



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE POSTGRADO

***PREMIO MAVI Y CONCURSO UNIVERSITARIO:***  
**UNA CONSTRUCCIÓN DEL “ARTE JOVEN  
CONTEMPORÁNEO” EN CHILE A PARTIR DE SUS  
PRÁCTICAS, IMÁGENES Y DISCURSOS**

Tesis para optar al Grado Académico de  
Magíster en Teoría e Historia del Arte

Por

CONSTANZA ANDREA NAVARRETE WILDER

Profesor Guía: Dr. Sergio Rojas Contreras

Santiago de Chile, Marzo 2019

Proyecto financiado por Fondart Nacional,  
Línea Becas y Pasantías, Convocatoria 2016.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

1. INTRODUCCIÓN .....	3
2. EL ARTE JOVEN-CONTEMPORÁNEO .....	12
2.1 Del arte moderno al contemporáneo.....	12
2.2 Relaciones entre arte contemporáneo y <i>lo</i> contemporáneo.....	16
2.3 El arte joven-contemporáneo chileno: un linde entre el <i>dentro</i> y <i>fuera</i> del campo artístico .....	21
2.4 El vínculo con la institución académica .....	27
2.5 Breve contextualización sobre el arte chileno en el cambio de siglo (XX-XXI).....	32
3. LOS CONCURSOS DE ARTE JOVEN EN CHILE .....	37
3.1 Antecedentes a los concursos: bienales de Arte joven en el MNBA .....	37
3.2 Otros concursos de referencia: <i>Universitario de Valparaíso, Premios Municipales talento joven Artes visuales y Artespacio Joven BBVA</i> .....	39
3.3 La obra de arte como representación del artista .....	44
3.4 El Premio y su reconocimiento .....	46
4. “PREMIO MAVI/MINERA ESCONDIDA ARTE JOVEN CONTEMPORÁNEO” Y “CONCURSO UNIVERSITARIO ARTE JOVEN”.....	49
4.1 <i>Premio MAVI</i> y <i>Concurso Universitario</i> como dispositivos de comprensión y construcción del arte joven chileno .....	49
4.2 El museo en tanto contenedor de inscripción y legitimación artística.....	54
4.3 La curaduría de obras: una ilustración del arte joven chileno .....	60
5. CONCLUSIONES .....	101
6. BIBLIOGRAFÍA .....	107

## 1. INTRODUCCIÓN

Esta investigación surge como consecuencia (parcial) de mi tesina en Licenciatura en Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile, durante el año 2012. En aquella oportunidad trabajé en torno a la difusión y establecimiento de imaginarios artísticos contemporáneos de acuerdo a lo que se exhibía en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en sus dos sedes, basándome en su tradición, la trayectoria de los artistas que allí exponían, el carácter internacional y contingente que poseían las muestras, así como su estatuto de “museo-templo”, siendo el más grande de arte en Chile (considerando sus dos edificios). Para ello utilicé como objetos de estudio tres exposiciones: *Multiplication* (2006), *Cruces sonoros* (2012) y *Movimientos* (2012), las cuales me permitían identificar los aspectos antes mencionados, evaluando cuestiones como su propuesta crítica, contemporánea y museográfica, en torno a su condición de “museo de arte contemporáneo” que dialoga, a su vez, con otros museos afines del mundo.

Desde dicha investigación inicial me introduje en el campo de los museos de arte, así como del arte contemporáneo tanto en Chile como del extranjero; cuestión que me interesaba continuar desarrollando durante el magíster, pero abocado esta vez al arte chileno. De ahí surge este proyecto en particular, ya no enfocado en los museos de arte contemporáneo –aunque también lo contempla– sino que en los Concursos de Arte joven que prevalecen en Chile, principalmente en Santiago.

¿En qué consisten estos concursos? ¿Qué relevancia tienen para el arte contemporáneo joven, chileno? ¿Qué tan determinantes pueden llegar a ser en la producción artística de los artistas jóvenes? Ésas entre otras interrogantes inducen el presente estudio que busca caracterizar parte de la creación actual de los artistas jóvenes, indagando en los temas, materialidades, problemáticas y técnicas abordadas. No obstante, no se trata de analizar cada una de las propuestas en forma aislada sino, por el contrario, pensarlas más bien en forma de red que las engloba, justifica y las hace emerger en un momento dado. Es decir, dentro de un campo artístico determinado (local)

que enuncia, más allá de las diferencias, ciertas cuestiones afines en un contexto donde aparentemente “todo se puede hacer” y es eventualmente considerado como arte<sup>1</sup>.

Para explicar esta idea de red utilizaremos la noción de *dispositivo* según el destacado filósofo Michel Foucault –la cual definiremos más adelante–, que si bien él aplica en un sentido amplio enfocado más bien a otro tipo de situaciones y entornos (como instituciones de hacinamiento, por ejemplo clínicas, escuelas, la cárcel, entre otras), puede ayudarnos a comprender desde un punto de vista más general el fenómeno de los concursos de arte joven y la diversidad de obras allí expuestas, viéndolas en forma interrelacionada, en pos de un mismo fin y urgencia cultural.

Volviendo a la tesina de Estética, algunas de sus conclusiones que motivan actualmente a continuar profundizando en el magíster, tienen que ver con la escasez bibliográfica existente no sólo respecto a la labor del MAC, sino sobre museología chilena en ámbito artístico en general, y particularmente sobre el arte “joven” que se expone y circula por los espacios museales. Si bien hay bastante literatura que aborda el tema museológico en cuanto al rol del diseño, producción, conservación, comunicación o educación en los museos, poco hay escrito sobre qué es lo que se exhibe, quiénes y dónde (pensando en los casos puntuales de Chile y Santiago). No hay ningún “diagnóstico” respecto a nuestra situación local en términos expositivos, que vaya más allá de los catálogos y libros publicados al interior de cada museo o galería en particular. Cada lugar –algunos más que otros– posee sus propios registros y publicaciones respecto a exposiciones específicas, pero no a modo de relación ni diálogo entre ellos.

No obstante lo anterior, nuestro problema en cuestión no tiene que ver con aquellos artistas y contenidos que circulan dentro del ámbito museal en general, sino con aquel arte que se exhibe en dichos espacios a propósito de los llamados “Concursos de arte joven”. Dichos concursos son la ocasión para que muchos artistas, aún estudiantes o recientemente egresados de las Casas de estudio chilenas, puedan ingresar al circuito museístico y expositivo a través de una obra: la que es seleccionada por un jurado para luego ser expuesta junto a otros artistas emergentes.

---

<sup>1</sup> Lo anterior se debe en gran medida al legado del artista Marcel Duchamp con el arte objetual a comienzos del siglo XX, quien además es el mayor influyente para el posterior Arte conceptual y contemporáneo.

Si bien existen publicaciones de teóricos tales como Gaspar Galaz, Milan Ivelic, Nelly Richard, Adriana Valdés, Guillermo Machuca, Ignacio Smulewicz, Justo Pastor Mellado, entre otros, que abordan el tema del arte chileno y su desarrollo durante las últimas décadas, no es exclusivamente en torno a los museos ni menos de los concursos, sino que tratan sobre el arte visual en general, incluyendo obras de artistas que yacen presentes en galerías, bienales, circuito callejero, u otros. Es por eso que esta investigación busca reflexionar netamente en el acontecer de los concursos de “arte joven”, puntualmente en el *Premio MAVI/Minera Escondida Arte joven* y *Concurso Universitario Arte joven*, entendidos como dos instancias que permiten construir, comprender y validar cierta noción del arte joven-contemporáneo en Chile, a partir de una sumatoria de casos aislados (cada obra individual) que es posible, a su vez, de ser situada y visualizada en forma de conjunto o red, en base a la noción de *dispositivo* antes comentada, de acuerdo a nuestra hipótesis.

De otro lado, cabe señalar que los concursos de arte joven yacen presentes hace ya varios años en Chile, sobre todo en Santiago. Si bien no son un acontecimiento nuevo, sí han cobrado mayor presencia desde la última década, luego del año 2000. Actualmente podemos nombrar al menos 5 concursos de arte joven en Chile, a saber: Concurso nacional Arte joven de la Universidad de Valparaíso, Premios municipales talento joven Artes Visuales de Santiago, Premio Mavi/Minera escondida Arte joven contemporáneo (ex Cabeza de ratón), Concurso universitario arte joven (antes Balmaceda arte joven) y Artespacio joven BBVA.

El objetivo en esta investigación consiste en comparar y analizar los dos mayores y concurridos concursos de arte joven que se realizan en la capital, que son el *Premio MAVI Arte Joven* y *Concurso Universitario Arte joven*, con tal de caracterizar parte de las obras de arte allí exhibidas, su modo de operar, seleccionar, exponer, vincular, etc. De allí se desprenden ciertas preguntas, como por ejemplo: ¿De qué modo abordan el tema de “lo joven” cada uno de estos certámenes? ¿Son los mismos –o parecidos– artistas y/u obras que se exhiben en uno y otro?

Bajo esa perspectiva, surge la necesidad de establecer ciertas teorías críticas que den cuenta de lo que ocurre en el ámbito expositivo, considerando que los concursos son dirigidos por personas puntuales, quienes deciden qué exponer, qué no y de qué forma

con tal de difundir un mensaje o idea determinada. Ese proceso de síntesis, que se concluye con lo que se muestra públicamente, genera inevitablemente imaginarios artísticos en la sociedad y dentro del mismo campo del arte; es un filtro de información que se constituye en última instancia como “verdad”, reflejando poder ideológico de sus gestores y/u organizadores (García Canclini, 2001). De ese modo, se resume y transmite parte de nuestra cultura, lo que podría interpretarse como una hegemonía, entendiendo a esta última como un conjunto de prácticas que imponen modelos y establecen cánones o bien estéticas para convertirse en “lo oficial” y predominante, en este caso del arte joven chileno. Más aún si se expone en museos, instituciones que de por sí portan una tradición, representación y peso cultural a lo largo del tiempo, eventualmente decretando o potenciando el valor de las obras de arte<sup>2</sup>.

### **Formulación del problema**

A partir del panorama anterior, el problema de investigación consiste en la construcción y comprensión de un “arte joven” chileno, generado en parte mediante las exposiciones de los concursos nacionales *Premio MAVI arte joven* y *Concurso Universitario arte joven* ya mencionados, realizados en el Museo de Artes Visuales y Museo de Arte Contemporáneo (MAC, Quinta Normal) –respectivamente– a través de las obras seleccionadas y exhibidas, en los últimos 5 años.

Por lo tanto, los objetos o casos de estudio son:

- *Concurso universitario arte joven*, realizado en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), organizado entre Balmaceda Arte Joven y la anterior Escuela de Arte de la Universidad Mayor (actualmente inexistente). Se exhibe cada dos años en la sede Quinta Normal del museo desde el 2009. Es financiado mediante Fondart Nacional.

---

<sup>2</sup> Aspecto ya evidenciado por el artista antes citado, Marcel Duchamp, a principios de siglo XX con el caso del urinario titulado “La fuente”, re-significado como obra de arte por el hecho de estar firmado y expuesto al interior de un espacio artístico institucional; fenómeno que gatilló una toma y cambio de conciencia respecto al concepto de arte y su institucionalización.

- *Premio MAVI/Minera Escondida arte joven (ex Cabeza de ratón)*, organizado desde el 2006 y realizado todos los años en el Museo de Artes Visuales (MAVI), financiado por la empresa Minera Escondida, operada por BHP Billiton.

### **Justificación de los concursos elegidos**

Una de las razones de escoger a estos dos concursos tiene que ver con la cantidad de años (semejante) que llevan de existencia: Premio MAVI existe desde el 2006 y el Concurso Universitario desde 2008; tiempo suficiente como para “rastrearlos”, sin ser un periodo demasiado extenso ni tampoco demasiado breve o reciente.

Por otro lado, ambos concursos son de gran magnitud en cuanto poseen una alta convocatoria y popularidad, tomando en cuenta que al Concurso Universitario se postulan alrededor de 400 obras y el Premio MAVI ha alcanzado las 1000 postulaciones. En ambos casos se trata de artistas a nivel nacional, quedando seleccionados alrededor de 50 en Premio MAVI y unos 70 aproximadamente en el Concurso Universitario (cifras que varían un poco cada año). En el caso del Concurso Universitario, por ejemplo, se comenzaron exponiendo cerca de 80 artistas y en su última versión de estudio (año 2017) fueron 66. Premio MAVI también ha ido reduciendo paulatinamente la cantidad de obras seleccionadas.

A su vez, ambos concursos se insertan en el marco museal, pues *Premio MAVI/Minera escondida* se exhibe en el Museo de Artes Visuales y el *Concurso universitario* en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal, lo cual induce a la teorización del fenómeno más allá de una cuestión espacial acerca del tamaño. Vale decir, existe una connotación e importancia histórica-cultural asociada a los museos que no es irrelevante de considerar para estos concursos en cuanto a su modo de aparecer y situarse dentro del ámbito artístico local.

Sin embargo, más allá de estos factores, ambos certámenes contienen al mismo tiempo interesantes diferencias como para contraponerlos y generar una suerte de diálogo o, más bien, dos formas y visiones respecto a una misma situación: el arte joven en Chile. Entre las principales diferencias cabe adelantar el hecho de que el Concurso universitario se sitúa en un espacio público-estatal (ya que el MAC es parte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, y se financia mediante Fondart Nacional,

que es parte del Ministerio de las artes, culturas y patrimonio; mientras que Premio MAVI acontece en el Museo de Artes Visuales, que es privado, y se financia a través de la empresa Minera Escondida operada por BHP Billiton).

Ahora, ¿por qué estudiarlos desde 2013 y no desde su origen? Por una parte, se debe a la necesidad de acotar el marco espacio-temporal de las muestras (de lo contrario serían más de mil obras en cuestión); y por otra parte, no menos importante, es que ambos concursos han sufrido ciertos cambios. Para empezar, *Premio MAVI* hasta el año 2011 se llamaba *Cabeza de ratón*. A partir del 2012 comienza a llamarse *Premio MAVI/Minera Escondida Arte joven Contemporáneo* y, de hecho, el museo no cuenta ya con catálogos de aquella etapa previa, vale decir, anterior al 2012. Además, a contar del 2011 se realiza un cambio en el concurso con tal de profesionalizar el proyecto –según el mismo directorio del MAVI explica en el catálogo del 2012–, incluyendo una exposición individual del ganador en el museo (antes solamente se daba dinero a los 3 primeros lugares). El *Concurso universitario arte joven*, por su lado, es organizado por la Corporación cultural Balmaceda Arte Joven (antes llamada Balmaceda 1215, al igual que su número de dirección) y hasta hace unos años también por la Escuela de Arte de la Universidad Mayor, la cual cerró hace aproximadamente cinco años. Sin embargo, su ex directora (Paula Campos) continúa trabajando para el concurso, ahora desde dentro de Balmaceda Arte Joven.

Por ende, y para igualar las fechas, consideraremos los concursos entre los años 2013 a 2017, lo que implica: las últimas 3 versiones del *Concurso Universitario arte joven*, realizados en 2013, 2015 y 2017, pues se hace cada dos años; y *Pemio MAVI/Minera Escondida* en 5 versiones, expuestas durante enero 2014 (la muestra del 2013 se atrasó hasta 2014), enero 2015, diciembre 2015 (se adelantó un mes), diciembre 2016 y diciembre 2017, que por lo demás abarcan una cantidad similar de obras respecto al Concurso Universitario.

Por último, las preguntas fundamentales para la investigación son:

- ¿Cómo se construye una noción de “arte joven contemporáneo” en Chile a partir de lo que se convoca, selecciona y expone en dichos certámenes?



- ¿Qué tipo de obras, lenguajes y problemáticas yacen presentes? ¿Es posible concebirlas como conjunto, superando las aparentes diferencias individuales de cada obra/autor?

### **Hipótesis de investigación**

La hipótesis apunta a que estos concursos de arte joven constituyen dispositivos (siguiendo el término del filósofo francés ya enunciado, Michel Foucault) de comprensión, construcción y validación del arte joven contemporáneo chileno, vinculado en gran medida a la institucionalidad académica, con dos líneas principales de obra: una más crítica y de enfoque sociopolítico, en contraposición a otra más formalista que enfatiza en el objeto mismo, su materialidad, tradición, etc., por sobre el contenido extra-“artístico” o extra-técnico/material.

Por otro lado, se da un carácter esencialmente objetual de las obras (más allá de que sean un objeto-cosa en sentido literal o bien un cuadro, escultura, fotografía, grabado, etc.), de formato generalmente acotado. Esta condición de obra-objeto se plantea como una posibilidad del arte en contraste a otras manifestaciones o prácticas contemporáneas asociadas a lo virtual, digital, inmaterial, efímero o relacional, donde difícilmente pueden ser expuestas, a no ser por su registro. En ese sentido, las obras presentes en estos concursos poseen, podríamos decir, un carácter museal en tanto que son registrables y aptas de exhibirse durante una cierta cantidad de tiempo, de aproximadamente dos meses, sin sufrir mayores alteraciones o cambios.

A partir de dichas nociones, se ponen en relación prácticas, imágenes y discursos que constituyen formas de expresión y sobre todo construcción del arte joven local, determinadas bajo las premisas que imponen los concursos. En ese sentido, cobra relevancia la noción de *dispositivo*, en tanto remite a un conjunto heterogéneo que implica –en este caso– fundamentalmente obras (en apariencia diversa) pero también discursos, bases, procedimientos, jurados, arquitectura y documentos como imágenes, catálogos y propaganda (física y virtual). La red que se establece entre aquellos elementos sería el dispositivo, el cual responde a una urgencia en un momento histórico-cultural determinado en Chile, en donde yacen numerosas Escuelas de Arte con múltiples egresados ávidos de exponer y hacerse conocidos (acaso como una exigencia del mismo

medio y campo del Arte) pero a menudo sin experiencia, currículum ni lugares para hacerlo. Desde ese punto de vista, el dispositivo operante a través de los Concursos de Arte joven funciona como una relación de poder/saber, como diría Foucault, pues son personas específicas (artistas, académicos y/o curadores) que seleccionan una cantidad módica de obras para representar al arte joven chileno, y ser presentado como tal ante el público visitante.

### **Objetivo general**

El objetivo general de la presente investigación de tesis consiste en teorizar sobre estos concursos y sus obras exhibidas en tanto formas de expresión, comprensión y construcción de un arte joven contemporáneo chileno, acaecido durante los últimos 5 años (2013 a 2017, éste último incluido).

### **Objetivos específicos**

- Describir las políticas curatoriales de estos concursos (que definen en última instancia los tipos de obra a producir y exhibir).
- Caracterizar e interpretar parte de las obras seleccionadas y expuestas.
- Relacionar aquella caracterización con los postulados teóricos respecto al “arte contemporáneo” y “contemporaneidad” de las prácticas artísticas.
- Develar el sentido y condición de “obra” que yace presente tras el arte joven-contemporáneo de los concursos, más allá de sus técnicas y temáticas puntuales o individuales.
- Discutir el rol del museo en tanto espacio de inscripción y validación de las obras y del arte joven, en este caso.

### **Metodología**

La metodología a seguir para esta investigación consistió en revisar material bibliográfico asociado al arte contemporáneo (global y local), al arte joven chileno de fines de siglo XX y XXI, su relación con la institución universitaria, como también la museografía y curaduría de arte contemporáneo, fundamentalmente. Asimismo, analizar

los catálogos de los concursos implicados y otros similares de referencia con el fin de establecer un estado de la cuestión, así como realizar una comparación crítica.

Por otro lado, estuvo el trabajo de campo o en terreno, donde personalmente asistí a varias de las últimas versiones de los concursos, pudiendo observar los espacios, las obras, su montaje y museografía. Y, finalmente, entrevistar a algunos de los expositores y organizadores con tal de recabar mayor información sobre las muestras y experiencias en cada caso.



Afiche del XII Premio MAVI Arte joven, expuesto en 2017.



Afiche del 5° Concurso Universitario Arte Joven, expuesto en 2017.

## 2. EL ARTE JOVEN-CONTEMPORÁNEO

Para adentrarse en la idea del *arte joven contemporáneo*, primero haremos una breve distinción entre los conceptos de “arte moderno” y “arte contemporáneo” de acuerdo a algunos postulados de teóricos como Arthur Danto, Andrea Giunta y Boris Groys, quienes establecen ciertas fechas e hitos posibles para la nominación de esta segunda categoría.

### 2.1 Del Arte Moderno al Contemporáneo

Arthur Danto realiza una distinción entre los conceptos de *moderno* y *contemporáneo* en su famoso libro *Después del fin del Arte* de 1997. Teóricamente, para el modernismo la cuestión de la representación era el tema central: qué y cómo representar o poner en obra, siendo el arte su propio tema de auto-reflexión. Se trascendía así el previo canon de la mimesis y la representación imitativa del mundo o realidad visible, para alcanzar cada vez más su pureza<sup>3</sup>. En ese sentido el arte moderno operó como una ruptura o discontinuidad respecto a la historia del arte hasta entonces, pues fue un corte donde utópicamente se buscaba comenzar de nuevo, superando al pasado y planteando nuevas formas y también teorías en torno a la obra de arte, su concepto de belleza, representación y función.

De ahí que Danto señala que el arte contemporáneo, a diferencia del moderno, no reniega del arte del pasado, sino que dispone de él para su libre uso y apropiación. Sugiere además que este tipo de arte “ha pasado a significar el concebido con una determinada estructura de producción no vista antes [...] no designa un periodo sino lo que pasa después de terminado un relato legitimador del arte y menos aún un estilo artístico que un modo de utilizar estilos” (1997:32). Bajo esa premisa, Danto menciona al arte contemporáneo como “posthistórico”, momento en que prácticamente “todo” está permitido; no se sigue un orden, un relato, regla o canon único para la creación. En sus palabras: “Los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno” (1997:37). Desde esa visión se desprende su tesis del “fin del arte” –compartida también

---

<sup>3</sup> Para definir el modernismo, Danto se basa en gran medida en los postulados del crítico de arte estadounidense Clement Greenberg, a quien considera como el narrador más grande de aquel periodo.

por otros teóricos como el alemán Hans Belting, antes Adorno y también Hegel, aunque éste lo planteara en otro contexto y circunstancias<sup>4</sup>-. No obstante, no sería un fin del arte literal en cuanto a la producción de arte a nivel global, de su circuito, institucionalización y mercado, ya que –en efecto–, éstos continúan existiendo y desarrollándose en diversas partes del mundo, sino que refiere al fin del relato establecido, definido, unificado y consecuente con un estado antecesor del arte, catalogable a una etapa, así como a una forma particular que evoluciona linealmente.

A su juicio, este cambio de paradigma que daría pie al origen del nuevo concepto de *arte contemporáneo*, ocurrió alrededor de los años sesenta y setenta, época en que supuestamente no había una dirección clara en la historia. Además, proliferaron variados estilos como el neorrealismo francés, *pop art*, *op art*, minimalismo, arte *povera*, nueva escultura, *land art* y arte conceptual, entre otros, que no distinguían necesariamente a la obra de arte de un objeto o cosa “real”, vale decir común y corriente. Dicha tesis la ejemplificó a partir de las *cajas Brillo* de Andy Warhol, en las que no había diferencia aparente con las que yacen a la venta en el supermercado. A partir de ello concluye que las *Brillo* recreada por Warhol estaban producidas y pensadas dentro del marco artístico, siendo la intención, el concepto y fundamentalmente el contexto, los que las validarían como obra<sup>5</sup>. Tal es el momento del fin del arte y, por tanto, instancia de surgimiento para el arte contemporáneo.

Para el filósofo y crítico alemán Boris Groys, por su parte, el arte contemporáneo se distingue del arte moderno en que este último se enfocaba en el futuro, intentando hacer tabula rasa con el pasado, cual ruptura radical, tal como señala Danto. De otro lado, el arte posmoderno, en cambio, ejercía una reflexión y crítica histórica respecto al proyecto moderno asociado a lo “nuevo”, que Groys describe como negación, destrucción y reducción de la obra de arte –previamente de carácter mimético, como habíamos comentado–. Desde esa perspectiva, el arte contemporáneo no estaría

---

<sup>4</sup> Para Hegel (1770-1831) la muerte o *fin del arte* viene asociado al contexto romántico, en donde el hombre se centra en su subjetividad, marcado por los deseos, orgullos y sentimientos que luchan dentro de sí, sin contenido o *pathos* que lo limite, a diferencia del arte clásico en cuanto materialización de la idea y la ética. En el caso de Theodor Adorno (1903-1969), el fin tiene que ver con la *desartisticación* del arte, producto de la reproductibilidad técnica y la industria cultural, las que impedirían continuar hablando de *obras de arte*, bellas e irrepetibles.

<sup>5</sup> Aquel fenómeno también ocurrió a principios del siglo XX con los *ready-mades* de Marcel Duchamp, quien ponía en tela de juicio justamente el estatuto de la obra de arte y la no factura o autoría del creador, a no ser por la firma y el gesto conceptual de insertar el objeto cotidiano en el contexto museal, y de ese modo ser concebible como obra.

preocupado especialmente en el futuro (como el moderno) ni en replantearse el pasado (como el posmoderno) sino que privilegiaría el momento presente, trabajando a nivel de contextos espacio-temporales, tomando y re-significando cosas, ideas, información e imágenes que circulan por el mundo y los medios, ya sean físicas, mediáticas o virtuales, cual anacronismo que implica un collage, o bien, un ejercicio de “postproducción” como propone Nicolás Bourriaud en su libro que lleva el mismo nombre (2007). Afirma que:

La pregunta artística ya no es: “¿qué es lo nuevo que se puede hacer?”, sino más bien: “¿qué se puede hacer con?” [...] De modo que los artistas actuales *programan* formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto [...], utilizan lo *dado*. (2007:13).<sup>6</sup>

En esa dirección, y volviendo a Groys, éste plantea a la instalación como técnica representativa o –en sus palabras– “señera” del arte contemporáneo, en tanto implica una determinada selección de objetos y/o elementos (incluyendo otras técnicas como pintura, grabado, fotografía, video, etc.) que refiere en última instancia a una lógica de inclusión y exclusión propia del tiempo presente, siendo una manifestación del “aquí y ahora”<sup>7</sup>. Explica:

La instalación es [...] un espacio finito de presencia donde diferentes imágenes y objetos son dispuestos y exhibidos. Esas imágenes y objetos se presentan a sí mismos de una forma muy inmediata. Están aquí y ahora y están exclusivamente visibles, dados, desocultos (2009:10-11).

De ahí que las instalaciones desocultan sus elementos trayéndolos a la presencia, pero sólo mientras constituyen la instalación particular, pues afirma Groys que tales elementos no reclaman su verdad o desocultamiento de manera aislada, insertos en lo cotidiano, sino mediante la instalación específica en un momento y lugar determinado (su aquí y ahora), típico del llamado *site-specific*<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> N. Bourriaud continúa explicando que las operaciones artísticas actuales consisten en apoderarse de los códigos culturales que yacen en la vida cotidiana, el patrimonio mundial, los medios, la red, etc. En ese sentido, es “aprender a servirse de las formas, [...] es ante todo saber *apropiárselas* y habitarlas” (2007:14), siendo el reciclaje y postproducción las formas y metodologías contemporáneas.

<sup>7</sup> Tal noción es tomada en relación a la idea de *aura* planteada por Walter Benjamin en *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica* (1936), para quien el “aquí y ahora” de una obra serían fundamentales para conformar su aura, otorgándole su unicidad y autenticidad, a diferencia de las reproducciones o copias donde aquella característica se perdería o “fracturaría”.

<sup>8</sup> Concepto que alude a aquellas obras que son creadas y pensadas para un sitio específico, tal como expresa su nombre.

Por otro lado, la curadora y teórica argentina, Andrea Giunta, ensaya en *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2014) las nociones de contemporaneidad, así como de vanguardia y neo-vanguardia artística; sus puntos de roce, eventuales límites y definiciones. Si bien *lo contemporáneo* tiende a asociarse con el presente inmediato –etimológicamente *con-tempus*: “estar con el propio tiempo”–, el consenso generalizado, como ya se ha comentado, es que el arte contemporáneo iría más allá de una mera categoría cronológica asociada al presentismo. En último caso, referiría a un presente pero cruzado por múltiples temporalidades –el ya señalado anacronismo estético–. Aun así, al referirse a la contemporaneidad artística es necesario referir tanto a lenguajes y recursos, como también a temas y problemáticas, abordadas en un conjunto de obra amplio que integra a diferentes artistas, rangos etarios y lugares de producción. A grandes rasgos, se podría decir que se trata de obras que exceden los lenguajes y cánones tradicionales, incluyendo otros medios y sentidos corporales (más allá de la visión como órgano privilegiado a lo largo de la historia del arte visual) y que circulan en espacios artísticos como extra-artísticos. Para ello, Giunta subraya la idea de observar la situación específica en que se enuncian tales obras, cómo intervienen y configuran un determinado momento (al igual que Groys a través de la instalación).

En términos de fechas, e intentando establecer un “origen” tentativo del término *arte contemporáneo* –no absoluto pero referencial–, Andrea Giunta lo sitúa después de la segunda guerra mundial; fenómeno que modificó los modos de pensar y actuar en la humanidad, ya no regida por el concepto de evolución ni progreso (que caracterizaban, en teoría, al arte moderno). A diferencia del moderno, los síntomas de un incipiente arte contemporáneo sería cuando el arte deja de evolucionar en un sentido estilístico o cronológico: ya no se trata de alcanzar una pureza o autonomía, sino por el contrario, involucrarse con el mundo “real”, cotidiano –lo cual nos remite nuevamente a las *Brillo box* y los postulados de Arthur Danto–. En palabras de Giunta:

La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales [...] ingresan en el formato de la obra y la exceden (2014:10).

Desde este último punto, podemos retomar la idea de heterogeneidad y desplazamientos entre arte y “no arte”, generando cruces entre elementos de diferente naturaleza. Tales cruces son parte de la “estética relacional” descritas por el ya citado Nicolás Bourriaud, característica de las prácticas contemporáneas a nivel general, definidas a su juicio en base al intercambio e intersubjetividad. En sus términos, éstas serían lo “opuesto a un objeto cerrado sobre sí mismo por un estilo o una firma. El arte actual muestra que sólo hay forma en el encuentro, en la relación dinámica que mantiene una propuesta artística con otras formaciones, artísticas o no” (2006:22).

De ahí que la obra contemporánea sería más bien una experiencia temporal, abierta a un intercambio ilimitado cuyo fin es, entre otros, crear el sentido de manera colectiva entre el/la artista y espectadores/público, ya no pasivos, sino que activos. No obstante, Jacques Rancière va más allá en la teoría del arte o estética relacional, señalando que la política del arte tiene una finalidad que no es ya “la producción de lazos sociales en general sino una subversión de lazos sociales muy determinados, aquellos que son prescritos por las formas del mercado, por las decisiones de los dominantes y la comunicación mediática” (2010:74). Por ende, complejiza y tensiona un poco más esta idea de establecer lazos y crear relaciones sociales dentro de una praxis artística, o más bien, *como* praxis artística.

En cualquier caso, y más allá de las teorías comentadas, las nociones de modernidad y contemporaneidad en el arte no están del todo claras en términos concretos: más allá de la diferenciación epocal por años y momentos históricos, es difícil ser categórico en su estatuto. Si la modernidad artística implicaba crisis, quiebre, negación, utopía y evolución, habría que cuestionarse y evaluar si efectivamente la contemporaneidad (y arte contemporáneo) desmonta todo aquello en las obras mismas, y al mismo tiempo, logra poner en obra el aspecto oculto, oscuro o invisibilizado de la realidad, que analizaremos a continuación.

## **2.2 Relaciones entre Arte contemporáneo y lo contemporáneo**

Para poder reflexionar sobre una eventual condición o estatuto en torno al arte joven, es necesario cuestionarse en este punto qué es *ser* contemporáneo; qué implica y cómo se definiría a partir de ello el llamado *arte contemporáneo*, de acuerdo a lo planteado por



diversos filósofos y teóricos tanto nacionales como internacionales, entre ellos Giorgio Agamben, Jacques Rancière y Martin Heidegger. Para ello discutiremos el concepto trascendiendo un marco temporal asociado al presente inmediato, así como más allá de una temática o técnica en puntual que pudiese vincularse a la contemporaneidad.

Giorgio Agamben en su ensayo *¿Qué es lo contemporáneo?* (2011), plantea que la contemporaneidad es:

una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época [...] no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella (2011: 18-19).

Continúa afirmando que “contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad [...] Contemporáneo es [...] aquel que sabe ver esta oscuridad” (2011:21). Dicha oscuridad podría interpretarse como la sombra de la época en que se vive, en oposición a la “luz” o, en otros términos, a lo visible. Es aquello que justamente no se percibe tan fácilmente, ya sea por un desfase temporal –lo “intempestivo” que él señala–, por el malestar que pudiera implicar su conocimiento, el ocultamiento por parte del sistema socioeconómico, político, etc. De ahí que para Agamben el sujeto contemporáneo sea quien puede percibir la luz dentro de la tiniebla del presente, o bien, visibilice ese punto de oscuridad que no deja de interpelarlo, como una suerte de fisura dentro del orden de lo “normal”, cotidiano y habitual. En ese sentido, no calzar de todo con el tiempo presente no refiere a un anhelo o nostalgia por el pasado, sino que para tener una mirada aguda y crítica no se puede estar del todo sumergido o satisfecho con el tiempo que se vive. De allí la capacidad para percibir su “oscuridad”, en sentido metafórico.

No obstante, ¿cuál sería la oscuridad de nuestros tiempos? Ante esa interrogante surgen múltiples respuestas que tienen en común –a grandes rasgos– ser la contracara de la idea de progreso, desarrollo, felicidad, libertad, igualdad, entre otros conceptos tan alardeados en la política capitalista neoliberal imperante. En ese aspecto, ver la luz en la oscuridad no significa ser optimista frente a situaciones desagradables u “oscuras” en

términos literales, sino, por el contrario, vislumbrar aquello que ha quedado opacado, ignorado o silenciado cual alteridad frente al acontecer hegemónico dominante.

El filósofo francés, Jacques Rancière, afirma algo semejante respecto a las prácticas artísticas de hoy, señalando que “contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de un sentido común polémico” (2010:77). Aquel sentido polémico está marcado por la heterogeneidad de interpretaciones en la configuración de lo sensible, que Rancière define como *disenso* en oposición al *consenso*, o el acuerdo generalizado. Tal es el aspecto político del arte y de la estética, en cuanto se presentan nuevas formas de enunciación y exposición de lo visible, decible y factible, en contraposición a lo legítimo, conocido, evidente o esperable.

El filósofo alude además a otro término dentro de este marco conceptual: la *ficción*, que no tiene que ver con lo imaginario o lo falso, como podría pensarse, sino con el trabajo artístico que produce el disenso, en tanto *construcción*. Señala al respecto:

Los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos (2010:66).

Ésa es la labor de la ficción, que es parte constitutiva de la política de la estética. Bajo esa noción se puede percibir la analogía con el *ver en la oscuridad* de Agamben. Si bien lo refieren de distintas maneras, en ambos autores se percibe el énfasis ante lo no evidente, no explicitado y ya validado; en cambio, se busca mirar lo divergente, denegado, opacado, engorroso, anónimo o incluso oculto, que llamaremos también oscuro.

Cuando Martin Heidegger escribe en su texto *El origen de la obra de arte* (publicado originalmente en 1936) respecto al *traer delante*, es también una relación con el des-ocultamiento; uno que implica la apertura de lo ente, o sea de la verdad, puesto en obra. El lenguaje, así como el arte, explica Heidegger, tienen la capacidad de nombrar a lo ente, haciéndolo acceder a la manifestación. El poema (esencia del arte de acuerdo a su pensamiento) comunica y revela lo oculto que, en otras palabras, podemos interpretar como un traer a la presencia, hacer surgir o presentar lo no dicho/mostrado. Afirma el

pensador alemán que “toda creación es una forma de sacar fuera [...] el proyecto poético viene de la nada desde la perspectiva de que nunca toma su don de entre lo corriente y conocido hasta ahora” (1996:55). Asimismo, plantea que la verdad no puede leerse o ser vista desde lo presente y habitual, lo que resuena con las proposiciones de G. Agamben y J. Rancière sobre lo que sería el *ser contemporáneo* y la tarea del arte contemporáneo: lograr ver y manifestar aquella “oscuridad” difícilmente visible dentro de la “niebla del presente”. Finalmente es poner en relación a sujetos, objetos y/o situaciones que yacían en el anonimato o condición de otredad, sin una “luz” que los torne visibles. La verdad de lo ente, en ese sentido, se encontraría oculta, teniendo el arte –en tanto lenguaje– la misión de des-ocultarla trayéndola *delante*; es decir a la presencia, a la luz, y por ende, visión y conocimiento.

Tanto Heidegger como los otros filósofos recién citados no definen exactamente qué sea exactamente el arte; cuestión que acaso no tiene una respuesta unívoca, menos en el contexto del arte contemporáneo. No se trata de establecer qué técnicas, materiales o temas puedan caber dentro de esta categoría. Por el contrario, ensayan más bien cuál sería su finalidad o sentido último. Si la función del arte es este *nombrar* (hacer aparecer), poniendo en obra aquello que yacía oculto de alguna manera, es en ese des-ocultamiento donde surgen temas como la violencia, dolor, memoria, identidad, alteridad, mercado, política, entre tantos otros.

Por otro lado, el filósofo y académico chileno, Sergio Rojas, plantea que la evolución del arte –a nivel general– no está sujeta solamente a los temas sino “a lo que podríamos denominar como la puesta en obra de una progresiva reflexión sobre el lenguaje” (2008:37). Afirma también que uno de los problemas para determinar qué es lo emergente o “contemporáneo” en las artes visuales en un momento puntual es la cuestión respecto a la generación. Para Rojas, lo emergente en el arte no estaría dado simplemente por la aparición de nuevas figuras en la “escena” o momento histórico, sino que se trataría más bien de un fenómeno que supera la individualidad de las nuevas propuestas. Por ende, la noción de *generación* cobra sentido al manifestarse nuevas temáticas, recursos, intereses y lo que él llama *nuevas fronteras*. Desde dichas nociones se desprenden dos aspectos para acercarse al concepto de generación en el arte visual, de acuerdo a su visión. Primero: la relación entre la institución académica y la promoción

de nuevos artistas, que en Chile está prácticamente ligada; los artistas se inscriben y reconocen a medida que en las Universidades comparten talleres con los compañeros y profesores, luego los estudian, comentan, teorizan y divulgan. Y segundo: lo que serían las nuevas fronteras. En este punto aparece no sólo la reiteración temática –en algunos casos– sino además una forma o poética para abordar los temas, que para el docente estaría representada a través de la ironía. Si bien la ironía es trabajada por artistas a nivel global desde el modernismo en el siglo XX, para Rojas actualmente se trataría de una ironía distinta, típica de la época postmoderna, visible hoy en la cotidianeidad misma.

De ese modo, el arte se torna *contemporáneo* mientras aluda a su realidad, comprendiendo que ésta yace continuamente siendo, es decir, transcurriendo y modificándose, en un eterno desfase. Esta idea trasciende el ámbito estético de la representación, pues pareciera que ésta no logra sintonizar del todo con su tiempo presente. Explica Sergio Rojas que: “El arte se enfrenta entonces a su propio límite, debe atentar contra las mismas condiciones que lo constituyen, que autorizan sus códigos de recepción y producción. En suma: debe alterar sus propias condiciones de legitimación pública” (2008:55). Lo cual resuena bastante con lo propuesto por Agamben, en tanto que lo contemporáneo –y por tanto, el arte contemporáneo– iría más allá de su propio presente pues, aun perteneciendo a él, no encaja del todo. Tampoco es un adelantamiento en miras de futuro, cual ruptura vanguardista; más bien busca reflexionar aquellas vetas que superan la trama de lo establecido dentro del mismo espacio presente. De allí que no calce totalmente con éste, tornándose inactual o incluso anacrónico –volviendo a Agamben–.

En ese sentido, el arte contemporáneo sería en parte distante de la contemporaneidad en cuanto actualidad y novedad inmediata; noción más bien moderna. Siguiendo esa línea, el artista joven de hoy no sería necesariamente contemporáneo ya que pertenece, evidentemente, al tiempo presente, pero ¿desencaja realmente con él? ¿Hasta qué punto “abre una veta” en el plano de lo visible, sensible? El arte contemporáneo podría ser, entonces, “una forma de mirar y reflexionar el espacio, trascendiendo así la objetualidad de la obra” (Rojas, 2016:33). Parte del arte joven-contemporáneo ya no buscaría llevar la realidad a su representación, sino que exponer la realidad aunque no de forma literal. La ironía cumple así el rol de expresar un sentido

que posibilite al espectador tanto interpretar como cuestionar aquello que ve y de lo que participa, recuperando una alteridad no necesariamente manifiesta en la representación, pero que yace insinuada. No obstante, esta idea de *trascender la objetualidad* de la obra alude a que, más allá de la fisicalidad (independiente de su técnica, estilo o material) ésta expone un pensamiento y modo de mirar que supera no sólo al objeto en sí, sino también a la idea preconcebida por parte de su autor-creador. Por ende, podría decirse que la obra es menos expresión de una subjetividad personal que una forma de ver y reflexionar el mundo en cuanto horizonte de sentido y significaciones posibles.

### **2.3 El arte joven-contemporáneo chileno: un linde entre el *dentro* y *fuera* del campo artístico**

En este capítulo quisiéramos referir a las relaciones entre el arte joven con el arte contemporáneo y el campo artístico, allí donde se suele generar una relación tanto de anhelo como dependencia. Si bien pareciera que el arte joven se comporta como una especificidad del arte contemporáneo, o incluso su “primera fase” a menudo asociado a lo etario, incipiente e inexperto, en realidad va más allá de la cuestión de la edad, generación o “actualidad” de los artistas, como ya se ha señalado.

Al menos en Chile, el “arte joven” suele estar implícitamente vinculado al “arte contemporáneo”, como una suerte de entrada o clave de acceso hacia éste. Pareciera que el ser artista contemporáneo requiere del componente de la juventud como un modo de pertenecer o encontrarse más cerca del momento “presente”; de las discusiones, debates, actualidad universitaria-académica y circuito expositivo de los concursos, en los que se exige una edad máxima de 30 o 35 años (por lo general, a veces incluso menos). Por otro lado, el artista joven se ve en la necesidad y requerimiento mercantil de rápidamente comenzar a circular, visibilizarse, exponer y ojalá vender, sea o no factible –lo cual a menudo no lo es–. En ese sentido, los concursos posibilitan esta exigencia de “entrada” a un medio que es más competitivo y complejo de lo que parece. Paradójicamente, se suele exigir currículum, un cuerpo de obra (*dossier* o portafolio), residencias, becas, exposiciones individuales y colectivas (idealmente en Chile y el extranjero) para poder exponer en ciertos museos y galerías de renombre. Empero, habiendo egresado

recientemente de la Universidad, ¿cómo es posible entrar en aquel medio que de antemano exige lo imposible?

Para el sociólogo de la cultura Pierre Bourdieu, la llamada y aclamada “juventud” no es más que una palabra. En *Sociología y cultura* (1990) afirma que: “las clasificaciones por edad [al igual que sexo y clase] vienen a ser siempre una forma de imponer límites, de producir un orden en el cual cada quien debe mantenerse, donde cada quien debe ocupar su lugar.” (119). Plantea que las divisiones por edad mediante generaciones son totalmente variables y, por tanto, dignas de manipulación. Por ende, y siguiendo nuestro argumento, juventud o adultez-madurez no son cosas dadas sino construidas socialmente –al igual que muchas otras categorías–, con una compleja relación entre lo que es edad biológica y edad social.

En este caso, ser artista joven-contemporáneo implica una forma de ver, pensar, crear y sobre todo *postular* o participar, por ejemplo, en los concursos como un modo de pertenecer al circuito, hacerse conocido, ingresar a los lugares de exposición y, finalmente, al anhelado y aparentemente lejano campo artístico donde se valida la trayectoria, nombre y obras. Sin embargo, ser artista joven implica estar aún empapado de normas, exigencias y posibilidades que a menudo entrega o permite la Universidad: sus formatos generalmente reducidos –debido a la escasez de salas, espacio, dinero o tiempo–, con un estatuto más experimental típico del ejercicio, así como supuestamente rupturista e innovador. En ese aspecto, muchas veces hay un intento o búsqueda por lo diferente, llamativo y novedoso; también discursos que pueden ser interesantes pero todavía incipientes, reflejados a través de una obra única (que se postula y eventualmente expone), sin necesariamente desarrollo de un corpus más consistente a lo largo del tiempo.

De acuerdo a lo planteado más atrás, el artista joven no siempre ha de ser contemporáneo en el sentido de “abrir una ranura” o un pliegue en el plano de lo visible-sensible, entendiendo al arte contemporáneo como un modo de reflexionar las cosas y el mundo trascendiendo la objetualidad o fisicalidad de la obra. Siguiendo aquella idea es posible señalar que tal cosa es aún poco perceptible en el arte joven (dentro del formato concurso) pues se sigue apegado a la noción de obra en tanto *objeto* artístico; a “algo” concreto que presentar y que es abarcable dentro de una categoría definida que se exige

(disciplinas como pintura, fotografía, dibujo, collage, video, escultura, grabado, instalación) como también a una dimensión física (3x3x3 metros, por ejemplo) según las solicitudes de algunos concursos, como el Premio MAVI.

Desde esa perspectiva, la llamada “juventud” implicaría una “credencial” de ingreso a este sistema del arte, como a la vez una vía de *comprensión* hacia el arte contemporáneo, en el caso chileno, ahí donde está tan de moda el fenómeno “concurso de arte joven”.

A continuación revisaremos algunos postulados de investigadores extranjeros quienes han indagado en las nociones de “campo artístico”, “mundo del arte” y “círculo del arte”, respectivamente, como son el famoso sociólogo francés ya citado, Pierre Bourdieu; también la escritora y socióloga canadiense Sarah Thornton, quien se introdujo personalmente en distintos ámbitos propios del mundo del arte internacional para escribir *Siete días en el mundo del arte*; y finalmente el filósofo y profesor estadounidense George Dickie, autor de *Art and the Aesthetic* (1974) y *El círculo del arte* (original de 1984), con el fin de establecer lazos y puntos comunes respecto a lo que refiere e implica el supuesto mundo o circuito-círculo del arte a nivel internacional, para luego aplicarlo a nuestra realidad local.

Pierre Bourdieu emplea el término “campo” para referirse a un universo o sistema de relaciones con propiedades generales (compartidas con otros campos como el político, económico, científico, cultural, etc.) y otras específicas que le otorgan su autonomía; “cada campo engendra así el interés (*illusio*) que le es propio, que es la condición de su funcionamiento [...] la estructura de un campo es un estado de las relaciones de fuerza entre las instituciones y/o los agentes comprometidos en el juego” (2010:11-12), dentro del cual cada agente ocupa una posición específica. El campo, o también “mundo del arte”, estaría constituido por los artistas, curadores, teóricos e historiadores del arte, críticos, académicos y estudiantes, coleccionistas, museos, galerías, salas y centros de exposición, así como todos los medios de producción y circulación del arte, que definirían a su vez las “reglas del arte” o, en otras palabras, su funcionamiento y modo de existencia, en términos locales pero también globales: sus diferentes dimensiones, contenidos, lógicas y relaciones entre los distintos agentes.

P. Bourdieu parte de la base de que el universo del arte es un sistema de creencias: del don, el genio, la unicidad del creador, la autonomía de las obras, el sociólogo y los consumidores como una cosa aparte, entre otras. Él a través de sus investigaciones empíricas desmiente aquellos mitos o creencias, para evidenciar la relevancia del campo en la formación o contribución de los llamados “genios”, los artistas y sus obras. En ese sentido, su pensamiento es relacional y desmitificador respecto a la subjetividad o individualidad del artista, pues incluso aquellos contenidos aparentemente más personales o subjetivos, son también producto de una colectividad y sociedad –en tanto que inserto en un campo, en este caso artístico–. Expresa:

La autonomía del arte y del artista [...] no es más que la autonomía (relativa) de ese espacio de juego que yo llamo *campo* [...] que se va instituyendo poco a poco y bajo ciertas condiciones, en el transcurso de la historia [...] la historia de los contenidos y las formas está *directamente* vinculada con la historia de los grupos dominantes y sus luchas por la dominación. (Bourdieu, 1990:160).

El mundo del arte, siguiendo a Bourdieu, sería un mundo social entre muchos otros, cual microcosmos que posee y obedece a sus leyes propias, que es lo que les da su autonomía respecto a otros campos (2010). No obstante, todo lo que dentro de éste ocurre está inexorablemente interrelacionado mediante saberes, competencias, jerarquías, técnicas y procedimientos.

En el caso de Sarah Thornton, ella abarca la problemática del campo pero desde el arte contemporáneo más reciente (ya siglo XXI), introduciéndose en diferentes ámbitos del sistema: una subasta en *Christie's* de N.Y., clases (la llamada “*crit*” en el *California Institute of the Arts* o más conocido como CalArts), la feria de *Art Basel* en Suiza, el premio *Turner*, la revista *Artforum*, la visita a un estudio-taller (de Takashi Murakami) y la Bienal de Venecia. A partir de estos hitos o espacios connotados, la autora comienza su libro indicando que “el mundo del arte contemporáneo es una red dispersa de subculturas superpuestas, vinculadas por el simple hecho de que todas ellas creen en el arte [...] se distribuyen por todo el planeta pero se agrupan en ciertas capitales [...]” (2010:9) como son Nueva York, Londres, Berlín, Los Ángeles, Miami, Madrid, Estambul, Beijing, Sao Paulo, Bogotá, entre otras. Tal aspecto es bastante relevante sobre al arte contemporáneo: el hecho de que es un fenómeno principalmente urbano y



de grandes ciudades. Las periferias, ciudades pequeñas o regiones más rurales tienden a quedar al margen del concepto<sup>9</sup>, lo cual podría asociarse a la escasez de instituciones académicas y museales, que por lo general circundan las ciudades principales de cada país –y que explicita la relación y codependencia dentro del campo del arte–.

Volviendo a Thornton, señala que el mundo del arte contemporáneo es una “estatusfera”; “se estructura alrededor de [...] jerarquías de fama, credibilidad, imaginada importancia histórica, afiliación institucional, educación, inteligencia percibida, riqueza y atributos tales como el tamaño de la colección que se posee” (2010:10). Además, y concordando con lo propuesto por Bourdieu, de acuerdo a sus investigaciones explica que las grandes obras no aparecen sino que *se hacen*: “no sólo las hacen los artistas y sus asistentes sino también los galeristas, los curadores, los críticos y los coleccionistas que “apoyan” la obra” (2010:11). Es decir, la fuerza e impulso al interior del campo es vital a la hora de determinar qué es arte o una “buena obra”, digna de apreciarse y exhibirse. Por lo mismo, el mundo del arte dependería además de la creencia, del consenso, en cierta medida. Paradójicamente, Thornton comenta que si bien el arte venera lo no convencional, también es conformista. O sea que los artistas hacen obras que “parecen arte” (siguiendo los modelos de la historia y el éxito o fama), asimismo se comportan o encajan con estereotipos del *ser* artista; los curadores y directivos muchas veces perpetúan las expectativas de sus colegas o pares, e incluso los críticos “se fijan para dónde sopla el viento” (Thornton, 2010:12). Por lo tanto, el campo estaría estrechamente vinculado y no necesariamente dispuesto a generar rupturas o disonancias, salvo unos pocos que van abriendo rutas. En ese aspecto, lo que parece en primera instancia extravagante o novedoso, es en realidad muchas veces “más de lo mismo”, haciendo que difícilmente nos sorprendamos o conmovamos ante lo que vemos.

Para continuar esta idea del mundo o campo artístico, mencionaremos brevemente la teoría de George Dickie y el “círculo del arte”. Para este filósofo hablar de artista u obra de arte es referir a la *institución artística*, que es su marco o contexto de enunciación-producción: “el mundo del arte como un todo es el trasfondo sobre el que

---

<sup>9</sup> No es que en otras ciudades más pequeñas no exista producción artística, pero generalmente no es lo que se entiende y suele llamar por “arte contemporáneo”.

se crea arte” (2005:18), ya sean individuos o grupos de personas. Del marco surgen las obras y en éste se validan, por lo mismo es una especie de círculo en el cual las diferentes partes se necesitan mutuamente y se otorgan el sentido. Para Dickie, el artista, la obra de arte y el mundo del arte son “conceptos flexionales”. Aquella noción

[...] designa un concepto que es miembro de un conjunto de conceptos que se pliegan sobre sí mismos, presuponiéndose y apoyándose mutuamente. Ningún miembro de tal conjunto puede entenderse separado de todos los otros conceptos del conjunto. (Dickie, 2005:120).

Finalmente, la idea de “flexional” implica este entrelazamiento, vinculación y dependencia mutua entre cada una de las partes y miembros del campo, círculo o sistema, en este caso del arte, aplicado al arte contemporáneo, y que a grandes rasgos es compartido por los 3 autores comentados. Quizá con palabras y enfoques distintos, pero tanto P. Bourdieu como S. Thornton y G. Dickie concuerdan en esta relación entre las partes y el todo como un gran conjunto o sistema con sus leyes y lógicas. Esto nos ayuda a descifrar y comprender que el arte, o los artistas más reconocidos, no surgen de la “nada” y no obedece sólo o simplemente a la teoría del genio o talento, pues hay un contexto de fondo bastante más complejo que los produce (a veces sutil e inconscientemente), apoya, fomenta y sostiene a través de las distintas entidades, desde la enseñanza universitaria, las críticas y reseñas, curadores, galeristas, etc. Llevándolo a nuestro tema de tesis, podríamos decir que el formato concurso así como las obras que allí se seleccionan y exponen, son tramadas en una red mayor de elementos constitutivos del campo artístico, vale decir: organizadores, jurados, museos y también la institución académica, desde la cual se desprenden la mayoría de aquellas obras, y que se inscriben en lo que entendemos como *arte-joven-contemporáneo* ya descrito.

El pseudo problema o condición del arte-artista joven, es el linde de estar *dentro* (del campo) gracias a pertenecer a un espacio académico consolidado, y luego *afuera*, desamparado de la Universidad pero aún dentro del campo artístico gracias a entidades como FONDART, exposiciones en museos, galerías, docencia u otras opciones. Egresar de una Escuela de Arte significa hallarse en una suerte de descampado, a menudo sin colaboración, corrección, exigencias de terceros, deberes, rutinas ni horarios. En parte también implica estar un tanto desinformado, a no ser por la inquietud y motivación personal, la permanente comunicación con colegas, instituciones y, ojalá, contactos. En ese sentido, hay cierta necesidad de los concursos y del premio en tanto contribuyen a

inscribir al artista en el medio o campo artístico, otorgando al mismo tiempo reconocimiento y currículum –aunque sea incipiente–. Por ende, el concurso opera algunas veces como un paso previo a las galerías, la internacionalización y el renombre.

Desde otra perspectiva y con otras palabras, aunque complementando las ideas previas, J. Rancière alude en varios de sus textos a un “tejido de experiencia sensible” dentro del cual las obras son producidas. Con esto refiere a:

[...] condiciones completamente materiales –lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción–, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan (2013:10).

A partir de ese “tejido de lo sensible” y su consecuente régimen estético –que establece paradigmas y esquemas de comprensión– es que emergen ciertos discursos, imágenes y prácticas que se denominan, interpretan y asumen como “arte” (en general) o “arte contemporáneo joven” (en particular), configurando un tejido con ciertas características particulares, sobre todo dentro del formato concurso como una instancia de aparición, construcción y legitimación del arte allí presente. Por último, y para “cerrar” la idea del campo y artista, cito nuevamente a Bourdieu:

[...] el “sujeto” de la producción artística y de su producto no es el artista, sino el conjunto de los agentes que tienen intereses en el arte, a quienes interesa el arte y su existencia [...], críticos, coleccionistas, intermediarios, conservadores, historiadores del arte, etc. [...] El círculo se ha cerrado. Y quedamos atrapados en su interior. (1990:169)

## **2.4 El vínculo con la institución académica**

Se ha comentado en numerosas ocasiones (ya sean artistas, teóricos, curadores y/o docentes) que el campo artístico-cultural chileno implica un estrecho vínculo entre los lugares de formación artística “profesional” (Universidades) y los lugares de exhibición oficial o reconocida (museos, galerías, salas), donde cada uno opera como espacio que permite y despliega un determinado modo de interacción y comprensión del arte.

El libro *Escuelas de Arte, Campo Universitario y Formación Artística* (Nelly Richard y Carolina Herrera editoras, 2015) es una publicación generada por el

Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, donde se recopilan distintas miradas de académicos vinculados al arte (práctico o teórico) sobre este tema, aunque todas concuerden en el punto de que la práctica artística yace sostenida hace años por el mercado universitario.

Claudio Guerrero y Kaliuska Santibáñez expresan allí que “las condiciones de inscripción de los artistas estarían subordinadas al esquema de las instituciones universitarias que forman a los artistas visuales en Chile” (2015:29). Asimismo, citan al curador Gerardo Mosquera, quien expresa sobre Chile y América Latina que “las distintas universidades tienen sus propias tradiciones y tendencias, y los artistas son prácticamente clasificados según la universidad y promoción de donde provienen [...] por la posición artístico-ideológica de aquel” (2015:30). Aquella situación se pone de manifiesto en los concursos de arte joven, en tanto que arte producido en el contexto universitario, sobre todo para el *Concurso universitario arte joven*, en el que es requisito ser estudiante o egresado de alguna Escuela de Arte del país, la cual aparece nombrada tanto en las fichas técnicas de las obras como en los catálogos. En el caso del *Premio MAVI arte joven* podría pensarse de modo más indirecto o menos evidente ya que no es pre-requisito haber pasado por alguna Escuela de arte, sin embargo, es sabido que tal situación ocurre de todos modos, al menos en un porcentaje importante. De hecho, es perceptible en el tipo de obras que se exponen, a grandes rasgos similares a las del otro concurso, pudiendo encontrarse repetido más de algún artista e incluso obra (es decir que ha quedado seleccionado en ambos concursos en diferentes ocasiones, a veces con la misma obra). Por ende, llámese o no explícitamente “concurso universitario”, es indistinto para la gran mayoría de los artistas participantes, que sí tuvieron una formación en la Universidad.

Cabe señalar que la enseñanza del arte en Chile no siempre tuvo, desde luego, el mismo enfoque y objetivo. La Academia de Pintura de Santiago, fundada en 1849 con Alejandro Cicarelli como primer director, tenía una directriz neoclásica basada en las academias francesas, con un concepto de belleza moral cuyo fin era formar pintores de historia, fundamentalmente. Esta concepción de las “bellas artes” continuaría hasta 1910, cuando se genera una crisis sobre el estatuto del arte y enseñanza artística, luego de revueltas estudiantiles, la revalorización de las artes aplicadas y la recepción de las

vanguardias europeas (En Richard y Herrera, 2015:47). Guerrero y Santibáñez afirman al respecto:

Si en el s. XIX se había buscado la constitución de una esfera institucional autónoma para el arte [...] ahora se sostenía la autonomía del artista en relación con cualquier regla o dictado de la tradición, así como la autonomía de la obra respecto a cualquier referente externo (cit. en Richard y Herrera, 2015:49).

Ese mismo año se construyó el Palacio de Bellas Artes, compartido entre la Escuela de Bellas Artes, por un lado –anterior Academia, que en 1929 pasa a ser de la Universidad de Chile– y el Museo Nacional de Bellas Artes, por el otro. A principios de los años 30 la Escuela sufrió una segunda crisis, incluyendo la salida de su director Julio Fossa Calderón, lo que permitió una reorganización de la visión de la Escuela. A grandes rasgos, la Universidad de Chile se mantuvo hegemónica en la enseñanza artística hasta 1959, momento en que se formó la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica. Posteriormente, durante los años ochenta con la Dictadura militar comenzaron a proliferar numerosas universidades que impartían la carrera de Arte, a propósito de una reforma que liberalizó la creación de Universidades. Desde entonces que existen varias Escuelas de Arte dentro del país (12 aproximadamente, incluyendo algunas que han debido cerrar como la Universidad Mayor y Universidad del Desarrollo), sin un eje o paradigma en común, aunque claramente ya no sea el de las bellas artes antes dominante. En la actualidad las mallas académicas apuntan a la heterogeneidad propia del arte contemporáneo, con diversas asignaturas que van desde lo más tradicional (como dibujo, escultura, grabado y pintura) hasta las instalaciones objetuales, fotografía, video y los nuevos medios. Aun así, cada Escuela y Universidad posee sus prioridades disciplinares, directrices y enfoques estilísticos, que los alumnos implícitamente recogen a través de sus obras, sobre todo durante sus años de formación o primeros de egreso. En ese sentido, el posible relato del arte joven actual chileno, y en particular santiaguino, está muy ligado a la visión de las mismas Escuelas y sus docentes.

Magdalena Atria, artista y docente de la P. Universidad Católica –que también escribe en el citado libro– es muy certera al plantear que la profesionalización de la enseñanza del arte en Chile, que ha cedido inexorablemente a las demandas del mercado neoliberal y negocio educativo, ha devenido en formar más que artistas a *productores*

*culturales*; personajes que tras licenciarse han de saber autogestionarse, concursar, postular, desenvolverse, exponerse (a su obra como a sí mismos), etc. con tal de acceder al “trabajo” o situarse dentro del campo artístico. No obstante, tales características propias de la profesionalización del arte, no implican necesariamente llegar a formar verdaderos artistas con sólidas o profundas problemáticas de obra y capacidades plásticas-técnicas. Explica Atria:

“profesionales” que poseen una alta capacidad de gestión para levantar recursos, pero también de esconder detrás de la parafernalia mediática el hecho de que no tienen realmente mucho que decir como artistas; escudándose en los “temas de moda” y en los discursos consensuados para proponer aquello que calza perfectamente con lo que se espera que haga y sea un artista contemporáneo. (en Herrera y Richard, 2015:11).

Tal situación induce a la pregunta por qué es lo que se promueve, ahí donde pareciera importar más la capacidad de postulación y circulación por sobre el contenido, en tanto obras que efectivamente manifiesten una mirada particular que no busque únicamente alcanzar a los grandes artistas referentes (locales o extranjeros), devenidos en estereotipos de lo que es o debiese ser el arte contemporáneo. El llamado “arte de formulario” que induce la profesionalización del arte –según señalan Guillermo Machuca y Justo Pastor Mellado, entre otros teóricos– y que fomenta la habilidad de redactar proyectos (descripción y fundamentación de obra; objetivos y planes expositivos; gestión, postulación, armar portafolios y CV, así como contactarse con coleccionistas, galeristas y otros agentes) acaba en formar artistas estereotipados, poco aventureros y escasamente arriesgados. (Machuca, 2018).

Por otro lado, en la formación universitaria –al menos chilena– las Escuelas de Arte suelen verse un tanto forzadas a la reflexión y al aspecto crítico de las obras creadas por los estudiantes<sup>10</sup>, cuya instancia privilegiada es el Taller Central (como se le denomina en la U. de Chile) o bien el Taller de producción de obra, TPO (como se le solía llamar en la U. Católica), por dar dos ejemplos relevantes dentro de la educación artística en Santiago, Chile<sup>11</sup>. Aquello que en algún momento fue natural e inherente al

---

<sup>10</sup> Idea compartida por el Dr. y académico de la U. de Chile Federico Galende, desarrollada en Herrera y Richard eds., 2015, pp. 71-77.

<sup>11</sup> Este tipo de talleres cuyo énfasis recae en la discusión y sometimiento crítico de la obra personal, es un modelo extranjero que se da en diversas Escuelas de Arte del mundo, y que en algunos lados se le denomina “Crit” (de crítica). En efecto, la socióloga Sarah Thornton se introduce, entre otros lugares, en una de las *Crits* más emblemáticas a nivel

arte, sobre todo desde las vanguardias artísticas en adelante, hoy en día parece ser una exigencia externa, de acuerdo a lo solicitado por las mallas académicas, pero también por espacios como Fondart, las galerías, museos y concursos en general –incluyendo, por cierto, a los concursos de arte joven como una posible primera etapa de validación o legitimación–. Aquí se vuelve al punto de la autogestión antes mencionado que implica la capacidad de fundamentación y discurso crítico, sea real o no. Tal situación obliga a los estudiantes, egresados y emergentes artistas a crear discursos de obra que no necesariamente son verdaderos ni aplicables. Finalmente, mucha palabrería y habilidad escritural (según lo exigido por los concursos y sus formularios en general) no es siempre sinónimo de una “buena” obra, interesante o rica en términos conceptuales, pero también visuales y materiales; “[...] la profesionalización académica del arte termina adoptando la autocensura [...] termina por favorecer un arte crítico, aunque completamente vaciado por el uso de un formalismo neo-conceptual timorato, blanqueado y autocastrador” (Machuca, 2018:25).

Para volcarnos a las obras mismas, observaremos mediante algunos casos expuestos en los concursos de arte joven que se pueden perfilar, según nuestra hipótesis, dos vertientes principales de obra: una que posee un discurso sociopolítico (en apariencia) comprometido, y otra que apunta más bien a una reflexión de tipo objetual-formal<sup>12</sup>.

El teórico del arte Ignacio Szmulewicz también percibe dos líneas en el arte joven chileno actual<sup>13</sup>, aunque con algunas diferencias: una que vincula arte-política, dispuesta a volcarse hacia las marchas y movimiento estudiantil, y otra que “propaga un formalismo cándido [...] vinculado con el diseño, la moda, la televisión, los medios virtuales y la industria del espectáculo” (en Herrera y Richard, 2015:142), las cuales se complementarían sin conflictos, poniendo en evidencia

[...] un desfase teórico generacional a nivel de reflexión sobre arte [...] [y agrega] Ningún artista egresado actual padece por la “estetización de la política” o la “politización del arte” [...] Las obras

---

global: dentro del destacado Centro de Estudios Cal Arts (California Institute of the Arts) con el profesor y artista Michael Asher, para ver de qué forma se desarrolla su Crit con los estudiantes, en una sesión de todo un día.

<sup>12</sup> Al decir “discurso” no quiere decir que haya algún texto escrito en alguna parte, sino que se percibe a través de las obras expuestas.

<sup>13</sup> Szmulewicz toma como referencia para su análisis a dos exposiciones del Salón de estudiantes de la Universidad de Chile (“Espacio contenido”, 2013, y “Desde el resto”, 2015) como también la exposición “Al borde” de los egresados de licenciatura en Arte de la Universidad Austral de Chile; interpretadas a su juicio como grandes y paradigmáticas exposiciones de tesis.

no son desvíos de la sociedad de consumo (Vostell) ni menos críticas del espectáculo (Debord). (2015:142).

Aquel fenómeno explicaría, a su juicio, el supuesto silencio por parte de los grandes críticos y teóricos de los '80-90 hacia el arte joven más reciente; cuestión discutible que es susceptible de profundizar en otro artículo. Sin embargo, para mí no queda muy clara su diferenciación entre las dos líneas que propone en relación a lo que agrega después: esta falta de politización, acaso obviando la primera línea que él mismo sugiere relacionada a las marchas y movimientos sociales. Por otro lado, si bien concuerdo con que existe una vertiente de obra asociada al formalismo, la vinculación que él señala (con la televisión, la moda, los medios y/o el espectáculo) a mí parecer sí puede contener un carácter crítico-político y no meramente formal o inocente. Eso dependerá en cada caso de la obra específica en cuestión y de qué manera sean presentados o puestos en obra los temas trabajados.

Finalmente, estos ejemplos de Salones expositivos (de la Universidad de Chile como de la Universidad Austral) que reflexiona Ignacio Szmulewicz refiriéndolos como “ritos de tránsito”, son equiparables a los concursos de arte joven, no ya desde el alero de una Casa de estudios en puntual, sino que en un sentido más amplio, a nivel nacional. Por ende, podemos plantearlos como ritos de tránsito o iniciación hacia el mundo/campo del Arte y, aunque no se explicita, sí poseen muchas veces el carácter de “exposición de tesis”, en cuanto se expone 1 sola obra, suficientemente elaborada o justificada, que bien puede ser la utilizada para titularse. En ese aspecto, son instancias que permiten la exhibición o apertura de la intimidad del taller universitario, pocas veces visible.

## **2.5 Breve contextualización sobre el arte chileno en el cambio de siglo (XX-XXI)**

En *Chile arte extremo* (2008), publicado bajo la autoría de Carolina Lara, Guillermo Machuca y Sergio Rojas, se abarcan producciones artísticas de los años 90 y 2000, donde se discute el estatuto, así como características del arte chileno de aquella época. Los teóricos dan cuenta de algunos fenómenos propios de la post-transición y cambio de siglo a nivel artístico, y cómo éstos afectaron las obras de artistas en relación a las generaciones anteriores (de los ochenta). Entre ellos están las tendencias neo-



conceptuales y posminimalistas, la transición democrática, la incipiente sociedad neocapitalista, lo experimental, la conformación de una institucionalidad cultural (representada en gran medida por el Consejo de la cultura y figura del Fondart) así como la emergencia de numerosos artistas que egresan de variadas Universidades para luego buscar la internacionalización de sus carreras. “Todo esto en un momento histórico donde se tiene la justa sensación de que en el arte todo es posible” (2008:8), asevera Carolina Lara.

Los artistas de los ‘90 heredaron algunas prácticas internacionales, iniciadas en Chile alrededor de los ‘60 y radicalizadas en los ‘80 en gran medida con la llamada “escena de avanzada” que propuso Nelly Richard para referir a aquellos artistas que trabajaban bajo la censura de la dictadura militar<sup>14</sup>. Entre ellas están la instalación, la fotografía, el video arte, el arte objetual, los desplazamientos de técnicas más tradicionales como el grabado, pintura y dibujo; el arte efímero, corporal y la utilización de la ciudad como soporte de obra.

Para Guillermo Machuca, se pueden reconocer dos momentos históricos dentro de la evolución del arte chileno post dictadura militar: el primero está marcado por algunos artistas aparecidos al inicio de los ‘90 y que expusieron en las muestras colectivas “Zona Fantasma” (Galería Gabriela Mistral, 1994)<sup>15</sup> y en la “1ª Bienal de Arte Joven” (Museo Nacional de Bellas Artes, 1997)<sup>16</sup>; mientras que el segundo momento yace representado con las subsiguientes Bienales de Arte joven en el MNBA<sup>17</sup>, la exposición “Frutos del País” (Museo de Arte Contemporáneo, 2002, organizada por el Magíster en Artes visuales de la Universidad de Chile), “Cambio de Aceite” (Museo de Arte

---

<sup>14</sup> Escena en la cual Nelly Richard destaca y aún a figuras como Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila, Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, colectivo CADA, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, entre otros artistas y literatos, quienes se vieron en la urgencia de crear signos y desplazamientos dentro de su obra para combatir, por una parte a la tradición estética, y por otra al ambiente sociopolítico imperante en aquellos años. Algunas de sus características comunes era la mezcla de técnicas, soportes y géneros hasta borrar todo límite entre lo artístico y no-artístico con tal de fusionar arte y vida, y así re-politizar el arte desde la resistencia. Para mayor información véase: Nelly Richard, *Márgenes e Instituciones*, 2007.

<sup>15</sup> En “Zona fantasma” exponen: Natalia Babarovic, Pablo Rivera, Manuel Torres, Nury González, Carlos Montes de Oca, Pablo Langlois, Patricio Rueda, Mario Soro y Manuel Torres.

<sup>16</sup> En la I Bienal de Arte joven en MNBA, exponen: Natalia Babarovic, Nury González, Voluspa Jarpa, Pablo Langlois, Carlos Montes de Oca, Iván y Mario Navarro, María Victoria Polanco, Pablo Rivera, Cristián Silva y Alicia Villarreal.

<sup>17</sup> Entre las Bienales que siguen después de la I, Machuca destaca la IV Bienal, “Subversiones e imposturas”, con artistas como Claudio Correa, Ignacio Gumucio, Patrick Hamilton, Livia Marín, Sebastián Preece, Demian Schopf y Francisco Valdés, entre otros.

Contemporáneo, 2003)<sup>18</sup>, incluyendo diversas galerías como Animal, Balmaceda 1215, Gabriela Mistral, Metropolitana, Centro Cultural Matucana 100, Centro de extensión UC, Posada del Corregidor y Galería Bech, cuyas programaciones enfatizaron “un concepto artístico refractario en relación a las formas y discursos tradicionales de la pintura y la escultura” (Machuca, 2008:23), conformando un carácter “posvanguardista”.

En base a aquella división de momentos artísticos, Machuca señala que la generación de principios de los ’90 se caracterizó por un

concepto estético tributario de una concepción crítica o experimental de tipo revisionista respecto a las posibilidades surgidas de los géneros estéticos de la pintura, el dibujo, la gráfica y el grabado en correspondencia con las profundas modernizaciones otorgadas por el discurso de la fotografía y el video (op.cit:24).

Mientras que el arte producido durante y después de la segunda mitad de los ’90 hasta el año 2008 –momento en que se publica *Chile Arte extremo*–, Machuca lo explica como “de inspiración neo o posvanguardista, ha sido el producto de una serie de modernizaciones de tipo formal y tecnológico; refiere a un asunto que tiene que ver con el ámbito de las informaciones internacionales y su asimilación en el contexto local” (2008:27). De allí que para este teórico del arte exista una preponderancia en torno a lo tecno-mediático, así como una reivindicación de la pintura y escultura, en relación al énfasis objetual e instalativo previo –que por cierto, aún continúa–. Afirma además que hubo en estos últimos años una notable baja en cuanto al arte corporal/performático y de las intervenciones urbanas, que habían sido bastante desarrolladas durante la neovanguardia de la “escena de avanzada”, lo que él percibe como una pérdida de lo político y sentido crítico. Este declive podría explicarse, tal vez, como una especie de despojo o adelgazamiento político en las generaciones posteriores a la vuelta de la democracia. Aún así, no se trata tampoco de que haya una mirada del todo complaciente respecto al nuevo sistema capitalista neoliberal. Más bien, dicho arte estaría más próximo a querer adaptarse e integrarse a las reglas del mercado global y a sus posibilidades de circulación internacional –lo cual puede ser cuestionable o no, el querer

---

<sup>18</sup> En dicha exposición, Machuca destaca a las figuras de Voluspa Jarpa, Patrick Hamilton, Ignacio Gumucio y Francisco Valdés.

afiliarse a tal situación o mantenerse crítico y resistente frente al gran campo global del arte—. Por último, comenta que:

Frente a cierta hegemonía posminimalista, referida a la expansión de la pintura y la escultura hacia el arte objetual y la instalación, la ausencia de una producción asociada al arte urbano [...] no deja de ser preocupante desde el punto de vista de un arte político en el sentido cívico del término. Esta falencia constituye la gran deuda del arte chileno actual y verifica un comentado vaciamiento a nivel político en el arte chileno de la posdictadura.” (2008:33)<sup>19</sup>.

Desde luego, no se trata ya del concepto de *político* o crítico que se tenía en los '80 con la Escena de avanzada, donde la política ingresaba, era tema y parte primordial en el arte debido al complejo y particular contexto. No es que hoy no lo sea, pero las formas de abordarlo han devenido distintas y sin el nivel de represión, riesgo o peligro de aquel entonces. Si en dicha época los artistas se veían obligados a crear códigos por sobrevivencia personal y artística, hoy lo crítico o excesivamente conceptual que puede ser el arte no es una necesidad sino, por el contrario, algo propio de los mismos artistas (que podemos tildarlo o no como defecto). En ese sentido, lo político —en su amplio espectro— puede adquirir infinitas formas, dimensiones, lugares y soportes. No sólo en la calle ni a través de performances, ya que incluso las temáticas son sumamente amplias, y no hay disciplinas predilectas o exclusivas para eso. El arte urbano, por ejemplo, puede ser tan lindo, decorativo o *naif* como un cuadro al interior de una galería o museo, y al revés: una obra en sala —sea grabado, collage, objeto, video o cualquier otra técnica— puede ser tan crítica en su mensaje y modo de materializarse como una intervención en el espacio público. Es decir, el hecho de que el soporte sea la calle no garantiza el carácter crítico o político de la obra. Podemos ejemplificar con el mismo festival “Hecho en casa” que se realiza anualmente en Santiago, donde generalmente se exponen obras de gran formato en espacios públicos de la ciudad. No obstante, dichas obras no necesariamente poseen carácter crítico alguno, al contrario, me atrevería a sostener que son piezas que se enfocan en llamar mucho la atención del público (la gente interactúa y se toma fotografías con ellas), activando de una manera distinta y entretenida el paisaje. Pero

---

<sup>19</sup> Dicho fenómeno él lo expresa en sus clases (del programa de Magíster en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile) como un arte “blanqueado, profiláctico y despolitizado”.

¿qué hay de crítico, pues, en exponer huevos fritos, una mariposa o caracoles gigantes en la vía pública?

Por lo demás, me parece que sí hay expresiones urbanas con intervención y performance interesantes en la actualidad, sobre todo en las numerosas marchas del último tiempo en torno al feminismo, igualdad de género, derechos LGBT, entre otros tópicos, pero que al no ser inmediatamente teorizados *desde* el arte (visual) y sumado a la excesiva información mediática y de imágenes, tales expresiones quedan prácticamente diluidas y fácilmente llevadas al olvido; algo que en los ochenta y noventa no ocurría. En aquel aspecto, se torna más difícil en la actualidad llamar la atención y, posiblemente, trascender en un entorno tan altamente saturado con mensajes, imágenes, videos, historias, noticias, pantallas y redes sociales. Allí la cantidad nos abruma y, finalmente, dejamos de percibir al otro; un otro que ya va de antemano segmentado, editado y mostrado –si es que– sólo hasta cierto punto, volviéndonos en cierta medida insensibles ante lo que vemos.

Para clarificar tales ideas, creo interesante rescatar las nociones sobre *política* y *estética* que explica J. Rancière en *El espectador emancipado* (2010), cuando plantea que hay muchas formas de manifestar la inteligencia colectiva, así como muchas formas y escenarios de performance. El nuevo artista “inmediatamente político”, expresa,

pretende oponer lo real de la acción política a los simulacros del arte encerrado en la clausura de los museos. [...] la política del arte no puede solucionar sus paradojas bajo la forma de una intervención fuera de sus lugares, en el mundo “real”. No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y se desunen la política de la estética y la estética de la política. (2010:76-77).

En suma, pienso que no es que haya desaparecido lo político del arte, ya que no se trata simplemente de incorporar la política como tema –concepción más bien moderna–, sino que el concepto y fundamento de *lo político* en sí ha ido mutando en su modo de aparecer (o “traerse delante”, volviendo a Heidegger), y es esa mutación la que quizás no ha sido suficientemente percibida, o bien, teorizada.

### **3. LOS CONCURSOS DE ARTE JOVEN EN CHILE**

En este capítulo abordaremos y contextualizaremos a los concursos de arte joven en Chile en los últimos años (2013-2017); cuál ha sido su rol e importancia dentro de la conformación del arte reciente, en tanto validación y legitimación del nombre y corpus artístico. Para ello, comenzaremos hablando de un posible antecedente a los concursos de hoy: las Bienales de arte joven, realizadas por 10 años aproximadamente (desde 1997-2008); luego otros concursos actuales de referencia, como son el Premio municipal de artes visuales de Santiago, el de la galería Artespacio/BBVA y el Universitario de Valparaíso, para finalmente llegar a nuestros casos de estudio principales: el Concurso universitario arte joven y el Premio MAVI arte joven.

#### **3.1 Antecedentes a estos concursos: bienales de Arte Joven en el MNBA**

En 1997 comienza a desarrollarse la bienal de arte joven en Chile, expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. Esta bienal, que se exponía cada dos años en el museo, se realizó hasta el 2008, habiendo logrado un total de 6 versiones. Sin embargo, sólo las 3 primeras fueron denominadas de “arte joven”, cuestión que cambiaría a partir de la 4ª, reemplazándose simplemente por “bienal de arte”. Estas bienales podrían considerarse un antecedente a los concursos estudiados, ya que también conservaban la idea del “arte joven”, exponiéndose dentro de un museo. Sin embargo, la diferencia radical es que en dichas bienales no existía el concepto concurso, pues los artistas expositores eran invitados de acuerdo a una curatoría específica. Por lo demás, la cantidad de obras era bastante más reducida que en el Premio MAVI o el Universitario Arte joven.

En la primera versión llamada *Arte joven en Chile*, se hizo una selección de 11 artistas bajo la curaduría de Guillermo Machuca y Justo Pastor Mellado, que abarcaban producciones desde 1986 hasta 1996. Entre ellos estaban: Nury González, María Victoria Polanco, Carlos Montes de Oca, Iván y Mario Navarro, Natalia Babarovic, Alicia Villarreal, Pablo Rivera, Cristián Silva, Pablo Langlois y Voluspa Jarpa. Según se plantea en el catálogo, este ciclo de bienales surge con el propósito de incorporar artistas jóvenes a la programación del museo, así como a presentar un “muestreo” o aproximación a las tendencias y movimientos del arte, en aquel entonces actual, a través

de cuidadosas selecciones, teniendo en común “el rigor de la investigación teórica y conceptual [...] Los artistas reflexionan y cuestionan estrategias plásticas de décadas anteriores, para “inventar” un espacio que los identifique y diferencie” (Machuca, 1997:7).

En la segunda y tercera versión, *Ala sur: II bienal de Arte joven* (1999), curada por Ricardo Loebell y *III Bienal de Arte Joven* (2001), curada por Mario Soro, se mantiene a grandes rasgos el mismo sistema de la 1ª bienal. Ya en la 4ª versión, denominada *Subversiones/imposturas* (2004), curada por Patricio Muñoz Zárata, se da un cambio en tanto se abandona la noción de “joven” como ya señalábamos –aunque nunca quedó claramente explicitado el rango etario que implicaba dicho concepto–;

La actual Bienal se desentiende de su anterior denominación de “Arte Joven” porque existen mejores condiciones de receptividad de sus obras, se han generado más espacios y posibilidades de acceso a instituciones y proyectos. También reconoce otras necesidades como incentivo a la participación regional, como reconocimiento de una cultura local. (Muñoz, 2004, online).

En dicho giro se pretenden reconocer “ciertos deslindes que se distinguen como una probable escena” (Muñoz, 2004:15), más allá de las edades de los artistas. En esta bienal además se proponen 5 ejes narrativos desde los cuales se organiza el montaje de obras: Resistencia/persistencia, Disposición paródica, Inversión crítica, Desplazamiento/emplazamiento e Impostura de la imagen. Luego viene *Utopías de bolsillo: 5ª bienal de arte* (2006), curada por Alberto Madrid y, finalmente, *Triatlón* que es la sexta y última versión de la bienal de arte producida por el Museo Nacional de Bellas Artes en el 2008. En ésta además se muta su formato curatorial, pasando a tener de 1 a 3 curadores, que son casualmente sólo mujeres: Paulina Varas, Natalia Arcos y Simonetta Rossi. Se tiene además una temática general clara, desarrollada por cada curadora, quienes luego seleccionaron a un grupo de artistas para “representar” o más bien exponer un problema local de 3 ciudades chilenas, en teoría las más pobladas y productivas (Valparaíso, Santiago y Concepción), lo cual es un gesto integrador y descentralizador para observar y reflexionar otras condiciones tanto artísticas como sociopolíticas de Chile.

Podríamos interpretar a las Bienales de arte en Chile –al igual que los concursos– como dispositivos<sup>20</sup> que articulan y exponen una diversidad de prácticas artísticas bajo la nominación de arte contemporáneo emergente nacional. Estas prácticas, en apariencia heterogénea, se comprenden mejor analizándolas de forma interrelacionada pues poseen un trasfondo común, a saber, el arte contemporáneo a nivel macro (internacional) y a su vez micro o local, a nivel nacional. Además, éstas se validan o legitiman en la medida que forman parte de este evento reiterativo que son las Bienales de Arte joven, a lo largo de más de 10 años; y al mismo tiempo, por el hecho de realizarse en el Museo Nacional de Bellas Artes, considerando el peso simbólico y carácter patrimonial que poseen los museos como instituciones culturales en general, y el Bellas Artes de Santiago en particular dentro del contexto chileno. El que las Bienales de Arte hayan sido expuestas en dicho museo no es un factor menor sabiendo la importancia histórica que han tenido los museos –a nivel general– como espacio de representación cultural, y el Bellas Artes en puntual como el –acaso– principal museo de artes visuales en Chile; atributo que da una connotación singular no sólo dentro del arte visual sino también para el ámbito cultural y patrimonial nacional, pues el museo es por definición aquel que “adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”, de acuerdo a los estatutos del ICOM (International Council of Museums, perteneciente a la UNESCO). Estas cuestiones serán desarrolladas y profundizadas en el subcapítulo 4.2: El museo en tanto contenedor de inscripción y legitimación artística.

### **3.2 Otros concursos de referencia: *Universitario de Valparaíso, Premios municipales Talento joven Artes visuales y Artespacio joven BBVA***

Estos tres concursos: *Premios municipales Talento joven Artes visuales, Universitario de Valparaíso y Artespacio joven BBVA*, surgen en distintos momentos y poseen

---

<sup>20</sup> Entenderemos el término “dispositivo” en el sentido Foucaultiano, referido a un conjunto heterogéneo de elementos que incluye discursos, arquitectura, instituciones, proposiciones, reglas, leyes, saberes, lo dicho y no dicho, etc., cuya función es responder a una emergencia en un momento específico, con una función estratégica concreta e inscrito en una relación de poder/saber (en Agamben, 2006). El dispositivo consiste en la red que se forma entre dichos elementos. Esta idea se desarrolla en extenso más adelante, en el capítulo 4.1 “Premio MAVI y Concurso Universitario como dispositivos de comprensión y construcción del arte joven chileno”.

diferentes perfiles. No obstante, tienen en común el plantearse como concursos de arte joven. Sin pretender extenderse demasiado en ellos analizando el tipo de obras seleccionadas –pues para eso nos enfocaremos en los concursos Premio MAVI y concurso universitario– me interesa mencionar su existencia y comentar sus características generales a modo de contextualizar el fenómeno concurso arte-joven y dar cuenta del panorama actual.

El concurso “Premio Municipal de Artes Visuales Talento Joven” (de la comuna de Santiago) nace en 1998 como un Premio Municipal de Pintura y Escultura Joven, con el fin de premiar la creación de jóvenes artistas nacionales y extranjeros, entre los 18 y 30 años de edad, exclusivamente en estas dos disciplinas. Desde el año 2013 se renombra el concurso como “Premio Municipal Artes Visuales Talento Joven”, incorporando otras categorías para así actualizarlo respecto al desarrollo del arte contemporáneo. De esta manera se incluye: Fotografía, Grabado, Dibujo, Video Arte, Video Instalación, Instalación, Arte Sonoro y Performance. En el 2017 se integra además el género de Muralismo debido a la creciente presencia de este arte urbano dentro de la ciudad. En cada categoría se pueden postular obras libres en tema y formato.

En la ceremonia de premiación se entregan los respectivos premios y menciones honrosas, a través de un diploma y premio en dinero (\$500.000 pesos) por cada género en competencia. Además, hay premios especiales que consisten en tener una exposición individual y una residencia que en la última versión fue en el Centro Nacional de Arte de Cerrillos. Durante la premiación se inaugura a su vez una exposición colectiva con todas las obras premiadas en la Galería de arte Posada del Corregidor, perteneciente a la misma comuna. Dentro del periodo de exhibición, los jurados y artistas participan de distintas instancias de extensión y mediación, vinculando a la comunidad en el diálogo y análisis de las obras y su proceso creativo<sup>21</sup>.

En la última y veinteva versión del concurso (2018), se postularon –como nunca– 392 obras en las diferentes categorías, en las cuales se hicieron algunos cambios. Esta vez estaban las disciplinas de: dibujo/ilustración (antes inexistente), pintura, grabado, escultura, instalación, muralismo, artes mediales (en vez de video y arte sonoro) y arte

---

<sup>21</sup> Información tomada del sitio web de la Municipalidad de Santiago, [munistgo.cl](https://www.munistgo.cl/premio-artes-visuales-talento-joven-de-santiago/), visible en <https://www.munistgo.cl/premio-artes-visuales-talento-joven-de-santiago/>



textil/cerámica/orfebrería, tampoco incluidos anteriormente. Tal cantidad refleja el interés de los jóvenes artistas por dar a conocer su obra, pertenecer al circuito o “escena” así como recibir los apoyos que premios como éste significan. De igual modo, el objetivo del concurso es mostrar “el desarrollo y los desplazamientos del quehacer artístico contemporáneo en la escena local”, según señala Magaly Pérez<sup>22</sup>, subdirectora de cultura de la Municipalidad de Santiago.

Este concurso, si bien se gesta antes que los dos casos de estudio, comienza como un concurso netamente de pintura y escultura, junto a un concurso literario que existe desde 1934. Recién en 2013 (existiendo ya el Premio MAVI y Concurso universitario arte joven) se abre a nuevas y contingentes disciplinas. Asimismo, es un premio que se ha “puesto al día” en otorgar exposiciones individuales, así como una residencia a los premios especiales, hace poco inexistente. Lo positivo de que haya ganador por disciplina es que se asegura de que la muestra sea diversa en términos temáticos (que es libre) pero también en técnicas o disciplinas, teniendo un abanico más amplio y “democrático” respecto a lo que es el arte contemporáneo, particularmente joven, fomentando los distintos lenguajes. Lo que sí es lamentable o negativo de este concurso es que no cuenta con catálogo de las obras seleccionadas a diferencia de la mayoría de los otros certámenes. Al no haber catálogo ni imágenes en la web de la municipalidad, pierde cierta relevancia el concurso, pues para quienes no asistieron a la exhibición no hay modo de acceso a las obras, quedando sin registro ni mayor información disponible para conocer o investigar –lo cual es extraño en estos tiempos de proliferación de imágenes–.

En el caso del concurso “Universitario de Valparaíso”, también se rastrea desde hace ya varios años. Contando ya con 40 versiones, surge en 1978 como una actividad de extensión cultural de la Universidad de Valparaíso, realizándose ininterrumpidamente desde aquel entonces. Al igual que el Premio talento joven de Santiago, ha ido modificándose y actualizándose hacia la mirada crítica y más diversa –en sentido amplio– que apunta el arte contemporáneo. Empezó muy ligado a las bellas artes enfatizando en la pintura y escultura, y poco a poco ha devenido en una convocatoria

---

<sup>22</sup> Información entregada en una entrevista vía e-mail durante mayo de 2018.

que incluye a diferentes disciplinas como collage, grabado, fotografía o técnicas mixtas. Sin bien no se distancia demasiado respecto a otros concursos de arte joven nacionales, aún se mantiene un tanto ligado a la pintura y escultura como géneros privilegiados, aunque no únicos.

Este concurso cuenta con el apoyo del Banco de Chile, entidad que otorga premio en dinero a los ganadores, así como con la colaboración del Instituto chileno norteamericano de cultura de Valparaíso, el centro cultural de la municipalidad de los Andes, Balmaceda arte joven de Valparaíso y la radio local Valentín Letelier. Los seleccionados realizan una exposición colectiva en la sala El farol, de la Universidad de Valparaíso, y el primer premio realiza al siguiente año ahí mismo una exposición individual. Desde el 2018 se contó además con el Centro Cultural Espacio Matta y la Casa del Arte de Concepción como espacios de exhibición colectiva para los seleccionados.

Por otro lado, para postular hay que ser chileno con hasta 35 años, pudiendo postular hasta 2 obras (a diferencia de otros concursos que exigen sólo 1), con tema y técnica libre, pero con dimensiones máximas de 180 x 180 cm para obras bidimensionales y un peso máximo de 10 kg, las que deben ir enmarcadas para colgarse desde riel. Para obras tridimensionales deben caber dentro de 100 x 100 cm. (de base) x 200 cm. de alto y un peso máximo de 30 kg, que han de ir con un plinto o soporte estable para la exhibición (no al suelo, por ejemplo). No se aceptan obras que contengan materia orgánica perecible como tampoco que requieran un cuidado especial o sean difíciles de embalar, transportar o montar. Las obras se deben presentar libres de clavos y otros elementos punzantes o cortantes.

Observando tales bases de postulación, se puede inferir la naturaleza del concurso, aún apegada a las bellas artes en general, debiendo ceñirse no sólo a medidas y peso, sino también a marcos y bases/plintos; evitar lo perecible, efímero, materiales punzantes o delicados, etc., eventualmente presentes en otro tipo de espacios ligados al arte contemporáneo. De hecho, ni siquiera describen en sus bases las características para obras en video o arte medial, por ejemplo, lo cual refleja su indiferencia o poca consideración hacia los nuevos medios y también performance.

Por último, el concurso “Artespacio joven BBVA” es el más reciente de todos. Comienza en el 2015 a partir de la celebración de los 20 años de la galería. El proyecto se realiza gracias al aporte del banco BBVA a través de la ley de donaciones culturales, con el apoyo de la Corporación Patrimonio Cultural de Chile. En su primera versión daban premios y menciones honrosas por categorías (pintura, grabado, escultura y fotografía) y luego sólo tres premios a los respectivos 3 primeros lugares y 2 menciones honrosas. Es un concurso nuevo y un tanto pequeño, ya que los seleccionados exhiben en la galería Artespacio ubicada en barrio Alonso de Córdova. Los premios son en dinero. Pueden postular artistas visuales chilenos, con edad de hasta 35 años y con a lo menos tres años de actividad profesional (exposiciones realizadas, participación a concursos, etc.). No pueden volver a participar los ganadores del Concurso en su versión 2015, 2016 y 2017. La temática y la técnica de la obra son libres (como todos los concursos). Las obras bidimensionales no deben superar la medida: 120 x 130 cm., con un mínimo de 100 x 120 cm. Sólo en el caso de las fotografías el formato será de un mínimo de 60 cm y un máximo de 100 cm, ambos por su lado más pequeño. Las obras que sean tridimensionales no deben superar los 140 cm. de alto y los 80 cm. de ancho, pudiendo usarse la medida en forma horizontal o vertical. En el caso de trabajos que sean dípticos, trípticos o polípticos, la suma de las partes no podrá sobrepasar estas medidas. Las obras deberán estar en perfectas condiciones para ser exhibidas, totalmente secas, libres de clavos y otros elementos punzantes o cortantes. Las obras bidimensionales deben ir en bastidor y las esculturas con una base o soporte estable y para su exhibición considerar plinto. El montaje de la obra no podrá implicar daños estructurales a los espacios de la galería, ni constituir peligro alguno para el público (información visible en las bases de cada concurso).

Este concurso, al igual que el Municipal de Santiago, tampoco tiene catálogo, sólo unos dípticos o trípticos donde aparecen los nombres y obras de los artistas ganadores. Este certamen es similar en sus bases al concurso universitario de Valparaíso en el tipo de solicitudes y características exigidas para las obras, lo cual nuevamente —e inevitablemente— cae en limitar a las obras y parte de la producción artística joven. En términos generales, las obras seleccionadas se desligan de lo conceptual, crítico, político y/o experimental, tendiendo a lo formal e incluso decorativo.

A grandes obras, y sin entrar en detalles dentro de las obras mismas expuestas en cada caso, podemos señalar que el Premio talento joven artes visuales de la municipalidad de Santiago es el más “abierto” y efectivamente contemporáneo, tanto en lo que busca y solicita para sus postulantes. Es el que más áreas disciplinares posee –en relación a los otros dos concursos: de Valparaíso y Artespacio joven–, hace residencia y exhibición individual, además de no ceñirse a medidas específicas para las obras 2D o 3D; un factor que, aunque puede ser un tanto evidente y necesario dependiendo del espacio expositivo, igualmente restringe las posibilidades de obra. En ese sentido, las obras son más que objetos en sí: se permiten lo transitorio, efímero, experimental, relacional y, a su vez, discursivo en un sentido más amplio que sólo una reflexión material/visual.

### **3.3 La obra de arte como representación del artista**

En este punto quisiera aludir a la relevancia que tiene la obra para representar a un artista dentro del marco de un concurso. En general, y nuestros casos de estudio en particular, se exige únicamente 1 obra para participar. Aquello no significa que sea 1 sola obra física en sentido literal, pues también se pueden incluir dípticos, trípticos o polípticos, e incluso series pero que sean entendidas bajo la idea de 1 obra, que ha de ser acotada ya que normalmente no pueden sobrepasar ciertas medidas. En ese sentido, me interesa rescatar la noción de *obra* que se pone en juego en los concursos: una pieza única (aunque sea fragmentada y posea varias partes) cual objeto específico, portador de discurso e identidad para el/la artista a el/la cual representa. Asimismo, se puede plantear como una síntesis condensada de su trabajo o corpus de obra, si es que efectivamente lo hay –ya que bien pudiera ser un ejercicio o trabajo aislado dentro del programa universitario de una escuela de arte–.

Sin embargo, esta noción y base de postulación que se replica dentro de varios concursos nacionales de arte joven suscita cierta extrañeza, y a mí parecer, inquietud: ¿Es posible que una sola obra represente a un artista? Y por otra parte, ¿es necesario que ésta se ciña a una determinada técnica y tamaño?

Bajo esa perspectiva, y según lo que ya comentábamos en el capítulo anterior en torno a otros concursos de referencia, el concepto de obra y arte quedan delimitados a

las categorías pre-establecidas que se fijan en las bases de cada concurso, lo cual a veces excluye toda una gama del arte contemporáneo que tiene que ver con lo no-objetual fijo y permanente, es decir, virtual o efímero, que puede ser desde arte relacional a arte digital o abyecto (pues este último se suele deteriorar e incluso desaparecer, deformarse, etc).

Por otro lado, lo positivo es que la temática es libre, aunque eso también podría ser un punto en contra cuando vemos tal diversidad que no hay cómo elegir y luego organizar y montar en el espacio. De ahí que la museografía sea un conflicto discutible para este tipo de exposiciones en donde figuran múltiples artistas con obras tan diferentes, en todo sentido, que se torna difícil agruparlas de acuerdo a un criterio. Por técnica sería demasiado obvio y por temática a veces arbitrario, dejando fuera a todas aquellas obras que son muy distintas como para poder asociarse y establecer puntos comunes. Aun así, tal criterio para definir las bases apunta a la mayor inclusión de artistas –dentro de lo posible– pues también hemos visto que la cantidad de seleccionados es bastante acotada en relación al número de postulantes.

Volviendo a la noción de obra única y con características específicas, es posible percibir que en algunos casos los artistas se ven forzados a producir obras específicas para los concursos, pues no siempre sus trabajos calzan dentro de lo estipulado en las bases, a veces de 3x3 metros o 1,5x1,5 metros las que son bidimensionales, por dar un ejemplo. Lo mismo para las obras tridimensionales. Por ende, el formato concurso es también una instancia de crear o construir un concepto del arte joven a partir de lo que se pide en las bases, que no siempre ni necesariamente se adecúa a la realidad de muchos artistas y sus producciones artísticas, ahí donde predomina muchas veces el gran formato o las nuevas estéticas vinculadas a lo medial, virtual, efímero, performativo, el fuera de pedestal o marco, entre otras.

A continuación revisaremos la importancia del premio dentro de los concursos en general; qué cualidades tienen y qué simbolizan dentro de este marco de la obra única para participar, seleccionar, exponer y finalmente premiar.

### 3.4 El Premio y su reconocimiento

En la narración de una carrera ideal, que comienza con la graduación en una buena escuela de arte y culmina con la retrospectiva individual en un museo importante, los premios son significantes puntos argumentales: clarifican el valor cultural de un artista, otorgan prestigio y señalan el potencial de grandeza duradera (Thornton, 2010:113).

A través de aquella afirmación realizada por Sarah Thornton en base al prestigioso premio *Turner*<sup>23</sup>, se puede sintetizar una realidad internacional para el campo del arte contemporáneo, que es también aplicable a nuestro contexto local en general, así como a los concursos de arte joven en particular. Dentro de las diversas categorías que se exigen hoy en día a los artistas –como son las residencias, becas, exposiciones, textos de críticos y teóricos sobre sus obras, entre otras–, se encuentran también los premios como una forma de validación y reconocimiento. En ese sentido, los concursos son un primer antecedente tanto expositivo como de premiación para artistas de nula, poca o incipiente trayectoria.

Si bien el objetivo en esta tesis no es entrar a analizar específicamente las obras que hayan sido premiadas sino que más bien algunas de las seleccionadas, aún así, el que exista un premio da una connotación diferente al concurso. En efecto, es una de las características del concepto “concurso”, el cual sin premio perdería –en parte– el sentido, al menos para una sociedad como en la que vivimos, basada en gran medida en la competencia y la diferenciación entre ganadores y perdedores, o bien ganadores y “el resto”: la masa, la mayoría, etc. De hecho, sería justo e incluso sensato pensar en la posibilidad de que hubiese una selección de obras pero sin jerarquía; vale decir, sin primer, segundo y tercer premio, y luego las llamadas “menciones honrosas”. Por lo demás, ¿qué significa esta última nominación? ¿Cómo se diferencia de las demás? ¿Y el primer premio respecto al 2° y 3°? (que, por cierto, reciben distintos montos en dinero).

Ya hemos visto que el concepto de premio es transversal a todos los concursos de arte joven, pudiendo plasmarse de distintas maneras: generalmente los artistas seleccionados realizan una exposición colectiva, que a veces culmina con una exposición individual para el primer premio; también con diplomas, dinero y en algunos casos con

---

<sup>23</sup> El premio surge en 1984 y es otorgado por el museo Tate Britain (antes llamado Tate Gallery y previamente National Gallery of Arts), a artistas de hasta 50 años que vivan en Gran Bretaña.

residencias nacionales y/o internacionales, que actualmente figura como uno de los mejores premios para los artistas jóvenes. Sin embargo, volvemos a la interrogante: ¿de qué modo se otorgan los premios? ¿Cuál es el criterio de evaluación?

A menudo tal inquietud permanece abierta e irresuelta, pues en las bases se explicitan los criterios para postular obras pero no para su selección<sup>24</sup>. Hay una gran libertad técnica, temática y a veces también de formato respecto al tipo de obras que se pueden presentar, mas no una explicación satisfactoria sobre el criterio para evaluar y en última instancia seleccionar dichas obras. Normalmente el proceso consiste en postular una ficha técnica (que cada concurso posee con su formato respectivo) con la explicación o fundamentación de la obra, imágenes fotográficas de ésta y a veces un dossier de obras precedentes. Luego de unos meses llega un mail con la lista de seleccionados, la cual es inapelable y sin justificación ni pauta para las obras no seleccionadas. En ese sentido, queda al libre criterio de los evaluadores (quienes generalmente son un curador o trabajador del espacio en cuestión, un integrante de la entidad auspiciadora –por ejemplo de un banco, que nada tiene que ver con el arte–, un artista visual y un académico del arte). Por ende, la subjetividad, perspectiva y gusto personal es parte importante del jurado, quien decreta en última instancia qué exponer así como qué es arte joven y qué se entiende por arte contemporáneo, lo que no deja de ser una decisión compleja; ¿cómo seleccionar en el arte contemporáneo, ahí donde se cruzan y coexisten una diversidad de técnicas, estilos y problemáticas? Claramente ya no se puede emplear el previo canon de la mimesis, la noción de genio o incluso originalidad, pues ¿qué es lo original hoy en día, cuando algunas características reiteradas de la posmodernidad artística son justamente el collage, el pastiche, la posproducción y la cita?

El gran tema y cuestión será entonces cómo evaluar tales aspectos, habiendo cientos de obras participantes tras el anhelado premio y reconocimiento. Más allá del premio puntual, ser seleccionado para exponer y eventualmente ganarse aquel premio implica un paso previo para el renombre del artista; ayuda a la inscripción y circulación en el campo del arte –tema ya aludido con P. Bourdieu, S. Thornton y G. Dickie en el capítulo 2.3–.

---

<sup>24</sup> Esto a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en concursos de mayor envergadura y valor en dinero como es el Fondart, que sí posee toda una tabla de ítems de evaluación con sus respectivos porcentajes, aunque sean cuestionables, como son el “impacto”, “aporte al país”, “fundamentación coherente”, entre otros puntos.

El enigmático Nicholas Serota<sup>25</sup> admite que los concursos como el premio Turner “son injustos al hacer diferencias entre artistas de muy diversa índole” (Thornton, 2010:119). No obstante, afirma que el formato concurso “estimula a reflexionar sobre el arte” (2010:120). Si bien él lo plantea pensando en relación al concurso para el Premio Turner, el que posee sus características específicas<sup>26</sup> –muy diferentes de nuestros concursos de arte joven en cuestión–, lo que sí podría considerarse en común, aunque sea de una forma muy mínima y escasa, es el aspecto de la reflexión artística sobre quiénes ganan y porqué; a qué obedece aquella selección y posterior premiación. En algunos concursos, como lo veremos en los casos de estudio, habrá un criterio más explícito: el carácter crítico, por ejemplo, pero en otros casos no habrá ni si quiera esa alusión.

Una de las reflexiones que expresa Thornton respecto al premio Turner luego de sucesivas entrevistas con destacados personajes del medio, es: “¿el premio reflejaba o creaba esa definitoria sensación de actualidad? Por fin me doy cuenta de que es fundamental que haga ambas cosas” (135). Para uno de sus entrevistados, el artista Martin Creed (quien ganó con una instalación en el año 2001), nunca nadie es el mejor. “Si los artistas crean obras de arte, los jurados crean un ganador. Elijan a quien elijan, es un reflejo de ellos mismos”, admite Creed (en Thornton, 2010:138).

---

<sup>25</sup> Serota fue director de las galerías/museos Tate (Tate Modern, Tate Britain, Tate Liverpool y Tate St. Ives) por 28 años, y en 2017 dejó el puesto para ser presidente del Consejo de las Artes de Inglaterra.

<sup>26</sup> El premio Turner se distancia tanto por la manera de selección y premiación como también porque los artistas preseleccionados (que son sólo 4) son artistas ya con trayectoria, que van en la mitad de sus carreras aproximadamente; es decir lo opuesto al arte joven o emergente del que hablamos. De hecho, para ser preseleccionados, los artistas deben de haber realizado alguna exposición individual considerable dentro del último año que haya llamado la atención del jurado. Por lo demás es un certamen televisado y existe sólo 1 ganador, quien luego de recibir el premio aumenta radicalmente su fama y valores de obra.



#### **4. “PREMIO MAVI/MINERA ESCONDIDA ARTE JOVEN CONTEMPORÁNEO” Y “CONCURSO UNIVERSITARIO ARTE JOVEN”**

En este capítulo final abordaremos las distintas dimensiones de nuestros casos de estudio: sus características principales, sus bases de postulación, su historia, el carácter museal que sostiene a las obras exhibidas, y por último un análisis de variadas y significativas obras –a mí parecer– expuestas desde los años 2013 en adelante, con el fin de esbozar y explicitar la noción de arte joven presente actualmente en Chile en base a la selección de obras postuladas. Y por otro lado, intentaremos dar cuenta de qué manera estos concursos se presentan como dispositivos de construcción del arte joven nacional, de acuerdo a nuestra hipótesis.

##### **4.1 Premio MAVI y Concurso universitario como dispositivos de comprensión y construcción de un arte joven chileno**

Hemos planteado que ambos concursos se constituyen como posibles referentes para la “escena de arte joven” nacional, cuestión visible a través de la cantidad de obras postuladas y expuestas año a año: mayor a todos los demás concursos nacionales, y los únicos que exhiben sus obras dentro de espacios museales –que en el próximo punto desarrollaremos con más extensión en torno a ese tema–. A su vez, cada uno de los concursos se presenta o autodenomina como la plataforma más amplia o relevante en torno al arte joven en Chile, de acuerdo a lo señalado por los mismos organizadores en cada caso. En cuanto al Concurso Universitario, Loreto Bravo, directora ejecutiva de Balmaceda arte joven, manifiesta que:

Esta instancia es clave en la producción de artistas emergentes de artes visuales en Chile. Los y las jóvenes lo valoran así, eso explica tan alta convocatoria. A través de un trabajo mancomunado con MAC, apoyamos a los artistas jóvenes en su ingreso a circuitos profesionales, poniendo en valor su trabajo y demostrando que son una riqueza para el sector. (artishockrevista, 2017, online).

Asimismo, Francisco Brugnoli, director del MAC, expresa: “El Concurso Universitario Arte Joven se constituye como la *convocatoria más amplia de su tipo*<sup>27</sup>, y

---

<sup>27</sup> La cursiva es nuestra.

acogerlo en el MAC es la reiteración de la importancia de conocer el trabajo de los artistas emergentes de cada generación” (artishockrevista, 2017, online). En las 5 versiones que lleva el Concurso Universitario se han recibido más de 2.500 postulaciones y se han expuesto más de 350 obras; cifras no menores ni irrelevantes.

Respecto al Premio MAVI, por su parte, se escribe en la presentación del penúltimo catálogo (n° XII):

Se trata de la *mayor plataforma existente*<sup>28</sup> en la actualidad para dar visibilidad a los artistas sub 35 de nuestro país, que durante los últimos 12 años nos hemos encargado de construir en colaboración estrecha con BHP/Minera Escondida. [...] A lo largo de los años hemos logrado un posicionamiento tal, que recorrer la muestra que se genera en cada concurso, resulta una experiencia iluminadora que da cuenta en forma bastante clara del estado del arte en el medio. (2017:3).

De igual modo, se reafirma tal idea en la presentación del catálogo número XIII: “[...] a través del Premio MAVI se ha detectado a los artistas emergentes, conformando entre ganadores y finalistas una verdadera radiografía del arte joven local” (2018:3).

Sin embargo, para plantear ambos concursos de arte chileno como dispositivos, hemos de clarificar algunas definiciones sobre este concepto que nos ayude a comprender mejor tal idea. Para ello nos basaremos en las teorías de Michel Foucault, según lo ya comentado a lo largo de la tesis, quien es el fundador o introductor del término, que otros pensadores y filósofos han continuado desarrollando a través del tiempo hasta la actualidad.

En una entrevista en 1977 le preguntan a Foucault qué es un dispositivo, a lo que él responde:

un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho [...] El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos (en Agamben, 2006:22).

Continúa agregando que su función es “responder a una emergencia en un determinado momento [...] tiene, pues, una función estratégica concreta [...] y está siempre inscripto en un juego de poder” (Agamben, 2006:22).

---

<sup>28</sup> La cursiva es nuestra.

Por ende, el dispositivo no es uno o algunos de los elementos constituyentes aislado, sino que sería la *red* o relación que se genera entre todos dichos elementos. Si bien es un término más bien general, amplio y a veces impreciso, Agamben lo interpreta como una serie de prácticas y mecanismos (que van desde lo lingüístico o no-lingüístico hasta lo jurídico, técnico y militar) cuyo objetivo es enfrentar una urgencia y alcanzar un efecto. (2006:26). Foucault al introducir este término a la filosofía omite una definición explícita y evidente, lo cual lo dota de complejidad e incluso relatividad. A veces se utiliza en forma general y otras aludiendo a instituciones, como por ejemplo la cárcel, el cuartel, la escuela, hospital, entre otras que el filósofo aborda dentro de sus estudios del castigo, vigilancia o control social. Lo que es significativo respecto a los dispositivos, siguiendo al sociólogo argentino, Luis García Fanlo, es que éstos generan subjetividad, afectando a los sujetos e

inscribiendo en sus cuerpos un modo y una forma de ser [...] lo que inscriben [los dispositivos] [...] son un conjunto de praxis, saberes, instituciones, cuyo objetivo consiste en administrar, gobernar, controlar, orientar, dar un sentido que se supone útil a los comportamientos, gestos y pensamientos de los individuos. (García Fanlo, 2011:2).

En otras palabras, *producen* sujetos dentro de esta trama de poder y saber que constituye al dispositivo. De igual modo, requiere de un orden para poder funcionar, a la vez que un conjunto de saberes que garantizan y respaldan su poder y eficacia. Como explica García Fanlo, “está implicada una forma determinada de ejercicio del poder y de configuración de saber que hacen posibles determinados efectos de *verdad y realidad*”<sup>29</sup> (2011:3). Esta idea me parece relevante en tanto los dispositivos –en sus variadas formas, contextos y fines–, tienden a producir sujetos en cuanto subjetividades de pensamiento, acción y comprensión de la realidad, que en última instancia influyen en su modo de actuar y también de crear, podríamos añadir, volviendo a los concursos de arte joven. Por lo mismo, analizar un dispositivo es descubrir y desentramar aquellas prácticas singulares que lo conforman, pues éstas siempre surgen y responden a un acontecimiento o momento (y lugar) histórico puntual. En efecto, cuando Michel Foucault habla de “prácticas” –noción esencial en su pensamiento– alude a hechos o acontecimientos que:

---

<sup>29</sup> Las cursivas son nuestras.

[...] emergen en un momento específico de la historia y quedan inscritas en un entramado de relaciones de poder. Sólo hay prácticas en red [...] aunque las prácticas son singulares y múltiples, deben ser estudiadas como formando parte de un ensamblaje, de un dispositivo que las articula. Y ese entramado no es la simple sumatoria de las prácticas singulares y heterogéneas que lo conforman, sino que funciona conforme a reglas. [...] tienen, pues, una racionalidad (Castro-Gómez, 2010:29).

Las prácticas, siguiendo la anterior definición, pueden aplicarse a la conformación de instituciones, reglamentos, teorías, comportamientos y normas; postulados jurídicos, morales, técnicos, científicos y filosóficos; procesos económicos, sociales y culturales; creaciones y acciones de diverso tipo. El dispositivo como instancia de poder/saber –entendiéndolos como dos lados interconectados de una misma cosa–, procesa estas prácticas ya sean discursivas o no discursivas, generando posibilidades de experiencia, conocimiento y realidad, a veces muy internalizadas y ya naturalizadas en la vida cotidiana.

Gilles Deleuze, por su parte, complementando la visión anterior, plantea al dispositivo como

máquina para hacer ver y hacer hablar que funciona acoplada a determinados regímenes históricos de enunciación y visibilidad. Estos regímenes distribuyen lo visible e invisible, lo enunciable y lo no enunciable al hacer nacer o desaparecer el objeto que, de tal forma, no existe fuera de ellos. (En García Fanlo, 2011:4).

J. Rancière asemeja las funciones del Arte contemporáneo y la Estética a la definición de *dispositivo* propuesta por Deleuze, exaltando las nociones de visibilizar y enunciar: lo visto y no visto, lo decible y no decible, como también lo factible y lo sensible. Aun así, para Deleuze algunos dispositivos realzan el hecho de visibilizar por sobre el enunciar, y al revés. Llevando esta idea a los concursos de arte joven, podemos decir que opera de ambas maneras: tanto visibilizando una cantidad de prácticas artísticas, que es a su vez enunciar implícitamente una imagen o idea en torno al arte joven chileno contemporáneo a partir de su selección y exposición.

Pasando a G. Agamben, para él un dispositivo se aplica a cualquier cosa que tenga la capacidad de “capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, conductas, opiniones y los discursos [...]” (García Fanlo, 2011:5). Por ende,

el dispositivo es un mecanismo que produce distintas posiciones de y entre sujetos debido a su operatividad y disposición en red. Señala así que no sólo la escuela, fábrica, clínica, panóptico, iglesia o prisión (clásicos ejemplos desarrollados por Foucault) pueden entenderse como dispositivos, sino también el lenguaje, un cigarro, el teléfono celular o un computador, mientras no se consideren en forma independiente (no como objeto en sí) y se encuentren en la señalada relación de poder y saber. En esa misma dirección añadimos a los concursos de arte joven dentro de esta lista de dispositivos que vinculan una serie de objetos, discursos, lugares y sujetos que yacen entretejidos en forma de red; expresan saberes e implican poder. Claro que no tiene que ver tanto con el saber de los artistas como con el poder de los organizadores y esencialmente de los jurados, pero también podemos agregar el de los museos y entes auspiciadores como Fondart Nacional o Minera Escondida.

Por lo tanto, a partir de las nociones anteriores, podríamos interpretar a los “concursos de arte joven” en Chile como dispositivos que articulan y visibilizan una serie de prácticas, refiriéndonos principalmente a las prácticas artísticas (las diferentes obras a exponer) bajo el alero del arte contemporáneo emergente nacional. Estas prácticas en apariencia heterogénea y diversa –tanto material, técnica como conceptual– se comprenden mejor analizándolas no de forma aislada sino interrelacionada: poseen un trasfondo común, que es el campo del arte contemporáneo a nivel macro, el arte joven a nivel específico e incluso las escuelas de Arte y sus directrices académicas –en buena medida– a nivel micro o más concreto dentro del ámbito local-nacional.

Por otro lado, podríamos pensar que estos concursos responden a una emergencia, que es visibilizar y dar corpus a una noción de arte contemporáneo joven en Chile basada en la articulación y exposición de una variedad de prácticas que yacen dispersas aconteciendo simultáneamente por diversos espacios como salas, galerías y museos. Además, estos concursos están entramados en una relación de poder, pues son personas específicas (jurados de los concursos) quienes realizan la selección final, decidiendo qué obras son aptas para exponerse y configurar el llamado “arte joven contemporáneo” como representación de una vastedad de prácticas artísticas acaeciendo en un momento dado a lo largo del país.

## 4.2 El museo en tanto contenedor de inscripción y legitimación artística

Para esta investigación partimos de la base que los museos siempre seleccionan y discriminan determinados contenidos (obras en este caso) para ser no sólo coleccionados y conservados, sino también puestos en exposición. Como bien señalan los estadounidenses Steven Lavine e Ivan Karp<sup>30</sup>: “*Decisions are made to emphasize one element and to downplay others, to assert some truths and to ignore others*” [las decisiones son tomadas para enfatizar un elemento y desmontar otros, para afirmar algunas verdades e ignorar otras]<sup>31</sup> (1991:1). En otras palabras, para proyectar ciertas imágenes, objetos o discursos como verdades a partir de lo exhibido. La historiadora del arte, Mieke Bal, también ha desarrollado este tema planteando que la figura del curador o agente de exposiciones es un tipo de narrador que habla a través de cosas y acciones, más que con palabras. Vale decir, que su lenguaje opera mediante una selección de obras y su disposición en un lugar determinado. Bal señala que al igual que en el lenguaje oral, exhibir es tanto mostrar como esconder, pues una forma de exponer un objeto u obra, anula a otras interpretaciones o posibilidades (Bal, 2009:121). Y es que en definitiva, es complejo –si es que no imposible– imaginar algo que no está y no conocemos.

El poder subyacente tras las instituciones culturales y el concepto de verdad que conllevan es un tópico abordado por el ya citado Michel Foucault, quien plantea que “el poder no pesa solamente como una fuerza que dice que no [represiva] [...] forma saber, produce discursos [...] atraviesa todo el cuerpo social [...]” (1979:182). Asimismo, señala que “no se trata de liberar la verdad de todo sistema de poder –[...] ya que la verdad es ella misma poder– sino de separar el poder de la verdad de las formas de hegemonía (sociales, económicas, culturales)” (1979:189). Hemos dicho que el filósofo ha analizado las instituciones modernas de confinamiento tales como el asilo, la prisión y la clínica, entre otras, junto a sus correspondientes formaciones discursivas (la enfermedad, criminalidad y locura). No obstante, para Douglas Crimp existe otra institución de confinamiento –siguiendo el pensamiento foucaultiano– que es el museo

---

<sup>30</sup> Steven Lavine (1949) es doctor en literatura inglesa y americana por la Universidad de Harvard; fundador y miembro por 29 años del California Institute of Arts. Ivan Karp (1926-2012), por su parte, era galerista y dealer de arte.

<sup>31</sup> La traducción es nuestra.

y la disciplina de la historia del arte; ambas condiciones para el surgimiento del arte moderno (En Foster, 1985). El museo, al igual que la clínica o la cárcel, representa un espacio de poder, producción de saber, como también creación de relatos y discursos, que en su momento (principalmente siglos XVIII y XIX) poseía un peso sociocultural imbricado con una noción de verdad, que con el tiempo se ha ido devaluando, criticando y a su vez ampliando.

Acuñando nuevamente el término *dispositivo* de Foucault, podría decirse que el museo surge como un dispositivo de poder y representación cultural de las clases hegemónicas burguesas a mediados del siglo XVIII, en el contexto de la modernidad ilustrada. Tal condición fue sobre todo apreciable durante los siglos XVIII y XIX, cuando tenía por objeto instituir la unidad e identidad nacional, abrir un espacio público y formar el gusto de los ciudadanos (Déotte, 1998). Jean-Louis Déotte cita a R. Recht, quien resume el proyecto de W. Von Humboldt que data del año 1830, para el Museo Real de Berlín como paradigma del siglo XIX:

La visión del poder es una visión de la historia. Y el museo, en tanto es un sistema de representación, pertenece a esta ideología del poder en primer lugar, constituyendo el espacio histórico en que el público más amplio puede acceder a las imágenes en las que este poder se reconoce y sobre las cuales funda su legitimidad cultural (1998:71).

Si bien el auge de poder museal fue principalmente en sus dos primeros siglos de existencia (en cuanto constitución de identidad nacional), actualmente el museo mantiene una misión de representación cultural y patrimonial, aunque no sea el único, sino que hay otras instituciones que cumplen una labor semejante (como son algunas galerías y centros culturales), aunque con algunas diferencias<sup>32</sup>, pues el museo es por definición “una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”, conforme a los estatutos del ICOM (International Council of Museums, perteneciente a

---

<sup>32</sup> Dentro de sus diferencias con las galerías, por ejemplo, es que la mayoría de éstas tienen como finalidad y medio de subsistencia la venta de obras, no así el museo que se sustenta de otras maneras, ya sea por el aporte de privados o estatales. Asimismo, el museo como institución cultural debe cumplir con una labor de mediación y educación para públicos, que las galerías generalmente no tienen, así como con un área de conservación, colección y archivo, que sólo algunas galerías (las más grandes y reconocidas) poseen.

la UNESCO), adoptados durante la 22ª Conferencia general de Viena, Austria, en 2007. Tal definición se ha ido modificando acorde a los diversos cambios sociales y culturales de la humanidad, siendo ésta la más reciente que se tiene al respecto. De todos modos, los museos han debido acomodarse a las nuevas necesidades socioculturales para estar a la par con las comunidades que –en teoría– representan (Karp, 1992) así como con los nuevos requerimientos, formatos y mutaciones constantes del arte contemporáneo.

En esa dirección, es fundamental mencionar el brinco museal entre la llamada museología de “templo” versus museología de “foro”, en donde la primera poseía una visión mucho más rígida, unidireccional y aparentemente objetiva con el fin de decretar una “verdad” frente a lo exhibido, en relación a la de foro o punto de vista, en que se expone una visión particular, abierta a la diversidad, cambio e inclusión del público – aunque ese último punto continúe a veces en deuda–. Sin embargo, la museología de foro, también ligada con lo que se ha denominado “museología crítica”, es lo que identifica (o debiera) a los museos de arte contemporáneo, cuyo objetivo principal es difundir este tipo de arte, para lo cual deben mantenerse como instituciones vivas y dinámicas. Por lo mismo, deben fomentar las creaciones tanto locales como internacionales, debido al medio translocal y transdisciplinar en que se sitúan. En ese sentido, los museos con ya cierta trayectoria, como el MoMA de Nueva York, deben estar constantemente redefiniendo sus objetivos y exhibiciones, adaptándolos al momento presente para no caer en el estatismo.

Si bien las colecciones de los museos de arte contemporáneo son generalmente creadas a partir de las técnicas tradicionales –pintura, escultura y grabado– también han de incorporar, sobre todo en sus exposiciones, tendencias más recientes como la instalación, fotografía, video, artes mediales, digitales, arte sonoro, muralismo o performance. Esa ampliación de sus contenidos es lo que constituye la labor de estos museos, dotándolos de dinamismo y contemporaneidad, tal como su nombre lo señala. De hecho, suelen presentar con inmediatez las producciones del momento, incluso antes de formar parte del imaginario colectivo. Por otro lado, las exposiciones temporales tienden a ser el eje vertebrador de su actividad, a menudo superando en cantidad e



importancia a las permanentes<sup>33</sup>. Los museos deben, asimismo, ajustarse a las demandas cada vez más amplias, acorde a un público diverso, pero también con artistas y curadores que ya no requieren del museo como espacio exclusivo o privilegiado para exponer – necesariamente– sino que yace compitiendo con numerosas salas, centros culturales y galerías, ávidas por acoger a las últimas tendencias. Por ende, el museo opera hoy como un dispositivo de exhibición y validación artística, parte de un campo cultural bastante más amplio, que prolifera luego de la segunda mitad del siglo XX a nivel internacional.

En efecto, debido a aquella misma proliferación, el teórico del arte Roc Laseca ha definido el concepto de “Museo Imparable”, el cual forma parte de las prácticas tardocapitalistas mundiales, en un contexto donde la globalización y homogeneización internacional han barrido con las especificidades y las disidencias de las culturas locales en pos de un ilusorio imaginario colectivo, global y unitario. Explica que “el Museo Imparable sería la forma contraria a la aspiración de una musealidad genuina, que desinflaría todo el volumen del imaginario colectivo inconsciente para regresar a la dimensión implicativa de la imagen local” (Laseca, 2015:23); imagen a su juicio perdida, pues este tipo de museo contemporáneo yace en la lógica de la mundialización y del mercado: “al servicio de un proyecto alienante, deslocalizado pero hiperconectado y móvil” (2015:21). En ese sentido, Laseca plantea al fenómeno del museo imparable como un *régimen corporativo*<sup>34</sup> devenido en un lugar disciplinario al igual que la escuela, hospital o prisión (retomando a los planteamientos de Foucault). De allí que se pueda considerar como una estructura más de poder/saber, sustentada en base a la proliferación de “demarcaciones sociológicas generalistas” (ibid.). Por ende, la función de estos museos no sería la mediación entre imagen u obras y espectador, sino entre conocimiento y poder.

Ya hemos mencionado a Pierre Bourdieu y su concepto de *campo cultural*, que refiere a las relaciones y diferencias sociales, desde una perspectiva marxista. El campo cultural no sólo alude a los distintos agentes implicados dentro del mundo de la cultura o el arte, en este caso, sino que es el sistema de *relaciones* que determina las condiciones

---

<sup>33</sup> De hecho, los museos de arte contemporáneo de Santiago ni si quiera poseen exposiciones permanentes. Lo que ocurre en ocasiones es que se expone parte de la colección del museo, pero a modo de exposición temporal (y que permanece por aproximadamente 3 meses, por ejemplo).

<sup>34</sup> Para Laseca, las corporaciones son impersonales y ubicuas, lo cual resulta un medio de masas fácil de aprehender para el turista ya no cultural sino imparable; otra expresión del tardo-capitalismo.

específicas de *producción y circulación*<sup>35</sup> de sus productos o contenidos. La cuestión de la cultura y su campo están directamente vinculados al poder ejercido por los grupos o clases dominantes. Es por eso que para dicho autor la sociología de la cultura no es más que “una dimensión de todo poder [...] otro nombre de la legitimidad, producto del reconocimiento, del desconocimiento, de la creencia en virtud de la cual las personas que ejercen la autoridad son dotadas de prestigio” (Bourdieu, 1980:243-244). García Canclini retoma los postulados de Bourdieu para plantear la misma idea bajo el término de *hegemonía*, aplicado a la conformación de patrimonios y la gestión de museos;

El patrimonio cultural funciona como recurso para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes [...] los sectores dominantes no solo definen qué bienes son superiores y merecen ser conservados; también disponen de los medios económicos e intelectuales, el tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes mayor calidad y refinamiento (2001:187).

De ese modo, la teoría social iniciada por Bourdieu alude a la comprensión, organización, consumo y legitimación del capital y campo cultural por quienes ejercen un papel hegemónico en la sociedad, que en el ámbito artístico serían los curadores, galeristas, coleccionistas, críticos y directiva de museos. Esta investigación se propone, entre otras cosas, poner de manifiesto ese carácter subjetivo y parcial que poseen inevitablemente los gestores, jurados y productores de las exposiciones, decidiendo y finalmente determinando como escena de arte joven contemporáneo a un selecto grupo de obras y artistas, agrupados a su vez por categorías un tanto arbitrarias, acotadas y a veces incluso forzadas.

El que estos dos concursos tomados como objetos de estudio (Premio MAVI y Concurso Universitario) sean exhibidos dentro del marco museal no es irrelevante ni arbitrario, considerando la importancia histórica que ha tenido el museo como institución cultural. Si bien éste ha sufrido diversas y numerosas críticas por los mismos artistas desde aproximadamente los años 70 –lo cual dio origen a movimientos y prácticas como el *landart*, arte público, *Street art*, arte relacional, entre otros–, es innegable su presencia y mantenido valor en la actualidad, actuando aún como un agente legitimador de las prácticas artísticas –para bien o para mal–. En ese sentido, la institución museal ha tenido

---

<sup>35</sup> Las cursivas son nuestras para enfatizar la idea.

que luchar constantemente frente a la crítica del estatismo, inmutabilidad, anacronismo, carácter de mausoleo o ruina con que a menudo se le ha tendido a asociar, sobre todo en áreas como la ciencia social e historia natural. Ante el cuestionamiento y tedio que suscitaba –y a veces aún suscita–, se ha vuelto urgente en las últimas décadas el incluir a las distintas comunidades y a su vez potenciar el área educativa o de mediación a través de actividades como charlas, encuentros o visitas guiadas, que ayuden a revitalizar su labor y acercar a las personas. Gracias a tales gestiones y la aplicación de museologías críticas o bien radicales<sup>36</sup>, dispuestas a reflexionar e innovar ante el arte exhibido, su entorno, arquitectura y su público, el museo ha logrado mantenerse vivo en el tiempo, conservando su poder de legitimación aún en el siglo XXI. De cualquier modo, el tema de los museos (considerando sólo a los de arte), su actividad y mutaciones a lo largo de la historia es algo que, sin duda, podríamos seguir desarrollando en extenso, dando numerosos ejemplos. Sin embargo, para no desviar la atención y foco de análisis, nos quedaremos con la idea de validación y reconocimiento que ha ejercido desde sus inicios y que, a pesar de los diversos paradigmas y crisis que ha padecido y lo han descolocado hasta tener que reinventarse, continúa siendo una entidad fuerte a la hora de legitimar artistas, sus obras y potenciar la construcción de relatos e imaginarios a partir de lo exhibido. De hecho –y volviendo a Roc Laseca –los museos actualmente se encuentran lejos de estar en crisis: el museo es hoy, y hace décadas, una “máquina imparable [...] no por despersonalizado resulta menos efectivo, rentable y articulador de intereses urbanos [...] ligados a la regeneración de un territorio del que siempre se espera sacar más” (2015:17).

En suma, un concurso explícitamente universitario, como es el *concurso universitario arte joven*, organizado originalmente por Balmaceda Arte Joven (BAJ) y la Escuela de Arte de la Universidad Mayor<sup>37</sup>, no portaría el mismo peso ni relevancia

---

<sup>36</sup> La museología radical tiene como función el rol emancipatorio e inclusivo del museo, mediante las obras que expone, la heterogeneidad de formas, discursos, soportes, montajes, recorridos, relatos y espectadores, los cuales han de ser no pasivos, sino que activos y contestatarios. Este enfoque para los museos de arte contemporáneo busca desmontar la anterior hegemonía de templo, conectando prácticas actuales en un campo más amplio, que incluye diversas temporalidades y contextos; técnicas y soportes más allá de una identidad o poder nacional. Para mayor información al respecto, consultar en Bishop, Claire. *Radical Museology, or, what's 'contemporary' in museums of contemporary art?*, 2013.

<sup>37</sup> La Escuela de Arte de la Universidad Mayor cerró en el 2015. Actualmente se dicta, en vez, un plan especial de dos años llamado Licenciatura en Cultura Visual. Por lo tanto, éste fue el último *Concurso universitario* en el que participó. Los siguientes han sido organizados únicamente por Balmaceda Arte Joven, en conjunto con el MAC de Quinta Normal.

nacional si fuera expuesto en la galería de BAJ, por ejemplo. En ese sentido, el que el MAC –el más antiguo y quizás importante museo de arte contemporáneo en Chile– acoja y se haga parte de este certamen, le da una presencia y validación en el medio, actuando como patrocinador. Al mismo tiempo, el MAC cumple con su labor y misión de ser un museo universitario, al formar parte de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Al respecto, Francisco Brugnoli (director del MAC), comenta que:

Una de las misiones del Museo de Arte Contemporáneo es la difusión y promoción de artistas nacionales y especialmente de aquellos emergentes. Buscamos impulsar la carrera de artistas estudiantes y recién egresados que están insertándose en la escena local, convirtiéndonos en una plataforma de difusión de sus obras iniciales [...] El desarrollo del Concurso Universitario Arte Joven en el MAC, estrecha además su vinculación con el rol formativo del Museo [...]. (online, mac.uchile.cl)

#### **4.3 La curaduría de obras: una ilustración del arte joven chileno**

Para poder realizar un análisis sobre las obras tomadas como casos de estudio, es primero necesario mencionar la historia de cada concurso, sus bases de postulación, sus similitudes y diferencias a modo de contextualización.

Para comenzar, el *Premio MAVI-Minera Escondida de Arte Joven* surge en 2006 como alianza entre el Museo de Artes Visuales (MAVI), ubicado en la Plaza Mulato Gil del barrio Lastarria, Santiago, y la empresa Minera Escondida, operada por BHP Billiton, con el fin de “visibilizar y difundir el trabajo de los artistas emergentes chilenos, así como una plataforma para proyectar su trabajo” (online, Premio MAVI, 2017). Luego de 13 versiones, Premio MAVI/Minera Escondida

busca detectar tendencias y nuevos talentos emergentes que se proyecten en el medio profesional de las artes visuales chilenas. Tomando criterios inclusivos como la temática y técnica libre, la convocatoria abierta y la postulación online, para dar cabida a la mayor cantidad de creadores del país. (online, Premio MAVI, 2017).

Por su parte, el *Concurso universitario arte joven* surge en 2008, contando actualmente con 5 versiones y una 6ª en proceso (ya se seleccionaron las obras pero se expone en el segundo semestre de 2019). El concurso surge como proyecto conjunto entre la corporación cultural Balmaceda Arte joven (BAJ) y la ex Escuela de Arte de la

Universidad Mayor, actualmente inexistente, en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal. Las dos primeras entidades operaban como organizadores mientras que el MAC apoyaba mediante el espacio y museografía de las muestras. Desde que la escuela de Arte de la U. Mayor cesó su funcionamiento, Balmaceda Arte joven ha continuado sola con la labor organizadora, en alianza con el museo. El concurso, de carácter bienal, es considerado como una actividad de extensión del área de Artes Visuales dentro de BAJ, siendo una de sus principales iniciativas a nivel nacional, “que sobresale por su alto impacto, masividad y aporte al ámbito cultural [...]” (online, [balmacedartejoven.cl/sedes/nacional/extension/](http://balmacedartejoven.cl/sedes/nacional/extension/)).

En este proyecto/concurso participan todas las Universidades de Chile que cuentan con la carrera de Artes visuales o Pedagogía en artes visuales. Asimismo, se busca “incentivar la producción y creación del arte a nivel nacional, premiando a los mejores estudiantes y egresados en una amplia variedad de disciplinas”, (online, *ibid.*). Un jurado compuesto por destacados artistas y académicos es el encargado de revisar las propuestas y elegir a los “mejores trabajos”, cuyos ganadores se dividen en las categorías de “estudiante” y “egresado”. Los premios que obtienen los finalistas constan de residencias artísticas en Chile (para categoría alumno) y en el extranjero (para los egresados).

A continuación, apuntaremos las principales características, similitudes y diferencias entre ambos concursos en cuestión:

*Concurso universitario arte joven:*

- No hay tamaño de obra para postular, es libre.
- El premio consiste en una exposición individual en galería Balmaceda Arte Joven, una residencia nacional para categoría alumno y una residencia internacional para categoría egresado.
- Se postulan obras individuales.
- Va dirigido a estudiantes y egresados (hasta 4 años) de carreras de Arte o Pedagogía en Arte de Universidades del país.
- Hay ejes temáticos en la museografía (que varía cada año), a modo de crear una cierta narrativa con las obras.

- Las obras seleccionadas, según Felipe Mella (director ejecutivo de Balmaceda Arte Joven) son en base a: “jóvenes artistas que piensan su sociedad y hacen de los modelos sociales y políticos un principio de trabajo. En este sentido, lo que entendemos por “nuevo” consiste también en propuestas dotadas de un profundo sentido crítico” (mac.uchile.cl).
- Seleccionan entre 60-70 obras aproximadamente (aunque varía cada año).

*Premio MAVI arte joven:*

- Hay tamaño de obra para postular (máximo 3x3m las obras bidimensionales y 3x3x3m las obras tridimensionales).
- Premio: dinero a los 3 primeros lugares (3, 2 y 1 millón para cada puesto, respectivamente); también dinero a dos menciones honrosas (300.000 pesos a cada una) y una mención especial para regiones (300.000 pesos más el traslado y estadía del artista para el día de la ceremonia de premiación); exposición individual en el museo para el primer lugar y otras actividades de difusión que se incorporaron desde el 2017 con tal de impulsar al artista ganador del primer premio, consistente en: participación en Puerto de ideas (Valparaíso) y otra exposición en la Sala de Arte Minera Escondida en Antofagasta.
- No hay criterio de selección explícito en sus bases de postulación.
- Se pueden postular obras individuales o colectivas (aunque siempre son individuales).
- Pueden postular artistas con hasta 35 años de edad.
- Seleccionan máximo 50 obras, aunque generalmente son entre 25 a 40 obras (varía cada año).

Tanto en *Concurso universitario arte joven* como en *Premio MAVI arte joven*:

- Se postulan obras libres en temática y técnica (dentro de las disciplinas de instalación, pintura, dibujo, grabado, escultura, técnica mixta, fotografía, video y en los últimos años también performance).

- Hay un predominio de pintura, instalación y técnica mixta. Escasa presencia de nuevos medios, nuevas tecnologías o arte digital, y casi nula existencia de arte efímero y performance.

Ambos concursos comparten características comunes, no sólo en sus bases de postulación, como es posible observar, sino también en las obras seleccionadas. En los dos las obras aptas de postular son de temática y técnica libres, aunque en el Premio MAVI tengan un límite de tamaño, que es 3x3x3 metros. En ese sentido, en el MAC podemos encontrar obras de mayor envergadura, que ocupan a veces considerables fragmentos de piso, paredes o espacio, lo cual pienso es favorable al no tener que delimitar a las obras –comprendiendo que el arte contemporáneo oscila entre los más diversos formatos, acorde también a sus intenciones y discursos particulares–.

Respecto a la museografía, en ambos museos encontramos la típica estética moderna del cubo blanco<sup>38</sup>: paredes blancas con luz relativamente homogénea, manteniendo suficiente espacio entre las obras como para recorrerlas y apreciarlas sin contaminarse unas con otras. Ahora, en el caso del Premio MAVI las obras yacen dispuestas sin ningún tipo de narración o relato explícito. En apariencia, no hay un ordenamiento de acuerdo a un fin, si bien están divididas por los distintos espacios-pisos del museo, no existe vínculo temático, técnico o material. En el concurso universitario, por el contrario, sí hay un reparto de obras en base a ejes temáticos, cuyos enunciados o “títulos” varían cada año. En el 2017, por ejemplo, fueron dos: “Forma y acontecimiento” y “Norma y subversión”; nombres tan amplios como ambiguos, que intentan agrupar y clasificar a las obras, a riesgo de forzarlas a categorías no necesariamente representativas o, en su defecto, demasiado simplistas-generalistas que no dan cuenta de su sentido más profundo –cuestión consciente de todos modos por parte de los organizadores, según expresan en otros catálogos–. No obstante, es valorable el

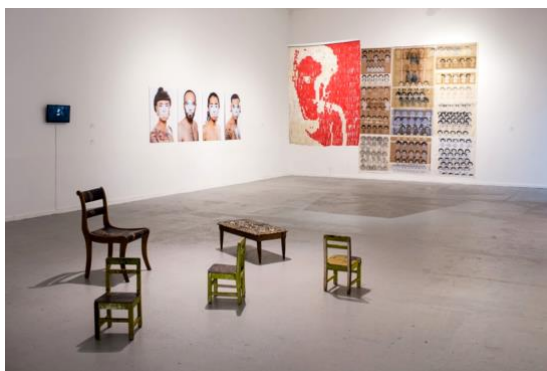
---

<sup>38</sup> El “cubo blanco” es una expresión utilizada por Brian O’Doherty en su libro *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (1986) para referirse a las características de las galerías modernas, en donde se buscaba construir un espacio alejado de toda realidad, creando una atmósfera atemporal, pura, minimalista y aislada. Como bien señala O’Doherty: “sin sombras, blanco, limpio, artificial [...] ni el tiempo ni sus vicisitudes afectan a sus inmaculadas superficies.” (2011:21).

esfuerzo por intentar dar un ordenamiento ante tan inmenso pastiche de obras con diferentes temáticas, técnicas, materialidades y formatos, sobre todo considerando la visita de posibles espectadores no pertenecientes al campo del arte visual propiamente tal. En ese aspecto, la división por salas, temas y su correspondiente escrito curatorial en las paredes (donde se explica brevemente cada título temático), podría ayudar en algo para guiar la lectura de las obras, aun sabiendo que no las individualiza ni agota.



Vistas generales de algunas salas del XII Premio MAVI arte joven, Museo de artes visuales, 2017.



Vistas generales de algunas salas del V Concurso universitario arte joven, Museo de arte contemporáneo Q.N, 2017.

Para iniciar el análisis de obras, haré una acotada selección por certamen, desde el 2013 a 2017. Para ordenar y simplificar el análisis, la escritura se organizará por año, comenzando cronológicamente desde el 2013, pretendiendo no excederme demasiado en las descripciones de obra particulares. La selección de éstas, por otro lado, será ilustrativa de la hipótesis, respecto a los dos lineamientos principales de obra que se proponen: uno en que se obedece a criterios explícitamente sociopolíticos “comprometidos”, versus aquellas obras más bien formalistas o acaso decorativas,



desprovistas de mayores discursos críticos o políticos en términos sociales (al menos aparentemente, pues dentro de las exposiciones y sus catálogos no se describen ni muestran los respectivos fundamentos de obra, sea cual sea el tipo). Tal división o catalogación es sin la finalidad de hacer juicios de valor sobre cuál es “mejor” o “peor” como propuesta.

- **III Concurso Universitario Arte Joven, 2013**

Comenzaremos con la selección de obras en torno al Concurso Universitario, en lo que fue su tercera versión, año 2013, con un total de 87 artistas seleccionados para exponer en sus dos categorías (alumno y egresado). En aquel año hubo 6 ítems de agrupación de obras (se incluyen tanto las categorías de alumnos como egresados): “Cuerpos”, “formas”, “país”, “historia y paisaje”, “vivienda y ciudad” y “tramas”. Ya decíamos que todos los ejes temáticos son distribuidos por las distintas salas del museo con la intención de guiar una posible lectura en torno a las distintas obras. Cada uno lleva una reseña sobre muro, explicando a qué hace referencia cada ítem. Tal como suenan, hay algunos temas más profundos o complejos que otros, como “país”, “historia y paisaje” o “vivienda y ciudad” en relación a “formas” o “tramas”, por ejemplo, cuestión que se evidenciará en parte a través de las mismas obras.



Fig. 1. Macarena Vio, “La regalada con todo”, instalación, dimensiones variables, III Concurso Universitario Arte Joven, 2013.

La obra de Macarena Vio, “La regalada con todo” (fig.1), inserta dentro del eje temático “cuerpos”, consta de una instalación en gran formato con dimensiones variables, que simula ser una caja de pandora femenina. Una suerte de gran caja que se abre desplegando diferentes objetos y sectores compuestos de un sinnúmero de elementos pertenecientes a mujeres, tanto propios de la artista como ajenos: ropas, accesorios, fotos, cartas, imágenes, flores, *posters*, hasta unas piernas abiertas de maniquí y un pseudo túnel-tobogán de niños color rojo que podría simular las “profundidades del órgano femenino”. Es una instalación que insta a recorrer como a mirar con detención sus distintos dispositivos y objetos, que forman parte del supuesto imaginario femenino, construido a partir de diferentes estereotipos sociales e imágenes modelo, implantadas culturalmente en base a un sistema machista y en gran medida patriarcal.



Fig.2. Trinidad Lopetegui, “Simulacro”, videoinstalación, ganadora exposición individual en BAJ, III Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2013.

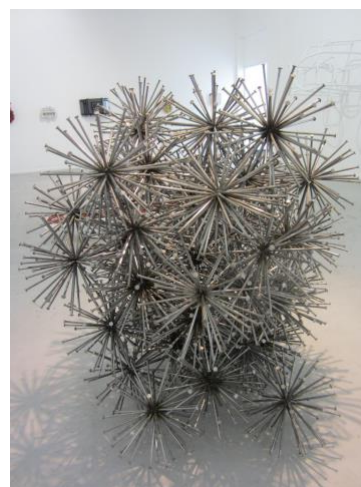


Fig.3. Catalina Díaz, “Implosión explosión”, escultura, 2x2x2m, III Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2013.

Siguiendo con el eje “cuerpos”, tenemos a Trinidad Lopetegui con “Simulacro” (fig.2), una video-instalación de 1’30” minutos que fue ganadora de la exposición individual en la galería de BAJ. El video, oculto tras una toalla de baño con pasamanos, mostraba 3 sub-videos, simulacros de obras pre-existentes, reinterpretados por la artista: “Mario Banana” de Andy Warhol, “El origen del mundo” de Courbet y “Lolita” de V. Nabokov. En consonancia con la obra “La regalada con todo”, aquí nuevamente se ponía en tensión la biografía –en cierta forma– de la propia artista, quien aparecía actuando en

uno de los videos (el de Courbet), al igual que sus padres y hermano menor, así como el tema de la sexualidad y erotismo de obras otrora controversiales; cómo se vuelven a mirar y resignifican en la época presente, desde la perspectiva de género de su autora.

Dentro del ítem “formas”, tenemos a Catalina Díaz con la escultura “Implosión explosión” (fig.3), que consiste en un volumen de 2x2x2 m conformado por varios “asteriscos” 3d hechos en base a clavos grandes. Otro caso es la obra de Constanza González titulada “Descomposición de un cubo a partir de tres cortes” (fig.4), compuesta por una escultura y 6 xilografías. La escultura, por su parte, muestra un cubo de madera de 38x38x38 cm con algunos pliegues que permiten desarmarlo y rearmarlo, remitiendo a los típicos juegos manuales matemáticos tipo cubo rubik. Mientras que las xilografías ilustran 6 distintas posibilidades de descomposición y rearmado, cada una enmarcada. Un último ejemplo de “formas” es “Sin título” de Anaís Torres (fig.5), quien recibió una mención honrosa. Similar a la obra anterior, también muestra una diversidad de formas y pequeñas esculturas posibles en base a la unión de múltiples grapas en barras (tal como vienen al comprarlas). Mientras que “Implosión Explosión” daba cuenta de una forma más orgánica o apreciable en la naturaleza (pese a la rigidez de los clavos), las últimas dos de este eje temático exponen formas mucho más matemáticas y racionales de composición y armado, marcadas por los ángulos y las rectas.



Fig.4. Constanza González, “Descomposición de un cubo a partir de tres cortes” (detalle), escultura y xilografía, III Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2013.

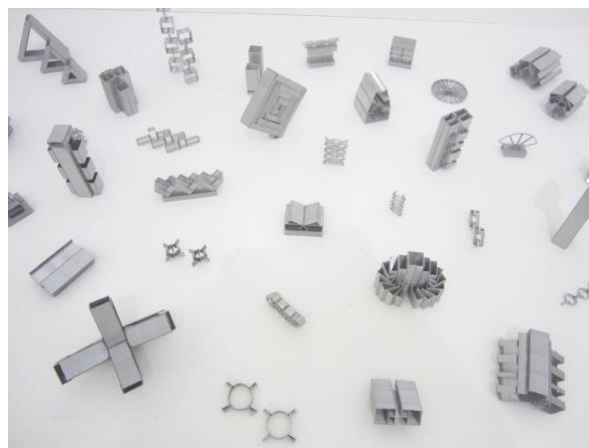


Fig.5. Anaís Torres, Sin título, instalación, 150x50cm, III Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2013.



Fig.6. Paula Urizar, “Postales”, instalación (vista general y un detalle), III Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2013.



Fig.7. Meliza Rojas, “Vivir con honor o morir en la cana”, escultura (detalle), 38x23x32 cm, ganadora residencia nacional en CRAC Valparaíso, III Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2013.

Pasando al ítem “País”, vemos a Paula Urizar con “Postales” (fig.6), que era la instalación de un portafotos exhibiendo fotografías de noticias tomadas desde la televisión, con letreros, gráficas y diversos lugares de la ciudad, cuyas imágenes podrían ser consideradas como “feas” tanto en términos técnicos como visuales: imágenes borrosas, movidas, con exceso innecesario de zoom, así como sitios periféricos, sucios, con

aconteceres desafortunados y poco optimistas; es decir, la antítesis de lo que se espera ver como foto de postal, a menudo con bellos paisajes y lugares reconocidos con enfoques utópicos, súper nítidos y coloridos.

Por otro lado, quisiera mencionar a Meliza Rojas y su obra “Vivir con honor o morir en la cana” (fig.7), escultura con la que ganó la residencia nacional en Crac Valparaíso. La pieza, de pequeño formato hecha en bronce sobre plinto, muestra el retrato de un encapuchado lanzando una piedra; nuevamente aludiendo a una representación no usual dentro de su tipo, al igual como ocurre con “Postales”, allí donde las técnicas se utilizan para revertir su uso y significación habitual. En este caso, además, para aludir a una

situación de violencia y represión social, visible en las diferentes marchas del país. Aquí el encapuchado reivindica su figura para aparecer no ya como el “malo” o matón, sino como el héroe de la manifestación.

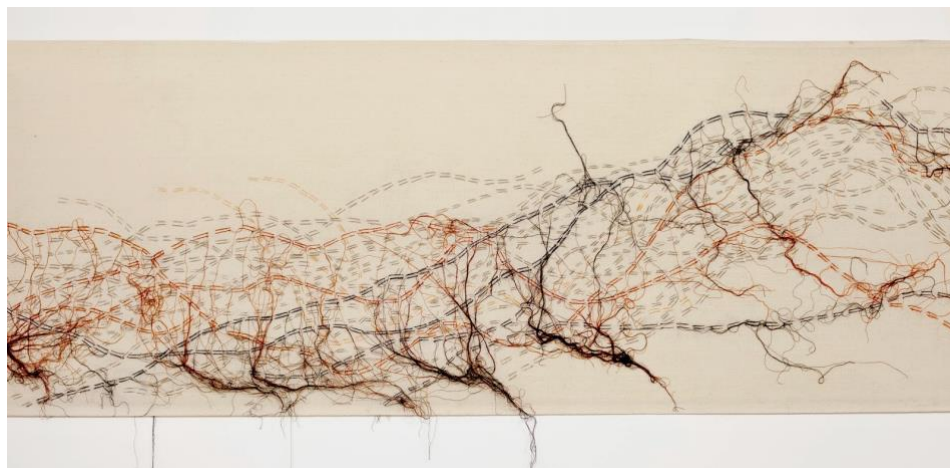


Fig.8. Petra Gajardo, “Puntadas-despuntadas”, textil, detalle, 3m, III Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2013.

En el tema “Historia y paisaje”, tenemos a Petra Gajardo y “Puntadas-despuntadas” (fig.8), obra en textil de formato alargado que consta de 3 paños o telas de 3 m de largo, donde aparece representada la cordillera mediante la técnica del bordado o costura, pero con un uso particular: dando puntadas que avanzan, se sueltan, acumulan y dejan caer, alterando la técnica tradicional. De ahí su título, quizá innecesariamente ilustrativo.

En “Vivienda y ciudad” encontramos a Paula López con “Y cuando llegues a su casa no te olvides de darle los buenos días y no te pongas a hurguetear en cada rincón” (fig.9), gran título que alude a una instalación de una pequeñísima casa de 2x1x1 m; mediagua en estado precario que además de su estructura, es inútil e invivable



Fig.9. Paula López, “Y cuando llegues a su casa no te olvides de darle los buenos días y no te pongas a hurguetear en cada rincón”, instalación, de 2x1x1m, III Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2013.

debido a su nulo espacio interior. Otro ejemplo es Francisco Navarrete y “Relaciones de poder” (fig.10), videoinstalación que muestra 5 pantallas dispuestas en línea hacia el lado. Cada video, de carácter minimalista y en blanco y negro, muestran la acción de distintas cámaras de vigilancia que iluminan y/o graban lugares de interior o exterior. A través de dicha propuesta, Navarrete plantea la compleja y a la vez cotidiana relación que tenemos con los dispositivos mecánicos, a los que controlamos y, a su vez, nos controlan. En efecto, más allá de mostrar imágenes o información, lo que se aprecia en sus videos es la molesta y tensa sensación que generan las máquinas con sus presencias, movimientos, persistencia, y ruido.

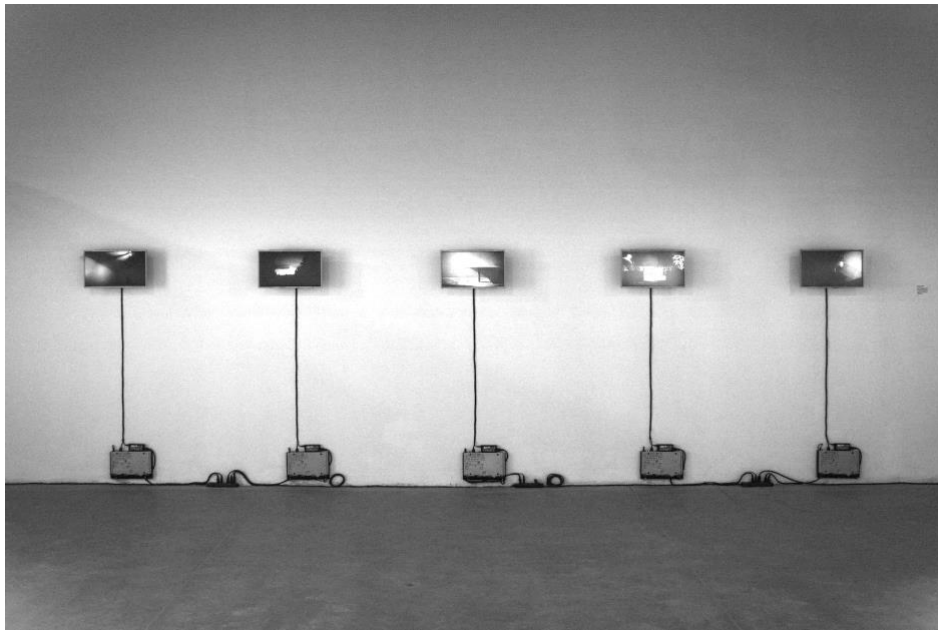


Fig. 10. Francisco Navarrete, “Relaciones de poder”, videoinstalación, III Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2013.

Finalmente, mencionaremos a Camila Borgna y su obra “Tramas I” dentro del ítem “Tramas” (fig.11) –valga la redundancia–; una pieza de 9x3m que crea, tal como evidencia su título, una variedad de tramas y texturas de colores mediante el tejido, conformando figuras que recuerdan a las telarañas, pero en forma alargada-horizontal. A grandes rasgos, una obra que podríamos calificar de bella o “chora” –permitiéndome el término coloquial– dada su novedosa manera de trabajar la técnica, jugando con los tonos y matices, pero que bien podría ser un ejercicio de taller (misma cosa que ocurre con las obras ejemplificadas dentro del ítem “Formas”).



Fig.11. Camila Borgna, “Tramas I”, textil, 3x9m, III Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2013.

#### • **IV Concurso Universitario Arte Joven, 2015**

En la cuarta versión del Concurso Universitario hubo 73 artistas seleccionados y 6 ejes temáticos –al igual que en la tercera versión, pero con otros nombres–, nominados: “Cuestiones de identidad”, “El rigor de los sentidos”, “La brecha”, “Ordenamientos”, “Reformas” y “Señales de ruta”.

“Manufactura 2” (fig.12) de Ítalo Antonucci (uno de los 2 ganadores del premio residencia nacional en CASAPOLI, Coliumo), es parte del grupo “Reformas”, y consistía en una instalación compuesta por un mueble de acero inoxidable (donde se sirve la comida en casinos) y esculturas de cerámica esmaltada, imitando platos deformes sobre las bandejas del casino, como metáfora de las huellas humanas durante su proceso de modelado. Esta obra, inicialmente creada para un ejercicio de taller de cerámica y expuesta en el espacio público (casino del campus Juan Gómez Millas), se readaptó para la exposición en el museo. Según ha comentado el artista:

[...] el sistema de consumo contemporáneo invisibiliza las relaciones sociales implícitas en todas las etapas de la elaboración, transacción y consumo de productos. Ejemplo de ello son los casinos de alimentación, donde las personas tras del mostrador se vuelven una aparición al olvido, se desarraiga al plato de comida de la mano que lo fabrica [...] y se establece como un espacio de

ajenos, donde relaciones interpersonales se establecen como una mera transacción de productos entre privados, y no como el encuentro con un otro, con la comunidad (Martínez, 2015, online).

En dicha obra se buscaba una relación con el espacio público a fin de generar cruces con el entorno cotidiano, así como un cuestionamiento frente a la ruptura/indiferencia entre el hacer/manufacturar productos y su posterior consumo o transacción, en este caso alimentaria. No obstante, sin el discurso del artista, la obra difícilmente da a entender su sentido original, quedando como una interesante y bien hecha deformación de platos y utensilios.



Fig.12. Ítalo Antonucci, “Manufactura 2”, ganador residencia nacional, instalación, dimensiones variables, IV Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2015.



Fig.13. Constanza Araya, “Héroe anónimo”, escultura con fieltro, 170x70x70 cm, IV Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2015.



Fig.14. Amaranta Espinoza, “La otra cara”, video instalación, dimensiones variables, IV Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2015.



“Héroe anónimo” (fig.13) de Constanza Araya y “La otra cara” (fig.14) de Amaranta Espinoza también pertenecen al mismo grupo temático. En el primer caso, se hace un monumento escultórico con fieltro blanco, sobre la imagen de un chico “cualquiera”, común y corriente, con jockey, aros y polerón; mientras que el segundo se trata de un video donde aparece pintándose con plumón negro la imagen de la mujer mapuche grabada en la moneda de 100 pesos chilenos, hasta transformarla en un “terrorista”. Mientras que en “Héroe anónimo” se reivindica positivamente a este ciudadano “común y corriente”, en “la otra cara” sucede más bien lo contrario, teniendo en común en ambos casos un componente social y político de re-significación frente a estos sujetos representados, alterando el orden de lo visible.



Fig.15. Pablo Suazo, “Pueblo chico/infierno grande”, 6 serigrafías intervenidas, 60 x 50 cm cada una, IV Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2015.

Otra obra que interviene originalmente el espacio público como la de Antonucci, aunque desde otro punto de vista, es “Pueblo chico/infierno grande” (fig.15) de Pablo Suazo, dentro del tema “La brecha”. Aquí se hace referencia a un evento noticioso en el que el ex alcalde de Valparaíso le responde a un damnificado que lo increpa, diciéndole: “¿Te invité yo a vivir aquí?”. Luego de aquel suceso, Pablo realiza a modo de parodia

crítica una serie de afiches y volantines serigrafiados con la imagen del rostro del ex alcalde y su polémica frase, para intervenir Valparaíso. En la exposición, sin embargo, la obra se adapta y modifica: se presentan enmarcadas partes de las serigrafías y otras informaciones que daban cuenta de lo ocurrido en su momento durante el 2014-2015. En este eje temático (La brecha) es posible observar varias obras que problematizan la política a partir de las desigualdades sociales, como ocurre con Suazo y con “Vivienda social” (fig.16) de Felipe Bracelis; obra que denuncia la fabricación improvisada de viviendas que realizan algunas personas en situación de calle, a partir de desechos y objetos encontrados, que él expone de forma escultórica, con proporciones a escala.



Fig.16. Felipe Bracelis, “Vivienda social”, escultura, dimensiones variables, IV Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2015.



Fig.17. María Fernández, “Efectos secundarios”, 1.7x1x1m, IV Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2015.

En el tema “Cuestiones de identidad” se encuentra “Efectos secundarios” (fig.17) de María Fernández, obra que presenta un maniquí mujer, sin cabeza, vestido de novia, que lleva cosido entre las mangas y tronco un sinnúmero de pastillas y cápsulas, haciendo alusión a las complejidades emocionales y posiblemente físicas que conlleva el matrimonio, más allá del bello e idealizado vestido blanco con su ceremonial rito de unión.

En “Señales de ruta” está Sandy Muñoz (fig.18) con “Encapuchados”: instalación de 7 máscaras y/o capuchas bordadas sobre arpilleras, a tamaño real, dispuestas sobre moldes de cabezas. Los supuestos encapuchados serían los sujetos que visten estos

accesorios y máscaras de pueblos originarios latinoamericanos, con sus respectivos colores, detalles y diseños, que representan a diferentes rituales en resistencia dentro de la vorágine global homogeneizadora contemporánea.



Fig.18. Sandy Muñoz, “Encapuchados”, instalación, medidas variables, IV Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2015.



Fig.19. Daniela Pino, “Krochet”, instalación, 4 x 3 m, IV Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2015.



Fig.20. Francisca Henríquez, “Paisaje geométrico”, grabado, 1.5 x 4 m, IV Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2015.

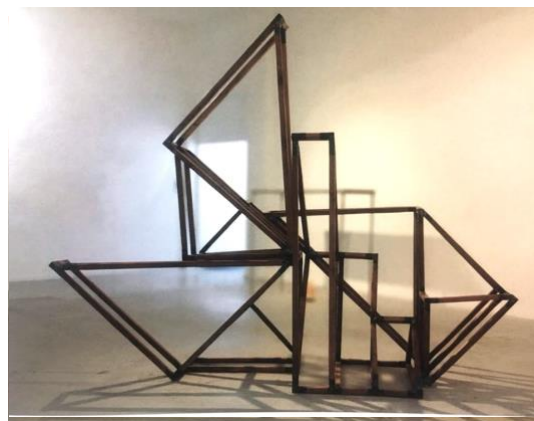


Fig.21. Nataniel Izquierdo. “Módulo de encaje múltiple”, escultura, 4 figuras de 90x90x180cm, IV Concurso Universitario Arte joven, MAC Q.N, 2015.

De otro lado, existen también obras más bien formalistas o aparentemente decorativas como son “Krochet” (fig.19) de Daniela Pino (categoría “El rigor de los sentidos”), “Paisaje geométrico” (fig.20) de Francisca Henríquez o “Módulo de encaje múltiple” (fig.21) de Nataniel Izquierdo; estos dos últimos pertenecientes a la categoría “ordenamientos”. En “Krochet” vemos un gran tejido a crochet con formas circulares blancas, que se emplazan extensamente por el piso de una sala. “Paisaje geométrico”, a su vez, consiste en varios módulos xilográficos de distintos colores, con formas geométricas –tal como su título señala–, dispuestos con cierto volumen a lo largo de 1,5x4 metros en una pared. Por último, en “Módulo de encaje múltiple” tenemos a una gran escultura, nuevamente geométrica, lineal y de carácter modular, con cierto aire minimalista que, al parecer no hace sino referir a un sistema de encaje entre sus partes – lo que recuerda un poco a “Descomposición de un cubo a partir de 3 cortes” de Constanza González, fig.4, con sus calces y uniones geométricas–.

- **V Concurso Universitario Arte Joven, 2017**

En la quinta y última versión del Concurso Universitario, tenemos solamente dos ejes temáticos, a diferencia de las veces anteriores, llamados: “Forma y acontecimiento” y “Norma y subversión”, con un total de 66 obras seleccionadas. “Los con techo” de Abigail Sáez (fig.22), consistía en numerosas cajitas de fósforo como metáforas de espacios habitacionales, divididas gráficamente por dentro de acuerdo a sus espacios interiores: baño, living, piezas, etc. Asimismo, en algunas cajitas se relatan las transformaciones que han realizado ciertas familias en ellas dada la necesidad por falta de espacio.



Fig.22. Abigail Sáez, “Los con techo”, V Concurso universitario arte joven, MAC Q.N, 2017.



Fig.23. Fernanda Avendaño, “Modernidad concreta”, V Concurso universitario arte joven, MAC Q.N, 2017.

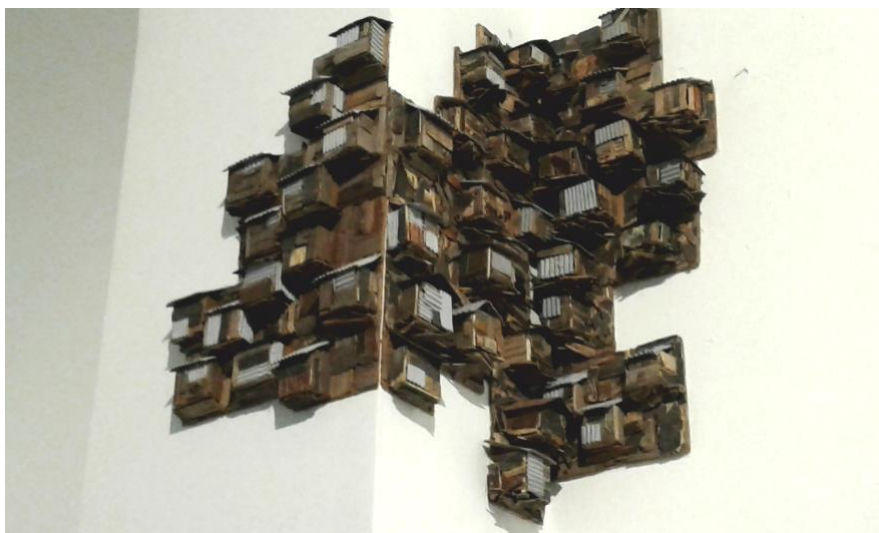


Fig.24. Diego Díaz, “Ciudad informal”, instalación, V Concurso universitario arte joven, MAC Q.N, 2017.

En una línea similar, “Modernidad concreta” de Fernanda Avendaño (fig.23) es una reflexión material a partir de una situación sociocultural en Santiago. Allí vemos una serie de cuadros realizados con materiales industriales como cemento o pasta muro sobre maderas terciadas, aglomeradas o de construcción. Tanto los materiales utilizados como las imágenes nos hablan de la constante e imparable proliferación de edificios y casas en la capital. Al igual que en la obra anterior, los lenguajes dan cuenta de fenómenos actuales asociados a las viviendas, a modo de crítica ante sus calidades estructurales y espaciales, en el primer ejemplo aplicado a su insuficiente tamaño. Cuestión semejante ocurre con “Ciudad informal” (fig.24) de Diego Díaz, quien recibió

mención honrosa. La obra consiste en una multitud de pequeños espacios (habitacionales) de carácter precario, hechos con cartón y latas, aglutinados unos contra otros de forma irregular en un borde de muro, de manera tal que pareciesen expandirse hacia todas direcciones a lo “población callampa” –en términos chilenos–. Nuevamente se refiere a la proliferación de estos mínimos espacios de vivienda, construidos en la irregularidad, escasez y carentes de una mayor y mejor infraestructura, recordando lo que sucede en ciertas poblaciones y afueras de Santiago, al igual que en otros lugares como, por ejemplo, Valparaíso.

En el caso de Giselle Arias presenciamos otro tipo de situación sociocultural. “Souvenir periférico” (fig.25) exhibe paisajes y segmentos de sectores periféricos de la Capital y Chile, específicamente Puente Alto y Chiloé. Por medio de platos de loza colgados en la pared, usualmente pintados con diseños decorativos, vemos imágenes monocromas azulosas asociadas a púas y barrios de los sectores en cuestión, pudiendo interpretarse como un “anti-souvenir” o lo no precisamente pintoresco dentro de una ciudad, cual ironía frente a lo que no se muestra ni se dice, intentando siempre exhibir el lado más bello y pulcro de las cosas. En ese sentido, esta obra apela a la misma intención que la ya comentada “Postales” de Paula Urizar (fig.6).



Fig.25. Giselle Arias, “Souvenir periférico”, V Concurso universitario arte joven, MAC Q.N, 2017.

Katherina Oñate, a su vez, expone “Esquemas de infancia” (fig.26); una obra de gran formato hecha con grabado (serigrafía) y costura, impresa sobre distintos soportes, en la que muestra –a través de desplazamientos técnicos y una suerte de montaje– reiterativos moldes de niños y niñas con sus respectivos trajes colegiales, poniendo en evidencia y crítica la formación tradicional hegemónica, uniformada y homogeneizada que se tiene cuando infante en términos de conducta y vestuario, cual norma y patrón. Con esta obra ganó en la categoría “egresado” una residencia en Centro de la Imagen de Lima, Perú.

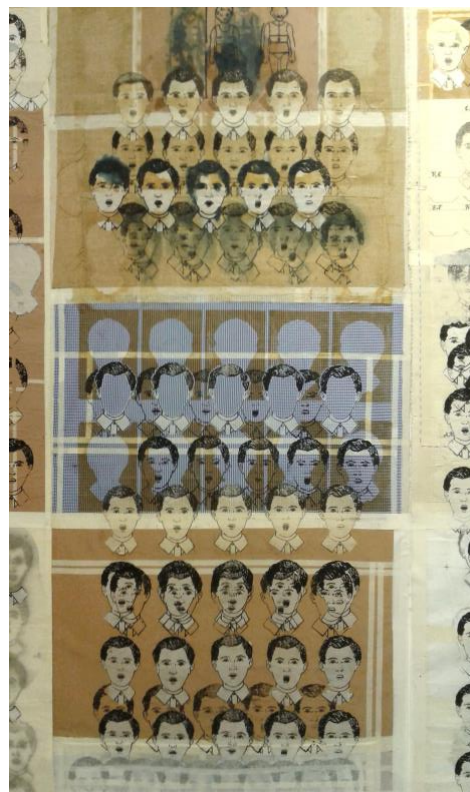


Fig.26. Katherina Oñate, “Esquemas de infancia”, grabado, dimensiones variables, V Concurso universitario arte joven, MAC Q.N. Ganadora categoría egresado con residencia internacional en Lima, Perú.

Con otra temática tenemos a Isidora Bravo y su obra “Serigrafía pelúa” (fig.27): una serie de serigrafías impresas con pelo en vez de tinta, que muestran imágenes pornográficas pero difusas o fuera de foco, jugando así entre la distancia, materialidad y la dificultad para percibir del todo la imagen de corte sexual. Esta obra, además del desplazamiento técnico-material, presenta imágenes que extrañamente se ven en los concursos de arte joven, siendo una propuesta más osada en aquel sentido, al igual que “simulacro” de Trinidad Lopetegui en el III Concurso Universitario (fig.2).

En cuanto a Ana María Finger, “Esteatopigia parcial” (fig.28) es una instalación en muro, tipo muestrario que exhibe la diversa deformación o malformación de cuerpos a través de pantys rellenas y zurcidas. Si bien la esteatopigia es una enfermedad en la que se engrosan los glúteos, caderas y muslos en ciertas mujeres, en la obra observamos múltiples tipos de deformaciones, no necesariamente de dichas partes. En ese aspecto se exhiben pequeños cuerpos que se alejan notablemente de las proporciones y estereotipos de belleza, simetría o armonía en teoría “correcta” o deseable.



Fig.27. Isidora Bravo, “Serigrafía pelúa”, 113 x 80 cm cada una, V Concurso universitario arte joven, MAC QN, 2017.



Fig.28. Ana María Finger. “Esteatopigia parcial”, medidas variables, V Concurso universitario arte joven, MAC Q.N, 2017.

También quisiera mencionar a Daniel Downey con “Experiencia in situ” (fig.29), instalación que presenta diferentes objetos cerámicos que representan la manualidad ancestral de pueblos originarios latinoamericanos, con el fin de ser tocados y percutidos (por indicación del mismo artista). Por un lado, es interesante el rescatar la técnica de la cerámica y los oficios de nuestros pueblos originarios en un contexto de arte contemporáneo y no museo arqueológico, de historia o ciencia social; por otro,



reivindica el uso de estos objetos para ser utilizados como instrumentos. Y un tercer elemento, es la propuesta más lúdica y relacional, que pretende incorporar al visitante mediante su actuar; fenómeno que en pocas ocasiones se ve dentro de estas muestras.

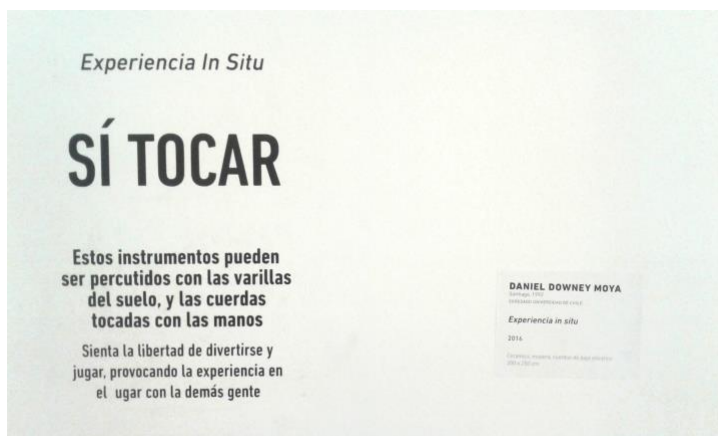


Fig.29. Daniel Downey, “Experiencia in situ”, (detalle y vista general), instalación, 200 x 250 cm, V Concurso universitario arte joven, MAC Q.N., 2017.



Por otro lado, tenemos obras como la de Francisca Torres con “Líneas, espacio y percepción” (fig.30), donde se muestra un leve efecto 3D mediante líneas creadas con masking tape en el muro, insinuando perspectivas, volúmenes y direcciones. “Enemigos amables II” de Laura Coz (fig.31), por su parte, ya fue exhibida en el X Premio Mavi, a fines de 2015 e inicios de 2016. Consiste en dos bloques de cobre texturados, doblados y montados sobre la pared. Cada uno posee una franja con géneros de colores, dispuestos en gradación tonal en forma diagonal por debajo de los pliegues; una pieza que más allá de su apariencia física y tensiones materiales, es difícil de determinarle otro sentido o lectura.

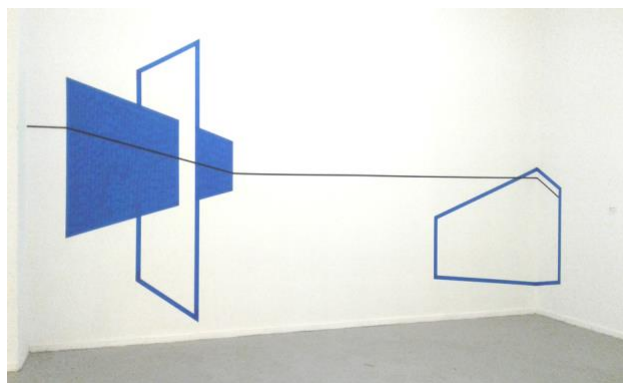


Fig.30. Francisca Torres, “Líneas, espacio y percepción”, medidas variables, V Concurso universitario arte joven, MAC Q.N., 2017.

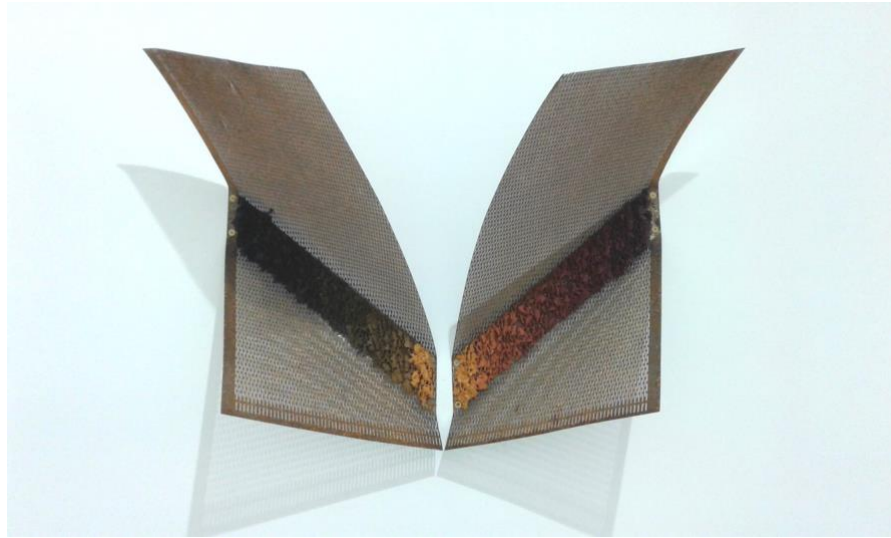


Fig. 31. Laura Coz, “Enemigos amables II”, 105x105x55cm, V Concurso universitario arte joven, MAC Q.N, 2017.

Para terminar, Vesna Cotoras y su “Pinturas táctiles, una experiencia reticulada” (fig.32), sigue un poco en la misma línea que las 2 anteriores, en tanto es una reflexión visual y plástica sobre la pintura y sus elementos, llevado al ámbito tridimensional: arma una instalación a lo largo de todo un muro con hilos tensados y fragmentos pictóricos como telas, papeles arrugados, entre otros, haciendo honor al título de la misma obra.

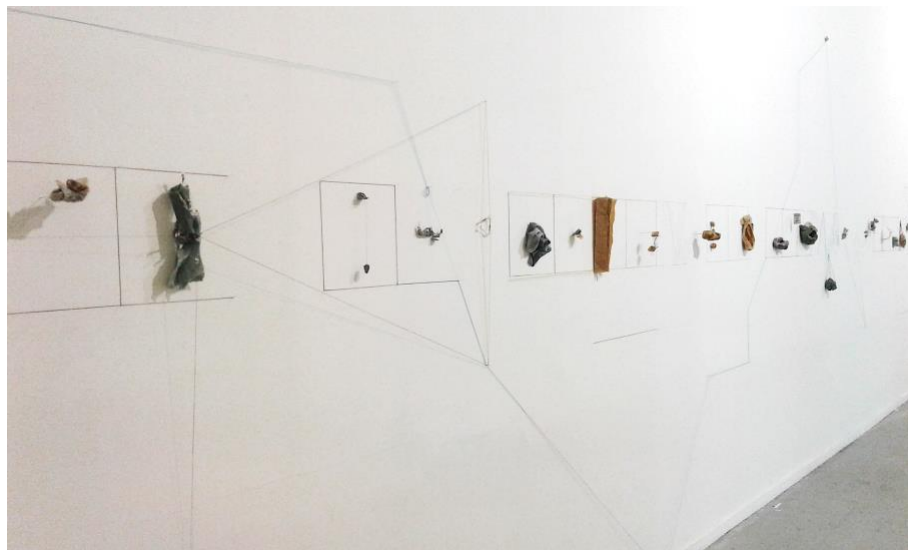


Fig.32. Vesna Cotoras, “Pinturas táctiles, una experiencia reticulada”, instalación, medidas variables, V Concurso universitario arte joven, MAC Q.N, 2017.

Ahora, pasaremos a la selección de obras propias del concurso *Premio MAVI/Minera Escondida Arte Joven Contemporáneo*, a partir de su VIII versión en 2014:

- **VIII Premio MAVI/Escondida Arte Joven Contemporáneo, enero 2014**

“Cuatro líneas/una teoría” de Benjamín Ossa (fig.33) fue la ganadora del tercer lugar del VIII concurso, que consistía en una instalación de 4 fragmentos de líneas curvas, tipo “ula-ula”, iluminados por 3 focos de colores, de tal manera que se veía un efecto óptico de círculos con las sombras proyectadas sobre la pared. En buenas cuentas, una obra lumínica con op-art donde se jugaba con las relaciones de luces, sombras, colores y el movimiento físico del espectador.



Fig.33. Benjamín Ossa, “Cuatro líneas/una teoría”, instalación, 189x290x290cm, VIII Premio MAVI, 2014.



Fig.34. Nicolás Astorga, “Dicen que dormir poco puede matarte”, escultura, 130x250x50 cm, VIII Premio MAVI, 2014.

Por otro lado, tenemos “Dicen que dormir poco puede matarte” de Nicolás Astorga (fig.34), que era básicamente 4 esculturas de tela blanca sobre plintos, simulando distintas formas de almohadas plegadas. En cada plinto decía una palabra escrita con letra blanca: Pacto, pesadilla, secreto y reparo. Una propuesta que podría leerse como muestrario de objetos o situaciones –que, por cierto, ocurre con muchas de las obras expuestas–.

Con Constanza Vergara, por su parte, vemos “Serie color” (fig.35): una serie de 3 fotografías que muestran 3 maneras de armar esculturas o más bien composiciones de forma y color utilizando objetos modulares (precintos plásticos); un ejercicio visual que bien podría ser parte de un curso-taller de arte o diseño. Otro caso es Rodrigo Vargas y “Equilibrio” (fig.36), una escultura

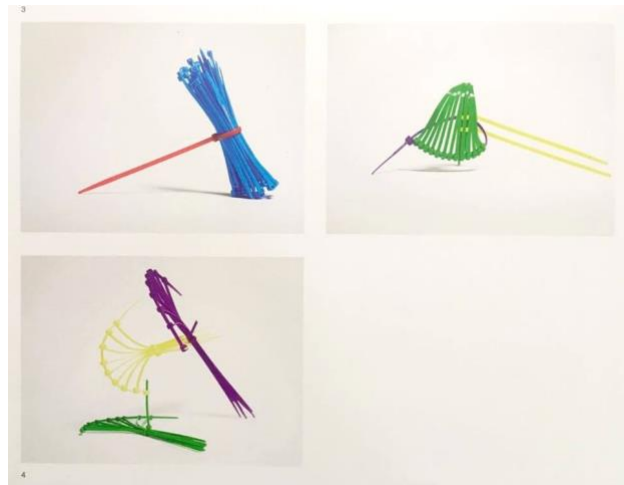


Fig.35. Constanza Vergara, “Serie color”, fotografía, 60x80cm cada una, VIII Premio MAVI, 2014.

de 300x90 cm construida en base a piezas de madera amarradas con el mismo precinto plástico anterior, conformando una figura orgánica que pendía del techo. Nuevamente apreciamos una obra en esencia formalista que juega con las tensiones entre materialidad, textura y forma-composición. Quizás su mismo título la reduce a un ejercicio de taller, aunque sus dimensiones le dan otro carácter e imponencia.



Fig.36. Rodrigo Vargas, “Equilibrio”, escultura, vista frontal, 300x90cm, VIII Premio MAVI, 2014.

Con Sebastián Riffo, artista joven que se ha desenvuelto bastante en el medio del arte chileno a nivel individual y con su colectivo artístico MICH, vemos “Cómo colgar una pintura de Frank Stella en tu casa” (fig.37), que consta de una gran fotografía sobre una pintura de gran formato, tipo Frank Stella, colocada en la terraza de una pequeña casa, prototipo de



Fig.37. Sebastián Riffo, “Cómo colgar una pintura de Frank Stella en tu casa”, fotografía digital, 120x90cm, VIII Premio MAVI, 2014.

la clase media urbana. La imagen, aunque sencilla, plantea tanto una reflexión como una ironía sobre la pintura y la condición elitista, poco práctica o funcional del “gran arte”, cuyas escalas y formatos no pueden sino existir dentro de museos o grandes salas que las alberguen. Por ende, nos habla de asuntos formales pero a su vez sociales respecto al arte, en tanto éste no puede ser acogido en casas “normales”, promedio, por una cuestión de dinero y también por espacio.

Por último, quiero añadir a esta lista de obras a Andrea Trehwela con “Todos somos ninguno” (fig.38): una multitud de pequeñísimos retratos esbozados sobre papeles

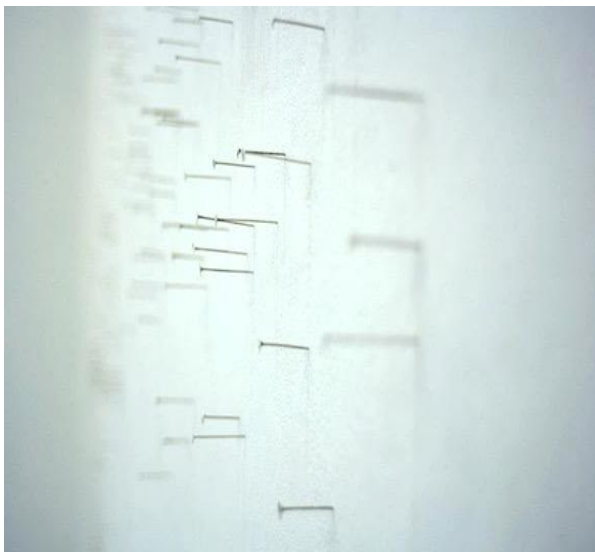


Fig.38. Andrea Trehwela, “Todos somos ninguno”, dibujo, dimensiones variables, VIII Premio MAVI.

del tamaño de los desechos de una perforadora, utilizados como soporte gráfico y montados sobre alfileres al muro. Es una obra que aborda la capacidad mínima del dibujo y retrato humano, al borde de su invisibilidad, no sólo por el diminuto tamaño sino también por la gran cantidad; fenómeno que se puede extrapolar a la vida “real” en sociedad: en la medida que más somos, menos nos percibimos o individualizamos. Esta obra fue

presentada como examen de título de la artista en su Licenciatura en Arte de la PUC, aunque con otro título.

- **IX Premio MAVI/Escondida Arte Joven Contemporáneo, enero 2015**

Comenzaré con la mención honrosa de regiones: Daniela Lara y su obra “Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe súper poderoso Mr. Músculo” (fig.39), obra que consta de varios bordados de pequeño formato con mostacillas sobre telas estampadas. La mostacilla es un desplazamiento de la técnica tradicional del bordado, que en su obra alude al embellecimiento y esteticismo pop. Por otro lado, las imágenes muestran diferentes escenas de una mujer que hace aseo con las distintas variedades del producto de limpieza casero “Mr. Músculo”, quien en la publicidad televisiva viene supuestamente a salvar a las mujeres para facilitar sus tareas domésticas. No obstante, reafirma la condición de dueña de casa remitida a la limpieza y el hogar. Asimismo, aparecen bordadas una olla, un perrito de ropa, una tina, trapero, entre otros objetos que refieren a las “tareas femeninas” propiciadas e irónicamente facilitadas por Mr. Músculo.



Fig.39. Daniela Lara, “Lo que se espera de mí. El desenmascaramiento del príncipe súper poderoso Mr. Músculo” (fragmento), bordado, 330x90cm, IX Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.



Fig.40. José Miguel Marty, “La balsa de la medusa”, pintura, 2x3m, IX Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.

José Miguel Marty, artista seleccionado en más de una versión del Premio MAVI como también del Concurso Universitario, presenta en esta ocasión “La balsa de la medusa” (fig.40), una pintura de 2x3m que cita a la famosa pintura de Gericault pero en versión pop con mezcla de personajes y estilos pictóricos: pintura plana, realista, con chorreo, efecto pixel e incluso puntillismo, todo en una misma superficie de información y caos. Las citas allí presentes trascienden la balsa de la medusa para incorporar otras obras como el David de Miguel Ángel, Snoopy, entre otros sujetos y elementos pertenecientes al imaginario colectivo a modo de collage. El cuadro, a su vez, yace sostenido sobre dos latas en el piso, las cuales dicen “pintura concreta” y “arte objetual”. De aquel pastiche colorido, saturado y lleno de detalles cual *horror vacui* de Marty pasamos a una línea pictórica totalmente opuesta con el díptico “Nocturno” de Francisco Rodríguez (fig.41): dos pinturas en óleo, monocromas, que muestran habitaciones casi vacías, a no ser por un bastón y en la otra una cama; sin ventana, sin luz, sin color, sin contrastes ni personas, creando una atmósfera bastante desolada.



Fig.41. Francisco Rodríguez, “Nocturno”, óleo sobre tela, 100x65 cada uno, IX Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.

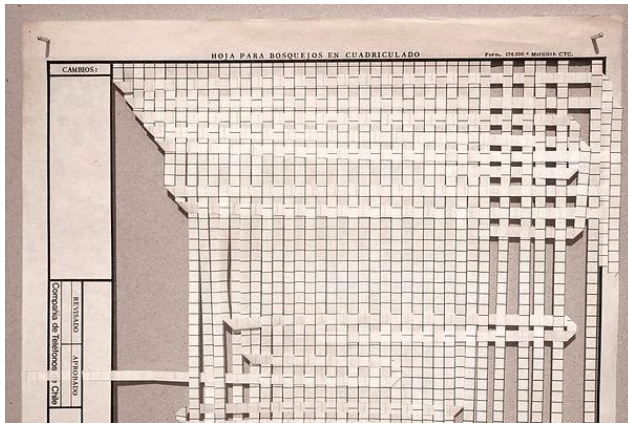


Fig.42. Macarena Cortés, “Enlazados por sí mismo” (detalle), mixta, 43x178cm, IX Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.



Fig.43. Consuelo Walker, “Midiendo espacios”, dimensiones variables, IX Premio MAVI, 2015.

Ahora paso a describir las obras “Enlazados por sí mismo” de Macarena Cortés (fig.42) y “Midiendo espacios” de Consuelo Walker (fig.43). La primera son 5 hojas carta montadas con marco sobre muro, cortadas con finas líneas que se cruzan y trenzan sobre sí generando tramas, vacíos y densidades de papel. La segunda se trata, en cambio, de una instalación de tejidos con huinchas de medir (de papel) de gran formato, montada verticalmente sobre un muro. De ahí que su título refiera a su mismo objeto de construcción, utilizado con un fin diferente: el trenzado y bordado. Ambas tienen en común la formación de tramas y texturas con el material, inutilizándolos y dándoles un



nuevo sentido, aunque sea igualmente inútil. Un tanto semejante es “Acto silencioso” de Francisca Henríquez (fig.44): 50 modelos de papel gofrado y plegado, tipo origami, pegados en forma irregular sobre la pared. Una vez más presenciamos texturas, volúmenes y en este caso también sombras triangulares proyectadas a la pared, lo cual podríamos plantear como otro ejercicio modular de composición.

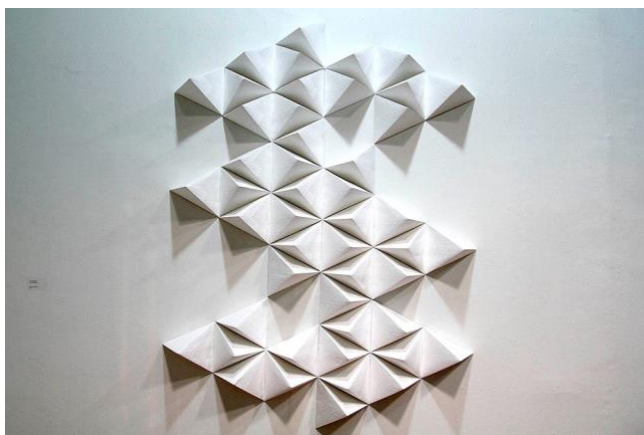


Fig.44. Francisca Henríquez, “Acto silencioso”, instalación, IX Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.



Fig.45. Sandra Saavedra, “Malparidos”, escultura, 70x50x30cm, IX Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.

Sandra Saavedra, por su parte, expone “Malparidos” (fig.45), una escultura blanca hecha con un material precario (¿papel con *masking tape*?, o semejante), de un niño sentado sobre una silla, a tamaño real, que al parecer refiere a los niños indigentes, en situación de calle y desamparo. Introduce así un aspecto socioeconómico, que recuerda a los cuartos vacíos de F. Rodríguez con su soledad y aspecto melancólico.

- **X Premio MAVI/Escondida Arte Joven Contemporáneo, diciembre 2015**

“Simbiosis” (fig.46) de Matías Valenzuela y “Pinturas de paleta (¿Dónde está la pintura?)” (fig.47) de Patricio Kind son dos investigaciones visuales en torno a la pintura: sus matices, texturas y densidades. En M. Valenzuela se trata de una única pintura en gran formato, donde aparecen figuras geométricas mezcladas con chorreos de

acrílico y esmalte. Kind, por su parte, expone un tríptico de acrílico y serigrafía: manchas de color sobre fondos negros.

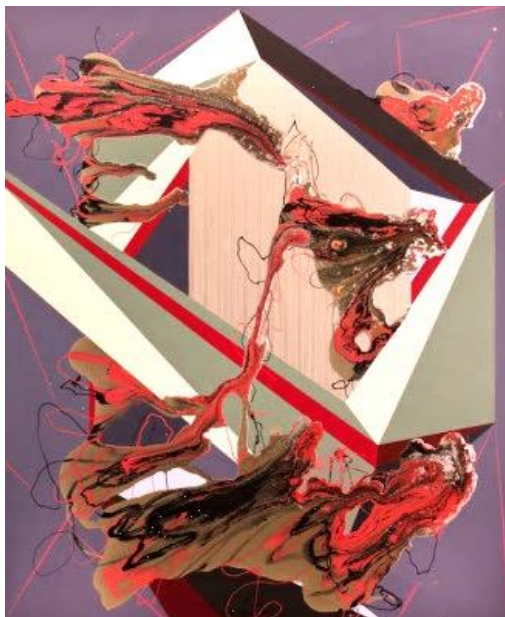


Fig.46. Matías Valenzuela. "Simbiosis (plata y magenta)", acrílico y esmalte sobre tela, 160 x 152 cms., X Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.

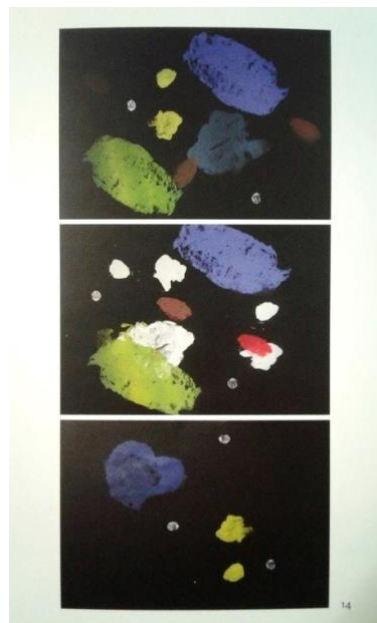


Fig.47. Patricio Kind. "Pinturas de paleta (¿dónde está la pintura?)", acrílico y serigrafía, 265 x 120 cms., X Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.



Fig.48. Rodrigo Vargas. "Eclósión", escultura, 140 x 60 cms., X Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.



Fig.49. Consuelo Walker. "25.000 alfileres", técnica mixta, 51 x 76 cms. X Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.

Una misma propuesta formal-material pero en objetos, es "Eclósión" (fig.48) de Rodrigo Vargas y "25.000 alfileres" (fig.49) de Consuelo Walker. Vargas, ya seleccionado en el VIII concurso, presenta una nueva escultura, más pequeña, hecha con trozos modulares de madera y clavos, cuyas capas conforman una figura orgánica,

curvilínea y un tanto alargada, semejante a la de la vez anterior pero ahora sobre un plinto, en el que yace apenas apoyada. A su vez, Walker –quien también fue seleccionada anteriormente con “midiendo espacios” en el IX Premio Mavi– exhibe unas especies de cintas arrugadas, atravesadas por miles de alfileres, que van enmarcadas sobre la pared. Asimismo, “Enemigos amables II” de Laura Coz, ya citada y expuesta en el V Concurso Universitario (fig.31), de igual modo posee este componente de combinación y tensión material. Son obras que, más allá de su eventual interés y atractivo visual por sus relaciones materiales y cromáticas, no parecen tener mayor problematización de fondo.

En cuanto a la obra ganadora del primer lugar, “Tres maneras de fracasar frente a un paisaje” de Pilar Elgueta (fig.50), ésta presenta una diferencia respecto a las antes señaladas en este concurso. Si bien trata sobre las “limitaciones de la representación desde la representación” –en palabras de la artista– que podría pensarse como un tema reiterativo y nuevamente “formal” dentro de la pintura, Elgueta pinta un cuadro de un iceberg, para llevarlo a dialogar con el paisaje “real”, in situ. No obstante, lo que muestra en la exposición es una fotografía lumínica de la instalación en vivo, dentro de un soporte para afiches. Explica:

[...] instalo en terreno, sobre la visión de un abandonado soporte para afiches publicitarios, un nuevo paisaje al óleo, montaje sobre el cual tomo una fotografía. Las tres representaciones, una seguidilla de intentos vacíos; un abismo. Atrás, el entorno natural inamovible se jacta de su victoria. ([premioartejoven.cl/#va](http://premioartejoven.cl/#va))



Fig.50. Pilar Elgueta. “Tres maneras de fracasar frente a un paisaje”, instalación, 110 x 220 cms., 1er lugar X Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.

En el caso de “Relatos para volver del desierto” (fig.51) de Daniel Reyes (2° lugar), vemos una videoinstalación: el video muestra a jóvenes que ensayan la coreografía de una diablada en una calle de Quillagua. Éste se proyecta en *loop* sobre un bloque de hielo anclado por medio de una estructura a la pared (un refrigerador a “tajo abierto”), en permanente derretimiento y chorreo, como metáfora sobre lo efímero y constante de lo mostrado en video. Comenta el artista:

El hielo hace visible la imagen proyectada, para luego borrarla, convertirla en agua y acumularse a los pies de la obra. Los rituales que se generan en la ruralidad, son la arquitectura de lo que podemos denominar como un lugar. [...] Los bailarines en la calle nos regalan la pregunta sobre un esfuerzo suntuoso, un esfuerzo de pocos, que en su insistencia, se vuelve una maquina contra el olvido, en un lugar donde la ruina se hace visible gracias a la evidente ausencia del agua. (premioartejuven.cl/#va)

Este trabajo es la única videoinstalación en la muestra, que podría considerarse además como “nuevos medios” por su tecnología implicada en el proceso de enfriamiento-derretimiento, sumado a la proyección. Asimismo, es uno de los pocos que muestran una realidad sociocultural local, cuya forma de presentación da cuenta de su efímera condición.



Fig.51. Daniel Reyes, “Relatos para volver del desierto”, videoinstalación, 120 x 180 x 32 cms. 2° lugar X Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.



Fig.52. Adrián Gouet, “Lujo, calma, voluptuosidad”, óleo sobre tela, 160 x 200 cms. 3er lugar X Premio MAVI, Museo de artes visuales, 2015.

Cerrando este análisis del X Premio MAVI, tenemos a Adrián Gouet (ganador del tercer lugar) con “Lujo, calma, voluptuosidad” (fig.52). Es una obra que cita al nombre de la pintura “Luxe, calme et volupté” de Henri Matisse, quien cita a su vez un verso de Baudelaire. Su obra pictórica mantiene cierta similitud con la de Pilar Elgueta, en el sentido de que trabaja con las posibilidades o funciones representacionales de la pintura, no insertándose en el paisaje físico, sino que usando como referente una fotografía documental desde la cual busca tanto aproximarse en su definición visual al hecho trágico fotografiado, como alejarse conservando la exclusividad y subjetividad cromática de la pintura. Para ello, utiliza solamente dos colores complementarios y vibrantes. En palabras del artista: “[...] esta obra busca invertir la aspiración contemporánea de la alta definición como “prueba de realidad” hacia una concepción pictórica de la imagen como realidad en sí misma, cuyo poder emerge desde su condición física y objetual”. (online, premioartejuven.cl/#va)

• **XI Premio MAVI/Escondida Arte Joven Contemporáneo, diciembre 2016**

En la presente versión tenemos a Iván Melnick con “Personajes singulares” (fig.53), obra de gran formato compuesta por 12 retratos individuales de personas un tanto abstractos, hechos a partir de manchas con técnica mixta sobre madera; una investigación matérica-visual-plástica en torno a la pintura y el retrato. Otra obra hecha de manera no tradicional es “salir enfermo” de Gonzalo Aguirre (fig.54): son diapositivas de 35 mm intervenidas con bacterias, de tal forma que la impresión de las imágenes (unos paisajes) se ve alterada, dañada e interrumpida.



Fig.53. Iván Melnick, “Personajes singulares”, técnica mixta sobre madera, 192x186, XI Premio Mavi, Museo de artes visuales, 2016.



Fig.54. Gonzalo Agruirre, “Salir enfermo”, fotografía, 210x60cm, XI Premio Mavi, Museo de artes visuales, 2016.

Vesna Cotoras, ya comentada en el V Concurso Universitario, quedó seleccionada esta vez con “Paisaje mental: combinatoria y alquimia” (fig.55). Semejante a la obra anterior (fig.32), aunque esta vez es una pieza un poco más pequeña. También se trata de una multitud de fragmentos de papeles pintados, arrugados, etc. de distintos tamaños dispuestos en forma reticulada sobre el muro. El paisaje mental, en ese sentido, es un ordenamiento a partir de una multitud de pequeños elementos que hacen referencia al proceso creativo pictórico.



Fig.55. Vesna Cotoras, “Paisaje mental: combinatoria y alquimia”, mixta, 112x196cm, XI Premio Mavi, Museo de artes visuales, 2016.



Fig.56. Constanza Coo, “Eridanus (constelación)”, papel calado, 104x138cm, XI Premio Mavi, Museo de artes visuales, 2016.

Constanza Coo presenta, por su lado, “Eridanus (constelación)” (fig.56). La pieza es un calado a mano sobre un papel azul oscuro de 104x138 cm y cuya forma remite, tal como su título lo anuncia, a una constelación mas un tanto geométrica, pues son la suma de rectas las que producen los efectos de destello. Es una obra que no parece tener mayor trasfondo, pero que atrae por su sutileza y rigor visual de los cortes.

A su vez, “Intimidación” de Josefina Viancos (fig.57), recuerda un poco a la obra “25.000 alfileres” de Consuelo Walker (Fig.49), pues hay una estrategia técnica semejante: combinar el textil con algo punzante, en este caso es un calzón de lycra atravesado por espinas. En aquel aspecto, el nombre de la obra es bastante ilustrativo.



Fig.57. Josefina Viancos, “Intimidación”, objeto, 28x15cm, XI Premio Mavi, Museo de artes visuales, 2016.

Para finalizar con este XI concurso, señalaré dos obras premiadas: Daniela Fuenzalida con “Encuentros taxonómicos” (fig.58), ganadora de la mención honrosa, y Cristóbal Cea con “Hawker haunted”, ganador del primer lugar (fig.59). La obra de Daniela F. contiene pintura, bordado y escamas de cedro sobre tela y madera; varias

piezas que van reticuladamente en orden, conforman el total de 110x74 cm. La obra surge de una misma forma original (proveniente de un cono de cedro) que se va manipulando y fragmentando de manera taxonómica. De ahí que posee un componente bien analítico de mostrar las distintas formas provenientes de la primera, inicial, combinado con bordado y pintura. A grosso modo, un estudio visual y esencialmente formal, en este caso del cedro. En contraposición a aquella propuesta se encuentra C. Cea, quien realizó una videoinstalación con animación 3D de larga duración (1 hr. aprox.). El video mostraba al avión *Hawker hunter* –utilizado en el bombardeo de La Moneda–, planeando constantemente con la cabina tapada con una bolsa plástica, y que hacía referencia al traumático evento del 11 de septiembre de 1973, cual presencia espectral que persiste hasta la actualidad, según ha señalado el artista (en [premiomavi.cl](http://premiomavi.cl)). Una obra cuya técnica y enfoque es totalmente distinto a la anterior de Daniela Fuenzalida, y en gran medida distinto, a su vez, a la mayoría de las otras obras expuestas en el XI Premio Mavi, a saber, mucho más formalistas, al menos en apariencia.

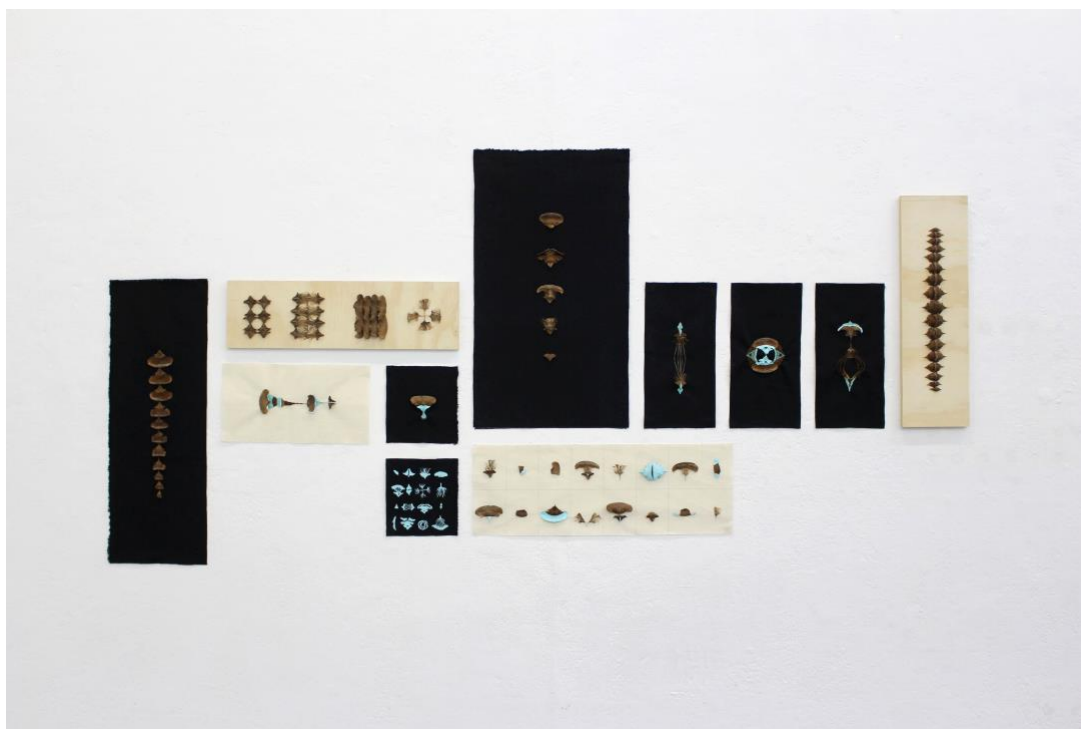


Fig.58. Daniela Fuenzalida, “Encuentros taxonómicos”, técnica mixta, 110x74cm, XI Premio Mavi, Museo de artes visuales, 2016.





Fig.59. Cristóbal Cea, “Hawker haunted”, videoinstalación, medidas variables, XI Premio Mavi, Primer premio, Museo de artes visuales, 2016.

- **XII Concurso Premio MAVI/Escondida Arte Joven Contemporáneo, diciembre 2017**

Ya cerrando las revisiones de obra, pasaremos ahora a analizar algunas del último Premio MAVI en cuestión, la versión número XII. En esta ocasión vemos a Judit Lara con “Dactilares” (fig.60), obra que simula 3 especies de rosetones, conformados a partir de residuos de sacapuntas pegados entre sí (el vestigio que deja el lápiz a “palo”), lo cual permite pliegues y relieves en forma muy sutil. “Ejercicio de construcción/despliegue” de Constanza Vergara (fig.61), por su lado, es otro ejercicio visual de tonos y texturas – como su título bien anuncia–, construido a través de la acumulación y unión de múltiples precintos plásticos negros (ya utilizados por ella misma en un concurso previo con “Serie color”, fig.35), dispuestos en forma vertical, cual manto desplegado hacia el piso y enrollado en la parte baja. Janina Kalafatovic con “Poliominó en Violeta” (fig.62) es otra obra de tipo experimental, en la que utiliza la técnica shibori con decoloración de poliéster flecado, mediante prensas y amarres con cloro, según se explicitaba en su ficha técnica. En términos concretos, lo que vemos es un cuadro de formato vertical con divisiones cuadradas y rectangulares, marcadas por distintos diseños geométricos simples, en tonos violetas.



Fig.60. Judit Lara, "Dactilares" (fragmento), técnica mixta, 80cm diámetro cada una, XII Premio MAVI arte joven, Museo de artes visuales, 2017.



Fig.61. Constanza Vergara, "Ejercicio de construcción/despliegue", instalación, 300x110x5cm, XII Premio MAVI arte joven, Museo de artes visuales, 2017.



Fig.62. Janina Kalafatovic, "Poliominó en violeta", técnica mixta, 180x50cm, mención honrosa, XII Premio MAVI arte joven, Museo de artes visuales, 2017.

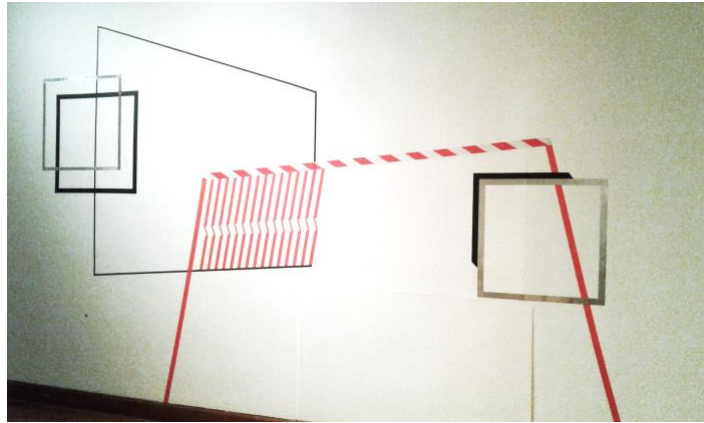


Fig.63. Francisca Torres, “Adherir, hundir, extraer”, instalación, dimensiones variables, XII Premio MAVI arte joven, Museo de artes visuales, 2017.

Por otra parte, nos encontramos nuevamente con Francisca Torres (fig.30) y sus juegos perceptivos tridimensionales sobre muro, pero ahora con otra obra llamada “Adherir, hundir y extraer” (fig.63). Lo mismo con Ana María Finger y sus cuerpos con tela de panty. En esta oportunidad presenta “Cuerpo incierto” (fig.64), que consiste en 3 cuerpos-seres escultóricos de mayor tamaño y aún más amorfos que en la obra previa (fig.28), montados sobre plintos de diferentes formatos, de acuerdo a sus medidas. Giselle Arias también se repite en esta exhibición, aunque con la obra “Como el pan de cada día” (fig.65), en la que vemos tazas y platos de loza –de nuevo– pero que llevan pintados elementos y lugares de violencia. La instalación, ya no sobre muro sino sobre una mesa, incluye también cuchillos, cucharas y servilletas intervenidas con frases tejidas, como por ejemplo: “delincuentes asaltan una escuela”, entre otras.



Fig.64. Ana María Finger, “Cuerpo incierto” (fragmento), escultura, 200x250x160cm, XII Premio MAVI arte joven, Museo de artes visuales, 2017.



Fig.65. Giselle Arias, “Como el pan de cada día” (fragmento), instalación, dimensiones variables, XII Premio MAVI arte joven, Museo de artes visuales, 2017.

Finalmente, quisiera destacar la obra “Mirror arquitectos” de Leonardo Suárez (fig.66) que consta de 5 cajitas de madera, cada una con casitas plásticas estilo maqueta, con vidrio y espejos por dentro, generando un efecto de reflejo y multiplicación ad infinitum de las casas. Con otros recursos y lenguaje, reflexiona una situación semejante a las obras “Los con techo” y “Modernidad concreta” expuestas en el Concurso universitario arte joven, donde también se pone en evidencia la ineludible expansión arquitectónica de la ciudad, cual avasallamiento en que miles de casas y edificios estándar se replican homogéneamente.



Fig.66. Leonardo Suárez, “Mirror arquitectos” (zoom), objetos, 110x120x18cm, XII Premio MAVI arte joven, Museo de artes visuales, 2017.

## 5. CONCLUSIONES

Sin duda fue una ambiciosa, compleja y laboriosa tarea que me propuse al analizar y sintetizar una noción de “arte contemporáneo” a partir de tan amplia y variada gama de obras, aunadas bajo el rótulo de “Arte joven chileno”, dentro de estos dos concursos. Fue complejo no sólo por su diversidad sino también gran cantidad e inevitable relatividad que implica al tener que escoger sólo algunas (pocas) obras como ejemplo en cada caso. Por lo mismo, se me indujo la pregunta por la posibilidad de seguir ampliando el radio de análisis (incluyendo más obras) o, por el contrario, de acotarlo. Podría haber bastado con limitarse a la última versión de cada concurso para evidenciar que los “resultados” u obras expuestas no habrían sido demasiado distintas en términos de temas y estilos respecto a los años anteriores. Sin embargo, al contemplar mayor cantidad, se pudo apreciar la reiterada selección de los mismos artistas en un concurso y otro, o dentro de un mismo concurso, en varias oportunidades. Pareciera que hay artistas que se adaptan de mejor manera a la idea de “arte joven-contemporáneo”, ya sea por su visualidad y estética de obra o bien sus discursos implícitos, sólo visibles por los jurados a la hora de seleccionar tras ver las postulaciones, pues para el público dicha información nunca está dada –lo cual torna más complicado realizar un análisis “objetivo” sobre las obras–.

En ese sentido, es ineludible la subjetividad de interpretación –por cierto, sumamente breve– para cada obra abordada en esta investigación, pecando posiblemente de banalizar u omitir ciertos aspectos. No obstante, es el riesgo al exponer de aquella manera y con dicha museografía una multitud de diferentes obras, despojadas de mayor corpus, contexto y/o de textos individuales. En efecto, podemos ver varias obras de tipo conceptual –poco comentadas en mi análisis– que son fácil de tildar de simplemente formalistas o incomprensibles, allí donde abunda la falta de información, no solo en las muestras mismas sino también en sus catálogos, sobre todo en el del *Premio MAVI Arte joven* que sólo contiene imágenes, las que además son de distintos tamaños (algunas curiosamente bastante más pequeñas que otras), causando dudas respecto al diseño y, al mismo tiempo, entorpeciendo la observación.

Así y todo, este objetivo de reunir y establecer un trasfondo común en torno a aquella cantidad de obras se justificaba gracias al alardeado concepto de dispositivo

foucaultiano que, aunque con un enfoque y casos de estudio diferentes al autor francés, plantea lo mismo en términos de una urgencia cultural que obedece a ciertos lineamientos, establece saberes, prácticas, formas de acción y comprensión de la realidad, ligados a ejercicios de poder. En estos casos, un poder relacionado con los organizadores y jurados de los concursos, fundamentalmente, siendo ellos quienes determinan las bases de postulación y luego seleccionan a un módico grupo de obras (independiente de que vayan cambiando) para exhibirse y representar al “Arte joven”: obras que, aunque variadas, veíamos que se ciñen a un carácter esencialmente objetual, concreto y de formato acotado, dentro de ciertas medidas ni demasiado grandes ni demasiado pequeñas, que lo tornan susceptible de ser presentable, perdurable, coleccionable y, por último, *museable*. Es decir, una obra cosificada, con disposición disciplinar, asociada a los lineamientos académicos, por ende “profesionalizante” e implícitamente mercantil.

Por lo mismo, el formato concurso es un modo y posibilidad de *aparecer* del arte joven chileno, el cual yace en la necesidad de visibilizarse desde temprano para acceder al campo artístico nacional como también internacional. El exponer, conseguir premios, becas o residencias le genera currículum al artista que, incipiente en su carrera, requiere de ciertos logros propios del sistema neoliberal y artístico actual para ingresar y formar parte de un circuito cultural mayor. Para ello, deberá saber crear no sólo una obra puntual, sino también gestionarse a sí mismo mediante un fundamento y discurso que lo/la avale y justifique la obra presentada a través de una ficha de inscripción, donde se especifica técnica, título, medidas, materiales y una serie de requerimientos, dependiendo del caso. En definitiva, el artista joven no es sino un *postulante*.

Mientras Nicolás Bourriaud planteaba que existe una primacía del aspecto relacional en las prácticas de arte contemporáneo, donde supuestamente se privilegian los lazos sociales, así como el intercambio y proceso por sobre la obra cerrada y firmada, lo que apreciamos en estos concursos, por el contrario, es un énfasis ante lo objetual, ya mencionado: obras despojadas de sus procesos o eventuales vínculos-relaciones con el espectador, exceptuando algunos pocos casos. En otras palabras, el estatuto de obra que se concibe es de una obra-objeto por sobre una obra-proceso u obra-relación. Si bien las obras son libres técnica y temáticamente, se reitera cierta estética y motivos, propio —en

parte— por los mismos artistas que yacen repetidos exponiendo tanto en uno como el otro concurso. Ejemplo de ello son Ana María Finger con sus cuerpos amorfos, Francisca Torres con sus dibujos lineales con adhesivos sobre muros, Giselle Arias con sus instalaciones de loza pintada, Rodrigo Vargas y sus esculturas en madera, José Miguel Marty y sus pinturas neo-pop, Consuelo Walker con sus tejidos híbridos, entre otros, algunos no necesariamente comentados en esta tesis.

De ese modo percibimos que, en realidad, ambos concursos yacen regidos por similares concepciones e imaginarios de obra, pese a que el *Premio MAVI* pueda poseer mayor cantidad de obras donde predominan elementos netamente formalistas, a diferencia del *Concurso universitario Arte joven*, en que existe un mayor porcentaje de obras que elaboran problemas sociopolíticos. Cuestiones que en todo caso no son exclusivas de ningún concurso en particular ya que ambos poseen, de forma implícita o explícita, principalmente dos líneas de obra, de acuerdo a lo planteado como hipótesis: una más formalista, centrada en la apariencia, experimentación y reflexión material, técnica, cromática, etc. de la obra (por ejemplo sus desplazamientos disciplinares, variaciones de uso y tradición); en contraste con una segunda que, si bien incorpora esta reflexión formal y material de la primera, aborda también una mirada crítica respecto a ciertas situaciones sociales, políticas y culturales de la realidad local.

Como ejemplo de la primera línea (“formalista”) podemos nombrar a Judit Lara con “Dactilares” (fig.60), Janina Kalafatovic con “Poliominó en violeta” (fig.62), Constanza Vergara con “Ejercicio de Construcción/despliegue” (fig.61) y “Serie color” (fig.35), Daniela Fuenzalida con “Encuentros taxonómicos” (fig.58), también Matías Valenzuela (fig.46), Consuelo Walker (fig.49), Rodrigo Vargas (fig.36) y Francisca Henríquez (fig.44), entre otros del *Premio MAVI*; así como Catalina Díaz (fig.3), Constanza González (fig.4), Anaís Torres (fig.5) y Camila Borgna (fig.11) del *Concurso Universitario arte joven*, al igual que Francisca Henríquez, Francisca Torres y Vesna Cotoras, quienes se repiten en ambos certámenes con obras distintas aunque similares. De la segunda línea (más “crítica” y con acercamiento a lo político-social) podemos nombrar a: Abigail Sáez y su obra “Los con techo” (fig.22), Fernanda Avendaño con “Modernidad concreta” (fig.23), Giselle Arias con “Souvenir periférico” (fig.25), al igual que Katherina Oñate (fig.26), Felipe Bracelis (fig.16), Pablo Suazo (fig.15),

Amaranta Espinoza (fig.14), Meliza Rojas (fig.7), Macarena Vio (fig.1), entre muchos otros del *Concurso Universitario*, además de “Como el pan de cada día” de la misma Giselle Arias (fig.65), Daniela Lara (fig.39), Sebastián Riffo (fig.37), Cristóbal Cea (fig.59) y Leonardo Suárez (fig.66), por mencionar algunos, presentes en *Premio MAVI*. En aquella dirección, sí es posible vislumbrar ciertos lineamientos y enfoques –a grandes rasgos– dentro de los concursos, aunque sin ser del todo excluyentes, como ya decíamos, pues ambos contienen en mayor o menor medida algo de “formalistas” y de “políticos” en su selección de obras, por plantearlo de alguna manera.

Citando nuevamente a Sergio Rojas, la idea de *generación* visible en estos concursos trasciende el abanico etario, temático y/o disciplinario para situarse dentro de los recursos que utilizan las obras y su modo de reflexionar sobre éstos. En esa línea, cabe señalar que son obras que más allá de ser “formalistas” o “críticas” –a conciencia de lo reductivo de los términos– escapan a las nociones más tradicionales de “obra” y de técnica, en cuanto éstas son utilizadas pervirtiendo los usos y formas habituales: el bordado se lleva a cabo sin hilo, los puntos o procedimientos de rigor, con otros motivos, tamaños y soportes; la escultura no representa a los clásicos héroes, personajes de poder ni posturas; el “delincuente”, el marginado o el “pobre” pasan a ser los retratados, asimismo no se requieren materiales nobles ni duraderos (se pueden componer volúmenes con grapas o precintos plásticos, por ejemplo); la pintura utiliza los más diversos soportes, pigmentos e imágenes (todos mezclados o por separado); el grabado abandona la impresión, serialidad y concepto de edición; el dibujo ya no requiere de lápiz o papel; etc. Tales aspectos, si bien no son del todo nuevos (ya eran visibles los desplazamientos y cruces disciplinares en los ochenta en Chile), se han perpetuado y validado, reconociéndose como parte y concepción del arte contemporáneo joven chileno –aunque tales nociones ya sean parte del llamado Arte Contemporáneo a nivel internacional desde hace unas 5 décadas–.

Por otro lado, lo contemporáneo está dado allí justamente donde hay un descalce o cierto desfase frente al propio tiempo –siguiendo a Agamben–; la conciencia ante el presente se lleva a cabo a modo de resistencia y búsqueda por visibilizar la alteridad acaecida, a menudo opacada por el poder hegemónico, como también desnaturalizar los



patrones y comportamientos impuestos, y que sí es posible vislumbrar a través de algunas de las obras expuestas y analizadas.

En todo caso, este intento por dar cuenta de una cierta estética, imaginario o mirada “predominante” frente al arte joven, no discrimina que una línea de trabajo sea mejor o peor que la otra. No se trata de afirmar que el enfoque crítico y sociopolítico sea mejor en ciertas obras, a diferencia de otras que más bien enfatizan en cuestiones formales, composicionales y de atractivo material/visual –aunque a veces caigan demasiado en el ejercicio de taller–. Ambas maneras conviven, se contaminan y coexisten dentro de un sistema que implica tanto la formación universitaria como la cultura expositiva, en este caso museal, que los inscribe y legitima en alguna medida dentro del circuito artístico, junto con las respectivas asignaciones de premios.

No obstante, a modo personal podría señalar que me parecen más interesantes aquellas propuestas que efectivamente abordan aspectos que van más allá de su visualidad, incorporando problemas contingentes que ponen al espectador en una situación que no es sólo la del goce contemplativo, sino también de una reflexión más profunda respecto a nosotros y nuestro contexto: nuestra cultura, historia, política, tradición y finalmente sociedad; aspectos que, a mí parecer, son los que a largo plazo dan trascendencia y peso a las obras, a nivel teórico como histórico.

Aun así, hay que considerar que todo intento de teorización en torno al Arte contemporáneo, en este caso chileno, no son sino ficciones. La ficción entendida no en cuanto a falsedad o mentira, sino en tanto construcción –rescatando nuevamente la connotación de Rancière–, pues toda categorización siempre será parcial e incompleta; una generalidad a partir de la singularidad de unos cuantos artistas puntuales de acuerdo a unas cuantas exposiciones (que en este caso comienza con la selección del jurado y continúa con la nuestra aquí presente), con tal de establecer una “escena” o situación del arte contemporáneo chileno, que nunca podrá abarcar la totalidad ni diversidad de obras como de artistas; desde sus singulares lenguajes hasta innumerables relatos, siempre en constante proliferación y mutación.

Por ende, aseverar que el arte chileno yace despolitizado (como lo hacía Machuca) dependerá siempre de los artistas, obras, el momento y espacios específicos que se tomen como objetos de análisis. En estos dos casos estudiados, el *Premio MAVI arte joven* y el

*Concurso universitario arte joven*, me atrevería a sostener que efectivamente hay un alto componente de obras que podríamos considerar como “despolitizadas” e incluso blanqueadas en cuanto sus propuestas alcanzan ámbitos primordialmente formales, técnicos o materiales, sin mayor reflexión en torno a fenómenos que superen lo “artístico” propiamente tal, deviniendo en una suerte de autonomía disciplinaria –lo que tanto se ha criticado por algunos a lo largo de la historia del arte–. Sin embargo, hay varias obras que sí operan en la otra dirección, cuestionándose sobre diversas situaciones que atañen a la sociedad, como es el tema de la vivienda, ciudad, arquitectura, comportamientos, sujetos y culturas periféricas en sentido geográfico, pero también simbólico (la periferia puede encontrarse incluso dentro del mismo centro). En otros términos, poniendo en obra lo dicho y no-dicho públicamente, lo explícito e implícito, lo visible, invisible o bien invisibilizado, ofreciendo así un nuevo paisaje de las cosas; de lo posible y lo factible, como sostendría Rancière.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*, pp. 17-29. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- --- (2006). “¿Qué es un dispositivo?”, en *Conferencias en Argentina*, pp. 21-37. Buenos Aires: Editorial Milena Caserola.
- Artespacio, BBVA (2015). *Concurso Artespacio joven BBVA*. Santiago de Chile.
- Artespacio, BBVA (2016). *II Concurso Artespacio joven BBVA*. Santiago de Chile.
- Artespacio, BBVA (2017). *III Concurso Artespacio joven BBVA*. Santiago de Chile.
- Artishock (2017). “Quinta versión del concurso universitario arte joven en el MAC”, en *artishockrevista*, visto el 05 de junio de 2018, en <http://artishockrevista.com/2017/10/10/baj-mac-chile/>
- Bal, Mieke (2009). “Narrating Art? Some discontinuous reflections” en *10,000 Francs Reward (The contemporary art museum, dead or alive)*. Manuel Borja-Villel et al eds., pp.121-139. Barcelona: Actar D (BNV Producciones).
- Balmaceda Arte joven; Facultad de Arte U. Mayor (2016). Catálogo *Concurso universitario arte joven 03/04*. Santiago de Chile.
- --- (2012). Catálogo *Concurso universitario arte joven 01/02*. Santiago de Chile.
- Balmaceda Arte joven. Sitio web [balmacedaartejoven.cl](http://balmacedaartejoven.cl), “Área de extensión”, visto el 10 de enero de 2019, en <https://www.balmacedartejoven.cl/sedes/nacional/extension/>
- Bishop, Claire (2013). *Radical museology, or, what's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*. London: Koenig Books.
- Bourdieu, Pierre (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- --- (1980). *Le sens pratique*. Francia: Éditions de Minuit.
- --- (1990). “¿Y quién creó a los creadores?”, en *Sociología y cultura*, pp.159-169. México: Grijalbo.
- Bourriaud, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- --- (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Castro-Gómez, Santiago (2010). *Historia de la gubernamentalidad*. Colombia: Siglo del Hombre Editores.
- Danto, Arthur (1997). *Después del fin del Arte*. Barcelona: Paidós.
- Déotte, Jean-Louis (1998). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Chile: Cuarto propio.
- Dickie, George (2005). *El círculo del arte*. Buenos aires: Paidós.
- Foster, Hal comp. (1985). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- Foucault, Michel (1979). *Microfísica del poder*. Trad. y Ed. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta.
- García Canclini, Néstor (2001). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
- García Fanlo, Luis (2011). “¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben” en *A Parte Rei* n° 74, pp.1-8, disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>

- Giunta, Andrea (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Groys, Boris (2009). “La topología del arte contemporáneo” en *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, pp.71-80. USA: Duke University Press.
- Heidegger, Martin (1996). “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, pp. 11-62. Trad. Cortés, H. y A. Leyte. Madrid: Alianza.
- Herrera A., Carolina y Nelly Richard eds. (2015). *Escuelas de arte, campo universitario y formación artística*. Chile: Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile.
- Karp, Ivan y Steven Lavine eds. (1991). *Exhibiting Cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington DC: Smithsonian Institution.
- Karp, Ivan et al. eds (1992). *Museums and communities: the politics of public culture*. Washington DC: Smithsonian Institution.
- Lara, Carolina et al. (2008). *Chile Arte extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo*. Santiago, Chile: La Calabaza del Diablo.
- Laseca, Roc (2015). *El Museo Imparable*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Loebell, Ricardo y Guadalupe Santa Cruz (1999). *Ala sur: II bienal arte joven*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Machuca, Guillermo (2018). *Astrónomos sin estrellas*. Santiago de Chile: Ediciones Depto. de Artes Visuales, Facultad de Artes Universidad de Chile.
- Machuca, G. y Justo Pastor Mellado (1997). *Arte joven en Chile (1986-1996)*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- MAVI. “Premio MAVI/Minera Escondida: Arte Joven Contemp.”, Visto el 16 de diciembre de 2016, en [www.premioartejoven.cl/#va](http://www.premioartejoven.cl/#va)
- MAVI, Minera Escondida (2017). *Catálogo XII Premio Arte Joven*. Santiago: Ograma.
- --- (2016). *Catálogo XI Premio Arte Joven*. Santiago: Ograma.
- --- (2015). *Catálogo X Premio Arte Joven*. Santiago: Ograma.
- --- (2015). *Catálogo IX Premio Arte Joven*. Santiago: Ograma.
- --- (2014). *Catálogo VIII Premio Arte Joven*. Santiago: Ograma.
- --- (2013). *Catálogo VII Premio Arte Joven*. Santiago: Ograma.
- Municipalidad de Santiago. “Premio Artes Visuales Talento Joven de Santiago”, visto el 10 de octubre de 2018, en <https://www.munistgo.cl/premio-artes-visuales-talento-joven-de-santiago/>
- Muñoz, Patricio et al. (2004). *Subversiones/imposturas*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Muñoz, Patricio (2004). “4 Bienal de Arte Subversiones e Imposturas” en [portaldearte.cl](http://www.portaldearte.cl), visto el 20 de diciembre de 2017, en [http://www.portaldearte.cl/agenda/instalacion/2004/4\\_bienal.htm](http://www.portaldearte.cl/agenda/instalacion/2004/4_bienal.htm)
- O' Doherty, Brian (2011). *Dentro del cubo blanco: la ideología del espacio expositivo*. Murcia: CENDEAC.

- Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- --- (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rojas, Sergio (2016). “¿Es lo contemporáneo algo humanamente posible?” en *Escultura y contemporaneidad en Chile*. Luis Montes R. ed., pp.15-38. Chile: Departamento de Artes Visuales Universidad de Chile.
- Soro, Mario (2001). *III Bienal de Arte Joven*. Santiago, Chile: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Thornton, Sarah (2010). *Siete días en el mundo del arte*. España: Edhasa.
- Universidad de Valparaíso (2012). *Catálogo XXXIV Concurso nacional arte joven*. Chile: Dirección de Extensión y Comunicaciones UV.
- Universidad de Valparaíso (2013). *Catálogo XXXV Concurso nacional arte joven*. Chile: Dirección de Extensión y Comunicaciones UV.
- Universidad de Valparaíso (2015). *Catálogo XXXVII Concurso nacional arte joven*. Chile: Dirección de Extensión y Comunicaciones UV.