Universidad de Chile, que tendría la superintendencia de todos los niveles de la enseñanza”. (14)

La Universidad de Chile, como estructura educacional muchas veces ha tenido que replegarse por motivos que muy ajenos a los principios que la sostienen, es por ello que CAPAZ DE NO DECIR NADA se para frente a ella como la placa que reclama y exige el rol que una Universidad como ésta debe cumplir.

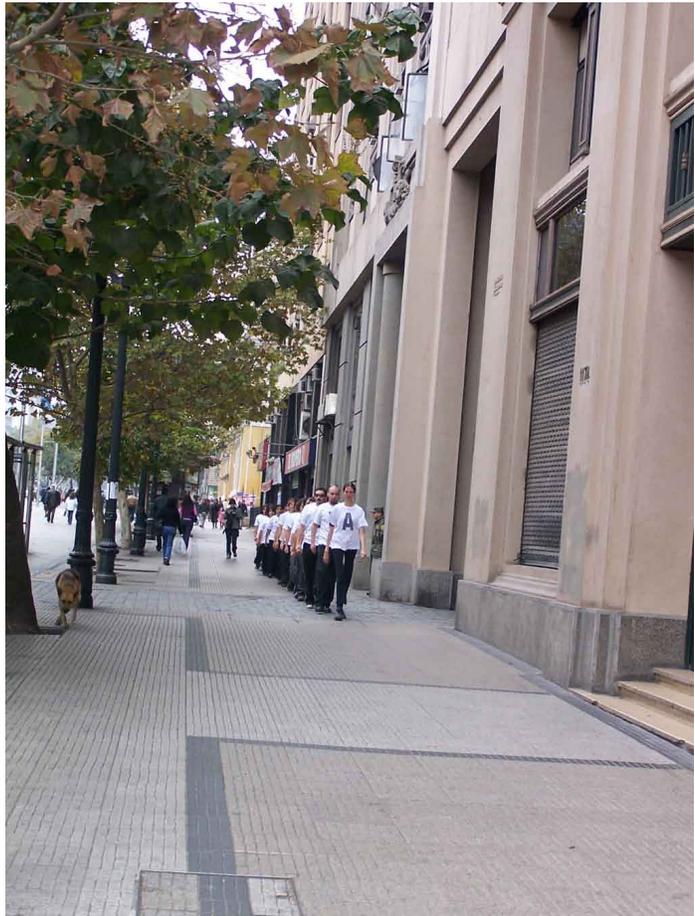


(imagen 16, Vista general
performance)

2.- Camino entre Casa Central de la Universidad de Chile y Ex Plaza de la Libertad.
-El “ejercito” alineado, caminando sin prisa y sin pausa.

Este espacio mayoritariamente esta ocupado por el edificio de Defensa del Estado custodiado fuertemente por personal militar armado.

El caminar se constituye como un acto natural del ser humano, sin embargo, la alineación se conforma como una estructura jerárquica de poder. Es por ello que este pequeño “ejercito” silencioso que atraviesa este territorio, se conforma como un aparato extraño que disloca la noción de disciplina, entendida ésta como una ordenanza moral regida por una serie de leyes y ordenamientos que no dan cabida al cambio.



(imagen 16, Vista general Performace.)

3.- Ex Llama de la libertad Santiago de Chile.

-“CAPAZ DE NO DECIR NADA”.

“EL 11 de septiembre de 1975 fue encendida la “Llama Eterna de la Libertad”, en una multitudinaria ceremonia presidida por el que entonces (sic) primer mandatario, el Presidente Augusto Pinochet. A casi treinta años de aquel hecho, y cuando han transcurrido más de tres décadas del Pronunciamiento Militar del 73, dicho símbolo fue removido del lugar en que fuera emplazado”⁽¹⁵⁾

Esa era la llama que simbolizaba el poder y el control de una estructura militar. Casi 35 años después, por temas de “renovación urbana” es removida sin el mayor alboroto. El espacio que ocupaba dicha estructura se convierte ahora en una gran plaza dentro del centro cívico de la capital, en la cual cualquier transeúnte puede circular libremente. Es en la memoria de ese espacio, donde CAPAZ DE NO DECIR NADA se desplaza, se detiene y se sitúa. Se sitúa recordándonos a todos que la capacidad de habla y pensamiento hace más de treinta años fue despojada.



(imagen 17, Vista general Per formance.)

4.- Frontis Palacio La Moneda:

-De espalda a la cámara, y enfrentando al edificio

“Es el mayor edificio levantado en la época colonial y recibió por lo mismo severas críticas por sus grandes proporciones que contrastaban con la pequeña ciudad que era entonces Santiago. Durante el gobierno del presidente Bulnes se convirtió en la casa presidencial y sede de gobierno”⁽¹⁶⁾



(imagen18, Vista general Per formance.)

(17) (En línea) [http://es.wikipedia.org/wiki/Plaza_de_la_Constituci%C3%B3n_\(Santiago_de_Chile\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Plaza_de_la_Constituci%C3%B3n_(Santiago_de_Chile))
(Consulta, 27 de Febrero de 2009)

5.- Cruzando la Plaza de la Constitución.

-El ejercito alineado, caminando sin prisa y sin pausa.

“La Plaza de la Constitución está en una zona de la comuna de Santiago conocida como el Barrio Cívico. Está delimitada, en el sentido de las agujas del reloj, por las calles Agustinas, Morandé, Moneda y Teatinos, en el espacio de una cuadra completa. Alrededor de estas calles se ubican: el edificio del Banco Central de Chile, el Ministerio de Justicia (MINJUS), la Intendencia de Santiago, el Palacio de La Moneda, el Ministerio del Trabajo y el Ministerio de Relaciones Exteriores. El entorno de la Plaza es muy ciudadano. Los edificios de los Ministerios, que datan de la década de 1930, tienen una altura promedio de 13 pisos y son muy homogéneos en cuanto a arquitectura y diseño” (17)

El ejercito silencioso continúa caminando, desplazándose por la ciudad, continua recorriendo el circuito propuesto atravesando la parte trasera del Palacio de La Moneda, cortando el espacio con tal delicadeza que nada se puede interponer a ello, ya que insisto, en ningún punto el grupo se constituye como una estructura ilegal, pero tampoco se conforma como una estructura “inocente” que solo busca deambular por el centro de la capital.



(imagen19, Vista general Per formance.)

6.- Frontis Palacio de Tribunales.

Actualmente funciona el Poder Judicial y la Corte de Apelaciones, cuyo objetivo es hacer cumplir las leyes protegiendo los derechos de todos los ciudadanos. Es el lugar además, donde se otorga el título profesional de abogado.

CAPAZ DE NADA

“Palacio de Tribunales”. El palacio, es el lugar donde habita el poder, donde se concreta el juicio valórico de la sociedad, pues es en ese lugar donde se ejecuta lo que constitucional y culturalmente entendemos por un buen o un mal actuar. CAPAZ DE NADA se instala sin ningún tapujo frente a la arquitectura neoclásica, señalando y enmarcando la absoluta falacia y sin sentido de una estructura que no cree y cumple siquiera lo que profesa.



(imagen 20, Vista general Performance.)

7.- Frontis Catedral de Santiago

Es el principal lugar de culto católico, apostólico y romano al interior de Chile, constituyéndose como el símbolo de la colonización española en el país, ya que dicha estructura arquitectónica fue la primera bandera instalada, la bandera de lucha con la que comenzó la conquista ideológica de los pueblos prehispánicos. A la vez, y paradójicamente, en la actualidad se conmemoran en ella un sin número de actividades y acuerdos políticos-económicos del país.

CAPAZ DE NO DECIR NADA

Toda estructura ideológica, es una estructura, de un modo u otro de poder y control. La iglesia católica en Chile tiene un peso ideológico que trunca y seguirá truncando las necesidades de un país, de una estructura en constante movimiento y en constante cambio. Es el muro de contención donde preguntas absolutamente básicas en lo que respecta a la propia naturaleza del hombre, son sesgadas y anuladas en nombre de “Dios”. CAPAZ DE NO DECIR NADA se sitúa impertinentemente, no frente a la casa de “Dios”, si no frente al poder simbólico que constituye un grupo humano que considera que su opinión guarda más relevancia que la de otro, y que peor aún, que considera que la verdad existe negando cualquier otra opción.



(imagen 21, Vista general Performance.)

8.- Museo Nacional de Bellas Artes “Es uno de los principales espacios de las artes visuales en nuestro país (...), que posibilita una relación dinámica entre patrimonio artístico y nuevas creaciones, estimulando la generación de asociaciones, cruces y enfrentamiento de propuestas y miradas en torno a nuestra sociedad y cultura”(18)

CAPAZ DE NO DECIR NADA

La relación inmediata que se puede establecer, es claramente la respuesta de las vanguardias artísticas frente a la idea del museo. Si bien es cierto es una lectura muy interesante, lo que me hace más sentido es pensar el como la estructura que se aleja del museo inevitablemente retorna a él.



(imagenes 22 y 23, Vista general Performance.)



9.- Monumento Plaza Baquedano

Punto centro de la capital, que funciona como límite comunal entre Santiago y Providencia. También es el lugar tradicional de encuentro de masas para celebrar un determinado acontecimiento.

CAPAZ DE NO DECIR NADA y el desorden de la escritura.

Católicos o agnósticos, “colocolinos” o “chunchos”, de derecha o de izquierda, si hay algo que celebrar masivamente, el monumento al General Baquedano, es el lugar perfecto para dicha reunión.

Luego la estructura se desarticula, las letras se pierden y se confunden, las letras se abrazan y nos aplaudimos como equipo de trabajo, las letras y mis amigos caminan y se retiran a sus hogares, sonrisas y complicidad entre ellos fue lo que también aconteció. A ellos les agradezco por todo.



(imagen 24, Vista general Performance.)



(imagenes 25 y 26, Vista general Performance.)



Resonancias: una fortuita y otra un eco directo

1.- Protesta congreso Nacional, ley de financiamiento estudiantil.

Un par de meses después, de un modo casual, un profesor de la escuela me preguntó en que mes del año se había realizado la performance antes señalada, frente a lo cual respondí entre los meses de Mayo o Junio del 2005. No recordaba exactamente la fecha.

El motivo de dicha pregunta guardaba relación con la publicación de la revista trimestral N° 65 de la Universidad de Chile llamada “U Noticias”, frente a un artículo referido a la ley de financiamiento estudiantil que se votaba ese año, ya que el día que eso ocurría en el Congreso Nacional, ubicado en la ciudad de Valparaíso, un grupo de estudiantes de la Universidad de Chile se instalaban en las galerías del recinto. Lo que se podía apreciar en la fotografía publicada en la revista, era un grupo de personas de pie vistiendo una polera blanca, inscritas cada una de ellas con una letra en tono azul, que al ser agrupadas conformaban el texto “POR UNA U MAS DEMOCRATICA”.

Tras indagar sobre lo sucedido, efectivamente los organizadores de la actividad, al presenciar en el año 2005 una de las pruebas de la performance, específicamente en Casa Central de la Universidad de Chile, la cual en ese momento estaba en toma, retomaron la acción, se apropiaron y la rearticularon a modo de protesta evidente, ya que tras informárseles que al Congreso Nacional no podían ingresar con ningún tipo de lienzo o pancarta, les pareció pertinente trabajar con el simulacro. Es decir los 31 cómplices de la acción entraron vestidos normalmente y en el momento de ser votada dicha ley, ellos se pusieron de pie y sin mencionar ninguna palabra se quitaron lo que cubría su torso y comenzó a hablar el silencio.

Dentro de las múltiples lecturas o preguntas que aquí me surgen es ¿de qué manera un acto en el espacio público es tomado y re utilizado para los fines que se consideran pertinentes?.

El espacio de la calle es el espacio relacional de todos los lenguajes, de la misma manera en que el Monumento a Baquedano se significa cada vez que es utilizado, y la operación que se propuso y que fue ejecutada en el congreso es una metáfora de ello. Es decir, hay una estructura base que puede ser leída y articulada cuantas veces se quiera y que es puesta a disposición en la calle para ser tomada por quien así lo desee.

Con esta idea evito ingresar a la noción de “derecho de autoría” del trabajo, apelando a la noción de copia, ya que considero que ese punto apacigua y aplasta el curso natural del trabajo, pues dicha relectura evidencio abiertamente, una pequeña reacción en cadena, que amplía y sorprende una vez más sobre los posibles alcances del trabajo.



(Imagen N° 27, Congreso Nacional de Chile)

2.-Sur Scène, Tours-Francia.

A fines del año 2005, Galería Metropolitana convoca a un grupo de expositores que realizaron la presentación de un trabajo en la misma, a mostrar su dossier a la curadora Francesa, Anastassia Moncriidou, quien es coordinadora del proyecto Eternal Network, en la ciudad de Tours, Francia.

Con una grata sorpresa, recibí un par de meses después la noticia de ser invitada a participar, con el trabajo de Performance perteneciente a la serie “Escritura en Terreno: Intervenciones Transitorias en la Ciudad de Santiago”, a “Rayosn Frais: Les arts et la ville”, festival de arte contemporáneo realizado en la ciudad de Tours anualmente desde el 2003. Dicho festival, a grandes rasgos consiste en la presentación en ciudad de Tours, específicamente en las calles de la misma, de una serie de manifestaciones de artes visuales, teatro y danza, basados en los conceptos de “afirmar la presencia artística en el espacio público sensible para todos. Permitiendo explorarlo desde otras dimensiones, desde autores, espacio, materia (...)” (19)

En Julio de 2007 viajó a dicha ciudad. Durante una semana intento conocerla, observar y entender un poco sus dinámicas, sus ritmos y la propia estructura de la ciudad.

Como parte del proyecto, los curadores al conocer el modo de operación del trabajo, me han propuesto realizar y revisar específicamente tres tramos de la ciudad, los cuales a su juicio son los más emblemáticos, siguiendo con el criterio que utilicé en Santiago. Para entender los lugares un poco más comencé a ser acompañada en el cuarto día de mi recorrido por José Luis Ledezma, residente de la ciudad de Tours y parte del equipo del festival, a quien le agradezco mucho su tiempo y paciencia.

A partir y gracias a ello establecí el recorrido, cuales serían los puntos de detención y que es lo que “acontecería” en cada uno de ellos, claramente dejando abierto el espacio a las modificaciones temporales y formales que la performance requiere al

momento de ser realizada, por tanto dicha performance se propuso llevar a cabo durante tres jornadas en tres días diferentes: dos apariciones durante la mañana y una durante la tarde, cada una de las cuales tendría una duración aproximada de 60 minutos.

Al no conocer la ciudad de Tours, de la misma manera en que estaba interiorizada en la ciudad de Santiago, el criterio de elección de los lugares se constituyó con más firmeza a partir de la información otorgada por José Luís Ledezma, sin embargo por medio del reconocimiento innato del lugar, como el reconocimiento de avenidas importantes, plazas, monumentos e iglesias dieron también el criterio de la toma de decisiones de cual sería el recorrido y los puntos de detención.

En lo que respecta a la homogeneidad del grupo que constituye formalmente CAPAZ DE NO DECIR NADA, esta fue absolutamente quebrantada. Si en Santiago invité y pensé específicamente a cada participante a fin de lograr un espacio visual sin mayores alteraciones, en Tours, al ser voluntarios los participantes este criterio se rompió absolutamente, tanto por edad, contextura, raza, etc., lo que constituyó una operación paradójica muy significativas, ya que si consideramos lo disímil de cada participante, la visualidad del trabajo claramente es modificada, sin embargo, el contexto europeo de la ciudad de Tour, la cual es absolutamente ordenada, limpia y homogénea, actuó como el elemento de contrapeso de las características disímiles de los participantes, siendo por tanto el contexto de desarrollo del trabajo quien articuló de un modo u otro lo que para mi en algún momento se podría haber transformado en un problema poco productivo en el desarrollo de este proyecto.



(imagenes 28 y 29, Inauguración Festival Vista general Performance.)





Imagen 30, Plaza Plumier, vista general de la performance



Imagen 31 y 32, Plaza Plumier, vista general de la performance





Imagen 33 y 34, Centro de Convenciones y plaza Vinci. Imágen general de la performance





Imagen 35, plaza Vinci. Imágen general de la performance



imagen 36 centro de la ciudad e imagen 37 Municipio de Tours





Imagen 38, Centro de la ciudad. Imágen general de la performance.(imagen 20, Vista general Performance.)



Imagen 39, Chateaux de Tours. Centro de la ciudad. Vista general Performance.)



Imagen 40 y 41. Tours. Plaza y finalización de la performance. Vista general Performance.)



A modo de Conclusión

La mirada dispersa sin detención, como hija de la cultura del zapping, como lo propone Beatriz Sarlo, es la que condiciona al espectador bulímico, que por una extraña culpa come y consume desenfrenadamente información hasta llegar a la completa saturación, dando cuenta que “el tiempo no pasa o el tiempo que pasa es un tiempo sin cualidades, ya que la historia lo trata todo como un souvenir” (20) .

Entender en si, el proceso y realización de los tres trabajos me permitió enfrentarme a varios problemas, tanto en lo referido a lo estrictamente material, como a la relación de significación de cada uno de ellos.

En general, el haber trabajado en el espacio público urbano me ha proporcionado una serie de preguntas, dentro de las cuáles aparece la problemática de ¿cuáles con las estrategias que me interesan utilizar al interior de dicho espacio?, ¿hacia adonde apuntan?, ¿hacia donde se dispersan?, etc.

Así mismo, de un modo complementario, mi propuesta logra constituirse formalmente al interior del registro fotográfico, evidenciando el carácter nimio de la acción presentada al interior de un medio tan brutal y escalarmente fascinante como lo es la ciudad, constituyéndose el texto utilizado como un grito aparentemente silencioso, donde en ciertos contextos el “Callar es una forma de expresarse, cuya ilegitimidad nos vuelve a arrojar a la palabra” (21) , a una palabra que muchas veces calla y solo desea silencio, y en otras habla y se pregunta, se pregunta a si misma y le pregunta al lugar donde está instalada de una forma bastante austera, que prefiere la intensidad del momento vivido, es decir el momento en que acontece el acto performático, para luego desvanecerse sin mayor sonido.

Recapitulando el tema del registro, la lectura que Benjamine hace se transforma

(20) SARLO, Beatriz. Escenas de la vida posmoderna. Buenos Aires, Planeta S.A.I.C. 2004.

(21) “Esto es todo” por Marguerite Duras, Traducción, José Luís Checa. Ollero & Ramos editores 1998, Madrid-España

en una mirada absolutamente lúcida y delicada, concordando en que inevitablemente acontece una suerte de “culto a lo querido” pero, para y por la naturaleza de mi trabajo el registro fotográfico requiere desbordar la melancolía de “un algo que ha sucedido”, pues mi interés radica en expandir dinámicamente sus posibilidades, ya que si bien es cierto, es testigo y fija un acontecimiento, ese acontecimiento “fijado” me otorga una serie de preguntas, dudas y caminos en relación a la manera de continuar ejecutando mi trabajo.

De este modo, busco identificar el tipo de relación establecida entre, el espacio a ser intervenido y la forma en que éste es condicionado por el escrito, ya que dicho escrito –conceptual y formalmente- activa ciertas características del lugar que permiten realizar una nueva lectura del mismo.

Es así como el texto actúa en cada lugar instalado como un dispositivo que incita a realizar una lectura detenida de ese espacio acostumbrado que provoca una total indiferencia, porque la urbe, ese lugar de los cruces y acontecimientos, es donde se materializa un cotidiano abrasivo, en relación a la cantidad de información que debe ser decodificada en una breve cantidad de tiempo, a fin de construir un correcto imaginario, debido a que la “velocidad es superior a las capacidades que tenemos para retener sus contenidos”(22) .

Me permito mencionar y efectuar esta pequeña categorización historiográfica de artistas que trabajen con la escritura, para dar cuenta de las múltiples posibilidades de cómo “tomar” esta herramienta, es decir el lenguaje escrito.

Claramente desde principio del siglo pasado, los ejercicios realizados con la escritura son sumamente interesantes. Desde las performances dadaístas con sus escritos lanzados a las calles con intención de hablar y dar cuenta del colapso social, también la aparición del cartelismo político de izquierda que se desarrolla de un modo masivo en pro de una determinada ideología, pasando por las intensas y arduas investigaciones realizadas por los artistas conceptuales en relación al problema tautológico del lenguaje abstrayéndo-

(22) “Esto es todo” por Marguerite Duras, Traducción, José Luís Checa. Ollero & Ramos editores 1998, Madrid- España

se de los fenómenos políticos externos, operación realizada especialmente por Joseph Kosuth, artista sumamente vigente y por quien manifiesto una profunda admiración, pasando por el feminismo en los años 70 y 80, destacándose el trabajo de las “Guerrillas Girls” y de Barbara Kruger, hasta llegar a los últimos trabajos realizados entre los 90 y el presente milenio por el fantástico, sutil e intenso trabajo que realiza Jenny Holzer, quien utiliza la escritura de “simples” textos, expuestos por medio de estructuras sumamente complejas, pero dada su poética constructiva hacer creer que nada ha costado demasiado.

De este modo, tras otro espacio de conversación con Rodrigo Zúñiga, toma aún más relevancia una pregunta clave en cuanto al modo operativo de mi trabajo. ¿Cuál es o son las cualidades lingüísticas de los textos que utilizo en relación con sus modos de aparición?. De este modo Rodrigo me propone un modo de acercamiento, que entiende y aborda dichos escritos a partir de una de las cualidades más inestables e interesantes, que es “la cualidad de desvanecimiento de sentido que tiene el texto.”

Si hay un punto de agarre desde donde comenzar a abordar este punto, inevitablemente he de remitirme a la mirada de los artistas conceptuales, en cuanto al “color-valor” que el propio texto posee, ese color ambiguo del inicial CAPAZ DE NO DECIR NADA, que paulatinamente paso a NO DECIR NADA, que luego se convirtió en NADA y que mutó hasta CAPAZ DE NADA, toma una coloración de significado que se busca a si mismo, como la propia recuperación de la palabra y de su propio sentido.

CAPAZ DE NO DECIR NADA es un texto que se vuelca sobre si mismo y que dado su modo de instalación y aparición en el paisaje, logra abrirse a él y establecer una relación de significado por la intensidad del contexto, y por el llamado que el propio contexto le hace al texto.

Bibliografía

-ALARCÓN, Luís y SAAVEDRA, Ana María (galeristas). Catálogo Galería Metropolitana 1998-2004. Introducción. Galería Metropolitana. Santiago. Ocho Libros Editores, 2004. [Pag. 26]

- ALMELA, Ramón. LAAlvaca en Chiapas, desarraigo y “site-specific” [en línea]. Chiapas México. <<http://www.criticarte.com/Page/file/art2005/LAAlvacaChiapas.html>> [en línea] [consulta: 09 de Diciembre de 2005].

-BENJAMIN, WALTER. “Discursos Interrumpidos: En la obra de arte en la época de su productividad técnica” [en línea]. (<[http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/la obra de arte.pdf](http://www.philosophia.cl/biblioteca/Benjamin/la%20obra%20de%20arte.pdf)>) [consulta 10 de Septiembre de 2005].

- FOSTER, Hal. “El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo”. Edición N° 3 Madrid, editorial AKAL, 2001.

-MATURANA, Humberto y VERDEN-ZÖLLER Gerda. Amor y juego. Fundamentos olvidados de lo humano. Santiago, Edición N° 4 . Editorial Instituto de Terapia Cognitiva, 1993.

-PEDRAZA, Gonzalo. “Gestos Curativos”. En: Catálogo Exposición Cruce_Fortuito y Territorio Sonoro. Galería Metropolitana, Octubre 2004.

-RAE, Real Academia Española, vigésima segunda edición [en línea] <<http://www.rae.es/rae.html>> [consulta 20 Agosto 2005].

-SARLO, Beatriz. Escenas de la vida posmoderna. Buenos Aires, Edición N°6 Planeta S.A.I.C. 2004.

