



Proyecto El lugar de la memoria

El arte de la historia

Fernando Sánchez Castillo

av

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS / SERIE SEMINARIOS

Colección

Escritos de Obras / Serie Seminarios

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Las Encinas 3370, Ñuñoa
Página Web: www.dav.uchile.cl
e-mail: artevis@uchile.cl

Director:
Enrique Matthey

Subdirector:
Luis Montes Becker

Director Extensión y Publicaciones:
Francisco Sanfuentes

Coordinación:
María de los Ángeles Cornejos

Editor de Publicación:
Luis Montes Rojas

Periodista:
Isis Díaz

Diseño y Diagramación:
Rodrigo Wielandt

Inscripción N°: 210767
Registro ISBN: 978-956-19-0758-4

Impreso en Chile / Printed in Chile

El arte de la historia

Fernando Sánchez Castillo

Ediciones del Departamento de Artes Visuales



Universidad de Chile
Facultad de Artes



Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

Índice de contenidos

Presentación	7
Las grietas del pedestal Luis Montes Rojas	11
La perversión del signo: Una conversación con Fernando Sánchez Castillo	17
El conflicto de las memorias en el espacio público (Chile: siglos XIX al XXI) Gabriel Salazar	43
El cine como problemática de arte y espacio Carlos Ossa	57
Desde y con la obra de Sánchez Castillo Francisco Brugnoli	69
Workshop de Fernando Sánchez Castillo en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile	85
Breve reseña curricular de los autores	139
Agradecimientos	141



Intocable-Chile, Fernando Sánchez Castillo.

Presentación

La presente publicación es el resultado final del proyecto *El lugar de la memoria*, financiado por Fondart, que se estructura a partir de la visita del artista español Fernando Sánchez Castillo y su participación en un programa de actividades desarrolladas en el Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

La presencia de Sánchez Castillo no es casual: en efecto, su visita y su obra se nos presenta propicia para permitirnos un análisis profundo de nuestro propio acontecer histórico y político desde el quehacer artístico y, a la luz de los acontecimientos recientes, también aparece como un estímulo para ciertos modos de hacer que abordan tanto la contingencia como los problemas propios del campo disciplinar escultórico.

Sin embargo, estamos convencidos que los alcances de su visita desbordan -al igual que su obra- los límites de un campo disciplinar ya difuminado. Las preocupaciones por la construcción de la memoria colectiva, la institucionalización del discurso histórico o la apropiación del espacio público son elementos que aún siendo entendidos desde la escultura deben terminar por generar, fundamentalmente en los asistentes al Workshop, una incidencia en las maneras de desarrollar su trabajo a partir de una mirada crítica de su entorno.

Estos artistas/estudiantes provenientes de diferentes escuelas de arte tanto de Santiago como de regiones, de distintas formaciones disciplinares y, por ende, con disímiles intereses artísticos, son los principales beneficiarios de un proyecto que también se extendió a toda la comunidad universitaria y artística, a través de la conferencia que Sánchez Castillo dictara en el Auditorio de la Facultad de Artes sede Las Encinas o del Seminario *Arte y poder en el espacio público*, organizado por la Dirección de Extensión del Departamento de Artes Visuales y que transcurriera junto a las restantes actividades del programa, y en el cual participaran los profesores Brugnoli, Ossa y Salazar, cuyas ponencias se encuentran recogidas en este libro.



Vista general de la exposición *El lugar de la memoria* en Sala Juan Egenau.

No podemos finalizar esta breve reseña sin mencionar la exposición que se presentara en la Sala Juan Egenau, la que nos permitió colaborar con el artista del proceso de creación de una obra especialmente pensada para esta muestra (*Intocable-Chile*). Así, esta publicación se conforma a partir de todas las actividades del programa, incluyendo una entrevista a Fernando Sánchez Castillo, las imágenes de la exposición, las reflexiones generadas a partir de la obra del artista invitado y los trabajos de los estudiantes como resultados tangibles del Workshop.

De esta manera el proyecto se cierra con esta publicación que esperamos sea un instrumento más que venga a contribuir con la generación de reflexiones y obras nutridas de la voluntad y experiencia de este artista, la que ha quedado de cierta forma impresa en estas páginas, y así también contribuya a la enseñanza del arte, invitando al establecimiento de vínculos con el acontecer social y político del cual el arte no está exento.

Luis Montes Becker

Luis Montes Rojas

Docentes del Departamento de Artes Visuales
Responsables del Proyecto



Las grietas del pedestal

Luis Montes Rojas

La escultura, en su vinculación con la institución, ha establecido al monumento como un sistema de divulgación simbólica utilizado para inscribir socialmente los preceptos e ideales que establece el encargo, lo que tiene como norte hacerlos carne entre sus habitantes para asegurar la pervivencia del orden social y así dar la continuidad necesaria e inherente a cualquier organización humana, permitiendo espantar las amenazas que hacen peligrar su estabilidad y posibilitando pensar en un futuro posible cimentado en el pasado.

En el monumento se ven plasmados una jerarquía de valores que pretende asentarse para determinar las relaciones entre los sujetos y, a la inversa, en ellos es posible identificar la postulación del ideario social que ha de ser reproducido por los componentes de esa colectividad; así, el arte ha participado de la construcción oficial de la historia por medio de la aportación de los medios simbólicos que permiten instituir el acontecimiento y al héroe como ejemplos que reafirman el sistema político, estableciendo sus representaciones como iconos que describen los modelos imperantes en determinado momento histórico, ahora plasmados en aquellas formas que proyectan al futuro los anhelos presentes.

El arte al servicio del poder -un arte que Duque bautiza como *público* en virtud de ser la materialización del habla del “pubes” o el varón aristócrata- responde a las condiciones de control del espacio público que determinan un perfil de qué o quién es representado e instituido mediante el monumento (hombre, blanco, occidental, ostentador del poder) por lo que en consonancia lo monumental -en su versión más tradicional- aparecería como “*una representación de la dominación de la tierra convertida ahora en un macizo paralelepípedo rectangular, donde pueden leerse el nombre y las hazañas del dios, del héroe o el dictator*”¹. Por ende, la posición del héroe presidiendo el espacio ciudadano

¹Duque, Félix. *Arte público y espacio político*. Akal Ediciones. Madrid, 2001. Pág. 25.

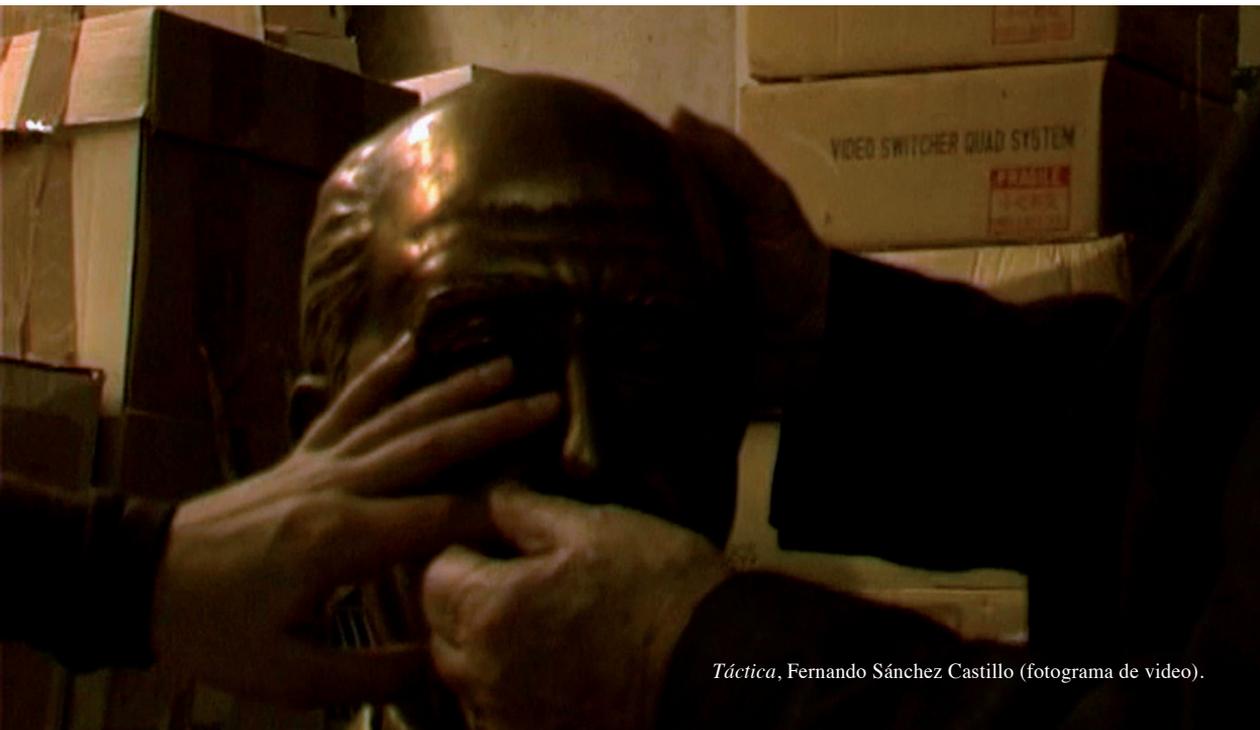
se halla necesariamente distanciada del acontecer diario de los hombres, situado sobre grandes bloques que lo separa del público transeúnte, dotándolo de un aura que lo engrandece tanto física como simbólicamente obligando a la verticalidad de la mirada. Por lo tanto, es posible entender la presencia del pedestal como la representación de la propia autoridad simbolizada en el cumplimiento de una función de carácter práctico al impedir el contacto entre el objeto escultórico y el pueblo llano, evitando cualquier acción que pretenda poner en cuestión la proyección de las ideas materializadas en el monumento. Así, una vez ha estallado la revolución, la furia de la multitud que se desata hacia la representación del tirano ha de flanquear primero la distancia propuesta por el parergon de piedra antes de poder siquiera tocar el bronce del que están hechas.

Todos los elementos descritos conforman el campo de trabajo de Fernando Sánchez Castillo, donde su labor termina por manipular tanto las formas como los significados de la larga relación establecida entre el arte y el poder. Considerando entonces que la gramática del monumento se ha ido constituyendo con un fin cual es establecer una determinada relación entre espectador y objeto simbólico, Sánchez Castillo ha debido necesariamente generar estrategias que permitan evadir el respeto y distancia impuestos para los ciudadanos comunes en el acercamiento a los símbolos del poder. Su trabajo aparecería como una suerte de destitución del pedestal como símbolo de la relación estipulada por el poder y por ende como una interpelación a la historia desde el privilegiado lugar que permite la situación del arte contemporáneo. Así se permite incorporar dicho material a pesar de nuestra educación al respecto, para permitir ejercer un juicio libre sobre la historia y así proponer una aportación crítica al intento de institucionalización de la memoria colectiva.

Esa vinculación determina una contradicción, puesto que el artista al ser a su vez sujeto/espectador necesariamente ha de poner en crisis una incorporada lectura de la historia, en la que pasividad y distancia son elementos determinantes. Sólo una vez aminorada ésta es que procede el uso y manipulación de los símbolos. Sin embargo, la alteración de esa relación conlleva a su vez un doble resultado, acercando al héroe representado al nivel del sujeto-artista y elevando a este último como sujeto activo en la escritura de la historia.

En el primer caso, el trabajo de investigación por parte del artista más allá de la construcción interesada que el poder hace del héroe necesariamente termina por desestabilizar la armadura simbólica que lo instituye, tal como ocurre en *Baraka*, donde se develan aspectos del carácter personal de Francisco Franco (la pregunta por su fidelidad o su afición por el ocultismo, la pintura y la pesca) que parecen alejarlo de la idea de prócer y acercarlo a la estatura de una persona común. En ese sentido la tarea se realiza en la dirección opuesta al uso que hace el poder respecto del personaje histórico, el que es erigido en su calidad de prohombre en virtud de ciertas acciones acometidas las que deben coincidir con esa jerarquía de valores aludida al inicio de este escrito: aquí se escudriñan aquellos otros aspectos que permiten situar al personaje histórico en la esfera de los simples mortales, siendo tocado por no videntes en *Táctica*, convirtiéndose en una lúdica fuente en *Spitting leaders* o permitiéndonos saciar la sed desde su propia boca (*Fuente de Caldas de Reis*).

En segundo lugar, debemos considerar que en su investigación no se procede de acuerdo a las exigencias y normativas metodológicas que rigen el campo disciplinar de origen (en este caso la historia), por lo que Sánchez Castillo se ha permitido utilizar otras herramientas para hacer posible la ficción, la





Fuente de Caldas de Reis, Fernando Sánchez Castillo.

anticipación y torcer finalmente los caminos ya instituidos en los procesos de producción simbólica. Desde ahí que su trabajo se realice en la manipulación de lo que ya está escrito, postulando finalmente a construir una nueva verdad que no pretende ni ser verdad ni ser historia, en un discurso sólo posible desde el arte que aspira más que a construir un relato a problematizar su estabilización en la oficialidad que se acomoda en la quietud de la estatua.

Si seguimos esta idea, donde el método de trabajo del artista apunta a pasar por alto la sacralidad del acontecimiento histórico y del héroe, es comprensible que para él un foco de interés permanente sean los lapsos que se producen entre la institucionalización, la destrucción y el olvido. Sería ahí donde se podrían encontrar con mayor asiduidad las fisuras del armazón simbólico que detenta la estatua y que la sostiene como signo activo; sin éste queda convertida en un mero receptáculo de significados a merced de la turba o de la indiferencia del transeúnte. Pocos son los que ostentan la capacidad de interpretar sus contenidos, pero la labor de Sánchez Castillo es apropiarse de éstos para el arte, manipular los signos y permitir una nueva lectura en un claro requerimiento al individuo para que pase a convertirse en sujeto histórico al apoderarse del espacio generado a partir del reordenamiento de lo ya escrito.

En consecuencia, sería posible interpretar el trabajo de Fernando Sánchez Castillo desde dos perspectivas. La primera de ellas, desde el develamiento, por cuanto su obra nos trae una y otra vez la verdad que yace escondida tras lugares, signos, documentos, objetos u obras de arte. Es su permanente empeño por hacer aparecer lo que falta, lo que es necesario para que -a partir de su presencia- lo verdadero acontezca. Un segundo lugar es desde la provocación, su intención de incidir permanentemente en la historia desde el rol del iconoclasta que fuerza la llegada de la revolución para desnudar la fragilidad de la estatua y proveerse del material que conformará su obra.

Quizás en la densidad de su trabajo convivan ambas, pero desde cualquiera de ellas es posible advertir la convicción en la capacidad activadora del arte, la que no pretende más que impulsar al espectador a ser consciente de su lugar en el mundo y de la relevancia de jugar un rol activo respecto de aquello que lo determina. En definitiva, horadar las grietas del pedestal para que el héroe nos quede al alcance.

ROCKY HORROR



La perversión del signo: Una conversación con Fernando Sánchez Castillo

En medio de las diversas actividades realizadas durante su visita a nuestro país, este destacado artista español se refirió a sus propuestas artísticas, a su interés por la historia reciente de España y al acontecer del arte contemporáneo español.

“Una de mis primeras memorias de infancia tiene que ver con la muerte de Franco. Yo vivía muy cerca del Palacio Real y recuerdo unas colas inmensas en el parque que había enfrente y a gente durmiendo en el portal nuestra casa, a la intemperie. Yo no podía salir a jugar porque eran demasiadas las personas que querían ir a ver el féretro de Franco, organizándose como una gran serpiente que ingresaba a ese lugar”, cuenta Fernando Sánchez Castillo, uno de los artistas más relevantes en la escena del arte español contemporáneo y quien, en muchas de sus obras, ha trabajado con la figura de Francisco Franco, quien estuvo casi cuarenta años al mando de España.

Sánchez Castillo tenía cinco años cuando Franco murió y, en esa época, sólo sabía que era la persona que supuestamente vivía en el palacio que estaba frente a su casa. La falta de información respecto a este personaje fue lo que despertó su curiosidad en torno a su figura y a la historia reciente de España porque, como él señala, “a mí realmente me faltaban datos. No sabía quién era, qué había pasado y tampoco tenía grandes conocimientos sobre cuál era su personalidad. Sí sabía que era un ser como proteico, indefinido, que encarnaba todas las virtudes y características de lo que era ser ibérico, católico, una persona de orden, un modelo de caballero cristiano, social y político”.

En su núcleo familiar no se hablaba de ese tema, de lo que había pasado, “de que habían perdido una guerra, habíamos perdido familia, a tíos que habían muerto en combate o que habían sido desaparecidos después de la guerra. Y yo no sabía nada de eso porque todo era como un gran vacío que había que llenar y que se centraba, justamente, en la figura de Francisco Franco”, explica este artista, agregando que incluso en el colegio “ese tema no se estudiaba.

Sabíamos perfectamente qué era la prehistoria, el neolítico, el paleolítico, pero los cursos de historia abarcaban sólo hasta 1920 ó 1925 y nunca llegabas, en clases, a saber qué era lo que había pasado”.

¿A qué crees que se deba que estos temas no se hablaran?

Quizás se trataba de un problema generacional. Mi padre vivió la dictadura y era, por decirlo así, muy descreído de todas las ideologías porque el madrileño tiene una tradición que no se puede olvidar: vivimos tres años de un intenso asedio y, en ese asedio, los políticos vendieron a la población. Es que ellos vieron su propio interés y, por ejemplo, el Partido Comunista fue una filial de la Unión Soviética con sus intereses imperialistas; el Partido Socialista fue más moderado y casi inexistente por esa dualidad; y el fascismo y el anarquismo intentaron hacer sus vendettas personales. Todo ese tipo de crímenes sucedieron en la Guerra Civil bajo el paraguas de lo que eran las ideologías cuando, en realidad, se trataba de enemistades y de un periodo de ajustes de cuentas desmedidas y severas que duró tres años. Entonces, mi padre tenía una gran desconfianza en torno a todo ese tipo de ideologías, pero eso no influyó en su gran sentido de humanidad, de derecho, de rigor. Es decir, que no tengas ideologías políticas no significa que no tengas moral, pero sí una moral descreída de todos esos grandes cuentos o falacias con las que a él lo machacaron.

¿Cómo influyó todo esto que describes en tu decisión de estudiar arte?

Era como una amnesia colectiva, como si en 50 años no hubiese pasado nada. Sin embargo, venir de un estrato social en el que al menos había ciertas preocupaciones sociales me permitió mirar más hacia un lado que hacia otro y, efectivamente, creo que parte de mi trabajo hace referencia a todas las cosas que mi padre no pudo hacer o ver. Supongo que, cuando uno es adolescente y tiene que elegir cuál va a ser la orientación de su vida, se deja guiar por sus intuiciones y creo que estoy aquí por casualidad. Al arte se lo desliga de todo contenido histórico y social -una cuestión que no apruebo en lo absoluto-, se le trata en términos formales y decorativos, como algo que complementa la vida, como una actividad cultural positiva, y se evita ver la capacidad que tiene y que ha tenido para transgredir, contar y hacer una lectura de la historia de

una manera transversal y mucho más directa que todas las crónicas que los historiadores o la historiografía luce.

Cuando entraste a la universidad, ¿qué visión tenías respecto a lo que estaba sucediendo con el arte en España?

La verdad es que era un arte muy basado en Miquel Barceló, un arte que también salía de un periodo de oscuridad, de un periodo de aislamiento de la dictadura. En definitiva, el arte de los primeros poderes democráticos y de izquierda que, curiosamente, coincidía con un éxito económico brutal, lo que trajo consigo una explosión de artistas y de gente interesada en el arte de una manera muy comercial. Entonces, era una época muy feliz y poco reflexiva, por así decirlo. Sin embargo, mi generación, la segunda generación de artistas en democracia, descubrió otros modelos intelectuales y comenzó a preocuparse por temas sociales y por aquellos referidos a la globalización, el consumismo, la democracia, la arquitectura, el urbanismo, etc. Y esto, de una manera radical y siempre utilizando los canales y las estrategias de un arte contemporáneo más internacional, cuestión que marca la diferencia con las figuras anteriores, como Barceló, que fueron más atávicas e intentaron entroncar con la tradición española de Goya y Velázquez, por ejemplo, relacionándose muy poco con el contexto internacional.

Has dicho en algunas entrevistas que tu generación es la que se está haciendo cargo de lo que no hizo la generación anterior. ¿Por qué?

La generación anterior es la de la movida madrileña, una generación que está harta de la dictadura, que la ha sufrido, que los ha machacado con la religión, con el ejército, con la patria, con el orden y con la ley. Entonces, han tenido una inclinación hacia la música más radical, hacia la fiesta, a olvidarse de todo a través de las drogas. Es decir, estamos tan hartos de la dictadura que no vamos a hacerle ni el favor de pensar en ella. Y claro, eso era lógico, era una necesidad vital para sobrevivir, pero quedaron en el camino muchos cabos sueltos que había que hilar para saber cuál es el contexto social en el que nos movemos ahora, cuestión que está haciendo esta segunda oleada de artistas donde, quizás, el más interesante sea Santiago Sierra.

A la Península ha llegado una gran cantidad de personas con las que hemos tenido la oportunidad de volver a encontrarnos y contactar con artistas de otros países ha sido muy interesante, enriqueciendo muchísimo el ambiente intelectual español. Es que los artistas de hoy son parte de una comunidad y, en ese sentido, me gusta mucho la definición que dan los nazis a los judíos porque nosotros seríamos como los judíos, apátridas y cosmopolitas. Es que la esencia del arte contemporáneo es el movimiento, una vuelta al problema de lo local como algo universal. Sin embargo, los 90 fueron una época del cosmopolitismo más absoluto y de lo apátrida como descreimiento de las grandes verdades propagandísticas del poder.

Hablas de lo apátridas que son los artistas contemporáneos. Sin embargo, es posible percibir en tu trabajo una referencia permanente hacia la propia historia.

Creo que el hecho más radical y significativo que ha habido en la sociedad española del siglo XX -y me atrevería a decir, de los últimos 500 años-, fue la consideración que tuvo el gobierno de la República al señalar que el patrimonio artístico era más importante que la Monarquía y la República juntas. Ésa fue una frase Manuel Azaña, Presidente de la República, quien puso como objetivo prioritario el salvamento del Museo del Prado y de todos los bienes históricos, porque creía que la comunidad española, la comunidad de sentido, tiene su salvación en la preservación del patrimonio artístico que ha organizado durante siglos. Entonces, esa clarividencia y esa manera de pensar son las que a mí me guían. Por lo tanto, si tengo alguna patria, es la patria de la estética y del norte que me ha acompañado en mi surgimiento como persona. En mi formación como ciudadano, ha sido el arte visual el que ha fraguado mi personalidad, y he tenido la suerte de vivir en un contexto muy rico y radical en referentes artísticos. Es decir, he estado en una ciudad donde un artista pintaba con igual intensidad a un rey y a los bufones de la corte; a otro que pintaba los desastres de una guerra y que, al mismo tiempo, hacía caricaturas de los reyes siendo un pintor de cámara del rey, mostrando la incomodidad de un sistema político tan hipócrita y cínico como el español del siglo XIX. Y no es siendo outsider, sino siendo una pieza fundamental de esa lectura, de ese sistema, de ese establishment.



Baraka, Fernando Sánchez Castillo (Fotograma del video, fotografía de Sofía Moro)

El lugar del arte contemporáneo

La relación entre arte y poder es una de las problemáticas en torno a las cuales Fernando Sánchez Castillo reflexiona en sus obras, inquietudes que materializa tanto en esculturas como en videos, instalaciones y acciones propiamente tales. Esas propuestas son las que han llevado a este Licenciado en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Filosofía y Estética de la Universidad Autónoma de Madrid a ser reconocido como uno de los exponentes más relevantes del arte español contemporáneo, exhibiendo sus obras en diversos espacios de España y en países como Holanda, Bélgica, Portugal, Francia, Alemania, Brasil, Australia e Italia.

Para él, hacer una obra, sea ésta una escultura, una fotografía o un video, no es más que “intentar completar un álbum de imágenes que te permiten vivir en el mundo de una manera coherente con él”, explica Fernando Sánchez Castillo, quien, interesado en trabajar en torno a la memoria y al pasado histórico de España, se ha visto obligado a relacionarse con instituciones gubernamentales para concretar sus diversas propuestas. Por lo mismo es que, a partir de su experiencia, no tarda en aclarar que “alguien que es profesional, debe tener inquietudes variadas dentro del contexto del arte contemporáneo porque la supervivencia de ese tipo de trabajos se tiene que apoyar en otros”

Como ejemplo, este artista, que fue representante de su país en la XXVI Bienal de Sao Paulo el año 2004, cuenta que la galería con la que trabaja “prefiere, de vez en cuando, comercializar otro tipo de trabajos porque éstos no tienen una salida económica, transformándose finalmente en una especie de hobby”, explica Fernando Sánchez Castillo, agregando luego que a esa incomodidad comercial de la que ha sido testigo se suman otras, como lo es “una censura burocrática que se traduce en temor a todo este tipo de temas por gran parte de las instituciones españolas. Por lo tanto, sí hay trabajos que no se pueden presentar directamente porque son incómodos de presentar”.

¿A qué crees tú que se deba esa incomodidad?

A esa censura burocrática de la que te hablo y al temor de afrontar con normalidad un pasado. También a un desconocimiento del arte contemporáneo

y a esa desconfianza radical respecto de lo que decía Bruce Nauman, que el verdadero artista revela la mística. Entonces, existe un temor a pensar generalizado porque es un esfuerzo muy incómodo que requiere de mucha energía.

Desde esa perspectiva, el lugar del arte podría permitir la búsqueda de la fisura, porque si uno pensara desde otros campos disciplinares, como la historia o el periodismo, probablemente encuentre tantos o más problemas que el mundo del arte.

Sucede que el artista es un free lance y si pensamos en el mundo del periodismo y de la investigación histórica, a no ser que se tenga una fortuna personal, es muy difícil acceder a esos temas sin trabajar para un medio que generalmente está en manos de poderes económicos. Entonces, el artista contemporáneo es alguien que, al igual que un pirata o un guerrillero, vive con muy poco y hace una labor con una difusión muy grande por la atención mediática que recibe.

Leí que, para ti, el arte contemporáneo es un híbrido que molesta. ¿Por qué?

Híbrido porque tomamos todas las estrategias de las ciencias humanas e incluso del pensamiento científico para la elaboración de nuevas preguntas, cuestiones que se abordan habitando las letras, los lugares de no pacificación, de no constituirse en parte de ese insectario que el poder o la manera de organización social requiere. Es decir, tenemos a todos encasillados en un lugar, con unas previsiones de comportamiento y de actitud y, sin embargo, el arte contemporáneo aparece como un pequeño destello que brilla entre medio de esa gran escultura que sería lo social.

Como la piedra en el zapato.

Como la piedrecita en el zapato, que a veces es un diamante y a veces una castaña. Pero sí, es muy importante porque te hace ser consciente de tu corporeidad y de tu lugar en el mundo.



Vista general de la charla en Auditorio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile Sede Las Encinas

Que el arte moleste, ¿es fundamental para ti?

Cuando hablo de molestar, me refiero a poner en marcha una actividad de pensamiento que requiere una cantidad de energía muy grande. El arte contemporáneo te hace pensar y pareciera que no estamos acostumbrados a hacerlo porque fuimos educados para asumir y para que todo sea previsible. Entonces, cuando el arte contemporáneo plantea una imagen que no entra en las expectativas de esos gastos de energía mental, molesta.

Imagino que esa molestia no sólo tiene relación con el gasto de energía del que hablas, sino también con lo que sucede cuando una propuesta crítica empieza a circular, ¿no?

Cuando una propuesta comienza a circular, empieza a ser leída de múltiples maneras, y sucede que las respuestas negativas se hacen más evidentes que las positivas. Es decir, si alguien grita, todo el mundo se vuelve, pero si alguien está satisfecho, pasa desapercibido porque estamos en una sociedad en que se le presta demasiada atención al escándalo, evitando una reflexión mayor.

Pero en tus propuestas tú invitas a la reflexión a través de la utilización de símbolos que son sumamente potentes y reconocibles tanto en España como en otros países. ¿Qué te lleva a trabajar con esa simbología?

Primero, la historia del arte, que ha manejado siempre los elementos con los que yo trabajo, desde la representación de la Medusa y Perseo, elementos que tienen que ver con el cuerpo social, como los camiones antidisturbios. Pensando en *Pegasus dance*, recuerdo que Joseph Beuys afirmaba que todo hombre es un artista y, en ese sentido, por qué no la policía. Es decir, por qué a una persona que está en una oficina todo el día, encasillada en una actividad previsible y aburrida, no se le puede plantear la posibilidad de escaparse un par de horas para realizar algo que nunca nadie le va a permitir hacer de otra manera. Sorprendentemente, uno encuentra ese deseo de todo el mundo de transgredir su propio orden, y uno tiene que ser un poco insistente y estar ahí para aprovecharlo. Por eso es que suelo trabajar en varios proyectos al mismo tiempo, intentando poner más energía en uno que en otro, buscando el momento apropiado, los contactos apropiados.



Sendero Luminoso, Fernando Sánchez Castillo

En ese sentido, ¿cómo te relacionas con la institucionalidad?

Mi relación con la institucionalidad es compleja, porque uno intenta ejercer un derecho ciudadano que es diferente cuando eres artista. El arte contemporáneo y sus estrategias despiertan la sospecha respecto a lo que va a pasar y no hay confianza en los artistas contemporáneos. Todas las épocas han tenido un arte que les representa y todo poder ha tenido a ese arte como aliado aunque a veces haya sido como una piedra en el zapato para recordarles quiénes eran. Pienso en la amistad de grandes artistas y grandes mandatarios y en cómo esa necesidad ahora no existe. Pienso en la amistad de Tiziano con Carlos V o en el hecho de que Felipe II era un apasionado de El Bosco. Y no puede haber cortocircuito más intenso entre alguien defensor de la fe, del imperio y del control que un cuadro de El Bosco.

¿Tú asumes las formas de la institucionalidad, la burocracia y los conductos regulares para producir tus obras?

Yo, por así decirlo, utilizo las mismas estrategias y materiales que el poder, porque la manera de actuar frente al poder es de tú a tú. Es decir, cuando el poder sitúa una estatua en bronce en la Plaza Central, pues yo también. Pero no se trata de hacer un contrapoder, sino de esforzarse por utilizar el mismo tipo de lógica y de estrategia, y de introducir esa pequeña piedrecita que hace que sea radicalmente diferente.

Por ejemplo, la manera en que presento *Baraka*, el trabajo que surgió a raíz de que mi asistente tenía dos pelos de las cejas de Franco, donde llevamos una fotografía de la palma de Franco a videntes, es otro falso histórico. Es decir, hacer una máscara funeraria de un ser tan vulgar y estúpido como fue Francisco Franco, en un estatus de intelectual y de honor excesivo, se realiza a la manera de un documental histórico. Ese falso histórico le corresponde, se pone en paralelo un documental en que se habla con toda la seriedad de una cosa que no lo merece.

Pero hay dos obras tuyas donde, al parecer, se apelaría a la emocionalidad que aún despierta en algunos la figura de Franco. Es el caso de *Fuente de Caldas*, donde el público se ve invitado a beber de su boca, y el video *Táctica*, donde vemos a ciegos tocando las esculturas de Franco.



Pegasus Dance, Fernando Sánchez Castillo (Fotograma del video)



Bueno, el surgimiento de *Fuente...* tiene que ver con que muchas veces bebemos de la cabeza de un león, por ejemplo, y pensé en la posibilidad de beber de la cabeza de otro tipo de fieras. Lo que me dio la clave fue una imagen en la que se quitaba un busto de Stalin y la gente se acercaba a besarlo. Como esa cercanía de un labio contra otro me dio repulsión, pensé que el agua ponía una distancia y la fuente lo convertía en un objeto útil. Pero, ¿por qué acercar tus labios a una cabeza? Supongo que son las piezas más escondidas, poéticas y perversas de mi trabajo. Franco era el dictador al que se le debía todo, toda la energía contenida y toda la fertilidad, entonces, ¿por qué no hacer una fuente con él, una cosa que está metida en un bloque de hormigón como si fuera un represaliado por la mafia, y que tiene ese aspecto susceptible de ser atacado, usado, bebido, respetado o vilipendiado?

“No soy biógrafo de este personaje”

El interés de Fernando Sánchez Castillo por la historia reciente de España ha hecho que muchas de sus obras giren en torno a la figura de Francisco Franco, “un ciclo de mi trabajo que está ya pronto a concluir y que tiene un eco evidente en la sociedad chilena, cuestión que se explica, básicamente, por las dictaduras que hubo en ambos países”. De allí que aclare que ese interés no implica que él sea un biógrafo, un adorador o un fan de ese personaje, “sólo he querido introducir cierta luz o cierto interés sobre algunos aspectos que rondan su figura y, para mi sorpresa, he encontrado mucho más de lo que esperaba”.

En el transcurso de los años que se ha dedicado a investigar a Francisco Franco -“de una manera lateral”, comenta-, ha sido mucha la información que ha recopilado, llegando incluso a concluir que “lo que gobernaba a la sociedad española en aquel tiempo, la sigue gobernando hoy”, señala, agregando que “puede ser que la persona haya muerto, pero quienes estaban con él siguen aquí. Es decir, todos estos personajes que son responsables en gran medida de crímenes e injusticias, responden a una masa social que los apoya, que está detrás de ellos y que se mantiene. Entonces, cambia el rostro, cambia la manera de controlar algo, pero la realidad sigue siendo la misma”.

Mencionaste que en estos años en que has estado tras la pista de Franco, has encontrado mucho más de lo que esperabas. En ese sentido, ¿qué rol juegan las casualidades en el surgimiento de tus obras? Pienso en casualidades tales como el relato de tu profesor que dio origen a *Arquitectura para el caballo* o el encuentro con la fotógrafa que registró la máscara y las manos de Franco utilizadas en *Baraka*.

Las ideas surgen a partir de lo que yo denomino una confesión, y una confesión es, para mí, la liberación del trauma, de lo que está escrito y es conocido por todos, pero donde cada uno tiene algo que complementa la visión general de la historia. Por eso digo que se confiesan y se liberan, cuestión que se da porque saben que el arte tiene una repercusión visual que no pasará desapercibida. Por ejemplo, mi asistente decía que él había tenido dos pelos de las cejas de Franco, pero cuando la cámara comenzó a grabar para hacer *Baraka*, él contó que todavía los tenía. Para mí, esa confesión fue una sorpresa y no pude evitar pensar en el Museo del Ejército que insiste en no saber dónde está la máscara funeraria de Franco. Ésa es una irresponsabilidad absoluta de una institución





Fountain Of Wishes, Colossal, Art Facts Fiction, Alemania, 2009

que fue construida para dar a conocer los objetos que tiene y para hacerlos accesibles a todos los investigadores, sean de la ideología que sean.

Esa lectura es similar a la que se puede hacer respecto a las esculturas de Franco que fueron retiradas del espacio público, porque no se sabe dónde están o no se puede acceder a ellas. Al parecer, hicieron mucho ruido al ser quitadas y pese a que los monumentos son buenos lugares para olvidar, en tu trabajo reaparecen persistentemente, impulsadas por microhistorias que componen lo que Gabriel Salazar llama “memoria social”.

Gabriel Salazar también dice que la deuda es impagable, entonces, es mejor no hablar de ella. Entonces, como no sabemos qué hacer con las estatuas de Franco, ya no las mostramos nunca más. Pero no, tenemos que llegar a una solución, y si bien yo no soy quién para proponer una solución, sí quiero hablar de ello, de esa sensación. Y esas esculturas, que antes estaban dentro de un paisaje urbano, hoy están en un archivo, en un almacén, entre medio de unos boniatos, pero son estatuas de tu propiedad y obviamente quieres saber qué ha pasado con ellas. Luego, también hay un derecho moral que es más denostable, porque esas estatuas se hicieron de una manera muy fea. Es un arte de encargo y, aunque creo que no tienen un gran valor artístico, sí poseen una gran energía contenida y es con esa energía con la que no saben qué hacer. Entonces, se haga lo que se haga con ellas, siempre van a ser objetos incómodos.

Es más, si yo tuviera tiempo, iría a la Embajada de España a pedir que cambien el nombre de una calle de Chile que se llama General Francisco Franco. No puede ser que sociedades democráticas como la chilena y la española mantengan una calle que se llame Francisco Franco. Es absurdo.

¿Por qué habría que cambiar el nombre de esa calle y dejar, en cambio, una estatua de Franco en el espacio público?

Sacar las estatuas del espacio público está muy bien, pero quizás habría que crear espacios de interpretación donde pudieras acceder a ellas, como ocurre en varios países comunistas. Y es que claro, como señalaba el profesor Salazar, quien tiene una estatua es muy sospechoso, porque pocas estatuas hay de quienes se han ganado un Nobel de la Paz, por ejemplo. Tienes esa estatua porque has

matado, has robado y has favorecido a unos cuantos para que te la coloquen. Entonces, ¿qué hacemos? ¿Quitamos las estatuas o quitamos el nombre?

¿De allí proviene una afirmación que hiciste hace un tiempo atrás, donde señalabas que no sabíamos qué hacer con nuestro pasado?

Es un pasado triste y traumático. Si muchas veces no sabemos qué hacer con el presente, mucho menos con nuestro pasado o con nuestro futuro. Y el gran problema es el futuro. El arte no tiene respuestas, de hecho, tiene más preguntas, y es una alegría el poder plantear hipótesis de trabajo y nuevas relaciones con el pasado, con el presente y con el futuro. Siempre he mantenido la tesis de que un artista no habla para la inmediatez, sino para generaciones posteriores que enlazan con las anteriores.

¿Qué ocurre cuando te das cuenta de que tu trabajo funciona como una especie de catalizador? Te lo pregunto porque muchas personas se involucran en tus propuestas al sentirse representados con tu trabajo.



Quizás esas energías mal canalizadas de lo social están buscando liberarse. Hablábamos de esas confesiones que están intentando encontrar un cauce, una formalidad y, muchas veces, eso está ahí y sólo hay que recogerlo. Pues esto es así, es tener la capacidad social para que la gente te cuente cosas que nos interesan a todos porque quieren que tú hagas algo con ello. Son esas historias que se te quedan en la cabeza y que son susceptibles de darles una formalidad.

En esa formalidad, ¿cuál es la relación que tienes con la escultura, disciplina que podría considerarse como el eje central en muchas de tus obras?

Bueno, generalmente la escultura trata de objetos que son inalcanzables para el proletariado. En mi caso, mi padre era un obrero y no teníamos ningún objeto de arte fundido. Es más, recuerdo haber ido con él a mercados (como vuestro Bío Bío) y preguntar lo que valían ciertos objetos, figuras carísimas que se le escapaban a mi padre del dinero que tenía en el bolsillo. En esa época, yo ya tenía cierta obsesión por la escultura, pero no existía la posibilidad de comprar ese juguete que era el objeto fundido.

Junto a ello, yo me crié artísticamente en una época en que hablaban muchísimo de la desmaterialización del arte, ejercicio intelectual que equivalía a la desposesión absoluta de cualquier referente físico por una primacía del concepto de lo formal. Yo estoy de acuerdo con ello, pero creo que hay una manera de leer ciertos misterios o claves que se corresponden con algunos objetos, como la estatuaria y algunas colecciones. Creo que esa materialidad aporta un misterio y mi preocupación por la escultura es justamente ésa: esas formas que tienen muchas de ellas, una génesis no tanto de un autor -las más de las veces son anónimas-, y cuya formalidad, cambio, transformación o ubicación se corresponde con el azar o con la intención política. Para mí, por ejemplo, una de las grandes esculturas de la transición española son los agujeros de los balazos del golpe de Estado. Realmente es algo físico, no una entelequia, y lo que me impacta es cómo un edificio que se hace para el debate tiene un agujero de bala justo detrás del lugar en que te sientas. Esa forma es la que a mí me interesa, el objeto en sí, esa capacidad críptica para poder ser leído e interpretado, desde el pasado, como algo clave para el futuro. Por eso me interesa la formalidad, porque el arte de concepto muchas veces encierra la idea de su propia definición







Rotating Franco, Fernando Sánchez Castillo

o bien es tan claro y definido que no deja espacio ninguno, siendo muy unívoco. Y está bien que sea unívoco porque es una parte del arte contemporáneo, pero no es mi carácter ni se corresponde con mi tradición. Yo vengo de un contexto de contradicción absoluta.

Desde esa perspectiva, ¿crees que exista una vinculación entre el arte contemporáneo y el arte monumental tradicional, pensando en el misterio que ambos encerrarían?

Creo que sí. El arte contemporáneo tiene la dependencia y la esclavitud del mercado, pero en el arte de otros tiempos esa realidad era mucho mayor porque eran encargos y, aún así, los artistas eran capaces de subvertir los mensajes que le daba el propio autor del encargo. Todavía es posible ver en las estatuas muchas más cosas de las que representa el encargo original y, en ese sentido, creo que encriptan varios de los códigos que utiliza el arte contemporáneo. Entonces, se dan allí sinergias que son muy interesantes porque, finalmente, el monumento o el arte público no se corresponden con la decisión de una persona, sino con una colectividad. Además, siempre hay una fisura por la que se puede ver, característica que yo creo que tienen todos los monumentos.

Mencionaste que tu interés por trabajar en torno a la figura de Franco era una etapa que se acabaría relativamente pronto. ¿A qué se debe esa afirmación?

Es una exigencia moral. Al igual que la generación anterior, que decide olvidarse de la dictadura y dedicarse a otras cosas, creo que yo debo dejar esta interpretación del personaje para no honrarlo más porque el hecho de que alguien le dedique atención es una honra que puede constituirse en un halago. Este personaje interesa en Chile por el paralelismo, pero quizás no sea tan interesante para el arte contemporáneo. De todas formas, y sin dejarlo mucho de lado, estoy esperando que lleguen las confesiones porque no se trata de una búsqueda activa, sino de estar en el lugar apropiado.



Guernika, Performance en el Museo Reina Sofía, Fernando Sánchez Castillo, 2010.





Monumento al Presidente Arturo Alessandri Palma

El conflicto de las memorias en el espacio público (Chile, siglos XIX al XXI)

Gabriel Salazar

Se ha mencionado aquí la palabra, la acepción, “la memoria”, así. Un sustantivo, un “la” genérico. En Chile hay una tendencia muy fuerte a utilizar, a hablar o a constituir el discurso en base a conceptos generales usados en “la” o en el “el”. “La” memoria, “el” Estado, “la” democracia, “la” política, “el” pueblo, “la” transición. Esto de sustantivizar y generalizar los conceptos, implica convertirlos en una abstracción genérica, y los historiadores sabemos que las abstracciones genéricas trabajan muy mal con la historia efectiva porque es otro lenguaje, es un vinagre que no se puede mezclar con el aceite. Es por eso que los historiadores somos reacios a trabajar con conceptos generales, teorías abstractas y abstracciones. Ello, porque cada uno de nosotros es una realidad extremadamente heterogénea, cambiante, conflictiva, transformativa y es muy difícil seguirle su camino sobre la base de tener una perspectiva única o un *prima* único para tratar de entender su sentido último.

Por eso aquí quisiéramos despedazar un poco la palabra memoria y no utilizar el “la” en abstracción, sino más bien en esa particularización que uno encuentra en la realidad y en la historia de todos los tiempos. Y, en ese sentido, para simplificar un poco el problema, creo que es posible hablar en Chile históricamente, y hoy día también, de al menos tres memorias. Una de ellas es la memoria oficial, que es la memoria del Estado o, si ustedes prefieren, del sistema, por último, de la legalidad o de las élites dominantes y, en rigor, de los vencedores. Memoria oficial. De otro lado, uno encuentra, y particularmente uno que está metido en ese proceso, la memoria historiográfica, la memoria de los historiadores, la memoria académica, la memoria universitaria, la memoria que es ciencia oficial, que se supone que tiene una especie de consistencia propia y que exige un respeto por sí misma. Y en tercer lugar tenemos lo que

* Transcripción de ponencia presentada en el Seminario *Arte y poder en el espacio público*, realizado el 25 de mayo de 2011 en el Auditorio de la Facultad de Artes sede Las Encinas.

podemos llamar, un poco libremente, la memoria social, que es la memoria de los grupos concretos, la memoria de uno mismo, la memoria de los abuelos, la memoria del papá, la memoria de los “cabros” de la esquina, la memoria de los “cabros chicos”, la memoria de cada una de las generaciones que han pasado por nuestra historia y que es memoria concreta, memoria que se basa en la experiencia, por lo común, sensorial y física. La historia de Chile podemos verla en función de la relación dialéctica entre estas tres memorias o en el conflicto entre estas tres memorias y, en función de eso, hacer una especie de diagnóstico. ¿Qué pasa hoy día que está tan de moda hablar de la memoria?

Si recordamos los más viejos aquí, en la época de Eduardo Frei Montalva o de Salvador Allende Gossens, no se usaba la palabra memoria. La memoria recuerda el pasado o es, de alguna manera, el proceso. En nuestro tiempo, es decir, en la época de Allende, era el futuro: “el presente es de lucha, compañeros. El futuro es nuestro”. Y por eso es que, como el futuro era nuestro, estábamos al aire y la revolución se planteó alegremente, no rabiosa y amargamente. La palabra memoria, hoy día, tiene un carisma y una significación histórica específica que voy a tratar de aclarar desde la perspectiva de un historiador social, porque yo soy historiador social, no un historiador a secas. Significa eso que tratamos de ver la historia de Chile desde la mirada específica de cada uno de los sujetos relevantes que ha tenido nuestra historia, especialmente populares. No desde el Estado al sujeto, sino al revés; no desde la abstracción a lo particular, sino desde la particularidad viva y en movimiento hacia lo genérico, invirtiendo la relación tradicional. Vamos a tratar de caracterizar eso.

De una parte tenemos en Chile, y voy a hablar de Chile, no en abstracto, una memoria oficial. Podemos llamarla memoria oficial y decir, derechamente, que es la memoria que muestran los hechos de los vencedores. En este país, los problemas históricos se han resuelto de tal manera que ha habido vencidos y vencedores, o vencedores y vencidos. Ésa es nuestra realidad. Y los vencedores han construido Estado, han dictado la Constitución, han impuesto un sistema institucional, han construido un discurso legitimador de ese sistema, han construido una monumentalidad, donde se expresan sus discursos, sus memorias, sus héroes, sus gestas, sus símbolos. Y esa monumentalidad ha llenado el espacio público.

En Chile, como ustedes saben, se han vivido tres grandes coyunturas históricas en que ha sido necesario construir o reconstruir el Estado. La construcción del Estado es, sin lugar a dudas, el evento más importante en una sociedad porque es la construcción del orden social e institucional que rige sus destinos. Y, ¿cómo es eso? Teóricamente, desde una mirada humanística, la construcción del Estado debiera ser una construcción ciudadana, una construcción soberana del pueblo: decidida, deliberada, informada y autogestionadamente. El Estado, la construcción del Estado, en cierto modo, es el más importante de los derechos humanos de toda la sociedad, de todo sujeto. Y en Chile han ocurrido tres coyunturas en que ha sido necesario construir el Estado, y las tres veces fue con golpe militar, sangriento, terriblemente sangriento al menos dos de ellos, y la tercera fue con un engaño, también sangriento en un sentido figurado, a la ciudadanía.

Muy rápidamente -no voy a hacer una clase de historia-, el primer Estado chileno, el que se organizó a partir de un golpe brutal en la Batalla de Lircay, que fue sangrienta y seguida de una represión también sangrienta, dio lugar a la Constitución de 1833 producto de una acción militar, de un complot, de un golpe de Estado, donde una élite pequeña (30% cuando había votación libre) se impuso, aplastó, excluyó, fusiló, relegó y exilió a la mayoría del 66% que había estado ganando las elecciones libres antes de 1829. Ese Estado nació ilegítimo porque la ciudadanía no participó en la construcción, no expresó su voluntad, al contrario, fue aplastada igual que con Pinochet y peor, porque fue terriblemente sangriento. Ése es el Estado que ha sido presentado por nuestra tradición, por nuestra memoria oficial, como el Estado modelo en América Latina, orgullo de los chilenos, único Estado en América Latina que duró 100 años: 1833-1925. Como sabemos, los estados que se construyen ilegítimamente, a través de golpes militares y violencia contra la voluntad soberana de la ciudadanía, necesitan legitimarse a posteriori. Si nace ilegítimo, tiene que legitimarse después. Como dice Jürgen Habermas, es la legitimización tardía. ¿Cómo se legitima un régimen que nació ilegítimo? Bueno, ése es el arte de la política de los vencedores. ¿Cómo lo hacen? En primer lugar, lo primero que tiene que hacer el dictador es dictar ley. Si convierte en ley su régimen de facto, su dictadura brutal, automáticamente logra disciplinar a

los jueces, porque los jueces son criaturas de ley, los jueces no legislan ni ejercen soberanía, son criaturas de ley que quedan cazados en la ley. Y si los jueces quedan cazados con esa ley, pues la policía también, los funcionarios públicos también, gendarmería también, los empleados públicos también, y ya con eso, un Estado que nació ilegítimo puede civilizarse en el sentido que la civilidad comienza a controlarlo. Puede alegar legalidad, que no es lo mismo que legitimidad, y puede comenzar a legitimarse tardíamente. Ése es uno de los mecanismos. El otro mecanismo es construir discurso y dividir la historia en dos. Antes, lo malo, de aquí en adelante, después de nosotros, lo bueno. Antes de Pinochet, el desquiciamiento de Allende, provocado por Allende, los violentistas de la Unidad Popular o de la ultra izquierda del MIR, qué sé yo, el guevarismo. Después de Pinochet, el orden, el éxito. Lo mismo con Portales, que fue el que organizó el primer Estado ilegítimo de este país, después de él el orden, antes de él el caos, la anarquía. Típico discurso de los vencedores: antes de nosotros, anarquía, después de nosotros, orden, disciplina. Otro mecanismo que usan, aparte de construir este discurso histórico quebrado en dos con un antes y un después y una valoración negativa para el pasado y otra positiva para el futuro, y a parte de la ley que mencionaba, es controlar los textos escolares. Y en los textos escolares se cuenta la memoria, la historia de los vencedores. Por ahí hay una frase: “la historia la escriben los vencedores”. Y quiénes vencieron en Chile, Diego Portales, Joaquín Prieto, Manuel Bulnes, Manuel Montt, Andrés Bello, que era de la misma colada, todo un paquete, toda una galería de un parnaso de héroes, héroes que, si ustedes lo piensan un poco, empezando por Portales, no fueron democráticos, ninguno. Y a Portales se le levantó una estatua en la Plaza de la Constitución, cuando él jamás creyó en la Constitución y se rió a gritos de ella y la trató de señora: “A esa señora hay que violarla tantas veces como sea necesario”. Es esencialmente violable porque lo que importa, dijo él mismo, no es la ley como tal, porque la ley simplemente engaña. Y, sin embargo, el señor Portales tiene una estatua en la Plaza de la Constitución.

Los vencedores heroifican a sus vencedores, que no necesariamente son héroes ejemplares, nacionales. ¿Cómo vamos a comparar a Portales con Thomas Jefferson, en Estados Unidos? Y otro mecanismo que usan es llenar el



Monumento al Libertador Bernardo O'Higgins Riquelme





Monumento a Diego Portales

espacio público con monumentos, estatuas, señaléticas y nombres de todo tipo de sus vencedores. No hay ciudad en Chile que no tenga una calle Alameda Bernardo O'Higgins, que es otro dictador, otro anti demócrata, un general que perdió todas las batallas. Que haya sido guacho es lo de menos. ¿Qué batalla ganó O'Higgins? Lo honramos porque perdió Rancagua y llegó a Maipú a darle un abracito a San Martín después que el otro ya había ganado la batalla. En Chacabuco se arriesgó tanto que casi se perdió toda la batalla por culpa de él. Lo salvó un argentino. Y tiene la estatua de héroe nacional. Los vencedores dominan las alamedas, las plazas, el espacio público, los nombres de las calles. No hay ciudad en Chile que no tenga una calle Libertador O'Higgins, Alameda Bernardo O'Higgins, Diego Portales, Manuel Montt, Antonio Varas o qué sé yo, y ninguno de ellos es un ejemplo de ciudadanía democrática, pero sí expresan la galería de vencedores. Y los textos escolares, como decía, están llenos de esas figuras y estoy seguro de que todos nosotros hemos estudiado textos escolares donde el señor O'Higgins queda por las nubes. Carrera, otro dictador atrabiliario. Ninguno de esos señores fue demócrata, ninguno fue ejemplarmente ciudadano.

Bueno, 1925 fue lo mismo. No hubo un golpe de Estado sangriento porque lo dieron los oficiales jóvenes que estaban de acuerdo, más o menos, con el movimiento popular, pero la alta oficialidad no estaba de acuerdo y se dio un segundo golpe que dio vuelta la cuestión. No fue sangriento, pero el engaño que hizo Arturo Alessandri Palma a la ciudadanía, sí fue perverso o, como se decía antes, felón, una felonía. A él se lo trajo de vuelta porque los militares jóvenes lo habían mandado a cambiar, lo enviaron exiliado a Italia, en concreto a Roma, y se le trajo de vuelta para una cosa bien concreta, para una tarea específica, decidida por la ciudadanía: que vuelva Alessandri para organizar y presidir el proceso constituyente para que la Asamblea Nacional Constituyente, o sea, la soberanía ciudadana, dictara otra Constitución. Entonces, su tarea, por eso lo trajeron, era presidir y organizar el proceso de una asamblea constituyente libremente electa, por lo tanto, que la ciudadanía se expresara y construyera el Estado que necesitaba. Qué hizo Alessandri, historia que no se cuenta, se las arregló –no voy a entrar en detalles aquí– para él manipular todo el proceso y él, finalmente, redactar la Constitución de 1925

“a su pinta”. Y esa Constitución fue exactamente opuesta de lo que quería la voluntad ciudadana. Y después, Carlos Ibáñez del Campo, que era enemigo de Alessandri, se las arregló para que militar y dictatorialmente se consolidara la Constitución de su enemigo, que fue una Constitución liberal. Por eso esa Constitución fue tan ilegítima como la de 1833, y la legitimación tardía de esa constitución ilegítima la hicieron todos los partidos políticos populistas de 1939 a 1973. Todos ellos legitimaron una constitución ilegítima porque creyeron en ella, la defendieron. Allende se suicidó por ella, a ese extremo, y ningún gobierno populista, y eso es lo curioso, ningún gobierno de centro izquierda, ni el Partido Radical, ni Carlos Ibáñez del Campo con el Partido Agrario Laborista, ni la Democracia Cristiana, ni la Unidad Popular con el Partido Socialista, el Radical, el Comunista, se propusieron cambiar una constitución ilegítima para darle la oportunidad al pueblo de construir por sí mismo el Estado que quería. No. Todos, digámoslo claramente, se apernaron en ese Estado, defendieron esa Constitución y convirtieron al pueblo no en una ciudadanía soberana sino en un movimiento de masas, masas seguidoras, obedientes y disciplinadas que desfilaban por las calles, pero para escuchar al líder, para seguir las instrucciones del líder, no para pensar, no para liberar, no para decidir por sí misma, como hoy día está ocurriendo. Entre 1938 y 1973, digámoslo con todas sus letras, la centroizquierda legitimó un Estado que nació ilegítimo, que fue liberal engañando al pueblo. Para qué hablamos del golpe del 73 y de la Constitución del 80.

Este cuento se ha repetido tres veces y, por tanto, tres veces se ha construido una memoria oficial sobre la base de establecer una legislación, un orden público, una institucionalidad y un discurso histórico que luego se repite, parceladamente, en pequeños discursitos políticos en el juego electoral, que en el fondo es el mismo. Y por eso es que tenemos el espacio público, hasta el día de hoy, absolutamente lleno de estatuas y héroes de todo tipo de los vencedores y una señalética que es cansadora, con los mismos nombres e incluso poniendo nombres que nadie conoce pero que son, de alguna manera, conocidos de ellos. Pongamos un ejemplo, el aeropuerto que se llamó gloriosamente por un buen tiempo de *Pudahuel* y lo rebautizaron como *don Arturo Merino Benítez*. ¿Quién era ese señor? La azafata extranjera ni siquiera lo pronuncia porque



Monumento al Presidente Manuel Bulnes

es ridículo el nombre y dice aeropuerto de Santiago. Pero le ponen encima la toponimia, la han cambiado para poner sus nombres, entonces, la memoria pública de alguna manera queda totalmente marcada por esos nombres, por esos héroes, por esas estatuas, etc.

Y el espacio público lo han llenado de eso y ustedes han visto cómo también han distorsionado lo que ha sido esta hermosa tradición mediterránea, latina, hispanoamericana de la plaza pública. La plaza pública nació como el espacio donde la ciudadanía se encuentra a sí misma, libremente, sin interferencia alguna, sin arbolitos, sin fuentecitas, sin pajaritos, sin asientitos, simplemente un espacio donde la ciudadanía se expresa a sí misma en fiestas, en carnavales, en ferias, en marchas, en concentraciones, en asambleas. La plaza se inventó en la cultura latina, digámoslo así, hispanoamericana, para eso. Y en México ustedes ven el Zócalo, en Ciudad de México, sin ni un árbol ni asiento. Se ven los edificios de la Catedral, el Palacio de Gobierno y la ciudadanía ahí se encuentra y hace lo que quiere. Y allí se constituye en soberanía. Quito, lo mismo, pero en Santiago, en nuestras ciudades, las plazas están llenas de arbolitos, de asientitos para los viejitos jubilados o de jueguitos para los niños, pero no hay posibilidad para que la ciudadanía tenga un lugar donde se encuentre a sí misma. Y la Plaza de la Ciudadanía, que antes se llamaba Plaza Bulnes, recientemente y por contagio con los nuevos términos se le denominó de esta manera, y en esta plaza -que se supone de los ciudadanos- plantificaron la estatua de Arturo Alessandri Palma, el traidor a la ciudadanía.

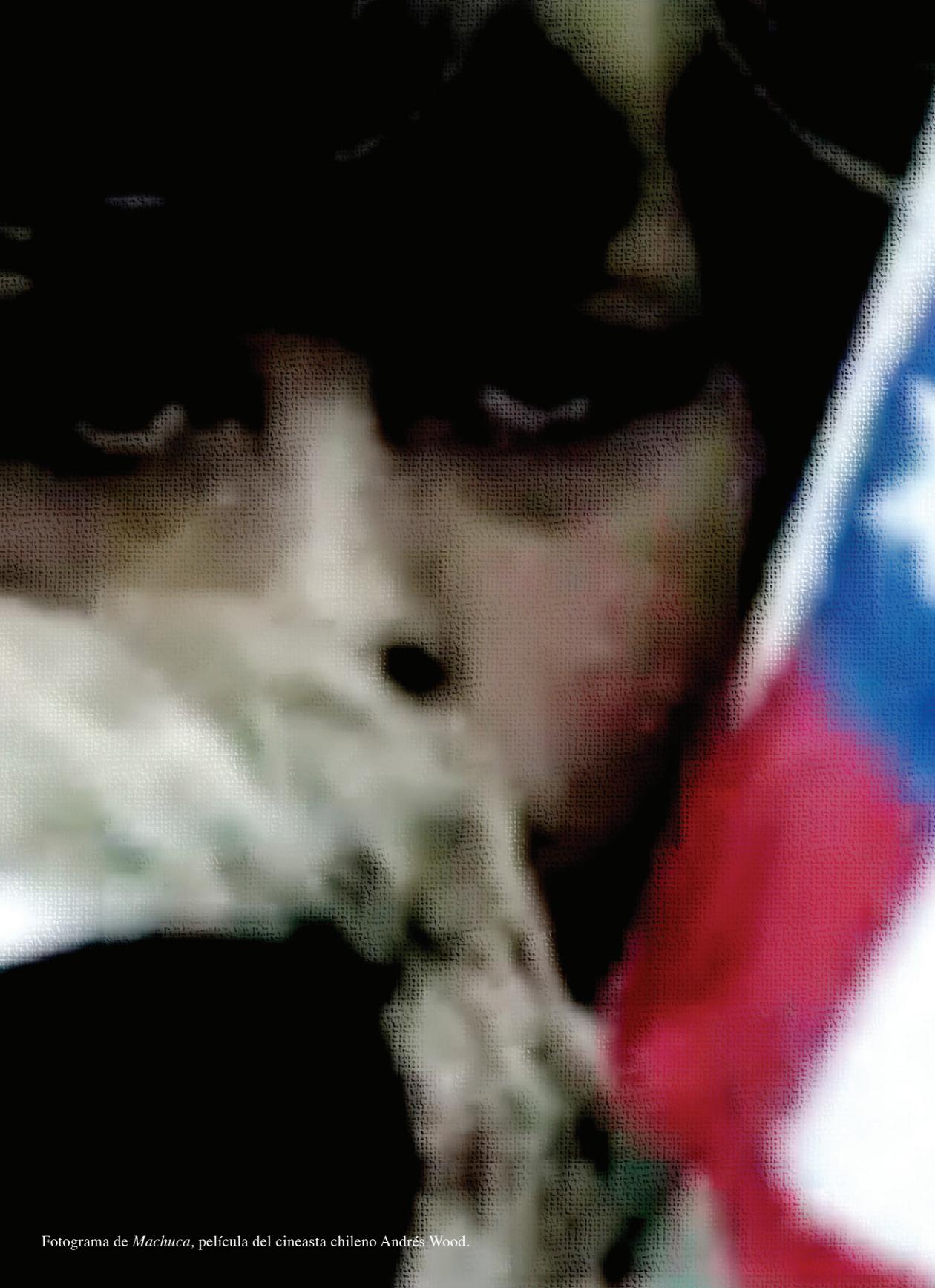
Bueno, ésta es la memoria oficial que nació dictatorial, es memoria de dictaduras, es memoria de leyes tomada por minorías, redactadas por un pequeño grupo de amanuenses, normalmente, obedeciendo a los dictadores de turno. Es una memoria que avala a grupos de héroes y cada grupo de héroes está agarrado de los militares. ¿Qué sería de Portales sin Prieto y Bulnes? Nada. Un mercader fracasado. ¿Qué sería del propio Manuel Montt sin el apoyo del General Bulnes? ¿Qué habría sido de Arturo Alessandri Palma si no es que el General Carlos Ibáñez del Campo que siendo dictador, avaló su Constitución, que es la obra por la cual Alessandri ha pasado a la posteridad? ¿Qué sería de nuestros líderes políticos hoy sin Pinochet, que creó el modelo neoliberal, que borró un poco la memoria popular, rebelde y revolucionaria,

que le torció el cuello a algunos partidos políticos que partieron siendo socialistas y comunitarios y que ahora son todos neoliberales? Bueno, la memoria oficial, pues, tiene una cantidad de características que ameritan un estudio sistemático de ella, una denuncia sistemática de ella y un estudio muy preciso hoy día de cómo está operando.

Y por otro lado está, como decíamos, la memoria historiográfica, la de los historiadores. Para decirlo en términos generales e ir simplificando, la historiografía académica, digámoslo así, la historiografía oficial chilena, no ha hecho otra cosa que poner como historia lo que los vencedores han hecho en el espacio público como monumento. ¿Qué hizo Diego Barros Arana? El principal, históricamente, de nuestros historiadores, el héroe historiador que se conoce, exaltó la figura de Portales, hundió la figura de Freire, hundió la figura de Manuel Rodríguez, exaltó la figura de O'Higgins que era el golpista probable que tenían en caso de que hubiese fracasado Prieto. Barros Arana es el primer historiador que exaltó y construyó el mito del Estado Portaliano y de Diego Portales. Todos los otros historiadores del siglo XIX, entre ellos, el supuestamente crítico o inteligente, liberal y radical inclusive, Vicuña Mackenna, por 1860 y 70, quien no se atrevió a criticar a Portales. Lo criticó un poquitito pero lo trató de héroe, excepcional ingenio. ¿Qué hizo Francisco Antonio Encina, qué hizo Alberto Edwards Vives, qué ha hecho Gonzalo Vial, qué han hecho los historiadores más conocidos en la academia? Pues consagrar el mito del Estado Portaliano, del orden portaliano y de todos los paquetes de héroes que conocemos. Esta tradición tan potente, no cierto, conforma universidad. Podríamos entrar más en detalle en eso pero no creo que sea necesario hacerlo. Digamos que la única vez en que en la historiografía aparece una propuesta distinta, crítica y rebelde, recién ocurre en 1949 muy tímidamente, prácticamente al margen de la universidad, y fue un trabajo del profesor Julio César Jobet, que en un ensayo mostró una historia desde otra perspectiva y crítica. Pero esa historia quedó apagada, fue muy excluida de la universidad. Julio César Jobet tuvo muchas dificultades para entrar a la universidad. Después, se agrega a eso, Marcelo Segal, argentino. Tampoco pudo entrar a la universidad. Más tarde va a ser Luis Vitale, que murió hace poco, argentino también y que también tuvo problemas. Le fue muy difícil

a Lucho mantenerse en la universidad. Lo expulsaban de todas partes y con mucho esfuerzo logramos que entrara aquí, a esta universidad, ya al final casi de su vida, poco menos para que jubilara y tuviera algún ingreso. Hernán Ramírez Necochea no, él llegó a ser decano de la otra facultad, era comunista y escribió también una historia crítica. La historiografía marxista fue la primera que emergió como desafío a esta historiografía chilena que no hacía sino repetir la historia de la memoria oficial. Pero permaneció fluida, permaneció minoritaria, no se difundió mucho, salvo como militancia de partido político, no como conocimiento puro, no como memoria.

Y mucho más recientemente, uno diría recién a partir de 1985, aparece la historia social en Chile, que también permanece en buena medida fuera de la universidad. Hay muy pocas cátedras, contadas con los dedos de las manos, de historia social en la Universidad de Chile. La Escuela de Periodismo no tiene ramos de historia de Chile, por ejemplo, ni siquiera historia social. Recién se incorporó un curso de historia social en la Escuela de Economía y hace dos o tres años en la Escuela de Derecho. Pero es una, como quien dice, capilaridad crítica y diferente que penetra el cuerpo académico de las universidades, que si antes estaban dominadas por la memoria oficial, ahora están dominados por la memoria empresarial o por la necesidad de autofinanciamiento, como esta universidad. Por eso, diría uno, la memoria historiográfica, durante todo un siglo entero, para sumarse a la memoria oficial, constituía ahí una alianza cultural que ha hecho pesar mucho más la hegemonía de las élites mercantiles que han dominado este país desde siempre, porque nunca ha habido aquí una burguesía industrial hegemónica. Han sido siempre élites mercantil, financieras y de especuladores, tal como hoy día. Nuestro actual empresariado es puramente mercantil, dueño de estos grandes negocios llamados retail, que es un nombre elegante para decir almacén, etc. Y por tanto, la nueva memoria que está construyendo la historia social, que procura escaparse de la memoria oficial y combatirla, es muy reciente, y lo que estoy haciendo aquí es justamente combatir la memoria oficial y construir otra en alianza con el pueblo, la clase popular o la ciudadanía.



Fotograma de *Machuca*, película del cineasta chileno Andrés Wood.

El cine como problemática de arte y espacio

Carlos Ossa

Es posible que no exista lo real sino objetos que ficcionan su existencia, es decir cuerpos, memorias y signos que trabajan por representar algo que después de vivido se espera convertir en narrable. Entonces, una ficción dominante tramada por consensos políticos y visuales se instala como si fuera una realidad indiscutible y legítima. La imagen es aceptada como un registro de cosas que vienen de otro lugar, sin embargo la producción visual –sobre todo- la de “intención” política no es la sustitución de lo falso por lo verdadero; la victoria del valor y el repliegue de la manipulación. Es, en buena medida, el afectar, romper o dislocar lo real –su ficción dominante- y producir un lugar no traerlo desde el exterior como si aguardara el momento de entrar a la mirada. Sabemos que el lenguaje cinematográfico no puede cambiar el régimen cotidiano de lo excluyente, lo discriminatorio, sin embargo una grieta visual en el flujo de lo obvio logra devolverles a las personas la fracción de una comunidad de iguales ahí donde, justamente, la igualdad sólo es pensable como una diferencia. La tradición filosófica moderna siempre ha ligado el tema de la comunidad con la muerte. La desaparición es el destino de vivir juntos y la imagen es una resistencia a esa determinación. Por lo mismo el cine parece una arqueología de los modos visuales de morir.

En ese plano una primera cuestión que habría que advertir para contextualizar la pregunta por lo político en el cine, en el ámbito de la historia reciente, sería considerar común -aunque tenga el carácter más bien de provisorio y tentativo- la idea de la fábula que restituye metafóricamente a la comunidad. Esa comunidad ya perdida, desintegrada, desarticulada, que puede ser organizada visualmente. Esta idea no es única de aquellos que creen en la fuerza emancipatoria del lenguaje cinematográfico, también es usada como una estrategia del propio poder. Hablar de cine y lenguaje político implica entender que no estamos en

* Texto presentado en el Seminario *Arte y poder en el espacio público*, realizado el 25 de mayo de 2011 en el Auditorio de la Facultad de Artes sede Las Encinas.

presencia de dos mundos dicotómicos, sino frente a un dispositivo de producción de sentido que hace de la imagen un proceso y una voluntad. El documental, por ejemplo, refleja el vacío del poder y lo niega. La dimensión crítica de la imagen fílmica no se reduce a transmitir un mensaje, supone trascenderlo para encontrar lo que falta: *“Como si la imaginación se animase precisamente cuando surge lo ‘inimaginable’, una palabra empleada a menudo para expresar simplemente nuestro desconcierto, nuestra dificultad de comprender: lo que no comprendemos pero que no queremos renunciar a comprender –que no queremos, en cualquier caso, revocar a una esfera abstracta que nos liberaría fácilmente de ello-, estamos obligados a imaginárnoslo y ésta es una manera de saber pese a todo. Pero también una manera de saber que sin duda nunca comprenderemos en su justa proporcionalidad”* (Didi-Huberman, 2004: 235).

La racionalidad del poder—ya habituada a la estetización de lo social- funciona con cuerpos visibles y se apropia de mecanismos de producción artística para desvanecer la materialidad reflexiva, a favor, de una exhibición calculada de contornos y superficies donde lo irrepresentable vuelve a tratarse como objeto metafísico sin texto contingente. Desde Jean-François Lyotard en adelante el concepto de irrepresentable se ha convertido en un recurso estético de la derecha cultural para uniformar el debate. No se niega la brutalidad política, pero tampoco se puede pronunciar ni situar en la historia. Con el tiempo el concepto ya es un sentido común de la academia y produce un efecto liberador doble: por un lado, no es necesario hacerse cargo de los hechos y, por el otro, éstos ya han desaparecido en el lenguaje que explica su imposibilidad. Una de las tendencias del cine documental es la reconstrucción de la memoria que busca —con insistencia- convertir los nombres en lugares y éstos en monumentos. Es una forma de resistir la idea de lo irrepresentable y justificar que no importa ¿cuánto? se borre un hecho, siempre habrá modo de volverlo visible, decible, factible. Siguiendo esta convicción, el documental político, cree que la imagen vence al trauma.

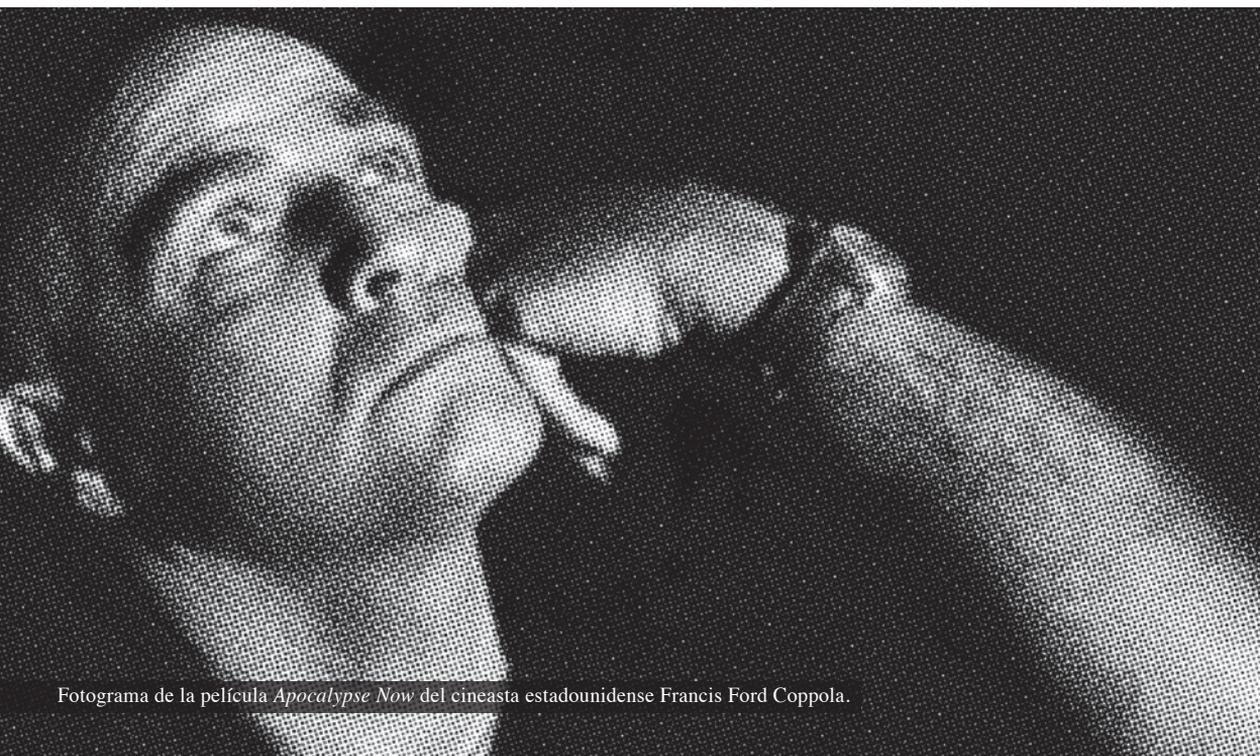
¿Cómo evitar la estandarización del sufrimiento? El ejercicio de un cine político consiste no tanto en negar lo existente como en intentar significarlo y

constituir una estética de la aparición, a veces fantasmática e imprecisa donde colocar los cuerpos hundidos y relocalizar aquellos transformados en mártires por las lenguas oficiales. Crear un espacio histórico libre de la caricatura de un ethos corporativo y de un pathos subjetivo con el objeto de elaborar una imagen dialéctica que envuelva a ambos en un montaje desmovilizador del miedo.

El cine político habla de una sociedad cuando puede balbucear su tragedia; propone una visualidad comprensiva de la catástrofe; construye un argumento contra la excusa de la muerte colectiva; compensa al sujeto despedazado por los tráficos económicos. No es en la imbricación directa entre lo social y lo estético que se encuentra el poderío crítico de la imagen, sino en aquello que permanece mudo y esquivo como vida insurrecta: “...cuando afronta las fuerzas invisibles que la condicionan, la sensación visual libera una fuerza capaz de derrotarlas, o al menos hacerlas amiga de ella. La vida grita a la muerte; pero la muerte ya no es ese demasiado-visible que nos quita las fuerzas, sino la fuerza invisible revelada por la vida, quitada de su cubil y mostrada en el grito. La muerte es juzgada desde el punto de vista de la vida, y no lo inverso, que tanto nos complace” (Deleuze, 2002: 88).

El cine político ha pasado de la dignidad proletaria a la marginalidad popular, del nosotros redentor a los otros vencidos. Este desplazamiento es consecuencia de cierta vaciedad histórica que alcanza el discurso crítico cuando es instrumentalizado por una clase media tecnocrática que lo utiliza como fórmula progresista. La noción de comunidad –que el cine militante de los sesenta construyó en torno a la figura del sujeto colectivo- se desvanece en el grotesco individuo -de los noventa- incapaz de todo y dueño de nada. La política visual de *Largo Viaje*, *Las Banderas del Pueblo*, *Valparaíso, mi amor*, *El zapato chino* puede ser acusada de costumbrista, filantrópica, sociológica y sin embargo describe la opaca brutalidad que la modernización ha liberado en contra de los marginales y da a los filmes mencionados un lugar en el modelo de la acción. Mientras que *Mundo Grúa*, *Pizza*, *Birra*, *Faso*, *Bolivia*, *El bonaerense* certifican el deterioro de la mirada humanista al proponer un realismo sucio donde los marginales dan vueltas sobre sí mismos y sin salida propio de un modelo de la impotencia.

El cine militante que filma la pobreza describe un cuerpo entregado a la producción y sin autonomía. Pretende desplazar la mimesis naturalista, que une lo popular a la carencia, por una pedagogía visual que devuelva a los humildes *“la riqueza sensible de su mundo”* (Ranciére: 2010, 83). El realismo de estas cintas propone una hipótesis y un método de análisis: la nación se hace visual y estudiar su configuración fílmica significa entender las relaciones entre mirada, cine y poder. Por su parte, el cine realista actual renuncia a un método porque asume lo real como excusa de un problema mayor: la superficie se ha convertido en el contenido de la imagen. El vínculo entre visualidad y política no depende de un territorio sino de los significantes que se usan para narrar. Lo visible, entonces, de la comunidad es un trabajo pendiente que no tiene una autenticidad definitiva, pues: *“La representación no puede representarse a sí misma, sino siempre a otra cosa: ya de esta manera la presencia originaria es alterada, descentrada, separada de lo que es. Condenada a la diferencia y, en consecuencia, negada en su identidad”* (Esposito, 2007: 92). El realismo, entonces, que aparece en los filmes señalados y otros que podrían pensarse, no es reproducción escópica de un dolor comprendido es el intento de saber si ese dolor tiene sentido.



La repartición icónica.

¿Quién define el límite de la memoria en las imágenes? Nadie tiene la capacidad y todos tienen la oportunidad. “*Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen*” (Rancière, 2010: 99), siguiendo esta definición el cine político ha funcionado como una paradoja: debe hacer posible lo inolvidable en el modelo de lo continuo y mostrar la aniquilación del cuerpo, el lenguaje, la naturaleza con los instrumentos y artificios de un ojo que nunca estuvo para filmarlos. Como ocurre con los campos de concentración, según recuerda Jean-Luc Godard. En los filmes *El Triunfo de la Voluntad*, *El Gran Dictador* o *Roma*, ciudad abierta se reconstruye el antes y el después -pero no accedemos al borroso lugar donde los cuerpos perdieron su luz-. En el primero, podemos ver la alegoría visual de la pureza étnica pero no la humillación incomprensible que ofreció la iconografía biopolítica del nazismo con sus escenografías; en el segundo, podemos reírnos de las parodias a la insensatez del poder con sus chatarras de muerte y no verla ocurrir; en el



Fotograma de la película *El zapato chino* del cineasta chileno Cristián Sánchez.





Fotograma de *El triunfo de la voluntad* de la cineasta alemana Leni Riefenstahl

tercero, conmovernos con la denuncia de una urbe que se esconde en el espejo de los verdugos sin dejarnos mirar la delación cristiana. Cada una de estas películas nos recuerda que el cine encontró una manera alegórica de celebrar las transformaciones irreversibles de la tradición y, a su vez, encalló en un presente despiadado sin duelo. Comprendió la trama dialéctica de un modernismo estético crítico y fascista a la vez, obsesionado con pensar la politicidad de lo visual y el uso epifánico de la técnica. De una u otra forma -la pregunta por el terror- el cine político no ha podido contestarla, a cambio procedió a estetizarlo para apropiarse de su mal radical. *Apocalipsis Now*, *Noche y Niebla*, *Bajos Fondos* intentan responder a condiciones históricas que todavía no tienen respuesta porque -el resto de salvación que ofrecen- es también la calamidad, el hundimiento titánico, la subversión de la miseria.

La filmografía política, sea de izquierda o de derecha, encierra a las masas en una cinematografía que destierra cualquier realidad contraria a la autorepresentación. El cine fascista, comunista e incluso el comercial deben ser -necesariamente- competentes en ofrecer la ilusión de un tiempo donde lo cotidiano se transforma en trascendental. Pero, no caeremos en el error de afirmar que son lo mismo, pues la comunidad imaginada por el fascismo o el neoliberalismo se funda en una idea esencialista de orden natural; mientras que el cine crítico -no necesariamente de izquierda- entiende que la comunidad es una construcción histórica. A pesar de lo esquemático que resulta esta descripción, gracias a ella, podemos señalar que la relación entre estética y política que el cine despliega tiene varios sentidos: I) eliminar lo oculto en el vestigio de la imagen; II) romper la regla del juego de lo evidente; I) ritualizar el orden de los soberbios; IV) recordar la memoria de los invisibles o; V) transgredir la tradición del campo visual. Todas estas posibilidades refieren a un contrato entre mirada estética y práctica social.

Amnesia e infancia.

De acuerdo a lo anterior, podríamos decir que existe un choque inevitable entre la intención referencial y la expresión poética, sin embargo ambas conmemoran las mismas cosas: la huella de una visión y la memoria de un acontecimiento. Bajo esta débil premisa quisiéramos comentar brevemente dos películas que marcan a la transición chilena y tienen que ver con el desvanecimiento del pasado justo cuando se nombra el material que lo habitó. ¿Cuál ha sido la relación del

cine chileno con su memoria política? ¿Qué archivo se ha construido, en torno, a ese itinerario trágico que va desde una esperanza revolucionaria a un acelerado y, a veces, dramático proceso modernizador? ¿Cuáles son las heridas compartidas entre cine y sociedad, al momento de testimoniar el desgarramiento y la victoria?

En *Amnesia*, de Gonzalo Justiniano, creemos ver un primer intento por describir el olvido en la textura de la imagen. Una imagen que relata la distancia y el fracaso de una comunidad que transforma su violencia en velo. El dilema de dos hombres entregados a la historia para convertirse en enemigos, termina por mostrar una imagen hiriente de la conformidad política, donde el que ha sido destruido logra un lugar en el acuerdo, en la modernización, al resignarse a su vencimiento. La imagen desaparece en el desaparecido que trae consigo, el film muestra la falsa pacificación visual de una democracia incapaz de imaginar su presente, pues lo construye en la negación. En esa línea se podría decir que *Amnesia* habla de la dictadura clandestina que habita el nosotros concertacionista.

Por otra parte, *Machuca* libera la culpa histórica y cierra la transición con una ecuménica sentencia: todos fueron culpables. Unos por desear y otros por no tolerar. La correcta ética del filme se basa en la idea de un desorden existencial donde la infancia cae presa de la odiosa torpeza de los adultos cuya mirada de *Gorgona* petrifica el amor y reprime. *La Unidad Popular*, liberada de un opaco documentalismo, igual aparece esquemática, plana y antiburguesa, pues su épica militante fue un error que condujo a la catástrofe. Lo que vino después se ha retirado de la imagen por razones económicas y la violencia ha sido naturalizada por cuestiones jurídicas. Sin embargo, el cine no estuvo cuando ocurrió la destrucción de cuerpos. A pesar de referirse a un contexto diferente y respetando largas diferencias, se podría decir con Godard, que el llamado nuevo cine chileno llegó tarde: *“Ingenuamente se creyó que la Nouvelle Vague sería un comienzo, una revolución. Ahora bien, ya era demasiado tarde. Todo había terminado. Todo acabó desde el momento en que no se filmaron los campos de concentración. En ese momento, el cine faltó totalmente a su deber (...) Al no filmar los campos de concentración, el cine ha dimitido. Es como la parábola del buen servidor que murió por no haber sido utilizado. El cine es un medio de expresión cuya expresión ha desaparecido. Sólo ha permanecido el medio”*, (Godard, 1997: 230).



Imagen superior,
Fotograma de la película
Machuca del cineasta chileno
Andrés Wood.

Imagen inferior,
Fotograma de la película
Amnesia del cineasta chileno
Gonzalo Justiniano.

La construcción visual que hace la transición de su mérito y propiedad es perdonarse en las imágenes mediante un cine que trata de disolver lo político, cuando lo político se infantiliza, melancoliza y -finalmente- se vuelve innecesario. *Amnesia* se niega al eclecticismo del olvido y *Machuca* lo necesita. Aquí se encuentra la extrañeza por el cine chileno contemporáneo: ¿Cuál es la memoria? No pretendemos que esta pregunta enmarque, delimite ¿cuál? es la memoria oportuna o necesaria, sino reflexionar estos procesos incompletos y abismales. No hemos sido capaces todavía de pensar las filigranas ocultas, las subterráneas partículas que flotan en la materia fílmica sobre todo a la hora de buscar marcas de comunidad y comprender las lógicas inmunitarias usadas para su castigo o redención.

El cine político debería compartir con el espectador lo indispensable y evitar totalizaciones del futuro. Eludir las teologías de la imagen para consultar cuantas veces sea necesario: ¿dónde están los fragmentos que permiten volver a contar la historia? Ahí donde no se trata de interpretar un texto sino que se trata de producir un texto en la interpretación. Un trabajo que muchos realizadores buscan -visualmente- lograr con las imágenes de la catástrofe donde la catástrofe es lo que nunca se ve venir.

¿Por qué? Porque justamente la cotidianidad de la catástrofe esta determinada por el hecho de que nunca anuncia su sentido, nunca aparece y se va tan silenciosa como alguna vez llegó. Entonces lo que queda es un remanente, un saldo oscuro, una huella imprecisa que se borra con el envejecimiento de los datos y la indecisión del recuerdo. El cine político no es testimonio redimido de lo pretérito o documento vidente del porvenir es una querrela, una desgracia que parece no tener representación. Lo político es también irrepresentable en su proporción, pero no en su efecto y aunque resiste entregarse a la mayor claridad algo incendia su destino. En suma pensar -estéticamente- la muerte sin solidarizar con las marcas que deja, supone vencer en las imágenes cualquier gesto de reconciliación y atisbar en la traza formal de su presencia una memoria utópica, capaz de reunir lo dividido, sin por ello creer en el triunfo de un humanismo sentimental.

Bajo esa perspectiva, entonces, la idea de un cine político chileno no es un programa o una mística, más bien, la construcción permanente del sentido. La posibilidad de un anuncio y sobre todo la necesidad de comprender.



Plaza Mayor de Madrid. Fotografía del Monumento a Felipe III protegido.

Desde y con la obra de Sánchez Castillo

Francisco Brugnoli

Me gustaría empezar este relato con Sánchez Castillo en nuestro Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Quinta Normal el año 2004, integrando la selección de la Bienal de Sao Paulo que presentamos en ese momento. Cuando vi su obra en la Bienal me interesó justamente por el contacto que hacía con los problemas que la dictadura había generado respecto a la estructura de la memoria colectiva en Chile. Cuando Fernando vino, dio un par de conferencias donde mostró y *explayó* sobre su trabajo. La exhibición principal de él en el MAC, y la que en ese momento más llamó mi atención, fue la intervención que realizó en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM) con un elegante jinete de la Alta Escuela de Equitación Española y su caballo. El trabajo gravitaba en una especie de danza ecuestre por el interior de los edificios y donde una cascada de bolitas de cristal caía por las escaleras e iban rodándose por el suelo, lo que provocaba un efecto de reflejos que se desparramaban por todas partes y que no lograban fijarse en ningún lugar. La alusión de él era muy clara, aunque para nosotros no tanto en la obra sino más bien en la explicación. La Universidad Autónoma de Madrid fue concebida en su proyecto arquitectónico durante el franquismo, de tal manera que caballos con jinetes de la policía pudieran ingresar sin excepción alguna a pasadizos y aulas para contener posibles manifestaciones estudiantiles. Los estudiantes, como recurso para evitarlo, habían descubierto que con las bolitas de cristal los caballos resbalaban y se abatían. Todo esto presentado con una estética brillante, tal como, en otro de sus trabajos, lo es la danza de los “guanacos” o camiones lanzaagua, chorreando.

Posteriormente me encuentro con él en Madrid, en una exposición en El Águila, una antigua cervecería que actualmente funciona como centro cultural, biblioteca y un archivo, que consta de un espacio de exposiciones

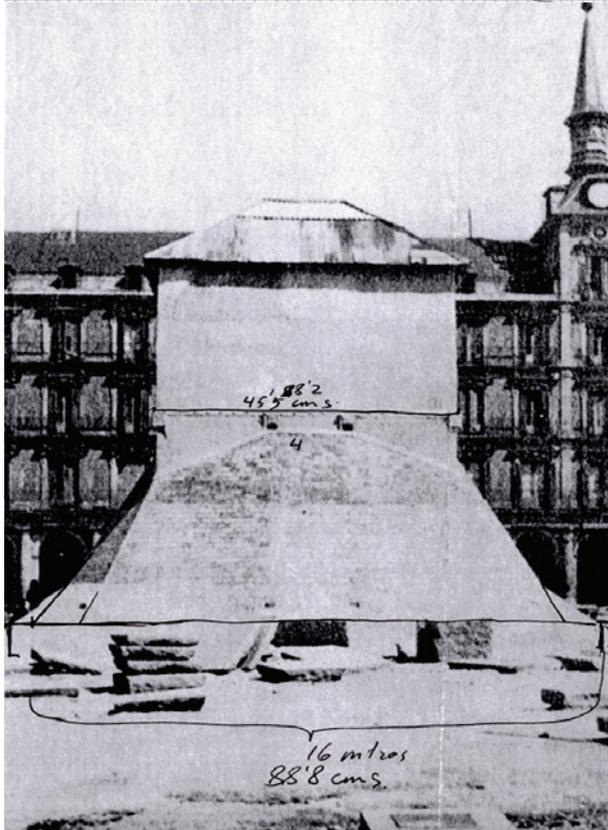
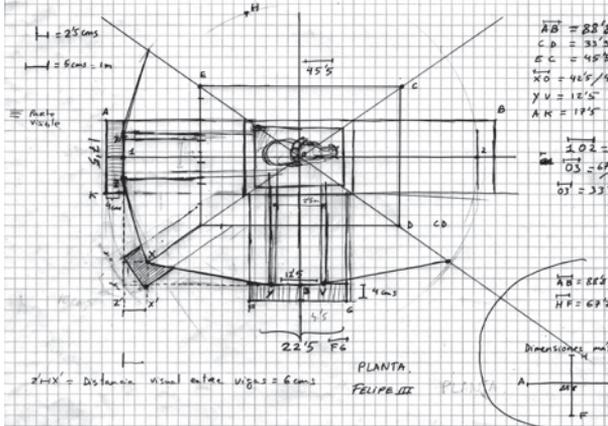
* Este texto se ha construido a partir de la transcripción de una conversación con la periodista Isis Díaz y el escultor Luis Montes Rojas, siendo ello determinante en su actual estructura.

con una orientación bastante experimental. Lo que ahí estaba mostrando eran unas fotos, para mí bastante extrañas, pero que curiosamente también resultaban extrañas para el mundo madrileño. Desde mi perspectiva, estas fotos develan el trasfondo y sentido de la obra de Sánchez Castillo.

La primera era de una construcción que se hizo durante la Guerra Civil Española por el Gobierno Republicano para proteger la *Fuente de Cibeles* que, como sabemos, es el centro de las convocatorias para toda fiesta: gana España en el fútbol, hay una fiesta de año nuevo, hay una celebración por una elección, todo es Cibeles. Cibeles es el punto. Está en la confluencia de las dos grandes avenidas del plano urbano que Carlos III legó a la ciudad de Madrid, generando una ciudad de atractivo neoclásico en aquella que también aparece como terriblemente heterogénea, donde se superpone su historia visigoda y musulmana, fundada como capital por Felipe II y muy pronto dejada al azar en su desarrollo, contrapuesta a este lineamiento posterior que constituye, para muchos, el gran valor estético de Madrid. Valor que para mí lo constituye justamente ese contraste entre las dos ciudades. En la intersección de los dos ejes principales se encuentra esta Fuente, una fuente romana de mármol que, siguiendo lo que recuerdo del relato de Sánchez Castillo, el Gobierno Republicano determinó cubrir para protegerla de los bombardeos durante la Guerra Civil. Convocaron a arquitectos e ingenieros para la construcción de fuertes estructuras de protección, cubriéndola además completamente de arena, quedando sólo un cerro y siendo olvidada por el gobierno de la dictadura. Madrid se olvida de la *Fuente de Cibeles*, como una memoria no olvidada sino clausurada, reprimida, hasta que unos niños, jugando en la arena, descubren que hay algo abajo y que no era un mero cerro. La prensa toma esto, se inicia la excavación, reapareciendo la fuente.

La otra serie de fotos era de personas de pie frente a unos hoyos que hay en distintos lugares y parques cercanos a Madrid. Sánchez Castillo había organizado una especie de gira para ver los cráteres que aún quedan visibles pero invisibles del bombardeo de Madrid y que no se han cubierto.

Aquí hay dos elementos bastante interesantes. Por un lado la dictadura impone, reaccionando con un síndrome atávico, la pérdida de la memoria colectiva, el poder de facto así se constituye no solamente por la toma de



Felipe III, 2007.
 Serie Monumentos Ciegos,
 Fernando Sánchez Castillo.



*Cráteres en base de submarinos en Burdeos (1945),
Fotografías de Fernando Sánchez Castillo, 2009.*

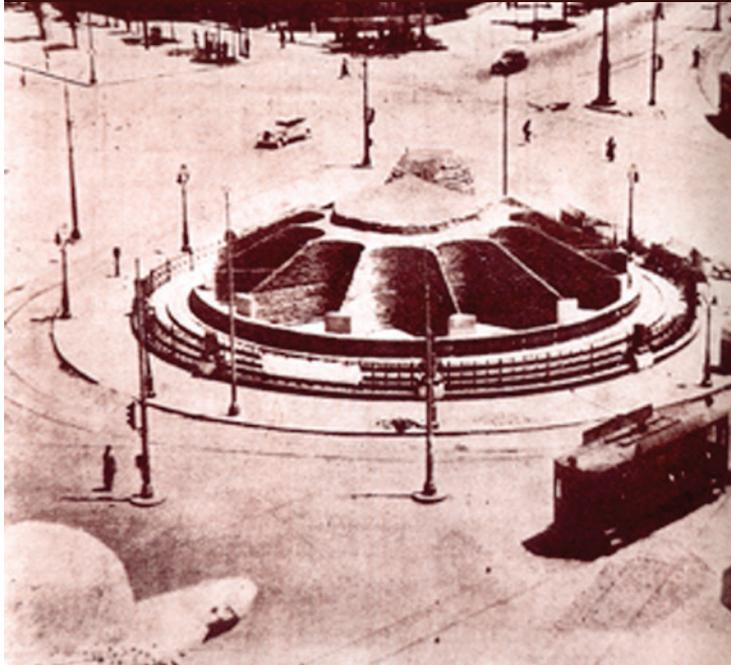
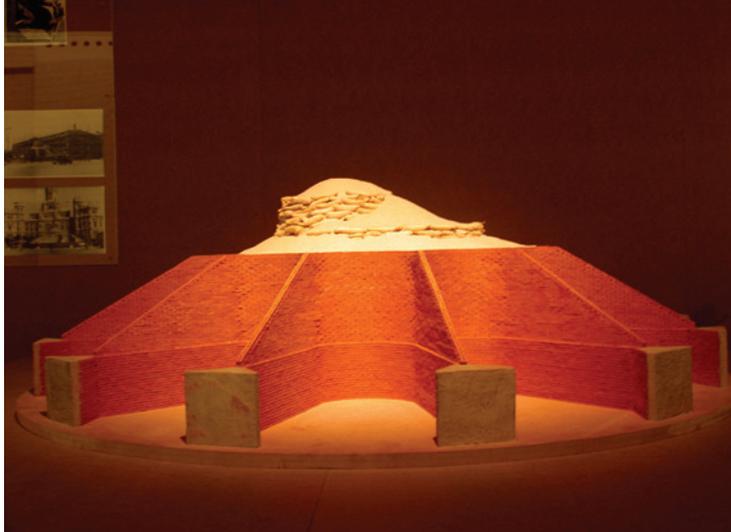
las instalaciones e instituciones propias del ejercicio del poder, sino por la liquidación total de quien antes lo ejercía. El ejemplo de las tiranías griegas, la Edad Media, el Renacimiento italiano, etc. Sin faltar a esta “tradición”, para la dictadura en Chile significará la liquidación de los considerados enemigos, tal como ocurrió también en España. Pero hay algo más: hay que borrar la memoria para refundar un nuevo colectivo, Pinochet lo proclamó desde el primer día cuando habló de intervenir la educación en todos sus niveles, en la idea de una nueva generación, una generación del olvido. Sin embargo, la memoria no se borra, la memoria sólo se reprime.

Cuando hablamos de memoria colectiva, de clausuras de la memoria y los elementos dolorosos de la memoria, estamos hablando de elementos muy subjetivos. La memoria se construye en gran medida desde experiencias personales. Mi dolor es lo que me permite reconocer y entender que hay un dolor que me sobrepasa, aquel de los otros. Pero lo es sobre nosotros y desde cada uno de nosotros. Entonces, la imposición de pérdida de memoria se establece como la aplicación de una clausura totalizadora, mediante el empleo de todos los recursos, especialmente los escenarios de terror y delación, que se repotencian en esta búsqueda del olvido, habilitando la refundación social o institucional y donde justamente la educación constituye el principal, el gran inductor ideológico.

Aquí se abre un tema que es interesante: el tema del silencio. Cuando veo una foto antigua, me resulta privada de la atmósfera de su contexto, sin embargo por eso mismo presiento en ellas el encriptar cierta extraña atmosferidad, inquietante. Inquietante porque justamente establecen la pregunta por todo lo no comprendido en su cuadro. ¿Cuál es su faltante? ¿Cuál su mundo? Entonces especulo sobre el ambiente de esos personajes: por alguna historia familiar, por información histórica más un ejercicio de imaginación, puedo aproximarme, construyendo lo clausurado que permite finalmente alcanzar una cierta evocación ambiental, realizando en esta experiencia una apropiación. La provocación ejercida por el encuadre actúa como intervalo para alcanzar ese otro espacio incierto que requiero. Cuando Delacroix pinta *La libertad guiando al pueblo* nos enfrenta a todo el discurso, ahí no falta nada. Ahí está el intelectual con el fusil, ahí está la juventud, ahí está la verdad desnuda y violenta, con vellos y senos al

aire. Delacroix nos lo dice todo, lo expone todo. No faltó nada, como en general lo hace el arte político que comúnmente se califica así, aquel que se quiere evangelizador, un arte del programa del partido quiere que yo lo entienda todo y me adoctrina. Sin embargo, ese mismo principio evita su real trascendencia, limitándolo al no provocar sino la pura admiración por la exposición de su discurso, o por lo que el artista nos ofrece como testimonio de su compromiso como paradigma. Pero por esto mismo, paradójicamente, esta aproximación lo hace lejano al facilitarme su catalogación, dándole una categoría. ¿Pero qué sucede si el artista, en vez de comunicarnos todo, nos permite un intervalo donde yo pueda reconocer por su silencio el espacio donde instalar mi propia experiencia del dolor, mi propia experiencia de la fragilidad?

Eso es Sánchez Castillo, eso es lo de la UAM. Él podría haber convocado a personas vestidas de policía, o incluso haber tenido la colaboración de la policía actual o del Ejército Español. Pero lo que él hace es mucho más fuerte y categórico. El elegante caballo paseándose por todas las salas y las escaleras o una guía de “turismo” por los cráteres del bombardeo de Madrid resultan ineludibles porque, de alguna manera, todas las leyendas familiares de pronto se depositan en un lugar, nos crean una situación espacio temporal tan fuerte que ya toda nuestra memoria reprimida se precipita, se vuelve a activar, y ya no puedo desapropiarme más de eso que es parte de mi historia personal también. Eso es mucho más que si él se hubiera puesto a gritar o a hablar en un panfleto sobre estos hoyos que permanecen ahí, con toda esa retórica que conocemos. Sin embargo, también el silencio puede ser una forma retórica, no tan sólo el subrayar para la exaltación, sino también esos vacíos, esos espacios en blanco que pertenecen al otro como propias experiencias. Indudablemente ésta es una dificultad mayor del trabajo del arte, esa exigencia que hace el artista al público, pero es verdad que hoy día muchas veces el público no quiere ser exigido, permaneciendo sin inquietarse, conformándose placenteramente en el olvido. Es preferible que nos muestren todo de una vez y no involucrarnos, permaneciendo en un lugar protegido, cuando no en el placer que nos proporciona esta cultura del consumismo que apoya nuestra deseada ajenidad o diferencia.



La Cibeles, 2006.
Serie *Monumentos Ciegos*,
Fernando Sánchez Castillo.

La invitación de Sánchez Castillo nos empuja a comprender que toda memoria oficial debe ser vista críticamente, debe ser interpelada desde una memoria subjetiva como apelación a su condición de integradora, desveladora, de la memoria colectiva. En el paso de individuo, un ser meramente cuantificable, a persona y ciudadano, estoy dando un paso que implica una reflexión crítica sobre la situación en la que vivo. La memoria es un hecho activo, sin memoria no podemos vivir, no seríamos personas. Nos hemos construido desde una historia que no es complaciente, que contiene acontecimientos terribles, que tiene Hiroshima, holocaustos, robos injustificables a fuerza armada de propiedades nacionales, etc. La terrible historia de la humanidad no es para relegarla y sentarse en ella, es una propiedad que debe ser productivizada por nosotros a través de un proceso crítico de reflexión. En ese sentido hay otro trabajo de Sánchez Castillo en el cual invita a un grupo de ciegos a recorrer las bodegas donde se guardan los monumentos a Franco. Los ciegos recorriendo con sus manos construyen algo así como una imagen. Se ven enfrentados a algo y se van encontrando con el Franco monumental. Este trabajo es una metáfora espectacular y terrible a la vez, porque la ceguera y la acción de ocultar preservando los mencionados monumentos alude a nuestra propia ceguera, pero también a la incapacidad de ver impone de pronto el poder en pos de su legitimación

Con frecuencia el arte que se instala como denuncia resulta muy complaciente con formas de expresión que se re operan con liviandad, lo que trae un conflicto con el soporte ya que éste no opera de manera indiferente. Es decir, los mármoles griegos son inseparables de las formas que allí se plasmaron; hay una contundente confluencia material y procedimental con el discurso. Los artistas pensamos con formas, pensamos con elementos visuales, no pensamos con escritura. El pensamiento escrito es de la filosofía, de la literatura, de la sociología. Nosotros somos personas que queremos hablar juntando formas, colores, objetos, operaciones técnicas, siendo el resultado de ese ejercicio el propio discurso. Es más, no queremos hablar de otras cosas con los elementos empleados, ellos son el discurso.

Ahora bien, es preocupante cuando el relato cobra preeminencia, sobre todo por el grado de facilismo que es capaz de otorgar. Cuando Sánchez

Castillo pone el caballo paseando, lo que hace es un quiebre del relato. El caballo elegante no es el relato del acontecimiento, lo alude, y lo alude por contraste frente a ese otro caballo para la agresión, con implementos de protección, con jinetes armados que contrastan con este otro jinete de adiestramiento, refinado en su conducir el corcel. Las bolitas que arrojaron los estudiantes eran bolitas agresivas, estaban destinadas a que el caballo muriera o por lo menos a que hicieran caer al jinete. Las bolitas que caían en el trabajo de Sánchez Castillo son atractivas, capaces de procurarnos placer en la cascada generada, lo que de alguna manera induce a actuar críticamente frente a esa imagen que provoca un recuerdo de otra realidad muy distinta que, por esto provocada, aparece muy categóricamente. De esta forma se genera un espacio entre el espectador y la obra, aquello que falta, y que es lo que el espectador construye. En una conversación, Coloane le pregunta a Matta qué es lo que exactamente pinta. O sea, el artista de la palabra al artista de las imágenes. Matta le dice, sumamente preciso de acuerdo al relato, *yo pinto lo que está entre lo que he pintado y tú.*

La ciudad y el colectivo.

Desde una perspectiva actual es imprescindible considerar que el espacio es algo dinámico, por una parte lo heredamos, ha sido construido por una generación pero, al mismo tiempo, se reconstruye constantemente por nosotros en la medida en que nos movemos en él. Por tanto debemos entenderlo como una interacción permanente entre dos situaciones, en una convergencia entre la situación histórica que se hereda y que se constituye como el espacio que está construido, y el espacio que se está construyendo todos los días con y en él, sencillamente ya por el cómo nos desplazamos, cómo lo re significamos en su apropiación permanente. En este sentido, el habitar es fundamental en la construcción del espacio, incluso capaz de modificarlo completamente por el mero hecho de ser habitado, sobrepasando la distancia entre la situación cultural heredada y que históricamente lo identifica, y los deseos de la actualidad que lo habitan y que finalmente lo hacen propio por interacción constante.

Entonces, ¿cómo se analiza un espacio? ¿Cuáles las determinantes estructurales de su construcción? Uno de los ejercicios que incluí en el programa de estudios del Departamento en los años sesenta fue la idea de que los estudiantes salieran a la ciudad y se enfrentaran a lugares de mayores dificultades para comprender el problema del espacio, que analizaran las trazantes de todo lo que sucedía en la ciudad, cómo se proyectaban los edificios unos en otros y en nuestra mirada, la altura de las personas al caminar, los buses en su transitar, la altura de árboles y sus curvas proyectadas, etc., y que todas estas condicionantes las concentraran en el lugar de su ubicación. Trabajos de esta naturaleza se empezaron a hacer en muchas partes, entre ellos Juan Domingo Dávila, por ejemplo, analizó todo un recorrido visual que se generaba en el camino del Cajón del Maipo, interviniendo las rocas con sistemas de colores que hablaban de los recorridos posibles en ese camino. Había muchas maneras de ejecutar el trabajo y muchas otras propuestas que se resolvieron de muy distintas maneras en otros puntos de Santiago. Algunos estudiantes consideraron que un lugar apropiado era la base del *Monumento a Balmaceda*, la cual se encontraba completamente grafitada. Primero pintaron todo de blanco, crearon un soporte y evidenciaron ciertas determinantes, como el eje del obelisco o el movimiento del brazo de Balmaceda, los edificios de Plaza Italia visibles desde ese punto, etc. Si bien esto generó un gran escándalo, no había en este trabajo una voluntad de alterar el monumento, incluso fue rescatado de montones de mensajes políticos que estaban escritos por todas partes. Balmaceda fue, de hecho, reivindicado en su entorno, subyaciendo en el trabajo la idea de apropiación no solamente de la historia sino también de aquellos elementos que han participado como estratos en la conformación significativa del espacio. Recordemos que la primera intervención de un monumento en la ciudad -en los orígenes mismos de la ciudad moderna- es de Brunelleschi, quien propone la plaza ya no más como lugar del mercado al costado de una iglesia, sino frente al palacio de gobierno y en cuyo centro debe instalarse el monumento por su carácter histórico, por su contribución a la identificación de la historia con la ciudad, la ciudad que hace a sus ciudadanos en la legitimación de su historia, su instalación en el centro de plaza hace del centro también un signo en el

mismo sentido. Esto mismo reconocemos en el Campidoglio, cuando Miguel Ángel instala el *Monumento ecuestre a Marco Aurelio*.

Sin embargo, en Chile los monumentos se mueven. Nadie sabe, por ejemplo, dónde está la escultura de Recabarren que se ubicaba en el Parque Almagro y que fue sacada por la dictadura. Del mismo modo, la dictadura puso a O'Higgins en la interrupción del eje Bulnes, eje que se origina para poner en relación el poder Ejecutivo con el poder Legislativo, que debería instalarse en su encuentro con el Parque Almagro. Clausurando definitivamente el eje Bulnes, enviando al poder Legislativo a Valparaíso, alejándolo del centro de poder e interrumpiendo la primera opción alternativa de la trama fundacional, al instalar allí el monumento que ya no se llamará *Monumento a O'Higgins*, sino *Altar de la Patria*. Es posible que Pinochet esperara, como consumación de su *rol histórico*, que lo enterraran ahí. Sin embargo esa acción de identificación entre dictador y padre de la patria se convierte en un hecho saturante que arrastra al mismo O'Higgins. Muestra de ello es que



Monumento al Presidente José Manuel Balmaceda

cuando en el acto del Teatro Caupolicán de los años 80 Eduardo Frei Montalva menciona a O'Higgins, la gente lo silva. O'Higgins se transforma en un ser olvidado de su importancia histórica y solamente prevaleció como símbolo máximo de la dictadura. Naturalmente hoy día el altar se desmantela pero simultáneamente hacen prácticamente desaparecer a O'Higgins. No se ve, la Concertación lo hizo casi desaparecer. Y el actual gobierno, sin duda con nostalgia por el altar perdido, pero en un gesto de perfil tan *kitsch* como ése, instala un asta de bandera gigante y ya con eso O'Higgins definitivamente se invisibiliza, demostrando el éxito de la dictadura al usarlo sólo como un símbolo pretexto.

En Chile, cada régimen, cada proyecto político tiene su monumento y se instala borrando todo lo anterior. El *Monumento a Rodó* de Tótila Albert grafica bien lo anterior: su ordenación -frente a un espejo de agua- es transgredida por la posterior instalación del *Monumento a la Aviación Chilena* con pavoroso resultado y en razón del cual incluso se confinó por un tiempo a la obra de Albert a un espacio escondido justamente tras la plataforma de su emplazamiento original. Contrapongo esto con la experiencia de Sánchez Castillo guiando al grupo de no videntes hasta las bodegas que guardan los monumentos a Franco, dándolos a “ver”. Escondidos esconden



Monumento a Rodó, Tótila Albert

la voluntad de hacer olvidar hechos que no podemos olvidar si no deseamos su reiteración. En la exposición que realiza en la Sala Juan Egenau ubica una cabeza broncea de Pinochet que gira hasta su desaparición y cuyo sentido nos debería resultar muy claro.

Si bien ya antes el arte monumental había sido cuestionado, los monumentos murieron por la utilización abusiva y su herencia que de ellos hizo el fascismo. Cuando Rodin realiza *Los burgueses de Calais*, lo que realiza es casi un antimonumento, provocando un impulso hacia una real división de la unidad, clave retórica de la escultura tradicional y especialmente la monumental. Rodin fue un gran revolucionario en el campo de la escultura: con él desaparece la frontalidad y la idea de bloque, y empieza a pensar que el espacio es una construcción más allá y también determinante de ésta. Podríamos hablar de una mirada que nos retrae al barroco y su poética de integración, pero en él parece una lógica derivación de su práctica como escultor modelador en greda que determina un trabajo en rededor, ofreciendo constantemente la mirada desde varios puntos. A partir de esta crisis, y como contraposición a ese monumento de carácter unitario que aún se sigue haciendo e instalando en la ciudad, me parece oponer el monumento contemporáneo más interesante que existe en Santiago, que es el *Monumento al General Schneider* realizado por Carlos Ortúzar, el cual funciona en relación a la ciudad con un sistema de organización formal desde la misma plazoleta en que está instalado, sistema descifrable por una observación medianamente detenida, según el principio minimalista de practicabilidad como vía de la apropiación como fruición estética. Resulta interesante tocar la obra de Rodin y de Ortúzar al hablar de la de Sánchez Castillo, porque en ella también existe una ruptura de la unidad tradicional en un operación de carácter barroca, la elipsis como figura retórica que actúa justamente involucrando al espectador, convirtiéndolo en co-operador de la obra.

Ahora bien, la inscripción del monumento, desde el principio de monumentalidad, también puede estar dada desde otros conceptos, como podría ser lo perecible. Por ejemplo, cuando la Asociación de Plásticos Jóvenes, a fines de los 70, construye en una “población”, a partir de la práctica de las velatones, una línea de varias cuerdas de velas encendidas,



Arquitectura para el caballo, Fernando Sánchez Castillo (Fotograma del video).

realiza un monumento en el sentido de la monumentalidad de la acción, de lo desbordante, de lo excesivo que me supera a mí como persona instalada en la referencia de mi cuerpo como dimensión espacial, sin embargo todo esto es solamente por un breve momento y este hecho nos resulta justamente aquello de la mayor empatía. Alberti hablaba de la necesidad de que los modelos debían estar arriba de una tarima, porque justamente desde esa altura alcanzaban un distanciamiento del ejecutor y, por lo tanto, del espectador, alcanzando una proporción distinta: la monumentalidad. Del mismo modo Masaccio hablaba de la necesaria monumentalidad de la persona representada, pero de tal modo de no convertirla en inalcanzable, tal como debería serlo un verdadero ejemplo histórico, y la escultura de Donatello también plantea ese sobrepasar a la persona haciéndola más persona, una sobre-humanidad. Y desde ahí, ¿cuál es el sentido de nuestro ejemplo? Si la apropiación se logra a través de la memoria colectiva -en el sentido de una cultura- en el ejemplo del trabajo de la velatón, ésta dependería de hechos subjetivos sumados como fenómeno colectivo, como lo sería el velar como duelo, así de pronto este acto mínimo se traslada a un acontecimiento urbano donde mi experiencia afectiva se transforma en un hecho con una dimensión política enorme. De ahí podemos afirmar que una de las grandes problemáticas que ha habido en Chile es la escasez de consideración a lo colectivo desde sus experiencias profundas. Es interesante y a la vez extraño pensar conjuntamente con eso que en Chile históricamente casi no han existido los colectivos de trabajo de arte. Quizás el Grupo Rectángulo sea uno de sus muy escasos ejemplos, dada la convergencia en una línea programática expresada en documentos. El otro es el CADA, y ambos tienen una vida muy corta. Y ése es el problema: la interpelación a lo colectivo no está y el artista trata de prevalecer en cuanto a su individualidad. Sobre este hecho no podemos dejar de preguntarnos por su relación con la enseñanza de arte en el país y las consecuencias de esto en el desarrollo mayor de sólo ciertas formas de arte.

En los trabajos de Sánchez Castillo se ofrece una contención habilitante: la experiencia colectiva. El artista se demuestra capaz de contener parte de su propia emotividad generando el espacio de los otros, entonces ahí lo colectivo es un hecho constituyente fundamental de la obra.



Vista general de sesión del Workshop

Workshop en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile

Presentación del workshop
Fernando Sánchez Castillo

Difícil resumir el taller realizado durante el mes de Mayo en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. El motivo, los motivos... son tantos. Creo que todavía no ha acabado y sigue dando sus frutos y motivos de reflexión y satisfacción. Ha sido un periodo de tiempo tan breve como intenso que ha planteado tantas cuestiones, vínculos intelectuales y personales que hacen que los temas discutidos estén todavía muy presentes y activos como para siquiera etiquetarlas.

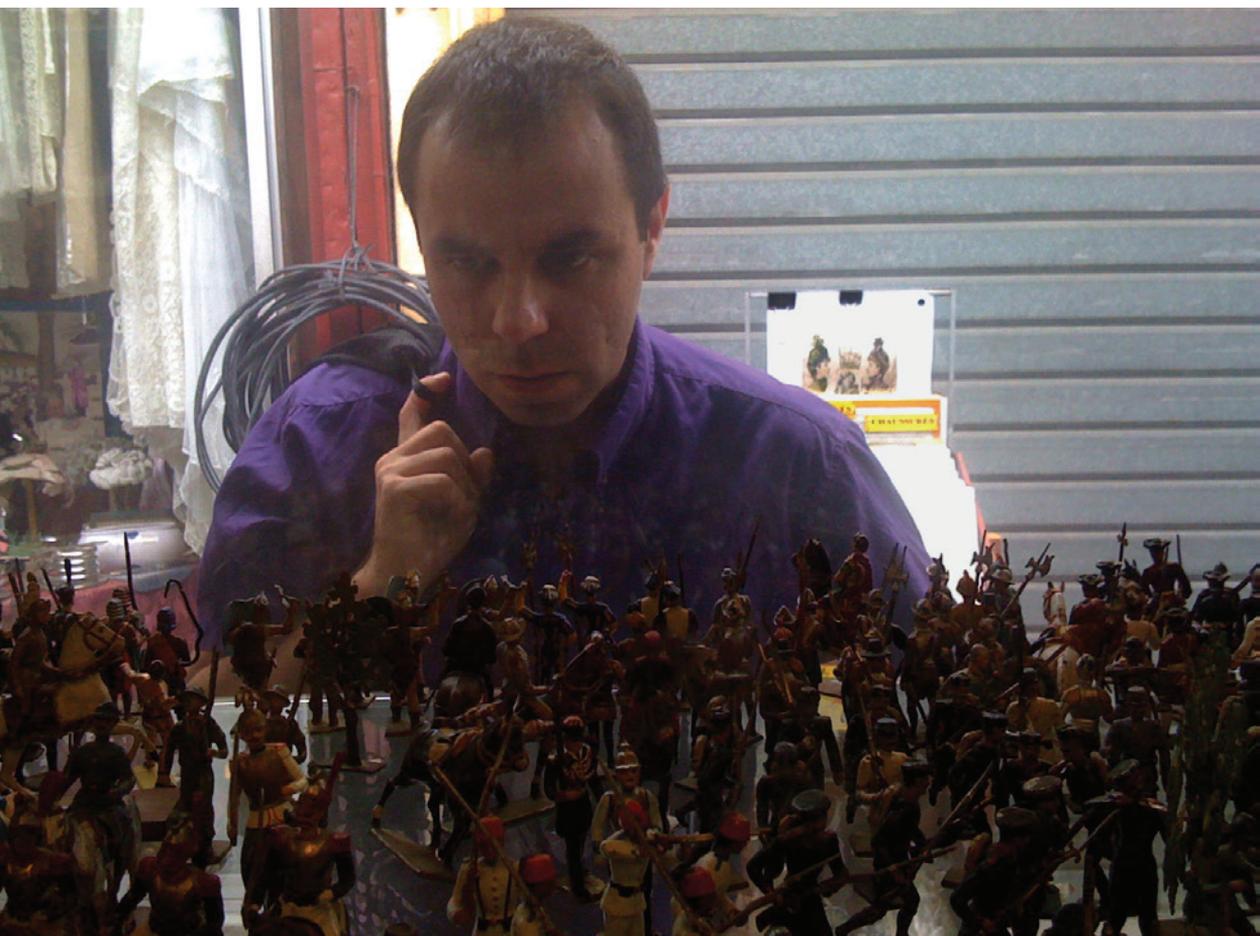
El grupo de artistas filósofos y un claustro volcado en unir la verdad a través de la belleza de lo contemporáneo no es un clima tan habitual como deseáramos en España o en Europa.

El momento histórico agitado de nuestras respectivas sociedades ha sido un factor determinante de los intercambios de opinión y de conceptos. En España surge en ese preciso instante de mi llegada el movimiento social conocido como “15-M”, una explosión ante una sociedad hastiada de la propaganda unidireccional de la autosatisfacción y del bienestar adquirido por una “España va Bien” proclamada por unos y por un exceso de la ley de los mercados sobre los derechos de los ciudadanos. En Santiago las protestas contra la venta de los recursos ecológicos a las multinacionales y sus *condottieri* disfrazados de progreso... pero sobre todo contra la rentabilidad de la educación y las posibilidades del real desarrollo de una sociedad: el cultural.

Indignados por la falta de democratización del espacio público tanto en Santiago como en Madrid o Barcelona... en lo que respecta a la tesis de nuestro taller vimos descaradamente cómo éste construye un pasado heroico

en un intento de crear una conciencia nacional sincrónica, dócil y fascinada: la FASCI-Nación como instrumento de compra venta de voluntades. La Charla del profesor Salazar fue especialmente reveladora sobre como la historia real es absolutamente decorada y maquillada en el constructo de una cohesión social manipulable.

Enfrentamos la manera de entender nuestro trabajo; ante esta maquinaria decorativa de “el poder”, como el habitar en las grietas de sus imposiciones a veces con excesiva complacencia, llevando al extremo sus absurdos. Una estrategia de camuflaje y de “sumisión” a su lógica a través de lo absurdo, como elemento clásico del arte contemporáneo. Surrealismo y Dadá alcanza una lectura política que nunca abandonaron.



La memoria histórica ya tiene un museo para el olvido al que visitamos con estupor. La presencia tan veloz como invisible del prócer omnipresente moviéndose a toda velocidad hasta disiparse y perder el rostro, como si se pudiera encarnar en cualquier otro o las coreografías de las policías españolas y holandesas fueron el “leit motiv” de la muestra realizada en la sala Juan Egenau.

La metodología empleada durante los días del taller fueron transcurriendo desde una presentación mutua de trabajos relacionados con el espacio público y sus sinergias a la creación de grupos pequeños de unos cinco artistas dedicados a trabajar en proyectos diferentes obtenidos después de visitas de campo al centro de la ciudad de Santiago. Especialmente relevantes fueron los alrededores de La Moneda y el Museo de la Memoria. La realización de los trabajos se concreta en la elaboración en común de la presente publicación.

Hay que mencionar que el mero hecho de pasear más de veinte jóvenes integrantes del taller con cámaras y mochilas despierta la inmediata interpelación de las fuerzas de seguridad que recaban información sobre nuestras actividades.

La ciudad con avenidas con nombres “11 de Septiembre” e incluso “General Franco” parece haber olvidado uno de sus hitos más importantes a nivel global: los procesos democráticos y sociales previos a la dictadura del 73. Gestos como los del arte contemporáneo, efímeros y por tanto irredentos han sido la base de los paseos con los jóvenes artistas del taller, siempre observados por el mero hecho de ser un grupo tolerante y diverso, inteligente, desconfiado y soñador, generosos contra los pomposos y mareantes giros de 360° a los que nos acostumbran las clases políticas y de los que tan orgullosos se sienten.

Feliz Navidad a todos menos a alguno/s.

Fernando Sánchez Castillo



Barrio Histórico

Autores: Josefina Urrizola
Florescia Serrano
Francisca Torres
Fabián Neisskenwirth

El crecimiento de la ciudad ha ido transformando lentamente el paisaje urbano de horizontal a vertical, siendo éste un efecto bastante normal de la evolución de la urbe.

El problema surge en la distribución de estos espacios y la falta de conciencia patrimonial que no tienen las respectivas municipalidades.

Mostrando este mosaico de esta nueva distribución urbana, se intenta reforzar la mirada crítica hacia la conservación de lo que es sin duda patrimonio histórico urbano.

La demolición indiscriminada, la abolición de leyes, y básicamente, la destrucción de lo que ha marcado la historia arquitectónica de toda una ciudad está en juego.

Toda noción de conservación y resguardo patrimonial es pasado por alto por meros fines de lucro, creando una imagen empobrecida de nuestra ciudad.

No estamos en contra del crecimiento urbano. A lo que apelamos es a crear y delimitar espacios donde la construcción no pase por sobre la conservación de lo que debería llamarse “Barrio Histórico”.











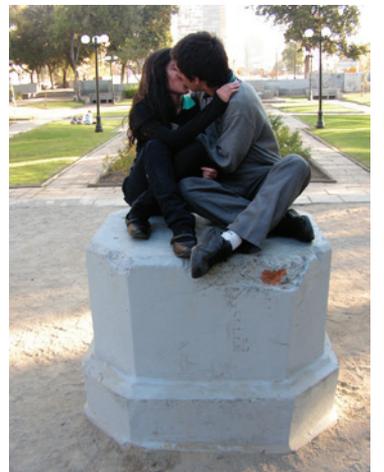
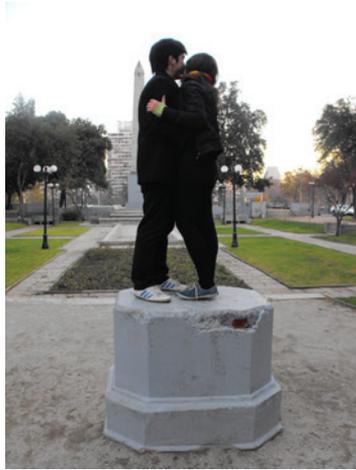
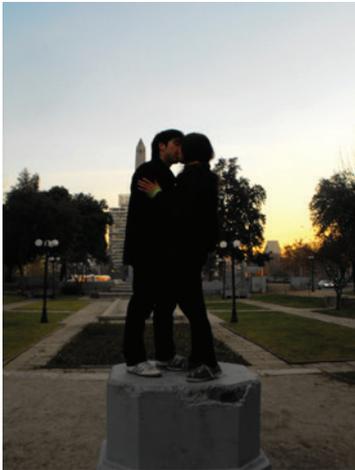
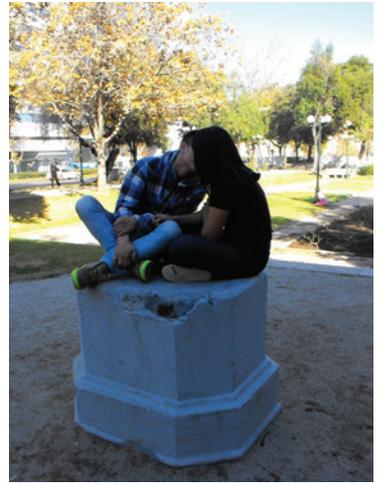
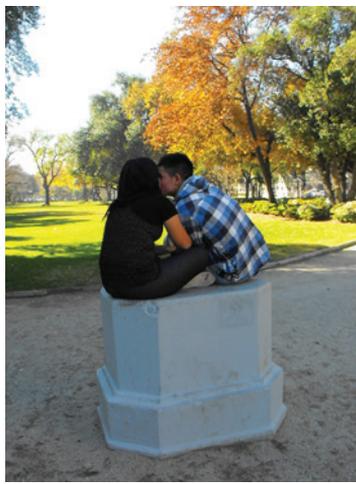
A los que con pasión Se besaron

Autores: Francisca Castro
Catalina Mansilla
Catalina Melo

A partir de los problemas planteados por el artista español Fernando Sánchez Castillo, destacamos cómo su trabajo aborda el problema de la memoria a través del monumento, incluyendo lo lúdico y la interacción de la comunidad con éste. Haciéndonos cargo de las propuestas del artista, seleccionamos tres problemas para investigar individualmente: a) La invisibilidad del monumento, manifestada en la falta de cuidado, restauración inadecuada e iluminación inapropiada de algunos monumentos que parecen olvidados por parte de la institucionalidad; b) La nula identificación de la comunidad con los símbolos monumentalizados, lo que se traduce en que el espectador tiene una relación distante con el monumento porque no se siente identificado o relacionado con él. Esta problemática también se debe al distanciamiento temporal entre espectador y monumento; y c) La forma en que se relaciona el ciudadano con el monumento y la disposición de éste en el espacio público.

Tras algunos días de investigación, pruebas y registros fotográficos, descubrimos dos pedestales vacíos idénticos, cuya forma y disposición señalan que podrían haber sostenido algún busto o estatua. Este descubrimiento parece habernos dado las pistas para construir la idea plástica que llevaríamos a cabo: no podíamos dejar de atender lo que el pedestal vacío en el parque estaba señalándonos.

Además de ser una de las áreas verdes importantes de la capital y de prestarse como sitio de esparcimiento y recreación a personas de todas las edades, el Parque Balmaceda y su extensión, el Parque Forestal, sirve de “refugio” amoroso a parejas que -tal vez furtivamente- comparten allí su vida sexual a distintas horas del día.



La acción instalatoria llevada a cabo recoge, con acento lúdico, las problemáticas investigadas, haciéndose cargo de la relación del monumento con la práctica habitual de quienes concurren a la zona. ¿Qué merece ser memoria en ese espacio? ¿No es más absurdo homenajear a Balmaceda en un espacio que habla de recreación, enamoramiento, juego? ¿Por qué no inmortalizar –con mortales- el sentido que se le ha dado al parque?

Es interesante cómo, al elevar a las personas –y con ellas, sus acciones- sobre el pedestal, la tendencia del monumento a glorificar personajes que han pasado a la Historia justamente a costa de la muerte de otros seres humanos, sufre un quiebre y se reemplaza por figuras de carne y hueso que no tienen Historia ni Nombre, pero que están ahí con motivo de sus manifestaciones amorosas. ¿No es esto más meritorio?

Por otro lado, y justificando el título de la obra, surge la pregunta por la pasión con que se efectúan las acciones que son monumentalizadas. Con pasión amó la Patria Arturo Prat, dando un salto a la muerte cuando fue necesario; con pasión la amó Salvador Allende, que fue martirizado por la consecuencia de sus actos; con pasión lo hizo O'Higgins para lograr un día la Independencia del país. Recogiendo este sentimiento impulsivo, las parejas inundan hoy el Parque Balmaceda, amándose apasionadamente, a vista y paciencia de quien sea.

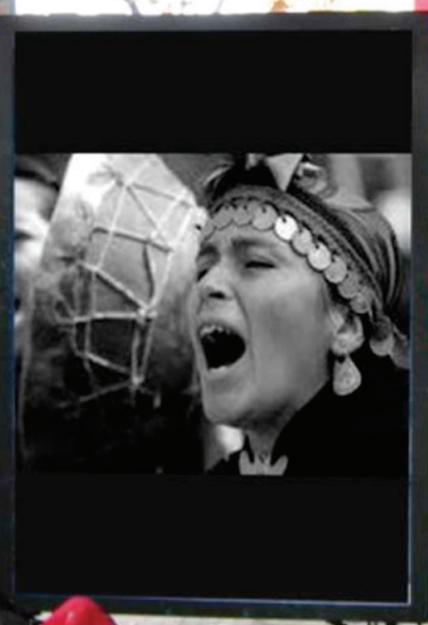
Finalmente, a través de la obra, en el espacio público se hace explícita la pregunta por la falta del espacio privado: ¿Por qué una acción íntima -de espacios privados- se lleva a cabo en el espacio público?

Descripción

A partir del descubrimiento de dos pedestales vacíos idénticos en el Parque Balmaceda, se invita a participar a parejas jóvenes que concurren al lugar, a subir al pedestal para besarse. El fenómeno que se trabaja en esta obra, está constituido por parejas que suelen visitar el parque en busca de un sitio que les permita compartir íntimamente su sexualidad. Se registra fotográficamente la acción.



TELEFONO
FAX
FOTOCOPIA



Resistencia publicitaria

Autores: Catalina Alfaro
Alessandra Miranda
Fernanda Oliva
Dominica Ortiz
Constanza Ramírez
Felipe Rivas

Descripción:

El proyecto contempla dos etapas. Se propone la intervención de tres letreros publicitarios ubicados en los paraderos del sistema de transporte público de Santiago de Chile (Transantiago), localizados en las avenidas más importantes y concurridas:

Avenida Vicuña Mackena (Metro Irarrázaval)
Avenida Providencia (Metro Salvador)
Estación Central

La intervención consiste en la instalación de una imagen impresa en papel que cubrirá completamente el espacio asignado habitualmente a la publicidad, consistente en un rectángulo vertical u horizontal construido en una caja metálica, iluminado con focos y con paneles de vidrio o acrílico en el que se instalan habitualmente publicidad de productos comerciales.

La acción ocupará ese mismo espacio tapando la imagen publicitaria en una etapa inicial.

Primera etapa: “maqueta photoshop”: En una primera instancia, se realizarán pruebas o maquetas en photoshop, donde se modificará la imagen de los letreros digitalmente. Aparentando una situación verídica.

Segunda etapa: “realización”: En una segunda etapa se pretende imprimir la (o las) imagen(es) definitivas en papel y ubicarlas en los letreros determinados. La acción se registrará fotográficamente y/o en vídeo.

Fundamentación:

La publicidad comercial utiliza y satura los espacios públicos de la ciudad con imágenes y colores atractivos para llamar la atención de las personas que circulan en ella. Los letreros publicitarios de los paraderos del transporte público aprovechan el tiempo de espera en el que los ciudadanos deben permanecer para poder movilizarse de un lugar a otro, para acaparar la mirada del transeúnte.

Lo que pretende la propuesta de intervención es, entonces, interrumpir por un lado el “espacio” asignado habitualmente a la publicidad comercial, pero también ese “tiempo” de espera en el que la administración del transporte urbano nos obliga a permanecer inmóviles.

La imagen que se utiliza para intervenir los letreros publicitarios, tomada de las protestas del pueblo mapuche en la actualidad, re-encuadrada y convertida a la escala de grises, manifiesta en su ausencia de color, una a-temporalidad propia de la misma demanda (ancestral) de las comunidades indígenas, reactualizada por los recientes acontecimientos (huelgas de hambre, aplicación de la ley antiterrorista, violación de derechos humanos, etc.). A la vez, la imagen mapuche pretende intervenir la ciudad metropolitana con su “estética de extrañamiento”, esto es: el “problema mapuche” (como ha sido definido por los medios de comunicación) pareciera ser un asunto de otro lugar, de otro “espacio”, más lejos, al sur, que no nos compete, pero que al mismo tiempo interpela al poder centralizado en la capital.

En último término, la acción da cuenta del modo como las estrategias de demanda de los movimientos sociales deben recurrir a las tácticas de la publicidad mediatizada para obtener así efectos reales de atención pública y transformación política. Debido también a que los Medios de Información Masiva (prensa, televisión, entre otros) no se ocupan de estos términos que sí son de interés público y contingentes.

Antecedente Histórico:

El problema del indigenismo en Chile, más precisamente el conflicto mapuche, del cual trata nuestra intervención, constituye un tema tanto contingente como también histórico, los conflictos y las luchas y, las manera que vemos de parte del

estado en cómo afrontarlos, responden nada más que a una sucesiva de hechos históricos cuyo cauce natural es el resultado que vemos hoy. El indigenismo, entendido como las políticas adoptadas por el gobierno u oficialidad para con sus pueblos originarios, parte considerando a los pueblos indígenas como un pueblo vencido subordinado y sometido a la cultura dominante, ya que son políticas que intentan “integrar” a nuestros pueblos indígenas en un sistema que no les es propio, de forma paternalista.

El indigenismo surge como primera instancia en los años del descubrimiento y conquista de América, donde el indígena, se transforma bajo el nuevo orden colonial en un ser plural y uniforme, encubriendo la diversidad de pueblos, englobándolos bajo la definición de “indio”, diferente e inferior. Hacia fines de la colonia se comenzó a utilizar el vocablo “indígena” menos peyorativo que indio, que hace referencia al que es originario de un lugar, aplicándose solo a las etnias descendientes de las culturas prehispánicas. El indigenismo colonial fue una permanente actitud ideológica e institucional y podemos considerarlo como paternalista y segregacionista.

Durante el siglo XIX, los distintos países de Latinoamérica, entre estos Chile, estaban preocupados de consolidarse como naciones independientes, por lo tanto el tema indigenista fue dejado de lado hasta un siglo después, recién en el siglo XX el indigenismo fue parte de programas de gobierno. El indigenismo se va perfilando como preocupación social, económica, política y cultural hacia los pueblos indígenas. Una de las preocupaciones más recurrentes del indigenismo es la definición de indio. Manuel Gamio, primer director del Instituto Indigenista Interamericano (I.I.I.) al cabo de veinte años al frente de esta institución escribía lo siguiente: *“Hay una cuestión pendiente que es de capital importancia para el indigenismo y ha sido objeto de discusión desde hace años, pero que hasta la fecha no ha podido ser satisfactoriamente resuelta. Esa cuestión implica tres preguntas que parecen fáciles de contestar, pero que no lo es en realidad: ¿Cuántos, quiénes y cómo son los habitantes de América que deben ser propiamente conceptuados como indígenas?”*. El concepto de indio es fundamental para la determinación del contenido de una política indigenista. Hay definiciones que ven al indio como un individuo social y económicamente débil (I Congreso Indigenista Interamericano, Pátzcuaro, México, 1940), y otras





que parte de la autodefinition como condición fundamental de la indianidad, “Lo indio es la expresión de una conciencia social vinculada con los sistemas de trabajo y economía, con el idioma propio y con la tradición nacional respectiva de los pueblos o naciones aborígenes” (II Congreso Indigenista Interamericano, Cuzco, Perú, 1949).

Para muchos críticos, el indigenismo no es más que un instrumento al servicio de los estados nacionales para destruir la identidad de los pueblos indios e integrarlos en una cultura nacional homogénea. *“El indigenismo no es sino una respuesta del sistema a una pregunta de blancos: ¿Por qué los países pluriétnicos están atrasados?. Encubre una hipótesis: el indígena es un freno al desarrollo. En vez de cuestionar la sociedad global y su modelo de desarrollo desprecia la cultura indígena”*.

El indigenismo encubre una actitud paternalista de parte de los gobiernos en torno al indio. Quienes intentan indiscriminadamente de integrar a los pueblos indígenas a una comunidad que les es ajena. Esta perspectiva considera al indígena como un ser pasivo, es un estereotipo etnocentrista que no permite captar el problema indígena en toda su complejidad. Concibe al indio como un ser inferior, con una cultura y tradiciones menospreciadas y desechadas por la cultura occidentalizada. A esto apunta el “Indigenismo Integracionista” que pretende integrar a los pueblos indígenas a la vida política, económica y cultural del país, dejando de lado la organización propia de estos pueblos indígenas, imponiendo el sistema social y económico de los “blancos” y subyugando su cultura. Afortunadamente estos proyectos fallaron en su objetivo principal que era desaparecer al indio transformándolo en chileno, indiferenciándolo. La política integracionista trataba de incorporar a los indios a la sociedad, dominándolo, integrando a los indígenas a las clases sociales explotadas, campesinos y obreros. Estas políticas solo consiguieron agravar la situación indígena, haciendo más numerosas y más pobres las comunidades indígenas. El indigenismo no surge como un consenso entre los pueblos indígenas y los gobiernos de los países latinoamericanos, si no que son impuestos a los indígenas por parte de los gobiernos, principalmente ahí recae el fracaso de estas políticas.

Afortunadamente el indigenismo sufre un cambio en la década de 1970, orientándose más hacia el “etnodesarrollo”, que no concibe a la cultura indígena (antes despreciada) como un obstáculo, si no que la reconoce como el principal recurso para un desarrollo integral. *“Significa no una alternativa tecnológica romántica, o una propuesta de ahorro de inversiones, sino la posibilidad de abandonar los modelos homogeneizadores de desarrollo, que avasallan y someten la diversidad, en beneficio de modelos plurales capaces de proyectar toda la capacidad social del trabajo humano para un futuro más justo”*. El etnodesarrollo propone que los pueblos indígenas son los que deben tomar las riendas de su desarrollo histórico, se les reconoce como sociedades culturalmente diferentes, capaces de auto determinarse dentro de los países de los que forman parte, para llevarlo a cabo debe una estructura de relaciones políticas entre el estado y los pueblos indígenas.

Lamentablemente estos cambios no son el resultado del reconocimiento de los errores por parte de los gobiernos, si no que son fruto de la lucha política de los pueblos indígenas, en busca del respeto para con su cultura y tradiciones. Sin mencionar el fracaso de las políticas anteriores. El indigenismo a evolucionado hacia un movimiento de reivindicación, en una demanda de justicia e igualdad para los pueblo indígenas, para así constituir sociedades pluriculturales. Las comunidades indígenas han dejado de ser minorías pasivas, son ahora un sector central que se asume como tal y busca reivindicaciones históricas, y se interesa por el presente y futuro de la sociedad en que viven, en igualdad de derechos y deberes, pero étnicamente distintos. En nuestro país, el indigenismo no ha logrado siquiera solucionar en parte el conflicto indígena, que por lo demás, incluye casi exclusivamente a los mapuches, dejando de lado las distintas etnias de nuestro territorio. Si bien la población indígena pura en Chile no alcanza un gran porcentaje, a diferencia de otros países como México (el 13% de la población es indígena, pero en el estado de Chiapas alcanza el 60%) o Perú, donde el aproximadamente el 30% de la población es indígena, incluso en algunas localidades alcanza el 90%, en Chile sólo representa el 8% ó 9%, esta cantidad no es despreciable, si consideramos además que en este 8% ó 9% de nuestra población residen los orígenes de nuestra identidad. El problema de Chile es que nunca hemos querido reconocer nuestros orígenes, en las pueblos

indígenas, en especial el pueblo mapuche, por años hemos “negado” su existencia, menospreciado su cultura y desechado sus costumbres, sólo algunas políticas a nivel de Estado se han preocupado de “integrarlos”, no olvidemos que nuestra constitución no reconoció a los pueblos indígenas, sino hasta el año 1993 donde se incluyó la Ley N°19.253 de Desarrollo Indígena y la creación de CONADI, *“que establece normas de protección, fomento y desarrollo de los indígenas y crea la corporación”*. El problema indígena no pasa tan sólo por una política de gobierno, sino por un problema de nuestra idiosincrasia como país, que no se reconoce como mestizo y menos se siente parte de Latinoamérica. Basta ver cómo se nos enseñan nuestras culturas originarias, como algo “momificado”, se nos habla de los mapuches hasta la mal llamada “Pacificación de la Araucanía” y después de eso nunca más, dejando de lado los años de lucha de este pueblo, no tan solo por sus tierras, también por el reconocimiento y el respeto por su cultura e idiosincrasia. Lucha que hasta hoy persiste, más fuerte que nunca,



porque el pueblo mapuche se reconoce como tal, tiene conciencia de lo que fueron y lo que siguen siendo hoy en día, actualmente es la única etnia que sostiene una lucha para lograr ser reconocidos más allá que sólo por una ley en la Constitución.

* La imagen utilizada en este trabajo fue seleccionada de la página web
<http://www.democraciadirecta.cl>

Se inserta en el contexto de los *Conflictos Mapuches* de los años 2010 - 2011.





Monumento 1973 - 1989

Autores: Erika Contreras
Matías López
Maximiliano Gómez
Pablo Soto
Polette Cuadra
Roberto Vera

Dentro de las temáticas que aborda el artista español Fernando Sánchez Castillo, expuestas en el contexto de Workshop, nos interesó su lectura crítica acerca del pasado, generando una revisión histórica que implica la construcción de la memoria colectiva a partir de los discursos políticos y los símbolos de poder manifestados y a veces escondidos dentro del contexto del espacio público.

Es esa posibilidad de asumir la historia desde una perspectiva artística y visual correspondiéndole en parte con los trabajos de Fernando Sánchez Castillo acerca del militar y dictador español Francisco Franco, la que nos llevó a problematizar sobre nuestra realidad nacional a partir de la figura de su homólogo en nuestro país, es decir, Augusto Pinochet, quien en 1973 lidera el golpe de estado que mantiene al país en la dictadura hasta 1989 y que representa en su figura, para una parte de la población, los años de represión y oscuridad vividos en esa época y para otra parte la libertad del “yugo marxista”.

En un primer momento dialogamos a partir de las estatuas de Franco que todavía se conservan en España y de igual manera reflexionamos en la posibilidad de construcción de un monumento escultórico a la figura del General Pinochet expuesto en un punto neurálgico de la ciudad de Santiago (en lo que a política respecta), o sea, en la Plaza de la Constitución y las repercusiones que esto generaría en la ciudadanía, ya que como podemos apreciar en lo que concierne a la configuración del espacio público en nuestra ciudad, los monumentos, estatuas y memoriales ligados a esa época corresponden en gran medida al

otro lado de la moneda, es decir, a las personas que sufrieron los vejámenes del régimen, detenidos desaparecidos y en general a los oponentes de éste, como una especie de recordatorio de una experiencia dolorosa que no puede volver a repetirse, pero que sin embargo, todavía genera diferencias de posturas marcadas dentro de la sociedad frente a las personas partidarias del período y que aún lo apoyan.

En consecuencia, queremos abordar la problemática de nuestra memoria colectiva con respecto al régimen militar circunscrita en el espacio público en cuanto a lo que a referentes visuales respecta, aproximándonos desde esta época en sí y desmarcándonos de la figura específica de Augusto Pinochet, para abarcar un período histórico que no se encuentra delimitado visualmente como tal dentro de lo público y cuyo mayor ejemplo es la falta de un referente de esos diecisiete años de historia en la Plaza de la Constitución de Santiago.

Por ende, nuestro proyecto consiste en la representación de ese período a partir de un monumento, que se ubicaría dentro del eje del Palacio de La Moneda, ya sea en la Plaza de la Constitución o la Plaza de la Ciudadanía, cuyo título en la

Monumento 1973 – 1989



placa indica: “Monumento 1973 - 1989”, presentada a partir de tres modalidades distintas y que implican la ambigüedad de la figura expuesta con respecto al título que precisa la época, constituyéndose en nuestro objetivo principal la reacción de las personas frente a estas posibilidades de monumentos que no delimitan un significado literal, sino que es el propio público o los transeúntes los que completan el significado a partir de su propia visión del período. De esta forma nosotros estamos dando la posibilidad de la existencia de la representación de esta etapa de la historia de Chile, sin delimitar un sentido estricto, ya que no buscamos abanderarnos con una ideología sino que ver las reacciones que esta visualidad genera en el ámbito de lo público.

En la imagen de la izquierda observamos las tres maquetas en un principio ideadas para una finalidad expuesta anteriormente. En la maqueta A se expone una escultura ubicada en la Plaza de la Constitución cuya imagen se encuentra cubierta por completo y cuya placa llevaría el título de este proyecto antes mencionado: “Monumento 1973 - 1989”, y que correspondería, debido a la



cobertura de la figura, a una imagen todavía no expuesta, descartando la certeza de su exposición en algún momento. Pero más aún, esto implica la interrogante generada por el hecho de no saber con seguridad que figura se esconde allí y la posibilidad que tienen los propios transeúntes de completar esta significancia representativa a partir de la lectura de la placa, formando su propia opinión al respecto.

La maqueta B corresponde a una gigantografía ubicada en la calles Av. Matta con Vicuña Mackenna, que ocupa el soporte publicitario con una doble lectura, es decir, la función publicitaria por un lado y la gigantografía como el nuevo monumento o escultura moderna por el otro. Esta imagen nos señala la existencia de este monumento como proyecto y su posible construcción como una iniciativa gubernamental, que ante la vaguedad de la imagen podría generar aún más interrogantes e interpretaciones en la población acerca de este período.

La última propuesta: la maqueta C, implica la construcción y exposición del proyecto anterior ubicado en la Plaza de la Ciudadanía, que supone además de las características mencionadas anteriormente la puesta en escena en altura (al igual que la gigantografía y en este sentido el monumento vuelto gigantografía como el revés o el negativo del ejercicio anterior), es decir, la elevación de esta imagen que podría leerse tanto desde el enaltecimiento de la figura como desde la ambigüedad de ésta, ya que la sola elevación implica el hecho de no poder diferenciar qué es lo que se encuentra arriba y obliga al espectador a alejarse para poder contemplar la imagen en su totalidad.

Al completar estas tres propuestas, nos vimos en el dilema de tener que escoger una para la concreción de este proyecto, pero ante la imposibilidad de decidirnos, debido a las diferentes opiniones dentro del grupo acerca de lo que sería más adecuado para la cristalización de nuestros objetivos, surgió como posibilidad generar un proyecto dentro de este proyecto, mediante la elaboración de una encuesta a las personas en la calle, interrogándolas acerca de la alternativa que ellos escogerían para ser expuestas y el por qué. De este modo, cumplimos concretamente con nuestro objetivo de evidenciar la reacción del público con respecto al tema y su posibilidad de tangibilización en el espacio público, y además observar cuál propuesta es la que representa de mejor manera



el pensar y sentir de las personas con respecto a este período, completando el significado de la figura a partir de la visión personal de la gente acerca de la época. Por ende, parte del grupo salió a la calle con las imágenes de las tres propuestas a consultar a los transeúntes sobre sus preferencias. La encuesta se realizó principalmente en la intersección de las calles Macul con Av. Grecia y también en el interior del Campus Juan Gómez Millas. Para ello, elaboramos una ficha en donde las personas seleccionaban una alternativa y explicaban en breves palabras, el por qué. Esto luego de una previa introducción acerca del proyecto y sus implicancias.

Seleccione una alternativa: A - B - C

¿Por qué seleccioné esa alternativa?

Al concluir el ejercicio con un total de 54 encuestados, los resultados fueron los siguientes:

Alternativa A : 38 Votos. Alternativa B: 2 Votos. Alternativa C: 14 Votos.



Como se puede apreciar, el universo de encuestados en su mayoría se inclinó por la alternativa A, concordando en que era la opción que representaba de mejor manera el período, aludiendo a la envoltura de la figura como una representación de la censura y la oscuridad de la época y también a la imagen de los detenidos desaparecidos y la represión vivida en el período. En definitiva podemos desprender que según los encuestados esta opción apunta a la memoria que se conserva sobre la época y que dicho en palabras textuales “todavía es un tema delicado”.

Por otro lado, la opción C fue la segunda alternativa más votada, debido a que estéticamente era más agradable, es decir, “más bonita” según los propios encuestados. Además se dijo que la figura era “más grande e imponente” y que representaba la grandeza del monumento. En general con respecto a las alternativas B y C, el personaje en cuestión debido al título del proyecto se asociaba directamente a la figura de Augusto Pinochet. Incluso en variadas ocasiones los transeúntes le consultaron a los encuestadores si éste era el personaje que aparecía en la foto y qué se quería representar. En este sentido, vemos como la sola indicación de la fecha se relaciona inmediatamente con el personaje, aunque éste sea ambiguo. Por ende, la memoria visual de las personas conecta inmediatamente el período con el personaje, permitiéndose en muy pocos casos la duda o la interrogación al respecto.

Por último, con respecto a la alternativa B, en este caso la menos votada, se explica principalmente porque según los propios encuestados no se entiende bien la idea y el objetivo de la propuesta, teniendo poca relevancia y siendo menos potente frente a las otras dos alternativas que representaban, según la interpretación de los propios transeúntes, las dos caras de la moneda, por un lado lo oculto y represivo (letra A) y por otro lado la grandeza y significancia del periodo (letra C).



XY-63-42

ZN
Información y reservas
600 730 000
800 73 00 00
www.transant.com

Despertad!
¿ESTÁIS EN EL TIEMPO?

CATALUNYA
LAS PROFECIAS BIBLICAS
en plena Catalunya

Despertad!
LAS PROFECIAS BIBLICAS
EN PLENA CATALUNYA

Intercambio

Autores: Alejandro Leonhardt
Eduardo Pérez
Felipe Villar

El presente proyecto fue ideado por Alejandro Leonhardt, Eduardo Pérez y Felipe Villar, como una actividad al interior del Workshop “El lugar de la memoria” dictado por Fernando Sánchez Castillo entre los días 23 y 27 de mayo de 2011 en la Universidad de Chile, Santiago de Chile.

En esa instancia, Alejandro que vive en Santiago, Eduardo que vive en Valparaíso, y Felipe que vive en Constitución, decidieron proyectar un ejercicio colaborativo que tuvo como punto de partida la ciudad donde habitan, teniendo como objetivo el ampliar los procesos de producción de cada uno, mediante un ejercicio de recolección que enlazara como totalidad los intereses particulares de cada integrante.

Para ello se estableció un sistema de trabajo que incluyó el recorrido y la recolección de objeto(s) durante los desplazamientos realizados entre el lunes 30 de Mayo y el viernes 05 de Junio de 2011. Por lo tanto:

- a. Alejandro recolectó material de interés para Felipe.
- b. Eduardo recolectó material de interés para Alejandro.
- c. Felipe recolectó material de interés para Eduardo.

Para dar cuenta gráficamente de lo sucedido, determinamos un registro fotográfico y escrito consistente en:

1. Fotografiar él o los objetos encontrados.
2. Fotografiar el entorno donde se ubicaba(n) él o los objetos.
3. Realizar una reseña de las circunstancias en las cuáles fue encontrado(s).

A partir de ello se ha concluido en el siguiente cuerpo gráfico:

a.

Alejandro (Santiago), recolectó material de interés para Felipe (Constitución). En este caso, la búsqueda de material debía aludir a la ficción.

Tuve la tarea de buscar en algún objeto u imagen algo que aluda a la palabra “ficción”. Felipe me comentaba que para él, esta palabra tiene que ver con lo real pero de manera subjetiva: “...*hoy en día los ideales, creencias y esperanzas de muchas personas son ficción para otras*”, aclaraba en un correo.

El jueves 2 de Junio, alrededor de las 9:30 AM salí de casa rumbo al trabajo. Al cerrar la puerta exterior de mi hogar me percaté que las llaves, billetera y teléfono los había dejado en el interior. No poseía una copia de mi llave con vecinos, no disponía de dinero para ir al trabajo, o teléfono para contactarme con alguien y pedir ayuda. Pasó bastante tiempo pero encontré un cerrajero. Llegamos a casa. Tras varios intentos abrió la puerta. Recolecté mis pertenencias. Urgido por mi retraso, corrí en dirección al “Metro Universidad Católica”. En las afueras me topé con un caballero de gorro y abrigo que sostenía varias revistas tituladas ¡Despertad! Le consulté si aceptaba que le tomara unas fotografías, accedió amablemente. Al estrecharle mi mano para agradecerle me regaló una de las revistas cuyo enunciado era ¿Le falta tiempo?

Alejandro L.

¡Despertad!

ABRIL DE 2010



¿LE FALTA
TIEMPO?

ADEMÁS: ¿POR QUÉ HAY PERSONAS
BUENAS Y MALAS? (PÁG. 20)

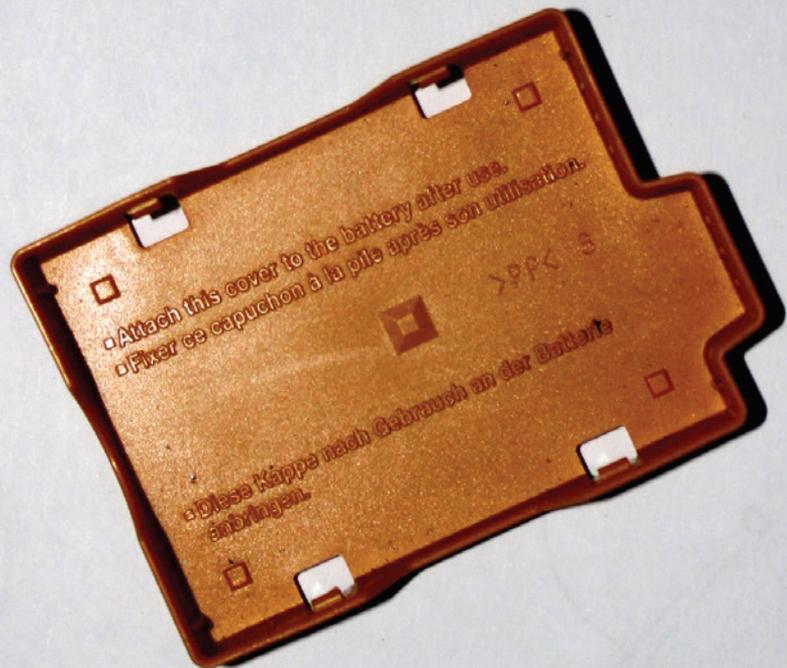


Eduardo (Valparaíso), recolectó material de interés para Alejandro (Santiago). En este caso, la búsqueda consistía en encontrar un objeto que a simple vista fuese difícil de definir para qué fue hecho.

En búsqueda de material difícil de clasificar, elementos que emanen cuestionamientos como su utilidad, materialidad o procedencia, es que comienza mi recorrido. Los lugares son avenidas y cerros de Valparaíso por los que transito comúnmente.

Actualmente es difícil que algo simple te sorprenda. No sorprenden las invasiones a naciones que se han quedado en el pasado, no sorprenden las matanzas dentro de las cárceles, no sorprenden los micreros estresados, no sorprenden las aprobaciones de leyes absurdas... difícil redescubrir mi recorrido diario, observar lugares que habitualmente pasamos por alto o simplemente el ritmo del diario vivir nos pone una tela en nuestros ojos, de contaminación, exceso de incultura en los diarios regionales o nacionales... así parte mi recorrido, leyendo los titulares del diario pop... *“Cambio en la selección: sale Pinilla y entra Rubio”*... condicionados por un exceso de desinformación y la reproducción desechable de las necesidades del hombre moderno, es que los objetos recuperados en primera instancia me provocan un sentimiento de desconcierto, de incertidumbre, de asombro, sentimientos que buscaba en este recorrido. Pero... dura poco... comienzan a cobrar sentido. Ya sé qué es... se vuelven nuevamente desechables.

Eduardo P.



C.

Felipe (Constitución), recolectó material de interés para Eduardo (Valparaíso). En este caso, la búsqueda consistió en objetos livianos que puedan servir para construir una animita.

... me levanté hoy (5 de junio), y acompañé primero a mis padres a la feria. Rápidamente me dí cuenta que sería difícil encontrar alguna imagen o papel. Pensé en decirle a mis padres que pidieran las boletas pero cuando comprábamos pescado, mi padre me dijo que sería un pecado pedir boleta, ya que a ellos no les conviene. Regresé con las manos vacías a mi casa pensando en lo fácil que era en Santiago obtener imágenes publicitarias en papel, etc... En la tarde, vinieron unos amigos a verme; les propuse que me acompañaran al bosque, a un lugar específico a realizar una acción, en el camino encontré más basura que en la ciudad misma, recolecté hasta que se llenó mi mochila. De regreso, caminando por otro lado del bosque, encontré más y más basura; recogí una revista de publicidad cristiana muy parecida a la que recolectó Alejandro en Santiago. Estaba mojado ya que había llovido la noche anterior, y quizás hasta removido, debido a que hubo un fuerte temblor grado siete en la madrugada.

Felipe V.



SALVADOR
ALLENDE
GOSSENS

(1908-1973)

MONUMENTO EN COMEMORACIÓN
A SU DEPARTAMENTO
EL 19 DE SEPTIEMBRE DE 1973

Expirado / Develado

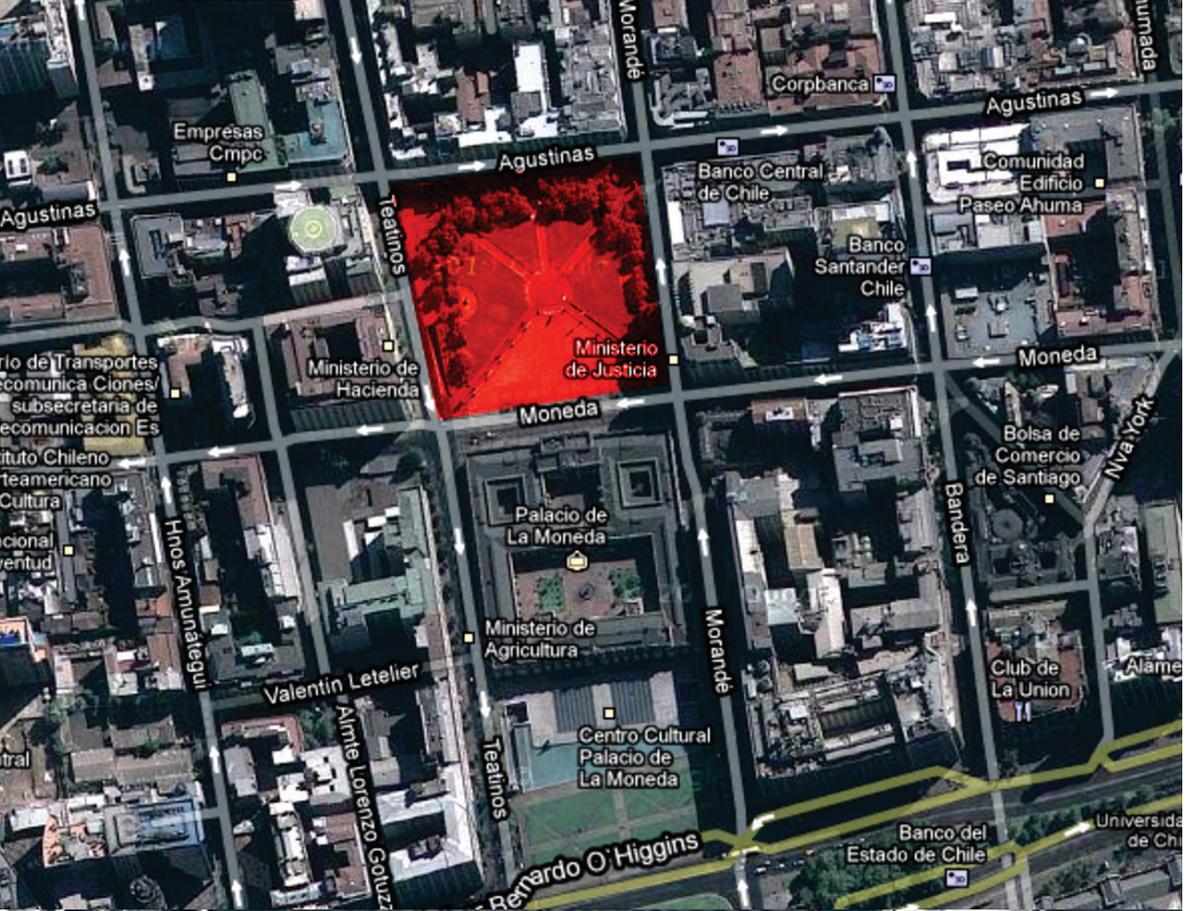
Autores: Camila Lobos
Romina Melo
José Morales
José Ulloa

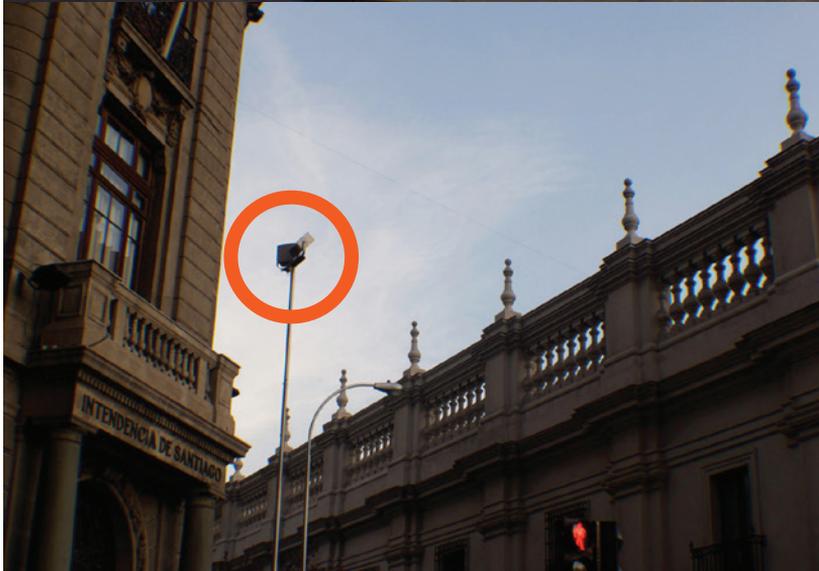
Objetivos: Intervenir de manera inocua el espacio Público.
Revelar al monumento estatuario.
Activar el monumento en el espacio público.
Develar los sistemas de control institucional en el espacio público.

Descripción:

La propuesta intenta activar el monumento de manera inofensiva. Se proyecta sobre el rostro de la estatua de Salvador Allende una luz roja. Esta luz devela el monumento acentuando su presencia en un espacio de alto flujo peatonal, propiciando una pausa en el recorrido y la detención en el monumento haciéndolo aparecer para el transeúnte.

Luego de identificar y estudiar el sistema de seguridad, que vigila y controla a este espacio en particular, distinguimos dos elementos: carabineros y cámaras de seguridad, con amplia presencia en este sector, por ser la parte posterior al Palacio de la Moneda.











Ferías Libres

Autores: Camila Astaburuaga
Elizabeth Cortés
Beatriz Garcés
Nathaly Navarrete

“La tecnología y los medios de comunicación sirven como elementos que fundamentalmente nos ayudan a olvidar, a relegar lo más rápido posible las experiencias que vivimos.”

“Los no lugares”, Marc Augé

En la época de la postmodernidad, el sistema bajo el que funciona no sólo nuestra sociedad sino la mayoría de las sociedades del mundo, ha provocado que las personas poco a poco comiencen a perder su capacidad de retener el pasado, de almacenar y recordar. Esto se debe a que ha dejado de ser una necesidad, si bien es vital para el desarrollo de cualquier persona o grupo humano ser capaz de acceder a su propia historia. Ya no es necesario almacenar en nuestra mente aquella infinidad de experiencias ya que el avance de la tecnología nos ha permitido desligarnos de nuestros recuerdos y resguardarlos en un sinfín de dispositivos o espacios virtuales que los salvaguardan por nosotros y que además los mantienen disponibles cada vez que se necesite acceder a ellos. Es pertinente e imprescindible preguntarnos cuál es el lugar que le queda a la memoria en la configuración de nuestros espacios públicos y en el desarrollo de nuestra sociedad actualmente.

Es necesario pensar si en medio de la batahola comunicacional siguen siendo efectivas las mismas formas que hace veinte o treinta años lo eran. Las nuevas tecnologías no sólo han modificado nuestra forma de comunicarnos, han ido mucho más allá: han transformado profundamente nuestra forma de recordar. Es por esto que proponerse trabajar con la memoria pública supone la comprensión en sí de lo público, lo cual por sí solo es una tarea peligrosa, ya que en sí la acción de recordar lo es. Sin duda la memoria es un instrumento maravilloso, pero a la vez es falaz, se modifica con el tiempo, se aumenta, se borra, se mitifica, se maquilla.

Existe una sutileza en el recordar que es necesario captar, una sensación de reminiscencia en cada espacio por el cual transitamos. Una imagen que permanece a medias borrada, dilatada por un espacio temporal que nos separa de la imagen original. Estamos hablando de lo olvidado, de aquello que en cierta medida se halla abandonado, perdido en un mar de instantáneas. Cualquier cosa nos trae un recuerdo a flor de piel, un sonido, un aroma.

La reminiscencia de lo olvidado permanece y se instala en nuestro inconsciente para siempre. Quizás por esto cuando hablamos de memoria pública nos alejamos un poco de la memoria histórica porque no estamos pensando en grandes próceres o acontecimientos históricos relevantes. Nos referimos a lo pequeño, a lo manejable, a lo cotidiano, a aquello que permanece en cada uno, pues lo hemos vivido.

El trabajo realizado en la instancia del workshop se funda en la búsqueda de acontecimientos en desaparición (espacios, oficios...) dentro de la ciudad de Santiago.

En este contexto la feria libre aparece como un lugar en peligro de extinción frente a los nuevos sistemas de distribución de alimento y las enormes cadenas de supermercados, que bajo la línea de la modernización van haciendo del intercambio un proceso cada vez menos personal en pro de una “eficiencia innovadora”.

La feria funciona como acontecimiento desmontable, escenario transitorio donde el contacto se vuelve fundamental: se regatean los precios, se “grita” la mercadería, se encuentran los vecinos, se transforma el espacio de la calle.

Así, planteamos la tarea de capturar el sonido de la feria y proyectarlo en su desaparición, en su misma ubicación nocturna. La tarea de traer de vuelta del olvido, aquello que no debemos olvidar, por ejemplo, en eso que llamamos espacio urbano, en la calle, en lo público, exige la dificultad de cierta imposibilidad de invocar la deuda que mantenemos con ella. Invocar la deuda es aquí, mantenerse al filo de la memoria en su operación singular. La dificultad de hacerse cargo de la representación del recuerdo como recuerdo de la representación. Pues, ¿Qué debemos recordar? ¿Su historia, su fotografía, su digitalización, la que pereció al no ser fusilada por el obturador?









Hoy sabemos bien que la memoria quizás no es otra cosa que un juego de representación. Justo hoy, no es otra cosa que imagen y archivo digital, que información almacenada, o título de carpeta. Pero ese conocimiento, que es el operativo del fascismo publicitario o del show de luces de memoria de estado, es también aquella operación que le debemos a cierto olvido. A cierto rescoldo que aún late en la cuneta o en el contenedor.

No se trata de recuperar lo olvidado, sino de invocar lo que nunca pudo ser recordado. De aquello olvidado que no puede ser directamente representado por la tecnología de la memoria, pero que al mismo tiempo no puede sino ser invocado desde una pletorización de aquellas tecnologías. El espectro que no capturan aquellas cámaras de vigilancia pública pero que podría ser invocado desde cierta interrupción desde la acumulación de las vigilancias. desde las mismas tecnologías de vigilancia de estado. Cuando la interrupción de la memoria de estado es la interrupción de cierto estado de la memoria y la memoria en lo urbano es el fantasma que acontece en los rescoldos de la calle.



Reseña curricular de los autores de los textos

Francisco Brugnoli. Licenciado en Artes de la Universidad de Chile, se desempeña como profesor en el Departamento de Artes Visuales y en la Facultad de Arquitectura de dicha casa de estudios. Desde 1998 es Director del Museo de Arte Contemporáneo de la U. de Chile. Gestor de la Universidad Arcis, dirigió el Taller de Artes Visuales y fue miembro del Consejo Normativo Superior de la U. de Chile. Destacado artista visual, su obra denota un claro fin por experimentar sobre el estatuto del arte, sus posibilidades y límites. Recibió el Premio del Jurado en el Concurso Internacional Print Biennial (Noruega, 1980), el Premio Municipal de Artes de Santiago (2010) y recientemente la Medalla Rector Juvenal Hernández de la Universidad de Chile en la Mención Artes, Letras y Humanidades (2011).

Gabriel Salazar. Profesor de Estado en Historia y Geografía por la Universidad de Chile (1963). Estudió Filosofía (1963) y Sociología (1969) en la misma Universidad. Obtuvo el grado de Doctor en Historia Económica y Social por la University of Hull, Inglaterra (1984). Docente del Departamento de Ciencias Históricas de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la U. de Chile. Su campo de estudio es la Historia Social de Chile Contemporáneo (siglos XIX y XX). Considerado uno de los fundadores de la Nueva Historia Social, su trabajo ha abierto una nueva perspectiva en los estudios de la historia, centrada en la preeminencia de los sectores populares. Fue reconocido con el Premio Nacional de Historia en 2006.

Carlos Ossa. Licenciado en Teoría e Historia del Arte y Magíster en Comunicación Social de la Universidad de Chile. Profesor e Investigador en temas de cultura, ciudad y arte en la Universidad Arcis, Universidad Católica y Universidad de Chile, en esta última en los Departamentos de Teoría e Historia del Arte de la Facultad de Artes y Instituto de la Comunicación e Imagen, donde a su vez es Coordinador del Magíster en Comunicación Política. Es autor de los libros *La pantalla delirante* (1999), *Modernización y saberes académicos* (2003) y *Santiago Imaginado*, en coautoría con Nelly Richard (2005).

Luis Montes Rojas. Escultor, Licenciado en Artes de la Universidad de Chile (1999) y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, España (2008). Docente del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile y codirector junto a Pablo Rivera del Proyecto de Magíster en Arte y Espacio Público de la Facultad de Artes de esta misma Universidad. Ha sido distinguido con la Beca Fundación Andes para Estudios Artísticos en el Extranjero (2001) y Fondart (2011).

Agradecimientos

Queremos agradecer especialmente a:

Fernando Sánchez Castillo, Artista invitado.

Prof. Enrique Matthey, Director del Departamento de Artes Visuales.

Profesores Francisco Sanfuentes y María de los Ángeles Cornejos,
Dirección de Extensión del Departamento de Artes Visuales.

Isis Díaz, Periodista de Extensión del Departamento de Artes Visuales.

Rodrigo Wielandt, Diseñador de Extensión del Departamento de Artes Visuales.

Prof. Gabriel Salazar, Facultad de Filosofía, U. de Chile.

Prof. Carlos Ossa, Facultad de Artes, U. de Chile.

Prof. Francisco Brugnoli, Facultad de Artes, U. de Chile.

Janet González, Secretaria Departamento de Artes Visuales.

Rodrigo Vargas y Daniel Báez, Montaje Sala Juan Egenau.

Miguel Videla y Matías López, Estudiantes Licenciatura en Artes Plásticas, U. de Chile.

Estudiantes de Licenciatura de Artes Plásticas de la U. de Chile
que participaron del Workshop y de las distintas actividades del programa.

Escuelas y Facultades de Arte que participaron a través de sus estudiantes
y/o docentes en las actividades del proyecto:

Pontificia Universidad Católica de Chile.

Universidad Arcis.

Universidad de Concepción.

Universidad del Desarrollo.

Universidad Uniacc.

Universidad de Playa Ancha.

Universidad Finis Terrae.

Personal de colaboración de la sede Las Encinas de la Facultad de Artes.

Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes (FONDART).

Metro de Santiago.

Revista y periódico Arte al Límite.

Este libro ha sido impreso en las dependencias de Imprenta DiezMark E.I.R.L. en Noviembre de 2011. Se tiraron 400 ejemplares en formato de 16.5 x 23 cms. Interior de 142 páginas en papel couché de 100 grs. impreso 4/4 colores. Portada en papel couché de 270 grs.

La presente publicación es el corolario del proyecto *El lugar de la Memoria*, constituido por un programa de actividades que tuvo por objeto acercarnos al trabajo de Fernando Sánchez Castillo, artista español cuya obra se basa en la revisión crítica de los discursos, permitiéndose la reescritura de los signos en un afán de resistencia a la institucionalización de memoria colectiva.

La presencia de este artista nos permitió aproximarnos desde su propio relato a su metodología de trabajo, sus procesos de investigación y producción, pero por sobre todo, a su experiencia respecto de las relaciones con la institucionalidad a partir de un cuerpo de obra fundado en la crisis de los símbolos del poder. De ahí nuestro interés en su visita, la que permitió reflexionar conjuntamente acerca de los planteamientos que implica su obra, sea acerca de la construcción de la memoria colectiva, la revisión de la historia y/o los discursos políticos que esconde la configuración del espacio público.

Su presencia en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile constituyó un aporte decisivo al panorama del arte contemporáneo y el enriquecimiento de la escultura como campo disciplinar, espacio que por su naturaleza pública permitió la inclusión no sólo de estudiantes y académicos de esta casa de estudios, sino también de otras universidades, así también artistas, docentes y público general que participaron de las actividades contempladas en el proyecto.



Departamento
de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

