

# Barroco Fronterizo

Segundo Encuentro sobre Barroco y Neobarroco en Chile



# BARROCO FRONTERIZO

## ORGANIZADORES

GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE EL BARROCO Y NEOBARROCO EN CHILE

PROYECTO INICIATIVA BICENTENARIO

DIRIGIDO POR LUZ ÁNGELA MARTÍNEZ Y DAVID WALLACE

WWW.BARROCOFRONTERIZO.COM

## EDITORES

CATALINA DONOSO Y LUIS BERNARDO GUZMÁN

## CURADORES

CATALINA DONOSO Y LUIS BERNARDO GUZMÁN

## FOTÓGRAFO

JORGE MARÍN REICHE

## DISEÑO

RODRIGO WIELANDT

## CORRECCIÓN DE TEXTO

SAMUEL ESPÍNDOLA Y ANDRÉS SOTO V.









## Índice

### Textos Curatoriales

Catalina Donoso  
Curar la exposición Barroco Fronterizo 17

Luis Bernardo Guzmán  
Diagrama 33

### Obras de Artistas

Bárbara Ardiles  
Los Habitantes 43

Cecilia Flores  
Memoria Selectiva 47

Adolfo Martínez  
Lo Neobarroco es un barrial periférico 51

Carlo Mora  
El origen de las formas 55

María Jesús Schultz  
Marcha Atrás 59

Víctor Hugo Bravo  
Murciélagos 63

Francisco Brugnoli  
N2N 67

Claudio Correa	
Cuatro formas de ser republicano a la distancia	71
Catalina Donoso	
LÍNEA DE HORIZONTE / secretos de familia	75
Tomás Fernández	
Vanitas	79
Luis Bernardo Guzmán	
Globe	83
Pablo Ferrer	
Sick	87
Ignacio Gumucio	
Lo venenoso	91
Juan Pablo Langlois	
Mujer del calzón rojo con su pareja transitoria	95
Livia Marín	
Cosas rotas	99
Enrique Matthey	
Restos vistos hace tiempo al parecer en un crepúsculo romano	103
Bárbara Oliveros	
Capitoné	107
Pablo Rivera	
100%	111
Cristián Silva Soura	
Arpista Ciego	115

Demian Schopf Ch'uta   Rey Moreno	119
Francisco Uzabeaga El Descenso según Icarito	123
Aymara Zegers Del cuerpo no podemos caer	127
<b>Textos Críticos</b>	
Eugenia Brito Barroco Fronterizo: escrituras poscoloniales en Chile	135
Felipe Cussen Dos paseos por el Neobarroco	143
Luz Ángela Martínez Sub Sole ( ) Sub Terra	147
Sergio Rojas Neobarroco: una estética de la frontera como territorio	155
David Wallace Obscena Escena	163
<b>Reseñas Biográficas</b>	179
<b>Agradecimientos</b>	189

ARCHIVO

**BARRCO FRONT**

Exposición de  
3 de Octubre / Archivo

Juan Pablo López /  
Joaquín /  
Clasico /  
Ardiles /  
Catalina /  
Zaveros / Pablo  
Antony / Adolfo  
Mario Jenu

Congreso y le  
23 de Octubre / Archivo

Roberto Echazurren / Catalina Ariza  
Willy Thayer / Federico Gallo  
Sergio Miasana / María Torres / Sergio  
Samuel Espindola / David Wallace /  
Victor Bondy / Felipe Cassar  
Pablo Montalegre

dibam  

www.barrcoi

Teléfono: 011- 2613 21 91 - 011- 482 2413 912



NACIONAL

CO  
ERIZO

tes vis

onal, Miraflores 50

ois / y  
Silk  
Uta  
o River  
Victor Hugo  
y / Cristian S  
/ Aymara Z  
te.

ca poética  
nal, Miraflores 50

Eugenia Brito / Adrián Cangil  
Luz, Ampela Martínez  
/ Camillo Rosal / Andrés Soto  
na Schrencke / Jimena Castro  
lisa Arpaiz / Javier Bello  
n Villalobos.

   
Ministerio de Cultura Ministerio de Educación

ferialiteraria.com

www.mincultura.gob.pe/ferialiteraria









T e x t o s   C u r a t o r i a l e s



## CURAR LA EXPOSICIÓN BARROCO FRONTERIZO

Catalina Donoso

| 17

### *Preliminares de un proyecto*

No recuerdo bien los pormenores o las causas, pero el hecho es que el 2012 tuve un encuentro casual con Luz Ángela Martínez, el cual significó verme integrando, de pronto, el equipo del Grupo de Estudios sobre Barroco y Neobarroco en Chile<sup>1</sup>. Tal proyecto consistió en un estudio sobre la actual situación de esta poética en nuestro país o, mejor aún, en el rastreo de la posibilidad de su existencia. Las fructuosas investigaciones resultantes sobre sus prácticas derivaron en un ejercicio de asesoría a un grupo de artistas, donde intervine particularmente: un taller de producción de artes visuales, realizado en base a conversaciones con artistas, en el que se

---

<sup>1</sup> Formado por ella tiempo atrás y del que es su Directora. Se trata de un proyecto ganador del Fondo de Investigación y Creación de la Iniciativa Bicentenario de Revitalización de las Humanidades, las Artes, las Ciencias Sociales y de las Comunicaciones, del Campus Juan Gómez Millas de la Universidad de Chile.

ensayaban posibles lecturas, taller que llamamos *Clínicas Barrocas*. Éste se llevó a cabo por poco más de un año, al término del cual planificamos una exposición no sólo con los artistas de esta Clínica, sino también con invitados –algunos de ellos con vasta trayectoria; otros, emergentes y jóvenes–, en cuyas obras se podía reconocer la proporción barroca o algún guiño a sus operaciones o símbolos.

El lugar de exhibición fue fijado en el Archivo Nacional de Chile, específicamente, en el Salón Los Conservadores, núcleo espacial que conecta todas las cámaras, laboratorios y vastas colecciones, realizando, así, la intervención de un espacio político que conserva documentos originales, algunos provenientes incluso de la época colonial. La estrategia utilizada, entonces, implica una convivencia: durante el tiempo de exposición, la imagen de todos esos documentos contenidos en las estanterías –que cristaliza una idea no tan enfocada de nuestra historia y del espacio demudado que deja la memoria de la cartelera heroica de nuestra República, abriendo la cripta secreta, familiar y nacional de esta nación– habría de convivir con la selección de obras de los veintidós artistas que conforman la muestra.

18 |

La curatoría de la exposición fue tarea compartida con Luis Guzmán, artista visual, empresa que realizamos conversando, para su aprobación, todos los aspectos que le darían forma, pensando en las obras, en el espacio y, finalmente, en cómo reproducir el ánimo de la palabra *fronterizo* que se anunciaba en el espacio nominal.

Dada la oportunidad de exponer en este edificio del área de la conservación y patrimonio histórico, quisimos que hubiera piezas originales provenientes de sus colecciones para que dialogaran con las obras. De ahí que fueron seleccionados dos testamentos de mujeres de 1592 y 1589, respectivamente: el primero de doña Marina Ortiz de Gaete, esposa legítima de don Pedro de Valdivia, y el segundo de doña Isabel Brava, otra destacada señora de la Colonia. Es notable ver desde la lectura de estos testamentos los cambios que han sobrevenido al lenguaje en cerca de quinientos años, tales como la construcción sintáctica y ortográfica. Se constata en ellos, además, el gran temor a Dios propio de los súbditos de una corona católica, lo que demandaba, por ejemplo, hacer donaciones en las Capellanías para la salvación de sus almas, único medio aparte de las oraciones con que lograrían tal beneficio. Como resultado de esto, a suficiente altura para ser vistos e interactuar con las otras

obras, circulan por la sala los dos testamentos escogidos, poniendo una gran tensión en la distancia entre las pantallas electrónicas (que muestran los textos en rotación) y la escritura de dos mujeres empeñadas en proteger económicamente a algunos y salvarse a sí mismas (revisando incluso el cobro de trabajos no cancelados, como el que una de ellas hizo de partera, por ejemplo) o con tanta fortuna como en el caso de Marina: “Y ten declaro que tengo una cuadra en la traza de esta ciudad donde estan unos yanaconas míos la cual nombro y doy para la dicha capellanía” (muestra de la repartición de indígenas a su servicio, otorgados, primeramente, como encomiendas en los campos). En el edificio del Archivo Nacional han habitado una serie de instituciones y poderes del Estado: en primer lugar, el orden religioso, cuando fuera convento de las Monjas Clarisas; luego se convertiría en Museo Histórico de la República y, finalmente, en el Archivo Nacional, lo que deposita gravedad al vetusto edificio que detenta la consolidación materialista de la historia. Es decir, al no haber matriz significativa, ésta se cristaliza en hechos irrefutables: cosas, documentos, escrituras, que están ahí estrictamente clasificados como las hebras de un tejido que se devuelve al cuerpo representacional mientras transcurran las épocas. Es la dura madre, la memoria de nuestra colectividad, la institucionalidad, que regenta la base, el peso bruto de la nación: masacre de Ránquil, ley de instrucción primaria obligatoria de 1920, decreto que designa a Lucía Godoy como directora del Liceo de Niñas de Punta Arenas, manuscrito original de la Constitución de 1833, por nombrar algunas cosas. Sin embargo, para esta institución que valora el puño, la letra y la legitimidad, la idea de lo virtual juega como antípoda: aquí el polvo, la humedad y el gusano son los enemigos de la Patria, no obstante ya se halla emprendido el proceso de digitalización de las colecciones.

Ante el requerimiento de escribir un texto curatorial para esta muestra, me vi frente a un abismo todavía inexplorado por mí con las palabras, acusándoseme, hasta ahora, sólo destellos desenfocados de la comparecencia de las obras. Recordé, en cierta forma, un ejercicio común de la infancia, cuando destinaba una cantidad de pequeños objetos sobre una mesa o en el suelo para construir roles en una especie de obra de teatro de utilerías, que es en lo que, eventualmente, se convierte una curatoría. En esta exposición confluyen obras melancólicas, irónicas,

absurdas, desobedientes, enrabiadas, las cuales, en conjunto, vuelven a formar un texto que se escribe transversalmente y las deja a todas estiradas, como un elástico que tensiona sus bordes y profundidades. Así, se entiende que el ambiente es el cambio de paradigma y la impertinencia en la circulación de las imágenes, a las que fatuamente vemos desfilar: católicos y travestis, cesantes, macabeos, pastabaseros, hiperrealistas, interdictos, mercachifles, académicos y talibanes, todos adornados con plumas, *make ups* y máscaras endiabladas y futuristas, iluminadas con luces *led*. Tales variaciones enfrentan, desde su propagación, el desencanto a que esta sociedad de la imagen nos tiene condenados.

El término *barroco* o *neobarroco* es asociado corrientemente a cierta fenomenología de, por ejemplo, algo que está fuera de su centro, exultante, prolífico, despilfarrante, brillante, abusador, antirrepublicano, etc. Tal idea del concepto necesariamente necesita ponerse al día: cuando los márgenes se vuelven tan difusos, prácticamente todo puede caer en esta denominación, bastando que no sea una de esas piezas emblemáticas, búnker de poéticas minimalistas o formalistas extremas. El barroquismo –o lo *pompeyano*, como llamaba con autoironía Sarduy a su variante lúdica– es redescubrir el barroco, es encontrarse con una historia distinta, donde la imagen tiene mucha importancia: en mi entendimiento, sustituiría lo *neobarroco* por *antirrepublicano*, *guasamaco*, *mestizo* y *periférico*.

### *Barroco latinoamericano*

Como es imposible pensar lo barroco sin pensar lo barroco latinoamericano, se me viene a la cabeza cuando, hace un par de años, viajé a La Paz: allí, fruto de una coincidencia fortuita, me vi rodeada de bailarines que saludaban al *Señor de los Poderes* en el más grande carnaval boliviano y acaso uno de los mayores a nivel latinoamericano. De inmediato registré con la cámara de video de mi celular gran parte del trayecto, que recorría desde la periferia de la ciudad hasta el punto donde me hospedaría: recorrer tal trayecto me tomó varias horas y, sin embargo, continué grabando al comprobar que mi cuarto quedaba en un segundo piso, precisamente

sobre el desfile, y poseía un enorme ventanal curvo hacia la calle como un gran palco vidriado de ubicación preferencial. Fueron horas las que dediqué a ver desfilas y danzar delegaciones de campesinos, travestis, devotas con rarísimos instrumentos musicales, entonando cancioncillas coreadas por los desfilantes, seguidos de todos los vecinos y espectadores –paceños en su mayoría y algunos turistas– que ingerían alcoholes vendidos por individuos que se movían desplazándose entre los puestos; todo aquello mientras se iba acumulando en el pavimento todo tipo de desechos orgánicos y papeles, sobre todo orines y vómitos. Esa fuerza, brotando de lo profundo de un pueblo, no tenía que ver con la República ni con la Iglesia, era el más grande ditirambo de la esperanza humana, el día de permiso para desafiar todas las lógicas de existencias y formar parte del *staff* oficial: minorías, improbables, tráfugas y otros invisibles. Ahí, en el fervor y la franquicie, se me apareció lo republicano en clave de pensamiento neobarroco, como castrador, inhibidor y denostador: eso me permitió pensar, por extensión, en las reglas del arte y cómo ellas predeterminaban acuciosamente los objetos artísticos. En el símil neobarroco, sería el tiempo de sortear las dificultades que ese relato impone y desplegar el pensamiento con entera libertad: día de permiso para volcar *esas otras escenas interiores*.

### *Categoría barroca*

Ahora, en tanto todos somos partícipes de la misma historia, en adelante se abren dos extensas sensibilidades críticas para su exploración, entendimiento y experimentación. En esta dualidad, romántico, dionisiaco, fragmentario, difuso, divergente, ecléctico, disruptivo, elíptico, serían términos que, según su apropiación, demostrarían cuál es la calaña de la visualidad u objeto que estudiamos, respaldando sus buenas migas con lo barroco; por el contrario, una actitud circunspecta de conservación y racionalidad o de mayor planificación y economía, diseñará el contrato social y conceptual de ideas que sólo pueden ser virginales y pertenecer, por lo tanto, a esa zona que conocemos como clásica.

Volviendo sobre las condiciones conceptuales para que se expanda lo barroco, existe en la ciencia moderna el conocimiento sobre una reciprocidad

del orden natural con una nueva teoría del caos, donde todas las cosas se hallan interrelacionadas bajo el concepto ilustrativo del batir de alas de una mariposa: en la antigua lógica sería una directa observación literal, hoy esto es una hipoteca y se sabe que este único evento desarrollará tormentas al otro lado del océano. Aquellas otras ideas, prístinas y puras, se afanan en seguir cálculos métricos y satisfactorios, como esa norma general de proporción que, por ejemplo, constituye la división de una recta en dos partes desiguales, sea, como esta razón, que la parte menor es a la mayor como la mayor es al todo. Esto funciona a la perfección en la obra natural, sin embargo lo neobarroco explorará todas las vías de emancipación de esta tiranía, expresada en la religiosidad de la proporción áurea, demasiado correcta y *comme il faut*.

Tal vez si de una muestra historiográfica se tratara y no, como pensamos, preferentemente de la búsqueda de diversas condiciones de producción que permitan identificar estrategias de la imagen en función de sus contextos sociopolíticos, debieran estar algunos nombres que en el campo nacional chileno son buenos exponentes del orden barroco: Juan Domingo Dávila, Pedro Lemebel, Carlos Lepepe; y otros más jóvenes: Norton Maza, Bernardo Oyarzún, Jorge Cabieses, Demian Schopf, Claudio Correa, Pablo Lincura. Algunos de ellos están incluidos en esta selección y otros no, pero siguen aportando sus propios capitales simbólicos, formando parte de esa fracción neobarroca que es una actualización del barroco histórico, una adolescente que sale a las pistas en el paisaje de dictadura neoliberal. El resultado de todo esto proveerá de material a la investigación y el levantamiento de las preguntas pertinentes sobre las condiciones de producción y resemantización de la imagen, de acuerdo con las tensiones que hoy nos afectan como cuerpo social.

### ***Sobre las obras***

Las nuevas tecnologías también se incorporan en las obras barrocas. Me permito recordar que esto se aprecia en la incipiente aparición de la cámara oscura, que en el siglo XVII se convierte en cámaras portátiles, las que eran utilizadas por naturalistas,

científicos, topógrafos y artistas como Vermeer (quien las usaba en la elaboración de sus pinturas). Plataformas masivas de nuevas tecnologías, representadas, en este caso, por imágenes líquidas, piezas electrónicas y pequeños motores, que dan curso a obras: la energía del movimiento neurótico de un cuchillo raspando el carbonizado de un pan de molde en *Marcha atrás* de María Jesús Schultz, quien aborda el problema del descentramiento con la compulsividad, analogía de la autonomía del individuo y de su salud mental; o como en *El origen de las formas* de Carlo Mora, que edita su vagabundeo por Youtube yendo tras la línea de horizonte proporcionada por muchos videos de mares, unidos por esa idea mental (material), la cual queda reducida a unos escasos centímetros, sepultada por una resma de hojas impresas con un texto de su autoría, el cual ha sido troquelado con una mirilla que permite ver el movimiento de los océanos y cuyo sonido se escucha a través de parlantes guardados en el cajón de un velador entreabierto.

En tanto, el cortometraje *Cuatro formas de ser republicano a la distancia* de Claudio Correa conforma un texto político escueto sobre distintos partidos políticos latinoamericanos e hispanoparlantes que usan La Marsellesa: socialistas chilenos, APRA peruano, marsellesa española y marsellesa anarquista, que castellanizan y alteran el sentido del emblema republicano; formas de plagio que teatraliza un puñado de compatriotas estudiantes de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación –dato del *making-of*– entonando todos los himnos al unísono: para pensar sobre los otros, sobre nosotros, nuestro mestizaje y capitalización de nuestra diferencia.

*Capitoné* de Bárbara Oliveros ensaya una relación de sometimiento: en un *close-up* muy cerrado, las nalgas de una mujer reciben golpes hasta que comienzan a enrojecer. Escena que delata un pacto: el sometimiento está negociado entre la víctima y el agresor como si a ambos conviniera. En el fondo de pantalla el muro de capitoné parece salido de una película de Lynch y se asemeja a esos mullidos de paredes para aislarse de ruidos, como los empleados en los estudios de música o en celdas de tortura, lo que deja al descubierto que en muchos aspectos esta sociedad post-dictadura no es capaz de salir del abuso.

Así, también íconos barrocos como la calavera –pieza estructural para el desarrollo de las *vanitas*– o los elementos de cocinería en las *escenas venatorias*

son adecuados en la obra de Aymara Zegers, quien muestra una calavera de vacuno dinamitada en el desierto: *Del cuerpo no podemos caer*, aludiendo al contemporáneo de lo barroco Newton, a la fuerza de gravedad y también a los pasajes bíblicos de la caída, haciendo una apología pragmática frente a la prepotencia de la fe: una autoironía. También alguien podrá asociar estas imágenes con los hechos de Calama, 1981: el momento en que la economía chilena se derrumbaba y la oposición comenzaba a organizar las primeras protestas; es también cuando se descubren los cuerpos de funcionarios del Banco del Estado dinamitados en pleno desierto por agentes de la CNI, quienes habían perpetrado el cuantioso asalto con el que pensaban seguir financiando su campaña del horror. Los agentes secretos del Estado tendieron a los empleados del Banco en el Desierto de Atacama boca abajo y les dispararon a mansalva, pero, para no dejar rastros, además los hicieron estallar con dinamita instalada en sus manos, bocas y anos.

La obra *Sick* de Pablo Ferrer, pequeño formato de una *vanitas* digital: la imagen de una taza y platillo, donde el líquido contenido en ella es derramado a través de una enigmática fisura de la porcelana que se abre y cierra, con regularidad, en un *timing* que concreta la operación. ¿Especulación, tal vez, de la imagen de la sangre expulsada con los latidos peristálticos de una llaga sangrante? ¿Deformación humanizante y monstruosa? ¿Meado salido de una vejiga floja e incontinente?

*LÍNEA DE HORIZONTE / secretos de familia* –aunque decirlo me incomode– visibiliza y vuelve crítica la cultura de especies alimenticias: aquí, la amarilla cúrcuma india y la relación con los *nuevos mundos* repone las ideas con que los navegantes fueron inicialmente confundidos, creyendo avistar esas tierras cuando en realidad eran costas americanas, e incluye el presagio de abrir nuevos espacios sociales a familias distintas, no patriarcales, ni tradicionales.

Las baratijas de fabricación china, como el mapamundi que gira en el aire sostenido por magnetismo –en *Globe* de Luis Guzmán–, demuestran, asimismo, las órbitas comerciales y los intercambios culturales de todo orden a que estamos sometidos, confirmando, como ante el hallazgo de una botella lanzada al mar, la circularidad de la tierra: enfermedades que amenazan internarse en nuestras fronteras, derrumbes bursátiles, que vienen a subrayar la desigualdad interna de

nuestras clases como resultas del descubrimiento de América (ocurrido a pesar del terror que daba a los navegantes caer en el abismo, tras la línea de horizonte, donde, suponían, existían monstruos devoradores de hombres).

El trabajo *Mujer del calzón rojo con su pareja transitoria* de Juan Pablo Langlois instala una escena lésbica hecha de papel de diario, lo que, en el contexto actual, resulta una cruda estimulación a la discusión y debate social sobre igualdad y derechos, producida por la bestialidad de los cuerpos deseantes. A pesar de la torpeza con que la superficie del papel de diario responde a la representación de la epidermis, la precisión general de los cuerpos construidos en escala natural –con sus órganos sexuales modelados y coloreados, incluyéndoles pelo y vestimentas menores, como calzón y sostén de nylon rojo– nos predispone para la semejanza con el santo colonial, que incluía ojos de vidrio, pelo y lujosos vestidos bordados de oro. Por otra parte, Pablo Rivera, autor de *100%*, más cercano al pragmatismo minimalista, saca molde a piezas dispensadas en Homecenter o ferias de calle, de utilidad básica, ganchos de colgar, paños de cocina, envases de fármacos y otras de funciones indescifrables, en yeso, las que se hacen positivo en una alianza de aluminio y magnesio –material nuevo llamado zamak–, el cual posteriormente, mediante una galvanoplastia, recibe un baño de oro, permitiendo ver unos extraños lingotes que parecieran ser los display de piezas prácticamente irreconocibles en la pura estupidez de la forma, originadas sin más propósito que la adecuación de unas partes a su contenedor, recubiertos con el metal brillante y ostentoso que luce en altares barrocos y en todo culto a la –todavía incierta– redención, como piel de esta *basura industrial*.

Ignacio Gumucio es otro –como quien lo precede– de los que vieron su inclusión en esta exposición con sorpresa: “Nunca me había considerado como un barroco, no habría leído mi trabajo así”. Su obra *Lo venenoso* consiste en una plancha de policarbonato transparente, que exhibe el reverso de lo pintado en ella misma. En ésta exhibe fotocopias de imágenes de hierbas impresas en hojas de PVC que son intervenidas con pintura de esmalte, óleo y spray, fijadas mediante huincha de embalaje bajo la superficie brillante del policarbonato. Pensé que esta cubierta utilizada hacía posible que, aun siendo pintura, por su flexibilidad se adaptaría a la

curvatura que presenta el muro del salón, la cual describe un gran espacio elíptico; pensé, entonces, en la docilidad relativa de ese material para someterse a esa presión. Pensé, también, en la deliberada acción de dirigir la vista hacia abajo, única forma de ver las insignificantes malezas y hierbas que ocupan su imaginario. Es decir, que el manido gesto barroco de dirigir la cabeza piadosamente al cielo se invierte hacia la tierra, mirando al gusano y a esas hierbas miserables que forman parte de nuestro inconsciente colectivo nacional en lo venenoso que amenaza, en la panza de las serpientes ocultas entre las hierbas, en los mismos brotes verdes de esos minúsculos vegetales.

Francisco Brugnoli y Víctor Hugo Bravo trabajan dos obras creadas *in situ*, ocupando las elipses de las dos escaleras enfrentadas entre sí. La obra de Brugnoli se constituye en una conjunción entre cuadro policial y cinéfilo, que mezcla imágenes de criminalidad e infancia, desplazándose por un cableado que conecta once tubos fluorescentes de luz blanca, tirados sin ningún orden a lo ancho de los peldaños, que conducen la vista hasta dar con la *naturaleza muerta* de un monitor encendido, exhibiendo la chicharra visual de la emisión sin señal y un triciclo de fierro junto a un cúmulo de vidrios rotos. Asentadas en los pilares cuadrados del pasamanos, uno en el descanso a mitad de altura y otro en la base inicial, están instaladas dos copias del niño de *La Pila del Ganso* (escultura icónica nacional, monumento que identificaba la estación del Metro que actualmente se llama *San Alberto Hurtado*) recubiertas de pintura plateada y colocadas respecto del espectador en dos posiciones: de frente y de espaldas, lo que amplifica el efecto de la curvatura estructural de las escaleras que se repliegan en sí mismas; esto considera una conexión entre la arquitectura y el simulacro, categoría que define, por una parte, lo falso de un ensayo y, por otra, la repetición y el remedo convenido. Víctor Hugo Bravo emprende la construcción de una estructura apoyándose en la columna de la escalera como eje de evolución radial para la construcción de una tarima sobre la cual implanta una pequeña selva, formada por plantas en sus maceteros, luz fluorescente verde, armamento de utilería hecho con embudos, cubiteras de hielo, sartenes y toda clase de objetos domésticos cubiertos con pintura de camuflaje y pequeñas postales que cuelgan de las plantas y que, en apariencia, provienen de papelería de *sexshop* debido al

cuerpo aceitado de la maniquí que posa entre paredes y armamentos camuflados, articulando, en la repetición, un infinito laberíntico.

Volviendo al interior de la sala, a mano izquierda se halla *El descendimiento según Icarito* de Francisco Uzabeaga. Esta imagen nos desvía a su fuente, un suplemento semanal de ayuda a las tareas escolares publicado por el diario La Tercera desde 1968, donde *El descendimiento* de Caravaggio es impreso defectuosamente debido a la separación de colores o cuatricromía que está descalzada, lo que genera desenfoque y aleja por completo a la reproducción de la versión original. Acaso con esta operación demuestra dos tipos de descreimientos: sobre la fe en la resurrección católica y sobre la calidad de la educación que, como muchas otras cosas en nuestro país, les conviene perseverar en tercera clase.

Cristián Silva, en *Arpista Ciego*, ha trabajado con dos elementos adicionados a la imagen impresa fotográficamente que requieren de la luz para potenciar su percepción y su entelequia: polvo brillante y clorofila. El primero, en la esperanza de ver reflejada y fragmentada la luz en miles de seductores micro-espejos, tratamiento de estupefaciente superficialidad; y el segundo, esperanza de la luz, para el crecimiento de los vegetales, mediante la fotosíntesis que las dota de savia y vida. Con ello, resulta ser un oxímoron que vuelve vanamente la atención contra su imposibilidad (recientemente entré en una farmacia de las cadenas y vi un frasco de clorofila; de inmediato pregunté por su uso y me respondieron que servía para el aliento).

Luego, una vez que se ha subido al segundo piso, se transita a lo largo de una línea de escritorios de estilo notable, pertenecientes al Archivo Nacional, que el artista Tomás Fernández decide usar en la constitución de su obra *Vanitas*: en esta línea se han dispuesto cientos de calaveras, unos pocos cadáveres de vacunos y de algunas aves, huesos dispersos, fémures, tibias, contruidos con tela endurecida con algún solidificante, contando con varias de estas piezas iluminadas tenuemente en su interior. Esta suerte de cementerio a la intemperie me recuerda vagamente el Museo de la Inquisición en Lima, Perú. Sin embargo, lo que subraya el trabajo de este artista es la condición de pasaje que conecta las dos escalas, la cual se hace sobresaliente mediante tres borlas como incipientes balcones. Piezas diseminadas

asentadas sobre y bajo cinco escritorios alineados y continuos que estaban disponibles allí y que por antonomasia son el dispositivo de la actividad de trabajo. A pesar de que no sabemos a quién pertenecieron, indican el advenimiento de aquello que nos separa de la condición natural, a saber, el trabajo, la superación de lo natural mediante lo artificial (mental).

Luego se llega al primer descanso de una de las escaleras –la ocupada por la obra de Brugnoli– e interrumpe el paso una vitrina que exhibe la obra de Livia Marín –que es parte de la serie *Cosas rotas*–, operación bien sabida por esta artista que deforma, hibrida e interviene objetos comunes. En *Barroco Fronterizo* dispuso dos tasas de porcelana y una salsera con sus platillos, deformadas, quebradas, mientras que el líquido derramado adquiere la fisonomía y materialidad enlozada del objeto ornamentado con el mismo motivo que la porcelana, tal como si incluso el ruido de la quebrazón pudiera describirse con la masa moldeable, obligándonos a concebir esta hibridez como posible en tanto es un grave trastorno cognitivo. También me parece como la encarnación de los pasajes determinados por la operación técnica del claroscuro barroco, en que la forma es una sumatoria de partes recopiladas bajo una misma clave de valor: aquí reúne diferentes sustantivos en un solo cuerpo de objeto.

Bárbara Ardiles, en *Los habitantes*, ocupa las vitrinas de las hornacinas del segundo piso exhibiendo dos pinturas que trabajó con imágenes de habitaciones de los años cincuenta como albergue de personajes constituidos por juguetes híbridos que intercambian sus partes, a los que se ha adaptado en escala y posición para generar una cierta verosimilitud. La operación de hibridar estos juguetes intercambiando partes de animales con otros o con humanos es propia de esta autora y se concreta para designar distintas aristas del contrato de derechos y deberes que regulan la existencia del hombre, registrando un perturbador humor y lo crítico de estos complejos procesos sociales.

Demian Schopf, en las obras *Ch'uta* y *Rey Moreno*, fotografía dos diablos de una fiesta altioplánica posando sobre unos basurales o vertederos –probablemente conchales, escenarios de estudios antropológicos y descubrimiento de las antiguas poblaciones precolombinas–; escenario remasterizado por microtráficos

de toda clase, lugar de tranzas, personajes vestidos con luces y martingalas de origen chino que escamotean las colecciones locales, dando cuenta de las migraciones intercontinentales hacia los distritos más marginales de las sociedades latinoamericanas.

Adolfo Martínez refrenda el uso de imaginarios en *Lo neobarroco es un barrial periférico* tocando el aura ruralista y rupestre de lo republicano: fajos de talonarios de recibo de dinero amarrados, modelados en greda roja que adquiere gran peso –podría imaginar que contiene un número cercano a ciento cincuenta talonarios o más–, se hallan depositados en la punta de un montacargas que está a su vez colocado sobre un palet que deja hueco para las horquillas de una grúa. Peso y gravedad son elementos conceptuales que se visibilizan para ejecutar la distancia existente entre la conquista –con toda la mitología asociada a la encomienda, la usurpación de tierras y el colonialismo español– y los tiempos electrónicos, donde se puede ver a los obreros en cajas Servipag recibiendo sus sueldos: poéticas de la clase trabajadora y asalariada.

Cecilia Flores, en su obra *Memoria Selectiva*, instala en una vitrina un inventario hallado en la alacena de una casa en la ciudad de La Serena –inmueble que su familia venía de adquirir o arrendar, no lo precisó–. Allí se detalla una larga serie de objetos que ya no era posible observar porque habían sido llevados por los ocupantes anteriores, pero que ella se permite imaginar, seleccionando aquellos que llaman su atención y fabricándolos en material cerámico. De ello resulta la construcción de variantes de teteras, utensilios, algunos lo bastante enrarecidos e hibridados, de extravagante colorido, mezclas de pigmentos plateados con suaves tonos rosas, amarillos pálidos de mantequillas en dispensadores, celestes altísimos como el cielo, borbotones líquidos que conforman collares de burbujas plateadas, objetos tapizados con los pliegues de delicados paños que se observan con curiosidad y que, políticamente, encajan entre las poéticas de *Hello Kitty* y de *Alicia en el país de las maravillas*, del *cartoon* y lo bizarro.

Afuera, en la fachada, se hallan dos cuerpos de ladrillos alineados con el juego de columnas que dividen en tres el acceso al edificio: es la obra *Restos vistos hace tiempo al parecer en un crepúsculo romano* de Enrique Matthey. Estos cuerpos

están envueltos en una película plástica que deja ver parcialmente rasgos que los identifican sexualmente como hombre y mujer respectivamente, a pesar de la robustez de su estructura, semejante a los colosos o esfinges y pensados como sostén de grandes edificios. Usualmente se hallan de pie, de manera de someterse al tránsito colaborativo de pesos que circula por las masas de una construcción, pero acá están tirados en el suelo sobre las escalinatas, lo que los deja con una inclinación moderada que termina en uno de los descansos de dicha escalera. El arnés de traslado de madera no se ha retirado, de manera que en apariencia están sobre camillas o literas. Sin embargo, lo más notable de su presencia, es el cúmulo de polvo que se ha depositado entre los pliegues plásticos de la película envoltoria *alusa plast*: como si se tratara de un embalsamamiento hecho de polvo y anidaciones de arañas y zoologías oscuras. Ese descanso oficia como una renuencia y ruina, emancipación y desobediencia, trascendencia y escatología.

### **Sale**

La sensación al recorrer la sala es la de estar desplazándose por el interior de una esfera: caminar dentro del globo terráqueo con las divisiones de las esferas del cielo y sus jerarquías –como en el libro *José y sus hermanos* de Thomas Mann–, distribuyendo las líneas demarcadas como paralelos en celestiales, terrenales e infernales, transitando por una geografía del alma. Aquí los artistas más fríos son el ombligo del mundo. Los otros se descentran hurgando en las zonas más viscerales, algunos de ellos con obras de video proyección bajan al subsuelo o inframundo, y otros suben al altar mostrándonos el panteón de dioses, posando sobre basurales en que lo escatológico se queda más bien en el puro excremento, sin resurrección ni esperanza. La edición del Salón Los Conservadores tenía que ver con una propuesta donde las obras se interferían unas con otras y se ejercía un poco de prostitución, de trata, teniendo no las condiciones ideales de asepsia de obra, sino las interferencias, la infección y los ruidos emergentes de los brillos, contraposiciones formales, adecuaciones o alteridades respecto de la arquitectura o del aspecto cuidado,

plagado de prohibiciones, que imponía el resguardo de colecciones valiosas, la trascendencia depositada en el limbo de la historia, los coros de ángeles que se presume debían oírse en el polo altísimo y extremo de la lucarna: palabra ésta que junta –al verla ahora, ahí– luz y carne. Algo tuvo todo eso que decir.

Catalina Donoso  
Curadora



## DIAGRAMA

Luis Bernardo Guzmán

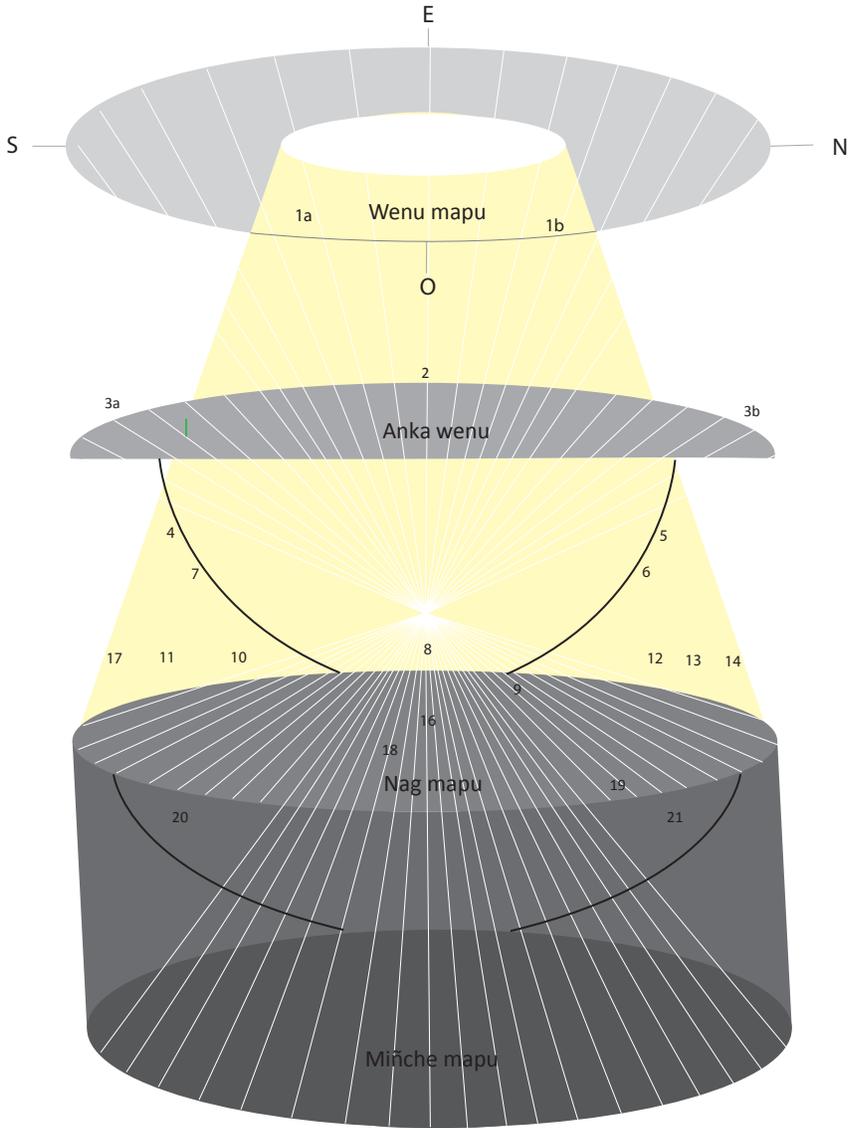
| 33

Una aproximación desbordada sobre la categoría estilística, parcialmente delimitada por la Historia del arte, comprende lo barroco como aquella sensibilidad nacida en medio de la colisión cultural que se inicia con la unificación planetaria de las rutas comerciales del siglo XVI. Así, el espíritu de lo barroco habita tanto en la voluntad globalizadora como en los múltiples signos de su desobediencia. Aquello lo define como un universo de formas regido principalmente por la tensión y por el vértigo, donde la imagen rompe el campo mental del *clasicismo* para impedir que en él germine nuevamente cualquier idea única de verdad. La verdad, como Dios occidental, como fin de la filosofía y de todo saber, es desplazada de su centro universal; aun cuando su dominación despliega tenazmente todo tipo de encarnamientos y de violencias espirituales. La pérdida de centralidad del dogma occidental ocurre por el vaciamiento y la contaminación de su esencialismo monista,

en el medio de la relativización transcultural del régimen colonial. Su carencia, un espacio oscuro, aún mora en el inconsciente de forma patológica hasta nuestros días. La falta de un sustrato firme para el apego del espíritu es pensada, ya desde hace tiempo, como la raíz de la perturbación del alma, de la polución de las imágenes y de su necesaria ironía. El padecimiento del espíritu actual, expresado de manera tan elocuente en nuestro imaginario, consiste en el conocimiento de su condición de vagabundo. Aun cuando el ser en un momento se hizo capaz de abatir el pesado castillo de la verdad universal, el espíritu desolado revuelve en silencio sus escombros.

Esta exposición ha sido leída por mí como una colección de imágenes que abordan su propia condición patológica al disponerse al interior del recinto de la memoria nacional. Esta arquitectura, designada para la conservación del espíritu republicano se ha forzado para crear una puesta en escena. La disposición elegida ha buscado instalar una noción arquetípica del cosmos, en la cual el cielo (*Wenu Mapu*) se separa de la tierra (*Nag Mapu*) y la tierra a su vez se separa del inframundo (*Miñche Mapu*). La elección de una terminología mapuche para nombrar estos arquetipos, de carácter más o menos universal, está asociada a contenidos específicos de esta cosmovisión, sin embargo, dicha elección no pretende resignificar su sentido, sino agregar capas de significación relativas al contexto republicano, especialmente asociadas al problema de la memoria nacional. Para evitar la excesiva escritura al interior de este catálogo he preferido referirme a las obras que componen la muestra mediante un diagrama, en el cual pretendo mostrar el mencionado orden arquetípico en relación con la posición relativa de las obras en el espacio expositivo.

Luis Bernardo Guzmán  
Curador



- 1a / 1b *Ch'uta y Rey Moreno* (de la serie *Los coros menores*), Demian Schopf. Palabras clave: Divinidad, paganismo, Bailes chinos, arquetipo, ngen, cielo.
- 2 *Vanitas*, Tomás Fernández. Palabras clave: Metafísica, osario, antepasados, alwe, tradición, historia.
- 3a / 3b *Los habitantes*, Bárbara Ardiles. Palabras clave: Monstruosidad, reflejo corrupto del ngen, imbunche.
- 4 *Cosas rotas*. Livia Marín. Palabras clave: Deformación, tradición, porcelana, comercio chino.
- 5 *Globe*, Luis Bernardo Guzmán. Palabras clave: Globalización, modelo, representación, comercio, nuevo mundo.
- 6 *Línea de horizonte/secretos de familia*, Catalina Donoso. Palabras clave: Especies, comercio, viaje.
- 7 *N2N*, Francisco Brugnoli. Palabras clave: Aura, memoria, arquitectura, guerra, metafísica.
- 8 *Lo venenoso*, Ignacio Gumucio. Palabras clave: Naturaleza, botánica, magia, pintura.
- 9 *Murciélagos*, Víctor Hugo Bravo. Palabras clave: Selva, sexo, violencia, camuflaje, mimesis.
- 10 *Lo neobarroco es un barrial periférico*, Adolfo Martínez. Palabras clave: Maquinaria, barro, fuerza, gravedad, trabajo.
- 11 *Capitoné*, Bárbara Oliveros. Palabras clave: Sexualidad, castigo, vuyyerismo, cuerpo, dolor, sumisión.

- 12 *Marcha atrás*, María Jesús Schultz. Palabras clave: Mecanismo, ciencia, automatismo, prótesis, cotidianidad, pan, trigo.
- 13 *Arpista ciego*, Cristián Silva Soura. Palabras clave: Ocultismo, hermetismo, canto a la muerte, Egipto.
- 14 *Sick*, Pablo Ferrer. Palabras clave: Deformación, destrucción, corrupción, modelo.
- 15 *Mujer del calzón rojo con su pareja transitoria*, Juan Pablo Langlois. Palabras clave: Sexualidad, simulacro, violencia.
- 16 *100%*, Pablo Rivera. Palabras clave: Oro, comercio, fetiche, explotación, divinidad, realeza.
- 17 *Descenso según Icarito*, Francisco Uzabeaga. Palabras clave: Cristianismo, representación, error, tradición, reproducción.
- 18 *Memoria selectiva*, Cecilia Flores. Palabras clave: Comercio, memoria, deformación, inutilidad, doméstico.
- 19 *El origen de las formas*, Carlo Mora. Palabras clave: Travesía, horizonte, memoria, simulacro, paisaje.
- 20 *Del cuerpo no podemos caer*, Aymara Zegers. Palabras clave: Muerte, metafísica, inminencia, restos.
- 21 *Cuatro formas de ser republicano a la distancia*, Claudio Correa. Palabras clave: República, mito, rito, secta.
- 22 *Restos vistos hace tiempo al parecer en un crepúsculo romano*, Enrique Matthey. Palabras clave: Hermetismo, ruina, tiempo, gnosis.







O b r a s   d e   A r t i s t a s



## Bárbara Ardiles

Los Habitantes

Desnaturalizar lo real a través del artificio, con estrategias visuales que provocan la saturación y la exageración, es lo que une esta obra con la poética neobarroca. Se representan seres híbridos, creados a partir del ensamblaje entre juguetes (con formas humanas y animales), los cuales parecen habitar espacios cotidianos (dormitorio, living, baño).

Estos espacios provienen de imágenes extraídas de revistas vintage, donde existe un afán por adornar y “hermosear” el entorno que se ocupará, sin límites de formas ni de colores y donde el orden se torna saturado y artificial. El detalle es ambicioso y protagonista de las formas; algo que podría ser ruidoso, molesto o “de mal gusto”, logra ser para mí, estimulante y armonioso dentro de su caos y, por tanto, digno de ser llevado a la pintura. Aun así, no bastándome tal mezcla de formas dentro de un mismo espacio, he querido exagerar todavía más la composición, juntando ambas imágenes: habitación versus híbridos, provocando así la saturación en un espacio totalmente habitado pero inhabitable a la vez.





Los habitantes. Óleo sobre tela y ensamblajes de juguetes. 2014.



## Cecilia Flores

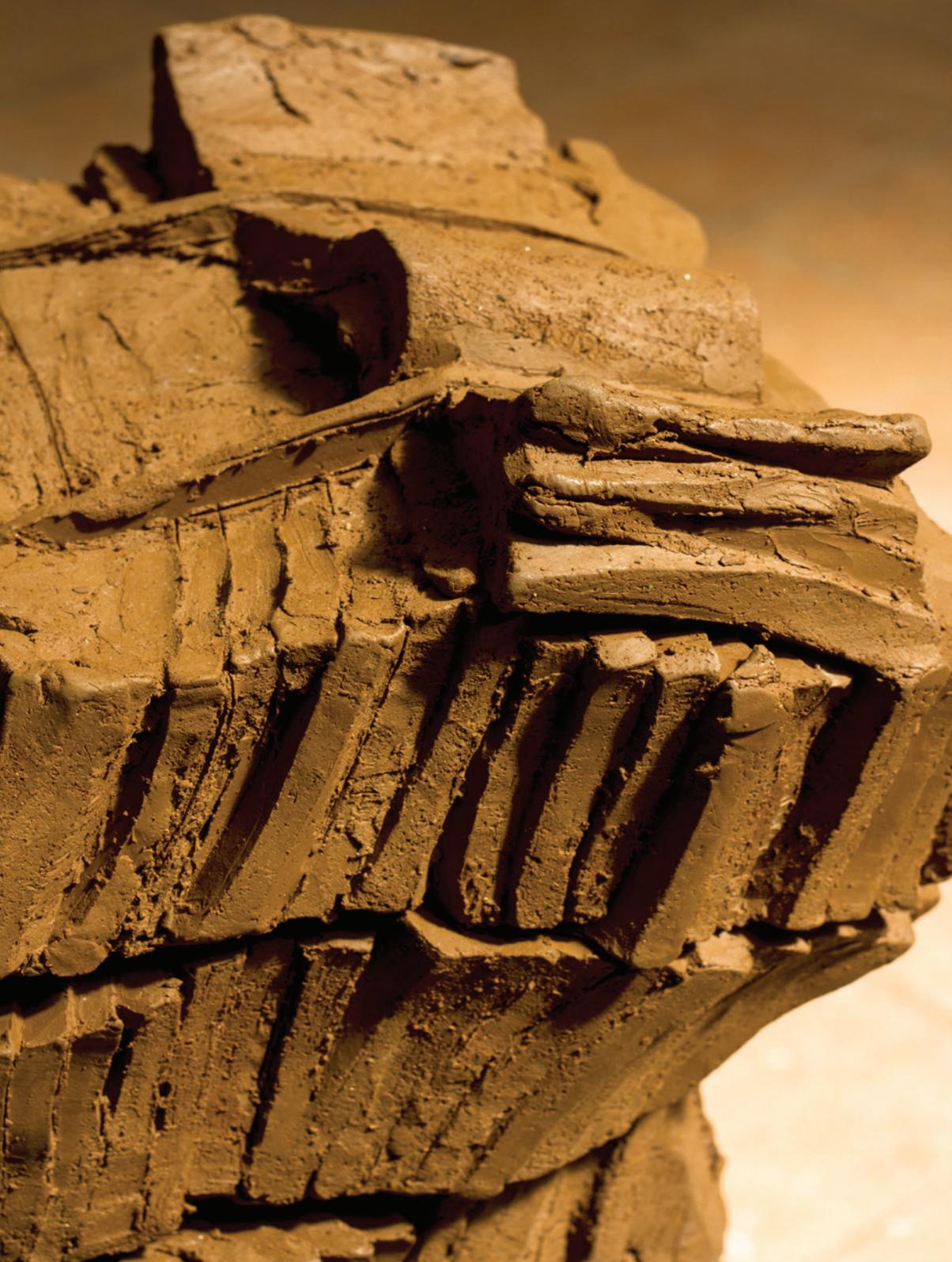
### Memoria Selectiva

*Memoria Selectiva* es una propuesta que utiliza como punto de partida un antiguo papel con objetos inventariados de una cocina. Dicho documento fue olvidado en una casa particular deshabitada y luego rescatado por la artista. La lista contiene enumerados todos los bienes presentes en algún momento de la historia del inmueble, cuya imagen nunca fue vista y que es reinterpretada por medio del material cerámico, de acuerdo a las múltiples posibilidades que ofrece el lenguaje abierto y escasamente descriptivo de un inventario. La cerámica opera como hilo conductor de la producción, ofreciendo la versatilidad e infinidad de materialidades y elementos que remiten, en parte, a un imaginario doméstico reafirmado por la lista. Este lenguaje referencial del listado es puesto en conflicto por la informidad y la hibridez: conformando objetos ambiguos, propensos a generar interrogantes en el espectador respecto a su uso, historia o posibles narraciones, que se establecen y/o activan entre los objetos. *Memoria Selectiva* transforma la impredecibilidad y ambigüedad del lenguaje hacia uno de mayor especificidad en términos visuales, pero que, a su vez, se niega a cerrarse por completo: tal como sucede cada vez que apelamos a nuestra memoria, donde las imágenes se vuelven difusas y se alteran, gracias a la experiencia y la habilidad de recordar, permeando así el inventario individual con el pasar de los años, dando cuenta de su flexibilidad ilimitada.





*Memoria Selectiva.* Cerámica esmaltada, objetos realizados a partir de una lista doméstica encontrada. Diversas dimensiones. 2014.



## Adolfo Martínez

Lo Neobarroco es un barrial periférico

“Monté y me largué a los campos  
Más libre que el pensamiento,  
Como las nubes del viento,  
A vivir sin paradero;  
Que no tiene el que es matrero  
Nido, ni rancho, ni asiento”.

*Martín Fierro*, José Hernández





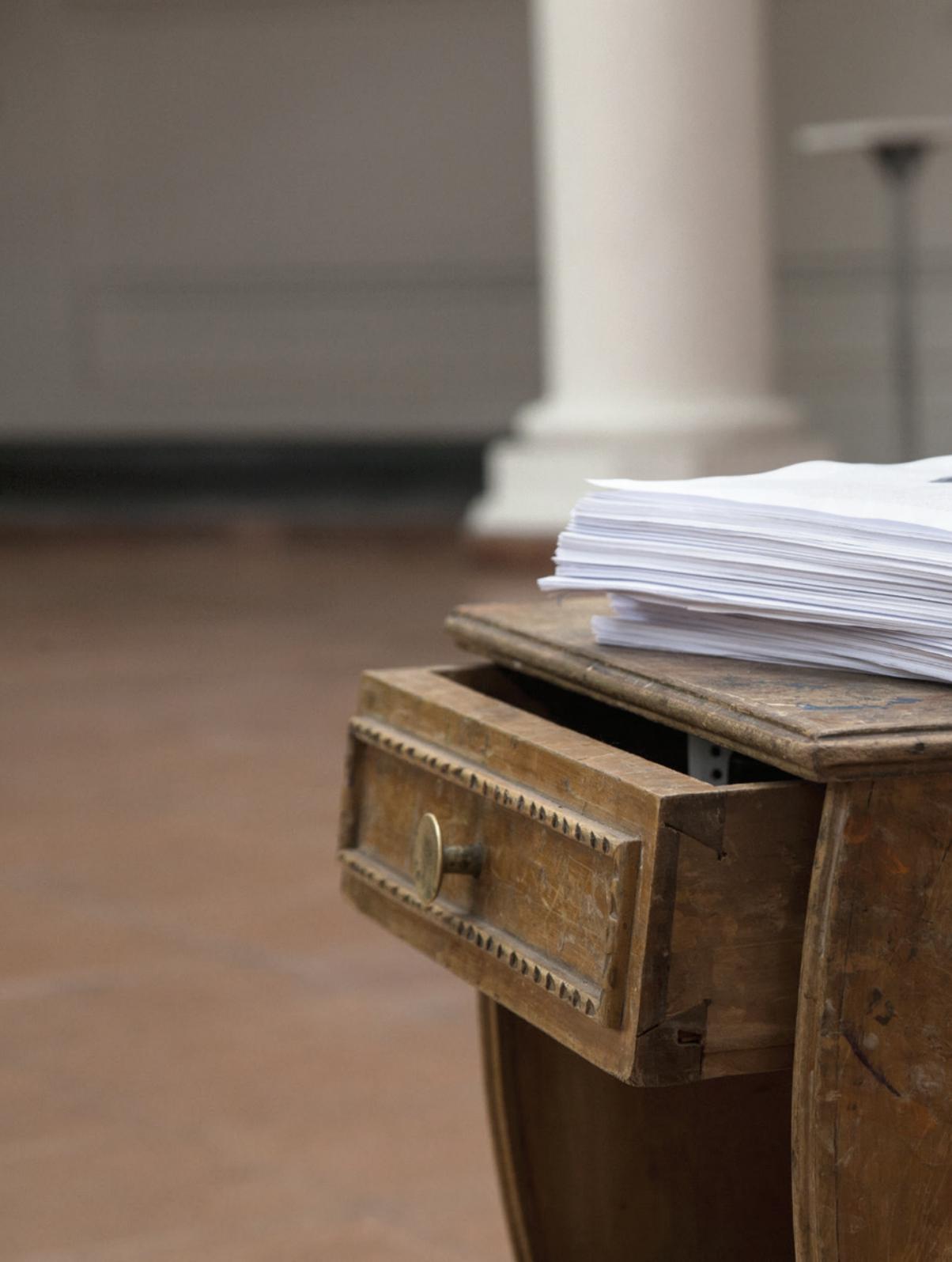
*Lo Neobarroco es un barrial periférico. Instalación: montacargas y escultura de fajos de recibos en greda. 2014.*

El barroco me interesó antes de saber su nombre. Recuerdo a mi padre sentado. Cuando veo un cuerpo vivo abandonado a la ley general de los cuerpos, pienso en el muerto. Lo del peso muerto lo vine a experimentar mucho más adelante, cuando estuve en San Fernando y cuando cargué a mi abuelo Luis en Cauquenes. El peso de los cuerpos vivos, esa fue la sensación. La gravedad se muestra con todo el peso de los cuerpos en el universo. Los cuerpos vivos tenemos la posibilidad de negar todo el peso del cuerpo muerto es cinco veces el peso del mismo cuerpo vivo, les dije. Para eso la ciencia occidental tenga una explicación displicente, pero a quién le importa. Por cada una de las cosas distintas, esquivas, lejanas. En una oportunidad les dije la verdad de ese momento de hacerlo. Entendí meses después. Luego de cada charla, luego de cada viaje en el que sufrí de insomnio, horas pensando en lo que habíamos dicho cuando en algún momento yo me decía decidiera reír de lo propio, de las miserables miserias que me rodeaban y los que aparecieron. Hoy vi una película donde un hombre se imagina muchas tonterías. Accidentes fatales, pánico, que nunca terminé, así como tantas otras cosas. No sé si fue en algún momento donde viajaba ¿Puerto Montt? Eso tampoco lo sé. Siempre me da miedo las visiones. Eso me da miedo. Es cierto. Le temo a los cuerpos que son propiedad pública. A veces no sé dónde comienza un cuerpo que es propiedad pública. Recorrimos juntos el borde costero de la séptima región. Fue porque quería, pero recuerdo nuestro viaje. Quise grabar el mar. Probé otros encuadres. El mar es un cuerpo vivo, un organismo biológico tan complejo y simple como todo cuerpo vivo sujeto a la ley de la gravedad haría con eso. Mientras tanto, mirábamos cómo ese animal nos acechaba. Todavía nunca se cansó, nosotros sí. La grabación más hermosa fue la que hicimos en la primera propiedad privada y lo compensamos caminando por muchos senderos contemplando en público, orinando en lugares públicos. Luego de ese viaje de un día ¿Será porque nos enteramos en Llico, que la CONAF es una corporación privada? En youtube hay muchos videos de gatos haciendo de gatito. Busqué videos del tipo romántico, amanerado, mamón, pusilánime, pretencioso o de combate. Y me hizo un regalo. Sugirió que hiciera una página web con el video circulando por completo a cualquier hora casi desde cualquier lugar. Hablamos de los alimentos y a la frase mente sana en cuerpo sano porque presentimos en ello una ley anti-

## Carlo Mora

El origen de las formas

Dudo de cualquier caricatura barroca con olor a carnaval o carro alegórico de *gay parade*. Dudo de las imágenes doradas, del rojo cardenal y de los cuerpos plastinados. Dudo del neón, del yeso y del papel. Dudo del diablo, de su familia y de las calaveras. Dudo de los himnos. Dudo de la elipse y de la fuga. Dudo de colonos, colonizados, colonias y coloquios. Dudo de las colecciones, de lo coleccionable y de lo colectivo. Punto aparte, palabra es ley, dos puntos, *me voy a fugar*. Grabé el mismísimo, aburrido y fatigoso horizonte durante varios días, a distintas horas y desde diferentes costas y seguiré grabándolo hasta que deje de temblar. Parado ahí, a un costado del océano, descubrí que es el animal más extraño que he visto. El bicho pa' grande, le dije.





*El origen de las formas.* Instalación: velador, reproductor de video, 100 hojas de texto impresas y parlante. Duración 01:37:35. 2014.





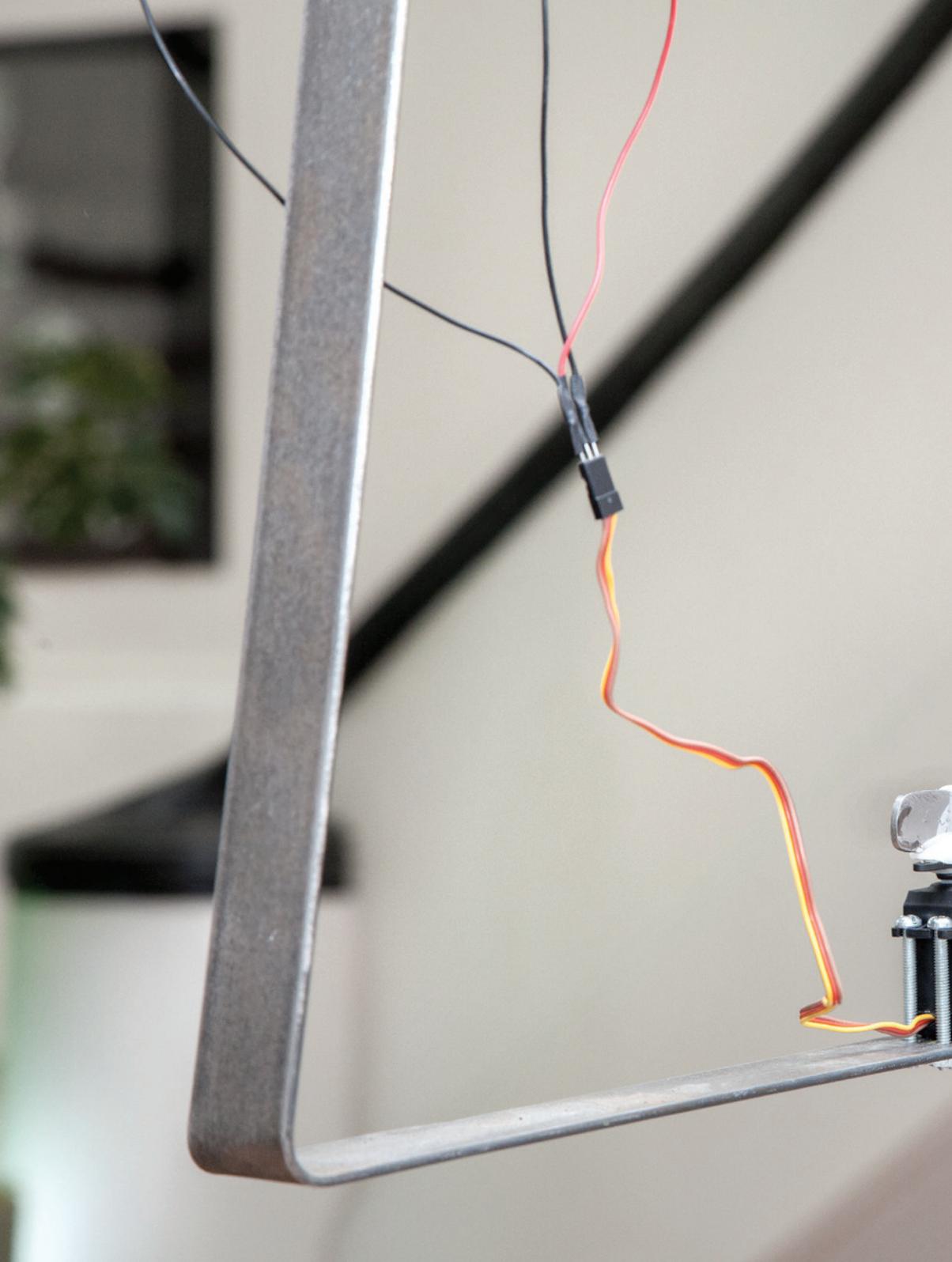
## María Jesús Schultz

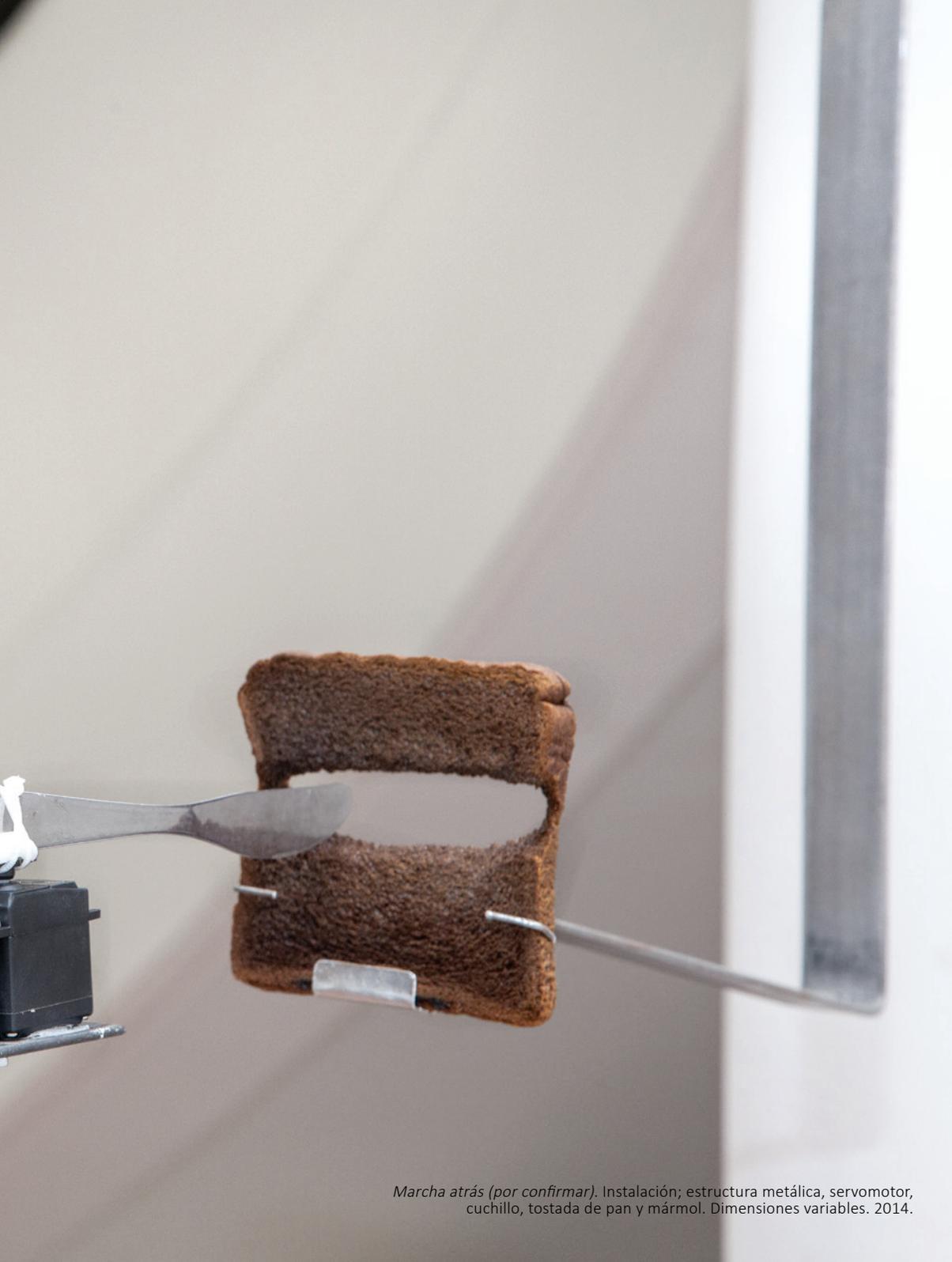
### Marcha Atrás

La primera asociación formal que tuve con el Barroco fue a partir de ciertas arquitecturas con flores y hojas que llevaban ese nombre. Formas dinámicas, complejas y detalladas que hasta el día de hoy me hacen imaginar la obsesión que esconden. Una manía dirigida por la porfía más que por la razón, tal como el afán del hombre por prolongar la vida o la negación de lo que se ha perdido.

La obra que presento en *Barroco Fronterizo* hace referencia a una acción común de la hora de once, cuando el sujeto intenta recuperar el pan quemado, producto de su distracción al olvidar que este permanecía cerca del fuego. Se trata de la disposición de un pan totalmente quemado y un cuchillo que lo enfrenta moviéndose frenéticamente. Un frágil y carbonizado pan estándar versus un plateado y rígido cuchillo estándar. Uno abusa del otro con un ritmo histérico e insistente. El otro no se defiende, permaneciendo aparentemente inmóvil. Si se mueve, es consecuencia de la acción ejercida contra su cuerpo. El cuchillo es parte de una máquina incapaz de razonar: no sabe cuándo parar. Se enfrenta a la eterna insistencia por recuperar lo perdido, por revivir la ruina. El cuchillo persistirá, pero sólo encontrará carbón.

La insistencia del cuchillo contra el pan refiere a la acción obsesiva de intentar recuperar algo que se ha transformado.





*Marcha atrás (por confirmar).* Instalación; estructura metálica, servomotor, cuchillo, tostada de pan y mármol. Dimensiones variables. 2014.



## Víctor Hugo Bravo

Murciélago

Una concepción de pasaje asocia el trabajo a un campo de vagancia, de atisbos multifacéticos, donde el *objeto* queda apuntalado en una ficción constante. Podría desplazar la idea de estar constantemente armando y re-armando una maqueta del acontecimiento. Bajo una artificialidad sobrecargada de sistemas informativos, de signos disímiles que generan, en su lectura, una pérdida de los derroteros precisos de la producción. Una parodia anómala a los recuerdos y, frente a eso, el punto geográfico de una ideología de la confusión, donde las distancias al referente no precisan nitidez, más que nada son continente de múltiples malestares. Pulsiones subjetivas que detonan una plurivisualidad, apaciguada por el maquillaje de una textura unificadora de toda maledicencia circulante, posicionando lo errabundo en un universo nuevo.

Transcrito al teatro de la utilería, de lo inmaterial, de la ficción.





*Murciélagos*. Instalación: Plantas diversas, objetos construidos con desecho, pintura esmalte, luz fluorescente verde, impresiones digitales, madera. Dimensiones variables. 2008-2014.



## Francisco Brugnoli

N2N

Barroco.

palabras clave: integración, imaginación.

Integrar= relacionar, relacionar por medio de la imaginación.

Imaginar= otorgar otra posibilidad al mundo.

| 67

Barroco= imaginar, preguntar por la posibilidad del otro

la elipsis abierta es ese preguntar.

Barroco americano= acumulación de ruinas, escombros, desperdicios, dejados por las fundaciones superpuestas y el frenesí del consumir para desechar.

Poética del *kitsch*, del brillo y de un reclamante parpadeo de la luces.



PLE EL AÑO PAI



N2N (2º ensayo con escalera). *Site-specific* sobre escalera ecléctica de rasgo barroco. Disposición indispuesta de diversos objetos en un total heterogéneo. 2014.



## Claudio Correa

Cuatro formas de ser republicano a la distancia

Este cortometraje es una suerte de video clip de La Marsellesa que manifiesta la paradoja que subyace en la apropiación de la melodía del himno nacional de Francia por partidos políticos hispanoparlantes: Himno del Partido Socialista chileno, Himno del APRA en el Perú, Marsellesa de la República Española y La Marsellesa Anarquista; todos los cuales agregan, según sus intereses, una letra distinta al himno original. Estos partidos sostienen una filiación con el ideal republicano de La Marsellesa original.

El cortometraje muestra un orfeón de guerra y un coro compuesto por cuarenta y cinco estudiantes de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (ex Pedagógico) –paradigma universitario de “resistencia” republicana–, que interpretan al unísono las distintas versiones de La Marsellesa, generando una cacofonía coral.

La obra da cuenta del plagio que suponen estos himnos y la alteración de sentido, generada por la castellanización de las formas republicanas, de las cuales La Marsellesa es el emblema. Además, el ruido polifónico da cuenta del mestizaje ideológico. *Cuatro formas de ser republicano a la distancia*, se centra en el deseo de triunfo de estos himnos, cuyo fin es propagar la defensa de lo propio y, potencialmente, someter al *otro*: política de la sumisión, legitimada por el ideal libertario.





*Cuatro formas de ser republicano a la distancia.*  
Video instalación. Duración 100:000. 2014.



## Catalina Donoso

LÍNEA DE HORIZONTE / secretos de familia

Esta miniatura es una pequeña escena construida con figuras compradas en ferias libres y jugueterías con importaciones de segunda mano colocadas sobre un plato, resultando una imagen más o menos verosímil pero que oscila entre este estatuto y el de completa irrealidad —cuestión barroca— al estar totalmente cubierta de cúrcuma comprada a granel en calle Artesanos del barrio Independencia, material de sazón de la comida india exportada desde mucho hacia América. El montaje sobre una maleta con pinturas de óleo indica su condición de modelo o material figuracional, donde se ajustarán el ojo y la mano para el montaje del artificio (la pintura). Este impreciso grupo es una demostración del gusto por un sustrato legendario y mítico en el uso paradójal de la cúrcuma como elemento simbólico después del error de los navegantes cuando llamaron Indias a América y de cuando se pensaba que la línea de horizonte precedía el abismo.



LÍNEA DE HORIZONTE / *secretos de familia*. Instalación: juguetes, muebles, materiales de pintura, cúrcuma. Dimensiones variables. 2014.





## Tomás Fernández

### Vanitas

Más allá de la inmediatez del título –*Vanitas*– toda asociación al barroco se vuelve confusa. Podría hablarse de un bastardeo del claroscuro y de la pintura, de lo tétrico o de una cierta teatralidad. A partir de la desmesura y el exceso o de la serie de impertinencias materiales que se despliegan: entre unos trapos manchados de óleo y endurecidos por resina y la luz eléctrica que los ilumina desde dentro; entre estos bultos irregulares con la vaga semblanza de una calavera y el negro liso del cableado. Pero todas estas nociones se muestran –por contradictorio que parezca– empobrecidas, carentes, tristemente comidas. Tal vez sea más pertinente hablar de un negativo, de un doble pálido de lo barroco.



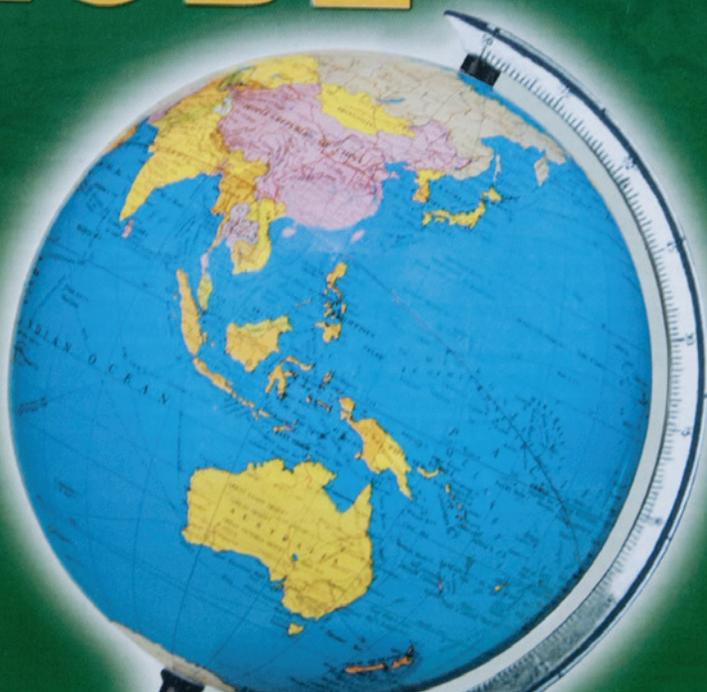


*Vanitas*. Instalación. Esculturas de calaveras y restos animales realizadas con tela y resina, sistema de iluminación interna. 2014.



# GLOBE

Φ 21.4cm(8<sup>3</sup>/<sub>7</sub>" )



## Luis Bernardo Guzmán

Globe

Entrevistador:

–Hola, a propósito de tu obra en esta exposición quisiera preguntarte sobre su familiaridad con lo que artistas y pensadores denominan neobarroco.

Artista:

–Para mí, la relación entre mi trabajo y esto que llaman barroco es muy simple, aunque no por eso es definitiva. Tiene que ver con la duda, principalmente.

| 83

Entrevistador:

–¿A qué te refieres? ¿Realizas tu trabajo con un espíritu incrédulo?

Artista:

–Lo principal es mantener cierto escepticismo. Los modelos vienen y van a conveniencia. No se puede ser realmente incrédulo porque habitas siempre al interior de modelos.

Entrevistador:

–¿Dices entonces que tu trabajo trata sobre modelos?

Artista:

–Claro, sobre modelos habitados, gobernados por fuerzas invisibles.





*Globe*. Instalación: Caja de globo terráqueo, modelo terráqueo de levitación magnética. Objetos adquiridos en el comercio. Dimensiones: 22 x 22 x 42 cm. 2014.



## Pablo Ferrer

Sick

Mi primera lectura sobre el Barroco fue *Lo barroco* de Eugenio d'Ors. No recuerdo mucho, pero no olvido su ánimo epifánico. Desde entonces asocio la palabra a lo descentrado, múltiple y excesivo.

La imagen de este video se asemeja a ciertos bodegones del Barroco Español. Sin embargo, creo que lo barroco aparece realmente cuando la taza pierde la compostura y comienza a moverse. Ahora me evoca un cristo llagado que vi en una iglesia colonial del centro.





*Sick*, Video. Marioneta de silicona grabada a tiempo real, en su interior contiene café. Medidas variables. "La idea era hacer que un objeto cotidiano, sobre el que tenemos un dominio absoluto se comportara repentinamente como un ente dotado de vida". Inicialmente este trabajo tenía como móvil las películas "Snuff". Duración: 4' y 28". 2009.

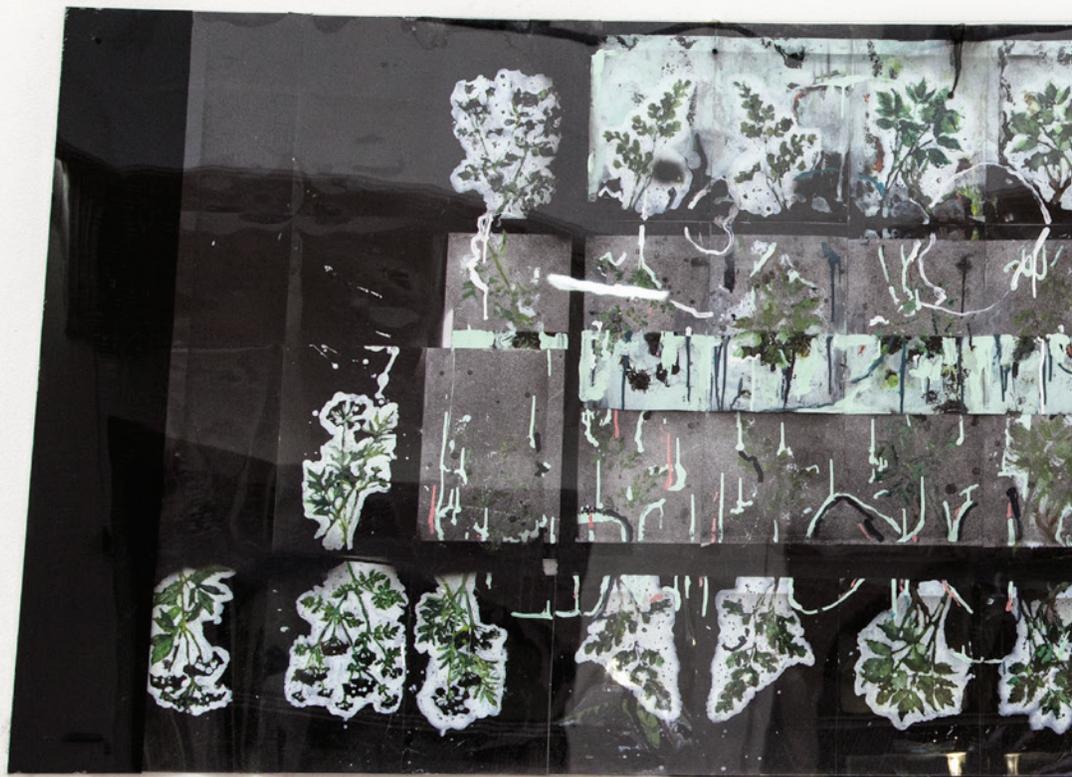


## Ignacio Gumucio

Lo venenoso

Este cuadro lo componen 52 hojas de pvc transparente tamaño oficio. Calcando o usando la impronta, repetí imágenes de un herbario que describen 8 especies de plantas venenosas.

Lo que resultó cada vez fueron dobles inversos de la matriz que usé. Son contrarios en un modo diferente cada vez: en unos casos espejeado, volteado, horizontal, volteado vertical, de cabeza, otros negativos. Finalmente, con estas 48 plantas intenté armar un paisaje, más bien un jardín.





*Lo venenoso.* Esmalte, óleo y pintura spray sobre hojas de pvc transparentes montados bajo un policarbonato transparente. 2014.



## Juan Pablo Langlois

Mujer del calzón rojo con su pareja transitoria

En mi opinión, esta obra es barroca por el tema, su materialización, el color introducido y la incorporación de prendas de vestir reales. Toda su corporalidad la aleja del realismo y lo clásico, aproximándola al arte barroco y religioso primitivo latinoamericano.





*Mujer del calzón rojo con su pareja transitoria.* Construcción de cuerpos con papel de diarios, pintura, calzón y sostén de nylon rojo, colocados sobre un plinto de madera pintado de color negro. 2004-2005.



## Livia Marín

Cosas rotas

Preguntarse hoy por aquello que en las artes visuales es vinculable a la noción de lo barroco, es preguntarse no sólo por aquello que se presenta como objeto o asunto del arte, sino que también por las categorías ya no estéticas sino teóricas que logran dibujar y desdibujar los límites de dicha noción y de aquello (físico, virtual o ideal) que la comprende. Sugerir un objeto de arte como interlocutor válido de una posible noción de lo (neo)barroco al incorporarlo en una exposición de arte y luego invitar al autor de dicho objeto a que se refiera a dicha posibilidad de diálogo parece en sí un gesto barroco: una maniobra que imprudenta a la norma quizá en busca de aunar elementos que no necesariamente cohabitarán armónica o dócilmente en su conjunto, pero que sí colaborarán en extender un posible vocabulario de un barroco de hoy. En otras palabras, me parece que lo de barroco de este trabajo –*Cosas rotas*– está más bien dado en su comparecer como parte de la muestra y del catálogo que la registra y en ello haber entrado en diálogo con las investigaciones teóricas que motivaron su inclusión.





*Cosas rotas*. Escultura: objetos de cerámica y técnica mixta.  
Dimensiones: 25 x 14 x 8 cm. aprox. cada una. 2013.



## Enrique Matthey

Restos vistos hace tiempo al parecer en un crepúsculo romano

Estos cuerpos contruidos en ladrillo fiscal, de más de una tonelada cada uno, en esta oportunidad salen de su escondrijo por tercera vez para ser expuestos a la deriva, al aire libre, en las gradas y el primer descanso del ingreso al Archivo Nacional. Estos cuerpos surgen de una ficción, de un sueño que tuve hace años, en que se advertían hieráticos en un velado laberinto al interior del edificio abandonado de El Mercurio, en calle Compañía; imagen que decidí concretar: hacer real, como lo hace el Barroco, que recurre a un consciente tartamudeo de la realidad para obnubilar con construcciones imaginarias, en una estrategia tramposa para encantar con la gala exuberante que fingen sus ornamentos.





*Restos vistos hace tiempo al parecer en un crepúsculo romano. Construcción de dos cuerpos de ladrillo envueltos en plástico negro y con sedimento de polvo de siete años. Cada uno de ellos mide 2.10 m. x 0.80 m. 2002.*

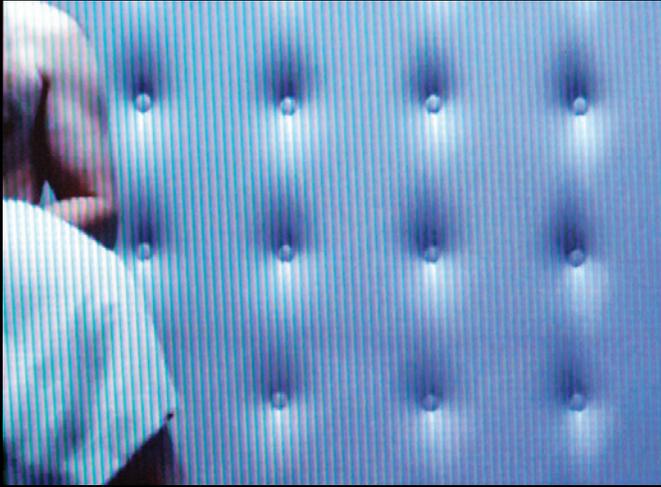


## Bárbara Oliveros

Capitoné

*Capitoné.* Pantalla entrelazada de baja resolución, superficie decorada, disciplinada a golpes, dogma trozado invertido por goce y resistencia visual. *Pietá.*







## Pablo Rivera

100%

La verdad, ignoro por qué los curadores me han invitado a esta exposición. Al parecer, como mis piezas están bañadas en oro, esto habría dado pie para incluirme, para reclutarme en las huestes barrocas. Sin embargo, creo que salvo por esos brillos elusivos y burlones que se desprenden de las formas de mis piezas, no hay en ellas barroco alguno, ni *neo* ni *post*. Más bien, admito una planeación pausada, poco turbulenta y economicista, una lógica fría y sin ningún despilfarro. Porque el trabajo no es otra cosa que una cadena de valor agregado donde, paso a paso, proceso tras proceso, alineación tras alienación, se va convirtiendo la basura en algo pseudo precioso.

Y es quizás en ese “pseudo”, en esa cosa seductora pero profundamente superficial donde –también admito– podría darse un coqueteo con lo barroco.

A fin de cuentas, **100%** es sobre todo y después de todo, 100% nada.





*100%. Cúpula de vidrio, superficie interior forrada con terciopelo negro, fundición de 25 piezas en zamak, oro 24 kilates. El procedimiento de producción es tal que sobre las formas originales de plástico se realiza un vaciado en yeso y de éste una copia en zamak, aleación de aluminio y magnesio, luego va a la galvanoplastia donde se le da una capa de oro. 2003.*



## Cristián Silva Soura

Arpista Ciego

De acuerdo a la mitología celta, las resonancias provenientes del arpa tienen la capacidad para inducir en el alma humana, indistintamente, estados de profunda tristeza, gran alegría o trance profético: desde la oscuridad de un doloroso lamento, desde la agitación, el alboroto y el júbilo desenfrenado del baile o desde el letargo de una ensoñación mágica, las atmósferas generadas por este instrumento nos pueden conducir por todo el rango posible de emociones. Por una razón desconocida, existe la creencia popular de que los más grandes intérpretes del arpa en la antigüedad fueron siempre ciegos; a través de su virtuosa ejecución no sólo contribuían a invocar las cuatro estaciones del año, sino que sus vigiliias de compañía servían de alivio para los últimos momentos de una muerte inminente, logrando sincronizar cada nota con la respiración y los latidos del moribundo.







## Demian Schopf

Ch'uta | Rey Moreno

*Ch'uta* y *Rey Moreno* pertenecen a la serie *Los Coros Menores*, desarrollada entre 2010 y 2011. Ambos bailarines fueron fotografiados en El Alto –periferia de La Paz– atestado de numerosos basurales ilegales donde se yerguen, en ocasiones, unos singulares palacetes: los *Cholets*. Respecto a poéticas barrocas –o neobarrocas–, me quedo con lo elemental: los trajes y poses de quienes los lucen. ¿Qué (no) vemos “(nos)otros” en ese *Ch'uta*, sino un pseudo-vaquero ataviado de *chaps* fosforescentes –protección para pantalones y piernas del vaquerizo– y botas puntudas? ¿Cómo encasillar en un “estilo” –barroco o neobarroco– a ese *cowboy* electrificado –post mestizo y flúor– sin más contexto que la tradición actualizada por la psicodelia, el narco, la religión, el lujo, Hollywood, Babel, Las Vegas y el *Pop Andino*? ¿Cómo no sólo no encasillar? Yo soy hombre, mujer, niño, anciano, gato, soy una máquina de coser palabras...Otro caso notable de referencias que se van contaminando es el *Moreno* que, pese a representar a los esclavos negros traídos de África, ha llegado a parecerse más a un *Transformer* que a otra cosa (y en ocasiones a un transformista, incluso a una escultura posmoderna de, digamos, Mike Kelley). En ambas *puestas* en escena conviven el suntuario fulgor de hebras de plata, con ese otro brillo, el de la baratija de plástico en la basura; saldo indeleble del choque entre la sociedad de consumo y la emigración campesina –la *Burguesía Chola*–, constituida en poder económico, social y político emergente.



*Ch'uta* (de la serie *Los Coros Menores*). Imagen fotográfica, impresión giclée, 100 x 150 cm. En la burguesía Chola, el *Ch'uta* es el personaje más característico. Su asentamiento en ciudades nuevas en El Alto, en las inmediaciones de La Paz, rodeado de vertederos, le permite construir su residencia y operar comercialmente a veces al filo de lo legal. 2011.



*Rey Moreno* (de la serie *Los Coros Menores*). Imagen fotográfica, impresión giclée, 100 x 150 cm.  
En estos escenarios conviven la pestilencia del basural y la hebra de oro que trama los floreados  
de los trajes, sus flecos y los dientes de oro que el cholo detenta. 2011.



## Francisco Uzabeaga

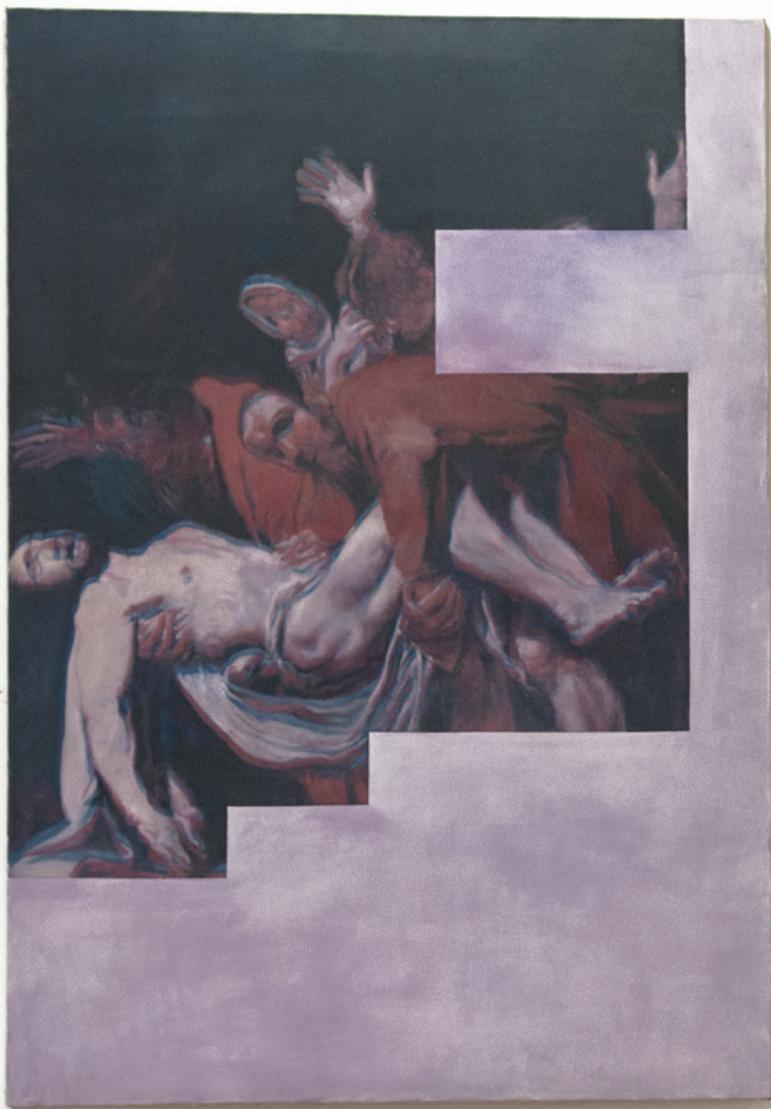
El Descenso según Icarito

Esta pintura trata principalmente de mi interés por traspasar las ilustraciones de la revista *Icarito* a mi trabajo pictórico, ya que prácticamente mi niñez fue formada a través de estas imágenes impresas en esta publicación de común acceso, que trataba los temas de la educación científico-humanista.

Las imágenes de estas revistas despiertan recuerdos en mí y motivan mi gusto por las impresiones de baja calidad, siéndome tan familiar su visualidad.

Más aún en mi infancia, estando en las periferias, manteniéndome ajeno a cualquier referente de la Historia del Arte, dejando a mi imaginación resolver sus posibles formas y formatos.

Mi obra pictórica se aproxima a las medidas del barroco por estar recargado de todo el proceso mecánico de impresión de la época distorsionando y obstaculizando su apreciación, propias de la pintura barroca.



*El Descenso según Icarito.* Óleo sobre tela, 130 × 180 cm.  
Cita de la pintura de Caravaggio. 2005.





## Aymara Zegers

Del cuerpo no podemos caer

Estas acciones registradas en alta velocidad se encauzan hacia la desaparición total del cuerpo, de lo vivo que expira, ya sea por el natural proceso de descomposición de los tejidos o por alguna demolición exógena a su propia cáscara, a su propio recipiente. Hacer explotar un cráneo es una manera simbólica de esculpir la composición de la forma del objeto de manera indiscriminada, desbatar hasta el final el último receptáculo posible, dejando que éste, en un acto violento, se defina a través de su destrucción. El signo se quiebra y el objeto de calcio revierte su vaciado al proceso de un fin. La estructura ósea es el último rastro que queda del cuerpo tras su descomposición. En los huesos decanta la medida del tiempo y la expresión queda reducida en una calavera; son las oquedades de los ojos y las fosas nasales, aquellos volúmenes vacíos y cóncavos, los que retienen la mirada petrificada de una máscara cálcica que se exterioriza. Y es el silencio de la aridez del suelo, el silencio del objeto, lo que tensiona la potencialidad de la acción. La narrativa que le sigue a esa quietud equivale al último hilo que se corta de una cuerda tensa, desencadenando el momento de la explosión en una zona de transición, una arena movediza, lo que está entre dos mundos: un pasado, una prehistoria si se quiere, y un porvenir. La explosión es una mancha que se expande en una alegoría a lo caduco. El tiempo se dilata para contemplar el propio orden de la destrucción. Ver la explosión de un cráneo también es verse desaparecer. Todo cuerpo actúa como espejo, como objeto re-encontrado, podemos aprender en ellos por que somos corpóreos. Coinciden y por eso sabemos qué hacerle a otro cuerpo.





*Del cuerpo no podemos caer.* Video HD, cámara lenta con el registro de explosiones en el Desierto de Atacama para obtener la destrucción de cráneos de animales, relacionada con una ceremonia fúnebre en Nepal, donde se hacía estallar el cráneo de la persona fallecida (ceremonia que fue presenciada por la artista). 2013.







Textos Críticos



## BARROCO FRONTERIZO: ESCRITURAS POSCOLONIALES EN CHILE

Eugenia Brito

| 135

¿Qué significa *Barroco Fronterizo* sino el encuentro o el choque entre varios mundos? Mundos que comparten una historia, a ratos expresada en una frontera, un límite en el habitar; mundos que, muchas veces, han tenido que compartir siglos de historia, umbrales culturales, discontinuidades geológicas y existenciales.

Recordando ese momento en la historia, en el siglo XV, cuando España, Portugal, Holanda, Bélgica e Italia supieron de la llegada de Colón a América: otro continente se vislumbraba allí donde los teólogos creían que existía el vacío, de acuerdo a las supersticiones de un medioevo cercano en el tiempo. La humanidad vio un límite en el más allá de lo conocido, y en esa zona, el *horror vacui* en que criaturas imaginarias poblaban el nebuloso espacio. Con sirenas y cíclopes, monstruos de distinta naturaleza se diseminaban en la psiquis de un mundo cristiano en que el paganismo todavía formaba parte de su inconsciente. El “descubrimiento” de un

“nuevo continente” cambió la escena cultural del mundo occidental remeciendo los cimientos del mundo medieval y avanzando un paso más hacia la construcción del mundo moderno.

El cristianismo y la religión católica, preferentemente, jugarán allí un lugar dominante, informando toda la política, con la evangelización y las estrategias de dominación inherentes a la inculcación de la fe, de manera obligatoria, como requisito para acceder al diálogo con el dominador, sea éste monje o guerrero, autoridad desde el momento en que muestra la cara, la lengua y el sable. Para los pueblos indoamericanos ello significaría la humillación y la condena; para el blanco pasaría a ser la pieza de servicio, que lenta pero definitivamente, se transformará en mano de obra.

El cristianismo se fusionará ya con el mestizaje, con la fe de los distintos pueblos originarios para formar algunos sustratos ideológicos de la religión popular. En ciertos grupos, algunos de estos discursos organizarán más de un sentido; otros permanecerán encriptados, negados aún a los esfuerzos por conocer de la antropología y de la etnología.

El mundo se ha ampliado, entonces, espacial y culturalmente y crece la ambición por el nuevo territorio; no se encontraron las especias buscadas, pero sí el oro en el Perú, en México. En Chile, el conquistador Pedro de Valdivia declara en sus Cartas de Relación, que va a fundir el oro de sus botas para obtener el cotizado “cebo de manjar amarillo”, para enviar al Emperador de España y conseguir víveres y armas, para llevar a cabo la empresa de la Conquista.

Gentes empobrecidas de Europa, aventureros, asesinos y ladrones llegan a las tierras americanas generando lo que Tzvetan Todorov ha llamado el genocidio más grande de la historia humana. Ellos serán los administradores de la colonización, que tuvo como parte de su lenguaje la tortura y la matanza.

Esta masacre –que perdura hasta hoy, como sabemos– no impidió que las etnias aterradas trataran de asimilarse a los lenguajes del conquistador. Ya sabemos desde Foucault que el poder entra por el cuerpo bajo el estricto dominio del deseo, que, más allá del saber y de la pertenencia, perfila el carácter y reteje el habla. No todo, ni mucho menos fue ese colonialismo. Hubo resistencia. Un silencio, un duelo

silencioso en cuerpos que heredaban una tradición de exterminio, construida en nombre de Occidente y de la cultura –la luz fálica y guerrillera de Europa.

El lenguaje como primera forma de habitar el mundo no fue ajeno a ese formidable cambio histórico tanto para los europeos como para los habitantes de lo que serían las entonces llamadas “Indias”. Los signos europeos cubrían parcialmente las cosas; árboles, animales y flores eran diferentes a los del viejo continente; el color de la madera, más oscura que la española, marca la huella del primer barroco de los cristos y madonas morenos, distanciándose así de las representaciones españolas e italianas.

De esa manera nace un mundo de doble forma, cuya cifra de múltiples estratos geológicos anuda la brecha entre el estereotipo formal de la Conquista, en las Cartas de Relación dirigidas a los Virreyes y Emperadores y el lenguaje de la comunicación cotidiana, que dibujará en su mapa el ángulo secreto de la elipse y la disección plural de la metáfora.

Ante la ruptura epistémica europea con el mundo medieval en los siglos XV y XVI en Europa, “los signos se separan de las cosas”, como señalara Foucault. Emerge el anhelo de la Razón como medida del universo conocible para buscar otra forma del conocimiento, esta vez por la vía de la separación de las entidades que los lenguajes científicos descubren con propiedades diferentes. Para diseñar de manera visible ese comportamiento, se instala un modelo axiológico: la representación, que significa una alta valoración de la Razón como medida del universo. Y la razón implica que todas las cosas de este mundo sigan un modelo racional, entendible y con una lógica clara de acuerdo a los parámetros de la época.

No obstante, algo se fuga de ese modelo, una magnitud se desplaza de la transición de Dios a la razón y pugna por escaparse de la nada. Esa línea de quiebre no es un rasgo furtivo y produce lo que sería el Barroco europeo.

La cultura latinoamericana asimila ese Barroco: lo convierte en un modo de conocimiento, específicamente en Cuba, con el poeta y novelista José Lezama Lima y más tarde con el novelista y ensayista Severo Sarduy, quien, desde la estética del planeta Lezama como él señalara, denomina “neobarroco” al modo de hacer arte y literatura del nuevo continente. El neobarroco sería elíptico, paragramático,

productor de lenguajes nuevos, que rompen la cadena lineal de la comunicación falologocéntrica. El neobarroco es opaco, plural y, por ello, revolucionario.

Es importante mencionar en Chile a escritores que han desarrollado una poética barroca, en determinadas producciones, tales como José Donoso con *El obsceno pájaro de la noche* y Diamela Eltit con *Lumpérica* y *Por la Patria*. Poéticas que han imaginado el carnaval de lo pobre y la multiplicidad del diálogo cultural de las hablas locales, en distintos momentos históricos, el primero en los años 60 y la segunda en la Dictadura Militar.

En las artes visuales, la figura de Juan Domingo Dávila tensiona las relaciones inter clases, desplegando un imaginario en que se cruzan periferia y centro, intersectando cartas de choque para las rebeldías y fugas del deseo transexual en el medio del formato social que certifican los poderes chilenos, entre la Iglesia y el Estado autoritario.

He destacado estas figuras artísticas para señalar hitos culturales que sirven a modo de guía en el laberinto constituido por las artes y letras contemporáneas chilenas, una de cuyas muestras es la que ejemplifican las escenas de la exposición “Barroco Fronterizo”.

La muestra presentó un archivo plural de formas y técnicas con las que una serie de artistas desarrollaron prácticas de instalación, ensamblando desde un montaje múltiple los varios tiempos de los lenguajes y técnicas del arte: la orfebrería, la cerámica, la escultura, la fotografía, la pintura, el video clip, en un amplio registro de materiales, estructurando una escritura poscolonial desde la imagen. Ésta, desde varios ángulos, exhibe su fragmentación y su vacío como centro de un debate político y visual: un mundo barroco diseminado, nacido del choque de varias capas de significación en las que las técnicas de abordaje de objetos nuevos, nacidos de la provocación y el desenfado de un mundo neoliberal, manifiestan su múltiple oferta así como sus instancias de crisis.

Cada técnica tiene una memoria en la que lucen los restos de nudos geológicos que multiplican el secreto de una historia: las cicatrices chilenas y latinoamericanas. Así, de manera límpida, Catalina Donoso, exhibe en *LÍNEA DE HORIZONTE / secreto de familia* el diálogo diferido de los materiales, los muebles, la loza, los juguetes y un

aliño (cúrcuma). Los materiales abandonados de una vida familiar que ocupó esos objetos y que ahora, solitarios, replican como eco un doble estereotipado y burlón.

Todo ello en una complejidad escénica que acentúa la tensión de los integrantes, la intensidad de una propuesta, la ambigüedad de las formas. Se hace instalación en las escaleras en las cuales, peldaño a peldaño, asciende una luz de neón, haciendo emerger la continuidad de cada paso. El avance muestra el lado tecnológico que asciende de manera inexorable por las escaleras, a modo de deseo y de saber, desnuda espiral de un viaje sin retorno, tal como lo mira Francisco Brugnoli.

La ceramista Cecilia Flores, por su parte, en *Memoria Selectiva*, construye formas desnudas y vaciadas de todo referente en un intento de representar lo disoluto de toda aspiración a la forma: la fatiga del material, quizá su exceso. La cocina abandonada y la lista se desvanecen en una escena que llama la atención por la autonomía de sus desarrollos como respuestas ambiguas y ricas en sentidos alternativos y ominosos; trabajando de manera desnuda, la pequeña figura que replica la monumentalidad del detalle, de lo pequeño y fragmentario, como resto de un desastre.

Por otro lado, Bárbara Ardiles, en *Los Habitantes*, ensambla figuras de doble corte en un montaje inédito. Sumando lo grotesco a lo paródico, en una risa no exenta de horror, presenta sus figuras, en una réplica y una contestación a la decoración burguesa y a la liviandad del diseño “bonito”. Ardiles degrada esa estructura hasta hacerla desaparecer. Entonces el universo plantea su archivo de monstruos, de guardianes del infierno de lo cotidiano y sin salida.

El trabajo de Ardiles, con su escenario de gnomos, animales con cabezas de muñecas deformes, genera un escenario monstruoso y saturado ante la visión del espectador. Ardiles intenta desnaturalizar lo real, provocando una turbación en la memoria, quizá el retorno perverso a la memoria de infancia, en la manera de descomponer unidades fragmentarias y volverlas a recomponer caóticamente, en un escenario que parece abigarrado y alucinante. Dialogando en cierta medida con las cerámicas de Cecilia Flores que, desde su perturbada belleza, exhiben la inocencia de un mundo al revés, tocado por la locura. Figuras mínimas, descuartizadas, enseñando el color rosa de la víscera cegada para todo movimiento.

El resto y su probable antigua procedencia enmarcan al imbunche y el canibalismo contemporáneo.

Enrique Matthey establece correlaciones en las que el horror y la momia americana, instaladas en las gradas por las cuales se accede al Archivo Nacional, juegan un lugar importante. En sus *Restos vistos hace tiempo al parecer en un crepúsculo romano*, Matthey propone estos dos guardianes del tiempo, observando el secreto de la cita barroca y neobarroca en la fronteriza cita capital que hace presente una vez más el escándalo de la modernidad y sus disoluciones. Matthey propone el cuerpo embalsamado como ruina, como fiesta que, desde antiguo, la historia elige como cita obligada de toda cultura. Nacer es vivir entre ruinas, situarse en conatos de otras historias que emergen de forma dispar en un continuo movimiento.

El horror y lo siniestro como fuga material emanada de la transformación o, también, de la alteración de los códigos tradicionales genera una alegoría del mundo chileno contemporáneo, al menos desde su fase neobarroca y cuando intenta desmentir al padrón capitalista y la lógica del mercado, aparecen el consumismo y la miseria instalada como la más alucinante provocación desde la falta del ser. Cuando el sujeto se exhibe como ausencia, como el leve destello de un cuerpo agonizante, su doble, su otro surge como el gran arcabucero del altiplano en los trabajos de Demian Schopf, que dialogan intensamente con lo monstruoso de la devoración cultural que implica el mestizaje. Sus suntuosas figuras altiplánicas están solas y sumergidas en la invisibilidad cultural. Instaladas en el sitio más alto de la sala de exposiciones del Archivo Nacional, rigen con el dominio que les otorga lo inexplorado de su cultura, señalando el lado mestizo como el otro elidido y sacrificado de la cultura latinoamericana. Su trabajo visual constituye una alegoría crítica de la cultura poscolonial, un documento de la violencia histórica que oprime las etnias que constituyen documentos vivos de una facialidad indígena que no se quiere ver y que la foto muestra en muda convergencia con la miseria y la fiesta, especialmente en el caso de *El Rey Moreno*. Las dos obras de este artista nos abren el ingreso a su trabajo con la historia de la cultura boliviana y el uso de íconos y de metáforas de sus ritos religiosos para deconstruir el falologocentrismo dominante.

Tanto *Ch'uta* como *El Rey Moreno* se instalan en los restos del basurero boliviano, en El Alto, La Paz: son la paradoja del “encuentro” de dos mundos; sus cuerpos, el espacio de un choque en que la indumentaria de estos personajes fascina y paraliza. Por su capacidad de resistencia. Por el increíble diálogo de su estar allí indemnes, exhibiendo los síntomas y tics de una tradición envuelta en el ropaje posmoderno.

*Barroco Fronterizo* como muestra de arte, en sus peculiares combinaciones y complejas formas, mantiene cierta reserva en la presentación de más de alguna obra, la que sólo muestra un contorno general, escapándose del escrutinio lento del observador. Es necesario que, desde el volumen de sentidos que abre esta página inicial se abran las otras páginas, que escrutan los nudos de la identidad chilena y latinoamericana. Pero hay que recordar la opacidad del sentido, aún más cuando éste intenta decir la trama de la identidad chilena y sus resquicios en el dilema político cultural del tiempo contemporáneo.



## DOS PASEOS POR EL NEOBARROCO

Felipe Cussen

| 143

El año 2006 me preguntaba por la categoría “neobarroco” frente a una instalación de frutas y faisanes ubicada en el centro del Museo de Arte Contemporáneo. Se trataba de una obra de Laura Lima que formaba parte de la exposición *Alegoría barroca en el arte contemporáneo*, integrada por artistas alemanes, brasileños y chilenos, y curada por Alfons Hug y Francisco Brugnoli. Es un *vanitas*, me dije apenas la vi, pero ahora podía presenciar su funcionamiento “en vivo”: los movimientos de los faisanes, la progresiva pudrición de los alimentos, el olor de los desechos. Al mismo tiempo, sin embargo, me sentía excluido: no sólo había una malla protectora, sino que además en este banquete, como describe su autora, “hermosas aves no

son servidas, por el contrario, son ellas las que comen y se regocijan”. Pensé que aunque quizás pudiéramos recuperar y exacerbar algunos gestos y temas propios del barroco, de algún modo nos estábamos perdiendo algo de esa fiesta. También esa ocasión me llamó la atención *Guirnalda después de Pierre Esquié* de Tomás Rivas, quien cubrió un muro con papel rosa, y allí dibujó y recortó unas guirnaldas. El levantamiento de ese papel simulaba el efecto del paso del tiempo, pero más que sugerir una degradación, parecía escenificar una rebeldía del ornamento. No sé bien por qué motivo fueron éstas las dos obras que más recordaba cuando volví a revisar el catálogo. Ahora creo que respondían de manera particularmente adecuada los desafíos que Alfons Hug había planteado a los convocados a esta muestra: “¿Cómo se puede traducir la estética del arte barroco en formas actuales, contemporáneas? (...) ¿Cómo se puede preservar el contenido utópico del barroco en la actualidad? (...) ¿Cómo pueden los artistas de hoy alcanzar la intensidad del encuentro entre la obra y el espectador, tan típica del barroco?”.

El año 2014 volví a preguntarme por la categoría “neobarroco” mientras observaba cómo se terminaba de montar la exposición *Barroco Fronterizo* en la Sala de Exposiciones del Archivo Nacional, curada por Catalina Donoso y Luis Guzmán. El carácter provisorio, inestable de algunas piezas sobresalía aún más mientras se llevaba a cabo este proceso. Incluso al entrar, tal como le ocurrió a muchos después, no había sabido discernir si los restos envueltos por Enrique Matthey que se encontraban a la entrada eran parte de la selección o bien paquetes embalados a la espera de que alguien los viniera a buscar. Se repetían algunos nombres de la muestra de 2006, como el propio Francisco Brugnoli y también Demian Schopf. A diferencia de entonces, cuando Schopf había presentado una versión muy propia de los ángeles arcabuceros virreinales, ahora ofrecía dos fotografías de bailarines de El Alto, Bolivia, que con sus colores chillones presidían todo el lugar. También Bárbara Ardiles apostaba por este tipo de exceso en sus óleos y objetos que se apropian de dibujos animados y juguetes en poses burlonas: “Desnaturalizar lo real a través del artificio, con estrategias visuales que provocan la saturación y la exageración, es lo que une esta obra con la poética neobarroca”, explica en el presente catálogo. También

son frecuentes los objetos sólidos que tienden a reblandecerse, como los materiales de cocina de Cecilia Flores o la taza derretida de Livia Marín, que me interesó especialmente por el modo en que proponía un particular juego de oposiciones no sólo entre lo sólido y lo líquido, sino también entre continente y contenido, entre utilidad y decoración. Otra taza, esta vez de Pablo Ferrer, también sufre mutaciones: “lo barroco aparece realmente cuando la taza pierde la compostura y empieza a moverse”. Pero la inestabilidad no caracteriza solamente a las obras aquí reunidas, sino que alcanza a la misma categoría que las engloba. No contamos (y no sé si sería demasiado interesante, tampoco) con una lista exacta de requisitos que deberían cumplirse para determinar si algo es o no neobarroco. Muchos de los artistas así lo señalan. Pablo Rivera ignora por qué ha sido invitado: “Al parecer, como mis piezas están bañadas en oro, esto habría dado pie para incluirme, para reclutarme en estas huestes barrocas”. Por mi parte, sí sé que cuando vi cómo colocaban la vitrina de vidrio y cómo se establecía esa prohibición para tocar esos objetos tan atrayentes, sentí lo mismo que cuando estuve frente al banquete de frutas y faisanes. Del mismo modo, las ilustraciones de la revista *Icarito* traspasadas por Francisco Uzabeaga, que enfatizaban su baja resolución y el defectuoso acoplamiento de sus colores, rescatan algo de ese orgullo que también me provocaron las guirnaldas de Tomás Rivas. Quizás, como plantea sugerentemente Tomás Fernández, “sea más pertinente hablar de un negativo, de un doble pálido de lo barroco”. Quizás, como cuando copiábamos una canción de la radio a un cassette, estos gestos han perdido parte de su resolución en el traspaso a través de los siglos. Pero a pesar de ello el efecto de esta exposición, al igual que la anterior, es poderoso porque todas estas obras se asumen de modo consciente y necesario su condición “artificial”, aquella que, como plantea en su *Estética relacional* Nicolas Bourriaud, “no se opone de ninguna manera a la autenticidad (un valor absurdo concerniendo al arte), sino que sustituye coherencias, aunque sean falsas, del mundo ilusorio de la ‘verdad’”. Es a partir de este desafío a la verdad, a la realidad, que espero ansioso una nueva oportunidad para volver a hacerme estas preguntas.



SUB SOLE ( ) SUB TERRA  
Luz Ángela Martínez

| 147

¿Qué puede significar para la cultura chilena de hoy que se *samplee* un texto de Santa Teresa de Ávila<sup>1</sup> en la Sala Oval del Archivo Nacional y que, en esa misma sala, en una pantalla *led*, aparezca el texto de un testamento chileno del siglo XVI? ¿Qué sentido puede tener que en ese mismo (en el que alguien que va a morir dona a alguien en el futuro modestos objetos domésticos: camisas, cajas, cucharas, relicarios, espejos, etc.) se encuentre a la vez con una serie de objetos desparramados, trizados, rajados, también domésticos (tazas –¿chinas, inglesas?– y teteras<sup>2</sup>), pero dispuestos fragmentariamente a la manera de las reliquias bajo una vitrina, o *hechos aparecer*

---

<sup>1</sup> Es *un lenguaje tan del cielo* poema sonoro que Felipe Cussen presentó el día de la inauguración de la muestra.

<sup>2</sup> De la serie *Cosas rotas* por Livia Marín.

(fantasmáticamente) en el momento de su rajadura en otra pantalla<sup>3</sup>? ¿Qué relación establece la donación de un testamento así proyectado con los demás documentos notariales que se albergan en el subsuelo de la Sala Los Conservadores del Archivo Nacional? Puntualmente, ¿lo roto y lo derramado, los añicos, esas otras formas en las que los objetos culturales inician su retorno a la materia, entran en relación con los documentos albergados en el subsuelo, con sus ordenamientos, sus sellos, firmas, signos y empastes de piel de animal? ¿Cómo se relacionan la donación, el fragmento, el residuo lumínico y el signo, y qué lugar puede tener esa relación en el Archivo y la Historia nacionales? ¿Por qué, mediante qué operación, uno de esos miles de documentos albergados en el subsuelo de esa sala emerge en una pantalla *led*? ¿Qué tipo de acontecimiento es este y dónde sucede? ¿En el Arte? ¿En la Historia?

¿Y qué significa que bajo la claraboya elíptica (*orbitación disforme*) de un salón republicano se localice una vitrina en la que reposan sobre un paño negro pequeñas piezas de oro<sup>4</sup> que evocan la manera indescifrable en que se encuentran dispuestas las piezas de oro en las huacas y en los entierros? ¿Y qué hace *ahí*, en diagonal al oro larval, una máquina para fabricar ladrillos de adobe<sup>5</sup>? ¿Qué dice *ahí*, en donde reina el mármol, la pelma ceguera del adobe? ¿Qué dice el oro (excremento de la luz), qué dice el barro (excremento de la tierra) bajo la claridad de un óvalo? Puntualmente, la luz/la oscuridad, lo claro/lo oscuro, lo opaco/lo transparente, lo visible/lo enterrado, ¿tienen un lugar en la historia de Chile? ¿Existe una historia de la luz y la oscuridad en la cultura chilena? ¿Existe una historia de la urbe en relación con el tiempo del adobe y el mármol?

¿Qué frontera histórica marcan el barro, el oro y la cerámica, qué deslindan, qué comunican en la historia de la cultura y el arte en Chile? ¿Cuándo fue el adobe? ¿El oro fue? ¿Cuándo la cerámica<sup>6</sup>? ¿De dónde vienen y cuándo llegaron los colores y los paisajes que adornan una taza?

De nuevo, ¿qué pasa en una sala en la que se escucha, a todo volumen, el extasiado amor de Teresa de Ávila a su Dios y al mismo tiempo se reproduce un video en el cual una mano masculina golpea rítmicamente (sistemáticamente) las nalgas

<sup>3</sup> Sick por Pablo Ferrer.

<sup>4</sup> 100% por Pablo Rivera.

<sup>5</sup> Lo neobarroco es un barrial periférico por Adolfo Martínez.

<sup>6</sup> Memoria selectiva por Cecilia Flores.

desnudas de una mujer vestida con una minifalda blanca<sup>7</sup>? ¿Nos pasa algo si es que estamos *ahí* escuchando cómo opera Dios (el amado) en el alma (la amante) y al mismo tiempo observamos el castigo sexual como una evocación de la penetración nefanda en el cuerpo? ¿Pasa algo si, en medio del relato de la pasión del amado y la amante, en otro ángulo de la sala, se nos presenta la erótica lésbica de la amada con la amada<sup>8</sup>? ¿Pasa algo en la cultura? ¿Se comete algún exceso o desviación? Más aún, ¿se transgrede alguna ley si es que éxtasis místico, golpes y erótica sin *telos* acaecen en el Archivo Nacional de Chile? ¿Significa algo para el régimen que organiza el cuerpo político y teológico de la nación que se presente la erótica de la subyugación junto a la erótica de la desobediencia y que el cuerpo femenino sea el dispositivo de esa presentación?

¿Tiene algún sentido que una exposición en Chile se monte en una sala totalmente ajena al circuito del arte y que esa ocupación organice el espacio (como las iglesias coloniales, como la catedral, cuando la muerte no había sido expulsada extramuros de la ciudad) en tres niveles: alto, medio y subterráneo? ¿Por qué aquella ocupación dispone transcurros hacia arriba y hacia abajo y marca espacios medios? ¿Por qué establece ascensos por escalones plagados de vidrios, iluminados por luces de neón, que conducen a la presencia de objetos rotos y al espectáculo de su ruina<sup>9</sup>? ¿Por qué las escaleras opuestas, también en movimiento ascendente, conducen a la presencia *borrada* de un sinnúmero de objetos que interpretamos como calaveras<sup>10</sup>? ¿Por qué en el descanso de una de esas escaleras hay un *putto* (¿rococó?) abrazando a un ganso y en el descanso de la otra hay una obra que se llama “secreto de familia”<sup>11</sup>? ¿Por qué una de las escaleras que van hacia abajo, hacia el subsuelo, conduce a la visión de un video en el cual una cabeza de animal explota en el desierto<sup>12</sup>; y por qué la otra escalera subterránea conduce a la visión de un video en el que un grupo de personas participan de un tenebroso ritual<sup>13</sup> secreto? ¿Por qué sucede todo esto en lo alto y en lo bajo de uno de los salones más

<sup>7</sup> *Capitoné* por Bárbara Oliveros.

<sup>8</sup> *Mujer del calzón rojo con su pareja transitoria* por Juan Pablo Langlois.

<sup>9</sup> *N2N* por Francisco Brugnoli.

<sup>10</sup> *Vanitas* por Tomás Fernández.

<sup>11</sup> *LÍNEA DE HORIZONTE / secreto de familia* por Catalina Donoso.

<sup>12</sup> *Del cuerpo no podermos caer* por Aymara Zegers.

<sup>13</sup> *Cuatro formas de ser republicano a la distancia* por Claudio Correa.

emblemáticos del Chile republicano y en una muestra que se denomina *Barroco Fronterizo*? ¿Hay una historia de lo alto y lo bajo en Chile? ¿Hay una historia del submundo? ¿Hay una historia de la ruina y de la calavera?

¿Qué *secreto de familia*, qué tensión, comunica el Barroco y la República chilena?

A todo esto, ¿qué significado tuvo y tiene que exista una sala perfectamente elíptica al interior de un edificio emblemático de la racionalidad ilustrada republicana, cuyo discurso histórico se plasma y se asienta en la monumentalidad racional de su cuadratura? *Urbi et orbe*. ¿Qué discurso sobre el cosmos se emite si al interior de esa sala elíptica, en el espacio medio de una de las escaleras en espiral, abajo y en diagonal a la claraboya oval, se encuentra un pequeño globo<sup>14</sup> que flota y gira sobre sí mismo, suspendido en el vacío por una fuerza gravitacional invisible? Puntualmente, tal como el edificio que la alberga, ¿esa elipse tiene o no un discurso sobre la historia, el espíritu y la ciencia? ¿Qué dice hoy un pequeño globo terráqueo *made in China* que flota y gira sobre la nada? ¿Cuándo apareció en Chile la tierra en forma de globo? ¿Cuándo apareció Chile en ese globo, en esa tierra? ¿Cuándo apareció la China? ¿Cuándo comenzó a operar esa fuerza invisible que lo sostiene y mueve? ¿Cuándo apareció la fuerza (visible-invisible) que une a Chile con la China? *Urbi*. ¿Cuándo aparece un Chile con tazas y globos chinos? *Orbe*. ¿Y cuándo apareció la nada? ¿Existe una historia sobre la forma y el movimiento en la cultura chilena? Es decir, ¿existe una historia de la elipse, la espiral y la esfera? ¿La tensión entre elipse y cuadratura expresa un discurso sobre la historia y el tiempo? *Urbi et orbi*. ¿Existe un imaginario del cosmos en Chile? En esta *finis terrae*, ¿existe una historia global? ¿El pequeño globo que flota sobre la nada se relaciona de alguna manera con la constelación de partículas de polvo y hueso que flota en el desierto cuando explota la calavera de un animal? ¿De qué gravitación, de qué nada, de qué muerte se nos habla hoy cuando ambos sucesos acaecen en una exposición que gira (¿sobre la nada?) alrededor del Barroco? ¿Qué dice sobre la historia espiritual chilena la fuerza invisible que hace girar el globo terráqueo y la fuerza invisible con que dice Santa Teresa actúa Dios en el alma?

---

<sup>14</sup> *Globe* por Luis Bernardo Guzmán.

En un espacio dividido en alto, medio y bajo –¿como la *Divina Comedia*?–, ¿en qué parte de la historia del espíritu en Chile se encuentran por primera vez las figuras lascivas de los bailes de la Virgen de la Tirana<sup>15</sup> con una copia borrosa del descendimiento del cuerpo de Cristo<sup>16</sup>? ¿Y qué dice de las formas del ritual en Chile la basura en la que están parados esos danzantes cuya vestimenta y maquillaje excesivos escapan a cualquier referente de la cultura judeocristiana del mal y del diablo? ¿Qué dice del despojo el cuerpo de Cristo expuesto en ese momento borroso (residual), entre cruz y el suelo, en el que no está ni vivo ni muerto? ¿Qué dice ese despojo mientras se desprenden migajas de carbón de un pedazo de pan horadado mecánicamente por un cuchillo<sup>17</sup>? ¿Cómo se relacionan esas migajas con la nube de polvo y hueso de animal que se levanta en el desierto? Puntualmente, ¿cuándo llegó el alma y el mal que la asedia a Chile? ¿Cuándo llegó la calavera de vaca que explota en el desierto? ¿Cuándo llegó la fe? ¿Cuándo esas figuras excesivas entraron a formar parte del repertorio del mal de la cristiandad? ¿Ese suceso se registra en el Archivo? ¿Cuál es nuestra historia espiritual y material del exceso? ¿Cuál es nuestra historia espiritual y material del desecho? ¿Cuál es nuestra historia de la copia?

¿Hay alguna relación entre documento y despojo?

A todo esto, ¿los malignos danzantes de la Virgen de la Tirana tienen algo que ver con los testamentos chilenos del siglo XVI que se nos aparecen en unas pantallas *led*? ¿Coinciden sus representaciones del mal? ¿Y esas representaciones –coincidentes o no– qué tienen que ver con el miedo?

El exceso y lo borrado. ¿Por qué dos esculturas<sup>18</sup> –de una tonelada cada una– monumentalizan lo borrado en los escalones de entrada al Archivo Nacional? ¿Y por qué esas esculturas están, además, amordazadas (transparentemente) en plástico? En el transcurso hacia el interior al que invita un letrero en el que se lee “Barroco Fronterizo”, ¿cómo se relaciona la borradura de esas moles con la borradura de múltiples calaveras expuestas arriba y debajo de una mesa, en lo alto y al final de las escaleras interiores de la Sala Los Conservadores? En el transcurso de lo uno a lo otro, en el medio –¿en el limbo?–, ¿cómo se relaciona aquello con la copia

<sup>15</sup> *Ch'uta y Rey Moreno* (de la serie *Los Coros Menores*) por Demian Schopf.

<sup>16</sup> *El Descenso según Icarito* por Francisco Uzabeaga.

<sup>17</sup> *Marcha atrás* por María Jesús Schultz.

<sup>18</sup> *Restos vistos hace tiempo al parecer en un crepúsculo romano* por Enrique Matthey.

borrada, descentrada, pixelada, del *Descendimiento de Cristo*? De lo bajo a lo alto, del exterior a lo interior, de lo monumental a lo múltiple, del cuerpo del cordero a la calavera. ¿Lo borrado y lo barroco en Chile se relacionan? ¿El (neo)barroco en Chile señala, precisamente, su borradura en la historia nacional? ¿Y qué se borró en Chile cuando se borró el barroco?

Lo borrado, lo ciego, lo venenoso, ¿se relacionan? ¿Lo borrado y el Archivo chileno se relacionan? Lo borrado, la violencia<sup>19</sup>, lo hechizo y lo monstruoso, ¿se relacionan con el Archivo? Lo borrado, lo ciego, lo venenoso, lo hechizo, lo monstruoso, la copia, el exceso, el despojo, el mal, lo invisible, la transparencia, la elipse, la esfera, la cuadratura, el movimiento, el globo, el cosmos, la nada, lo alto, lo medio, lo bajo, lo subterráneo, la ruina, la calavera, el polvo, el hueso, el cuerpo, la mística, el sexo, lo erótico, el adobe, la cerámica, lo roto, el fragmento, lo fantasmático, el documento, lo fantasmático, el fragmento, lo roto, la cerámica, el adobe, lo erótico, el sexo, la mística, el cuerpo, el hueso, el polvo, la calavera, la ruina, lo subterráneo, lo bajo, lo medio, lo alto, la nada, el cosmos, el globo, el movimiento, la cuadratura, la esfera, la elipse, la transparencia, lo invisible, el mal, el despojo, el exceso, la copia, lo monstruoso, lo hechizo, lo venenoso, lo ciego, lo borrado.

¿Por qué miniaturizar el oro y el mar<sup>20</sup>? Todo sucede en lo transparente.

---

<sup>19</sup> *Murciélago* por Víctor Hugo Bravo.

<sup>20</sup> *El Origen de las formas* por Carlo Mora.





## NEOBARROCO: UNA ESTÉTICA DE LA FRONTERA COMO TERRITORIO

Sergio Rojas

| 155

¿Qué es el “neobarroco”? El barroco histórico fue un arte de la trascendencia, sea que se lo considere como “arte de contrarreforma”, en la Europa de los siglos XVI y XVII, o como el arte que llega y se desarrolla en América en la Conquista, conforme a un imaginario híbrido o sincrético. Se destaca en ambos casos la estética del artificio, del exceso, de las formas en movimiento, de la fastuosidad, de la abundancia y el derroche. Es decir, se trata de un arte en el que reconocemos una presencia desbordante de la dimensión de la materialidad. Se la ha caracterizado

también como una estética del desperdicio. Sin embargo, el sentido de esta demasía consiste precisamente en proyectar a la subjetividad del destinatario (espectador, lector, auditor) *hacia* un más allá de la materia. No estamos por lo tanto ante una dicotomía de tipo “platónico” entre el cuerpo y el alma, entre la sensibilidad y la razón, entre lo humano y lo divino, entre el más acá y el más allá, sino ante una poderosa y compleja relación entre la materia de la existencia finita –sensible– de los hombres y aquella dimensión superior a la cual esa existencia corpórea está destinada. He aquí la tensión constitutiva del barroco, la paradoja que anima su estética de la desmesura: *la destinación suprasensible del cuerpo*. El barroco es, pues, ante todo, una dirección, una orientación, un “*hacia*” que se tensiona entre la materia (que en su sobrenatural exceso ha devenido signo) y la idea (que sólo se ofrece a la inteligencia de un ser siempre finito, esto es, sensible).

No es posible concebir la trascendencia sin hacer referencia a la materia que resulta trascendida (la banalidad del cuerpo, el enigma de la muerte, la inmediatez de los sentidos), cuando se la pone en obra *como lenguaje*. Entonces ingresa la materia en el signo como siendo este su espesor de sentido, en la imagen visual, en el poema, en el canto. Porque en el barroco la trascendencia no es una condición, sino la insobornable vocación del cuerpo, la vocación de un “más allá” suprasensible que opera como el llamado de la frontera. Se trata de *cruzar un límite*, antes que de pasar simplemente a “otro estado”. De aquí la importancia de las sensaciones, de las percepciones, de las imágenes que se suceden, porque nunca hay ni un cuerpo ciego, ensimismado en su oscura interioridad (el tenebrismo barroco –el claroscuro– es ya estética de la trascendencia), ni una inteligencia santificada en la transparencia de la verdad (esta se ha encarnado –así la reconocemos a veces– en un cuerpo que sangra, atado a un madero). En efecto, no existe en el Barroco otro camino hacia lo suprasensible que la materia misma, y no hay otra materia que aquella que en su exceso señala que todo es un pasaje hacia algo más. Esto es lo que “dice” el Barroco: que siempre *lo real es más*.

¿Qué es entonces el denominado Neobarroco? ¿Cómo es que persiste lo de “Barroco”, auxiliada nominalmente su contemporaneidad con el prefijo “neo”? Las paradójicas relaciones de tensión y *diferencia entre lo sensible y lo suprasensible*

que caracterizaban al Barroco, no consistían simplemente en estrategias políticas, en ideología estética o en estilística, sino que expresaban un mundo cuyo horizonte de sentido se organizaba a partir de aquella diferencia. Pues bien, esta diferencia tiene ella misma una historia, y su itinerario exhibe el agotamiento de su poder donador de sentido. La historia inicia en el siglo XX, conducida fuertemente por el desarrollo de la técnica, un proceso de progresiva secularización, camino al régimen de simultánea disponibilidad y extrañeza de la técnica.

Acontecimientos tales como el surgimiento de la sociedad de masas, las guerras mundiales, la globalización del capital, la Guerra Fría, la informatización del planeta en redes de comunicación digital, la subsunción de la cultura en el mercado, entre otros hechos de naturaleza inédita, generan las condiciones para el despliegue de aquello que filosóficamente se denominó el nihilismo o la “muerte de Dios”. Esto *no* se relaciona necesariamente con una supuesta falta de sentido metafísico de la existencia humana o con el ateísmo, sino que expresa el hecho de que la historia parece haberse *desencadenado* de una narración maestra, poniendo en crisis la ilusión de la comunidad (heredada del cristianismo y la Ilustración), dando lugar en cambio a una “conciencia individual” desvinculada aunque hiperinformada, máximamente consciente de que toda relación con cualquier forma de sentido trascendente está hecha de recursos humanamente administrados. La relación *individualista* con el sentido tiende a realizarse entonces en la forma del *consumo*. El arte no ha sido ajeno a este proceso. ¿Qué significa esto?

Habitualmente la pregunta por el significado del arte consiste en remontarse reflexivamente desde el cuerpo de la obra hacia su sentido. El espectador observa un volumen, un cuadro, una disposición de objetos, una acción, un vídeo, etcétera, y reflexiona acerca de sus significados posibles. Se pregunta por el sentido de eso que está viendo. Ahora bien, en la estética neobarroca la determinación del objeto artístico es algo permanentemente aplazado, pues el *cuerpo significante no se deja clausurar* para, a continuación, elaborar el significado. Lo que ocurre más bien es que el signo detiene al espectador en su conformación, en los elementos que lo componen, en sus operaciones, en la manera de tramar el espacio exhibitivo, etcétera. Se trata entonces de la *seducción por el artificio*, como en el primer

Barroco, cierto, solo que ahora los signos no remiten al espectador hacia un más allá del lenguaje, sino que lo envían hacia un sentido *cifrado en la materia misma*. Si el Barroco era, como señalábamos antes, un arte de la trascendencia, el Neobarroco es un *arte de la inmanencia*.

Operaciones que caracterizan al denominado “efecto neobarroco” en el arte contemporáneo son: las producciones híbridas, la descontextualización, la parodia, la acumulación, la paradoja ingeniosa, el reciclaje. Al interior de cada una de estas operaciones, reconocemos un “entre”, una frontera, una suerte de relación sin solución. El objeto neobarroco es la elaboración de una materialización de las *fronteras* del significado. De esta manera quedan puestos en cuestión los límites que determinan y garantizan las significaciones. No resultan simplemente suprimidos tales límites, sino interrogados, examinados y, en eso, expuestos como no naturales. Porque cuando se señala el privilegio de lo artificial en el Neobarroco, lo que se está subrayando es precisamente que su rendimiento más poderoso es la *desnaturalización de la realidad*. Por lo tanto, nada más distante a la estética neobarroca que un hipotético afán por ensayar una restitución de la naturaleza, al modo de un orden que fuese ajeno a la historia y a la política. En efecto, las fronteras del significado contendidas en las *objetualidades* neobarrocas emergen como zonas de cruce, de mutación, de contaminación, de confusión, *nunca de identidad*. Por esto es que nada es natural para la estética neobarroca: ni la moral, ni el sexo, ni la democracia, ni el mercado, ni el derecho, ni la belleza. Debido a esto mismo, no es posible atribuir “lo neobarroco” como identidad de una nación, de un pueblo, de un continente o de una época, porque la estética neobarroca es siempre trabajo, operación, ejercicio, y no es nunca un “clima” pre-dado para el pensamiento o el *pathos* de cierta sensibilidad. En suma, podemos reconocer el neobarroco en una obra, pero no tiene sentido hablar de un “sujeto neobarroco”, como si se tratase de una identidad, de una interioridad subjetiva organizada de determinada manera. Lo neobarroco es un asunto de obra, no de sujeto.

La operación más reconocible de la estética neobarroca es la denominada *proliferación signifiicante*. Esta consiste en que un elemento al interior de la obra nos remite a algún tipo de significación en la medida en que conduce nuestra atención

hacia otro elemento significante. De esta manera, la comprensión reflexiva de la obra *no abandona nunca el orden significante*, aunque no deja en ningún momento de estar referida a la dimensión del sentido. La estética neobarroca da mucho que pensar en la medida en que *da demasiado a ver*. Entonces, el espectador no llega a establecer un significado o un concepto como si esto fuese el desenlace –la meta– de un trabajoso ejercicio por descifrar algo que rehusaba su manifestación, sino que *el sentido es algo que nunca deja de entregarse*, sólo que no es posible llegar a “atraparlo” en la desmaterializada autonomía del concepto. El sentido no abandona aquí en ningún momento su compromiso con la materia. *El neobarroco es siempre materialista* porque desnaturaliza todo régimen que se haya establecido a partir de esencialidades.

Por cierto, no desconocemos el hecho de que aquella inestabilidad de los saberes, que resulta de la fuerza diseminadora del neobarroco, hace de éste una estética riesgosamente “actual”. Porque esa desnaturalización de todo orden y jerarquía pareciera ser hoy una constante, en una época en la que predomina un individualismo lúcido, escéptico, irónico y cínico. Pero, de acuerdo a como hemos venido caracterizándola, habría que pensar a la estética neobarroca como contrapuesta a la estética posmodernista, demasiado apresurada esta en deshacerse de toda creencia. La proliferación significante en el neobarroco es una operación generadora de sentido, no nihilista como en el ingenio lúdico y disolvente de la estética *posmodernista*, que se solaza en sancionar el fin de esto y lo otro, y celebrando en todo ello la desazonada sobrevivencia del individuo en su solitaria lucidez.

En la exposición *Barroco Fronterizo*, las propuestas de los artistas exhiben en cada caso las características que hemos señalado más arriba. Un rasgo común es la tensión de los objetos con el orden cotidiano. Objetos ingeniosos, siniestros, festivos, abandonados..., en todos los casos vienen desde o se dirigen hacia *una cotidianidad sin afuera*, porque el neobarroco nos enseña que a ninguno de los lados de la frontera se encuentra el “exterior”. Se ha dicho en más de un lugar que en el neobarroco “desaparecen las fronteras”, pero lo que aquí hemos propuesto es lo contrario. *En el orden de la inmanencia sólo existen fronteras*.

No se nos malentienda. La idea de frontera se ha naturalizado en el imaginario occidental concibiéndola como una especie de límite infranqueable, asociado éste a la imagen de gruesos muros en altura, controles policiales, sistemas de vigilancia y “protección” contra todo tipo de peligros que acechan sobre el cuerpo y la mente. Pero en el orden de la inmanencia neobarroca, la temida o seductora alteración no está del otro lado de la frontera, sino en el límite mismo, porque en sentido estricto *la frontera no es una línea, sino un territorio* en donde los parámetros identitarios se tocan y superponen. El territorio neobarroco, esto es, la frontera, carece de eso que se denomina “contexto”, porque por un momento no existe nada a qué aferrarse. Se trata de pasajes, tránsitos, viajes... como en los sueños, en los que a veces soñamos que viajamos, pero lo que siempre ocurre es que *el sueño mismo es el viaje*.

En la frontera otros mundos son posibles.





## OBSCENA ESCENA

David Wallace

| 163

Conocida es la teoría evolucionista de Wölflin con respecto a la Historia del Arte que va del Clasicismo al Barroco. Ella se estructura en cinco pares de oposiciones, a saber: lineal/pictórico, superficial/profundo, obra cerrada/abierta, estilo múltiple/unitario y, sobre todo, claridad absoluta/relativa. Este binarismo podría llevarnos a pensar que el espacio elegido para esta exposición no corresponde al carácter de la muestra presentada. Sin embargo, considero de vital importancia que ésta se haya realizado en el edificio neoclásico del Archivo Nacional, ya que exhibe un soporte museal en su intento por contener tanta desmesura como la que evidencian las obras allí expuestas: ya no ruinas, sino escombros en la superficie de inscripción de una memoria contaminada y superpuesta: ni lineal, ni superficial, ni cerrada, ni clara en el orden de esta exhibición, pero sí unitaria.

Pensemos el Archivo, por lo tanto, en tanto emplazamiento de la exposición *Barroco Fronterizo* y hagámoslo desde Derrida. Etimológicamente, la palabra archivo (*arkhê*) designa tanto un comienzo como un mandato; este último concepto refiere una autoridad que ejerce poder sobre el orden social. Para hacerlo, necesita de una casa, una dirección, donde se ubiquen los magistrados y se almacenen los documentos oficiales; a aquellos les corresponde interpretarlos y, con ello, dar cumplimiento a la ley. Legalidad, pero también legitimidad y legibilidad de un orden ritual al servicio del imaginario republicano<sup>1</sup>, a través de la recopilación y colección de documentos aleccionadores que se reúnen metonímicamente en catálogos, inventarios y listas: el archivo del Archivo. La topología, entonces, el domicilio de los documentos, se constituye en habitación o residencia privilegiada de consignación, esto es, de relación o reunión de los signos. Derrida afirma que no se trata de archivar el archivo en el pasado, sino plantearlo en su porvenir: el acontecer heideggeriano, tal vez. La hesitación es, por ello, la condición del archivo frente al por-venir; es, también, una promesa que difiere, desde la diferencia y permanentemente, la performatividad tanto de la memoria como de la religión, la moral y la historia: mesianismo espectral que aparece depositado en el templo o arca del archivo.

Aunque a Lezama le moleste<sup>2</sup>, Worringer señala que la tendencia propia del románico, sobre el cual se escribe el neoclásico, es su consecuente degeneración en barroquismo, que, a la vez, es un ensayo del gótico. Según él, la transformación y novedad empezó por el interior: cuando ocurrió el cambio doméstico, cuando el edificio encontró su *alma propia*, pudo emanciparse del cuerpo y “dar rienda suelta

<sup>1</sup> Aspecto abordado por Claudio Correa en el videoarte *Cuatro formas de ser republicano a distancia* que “es una suerte de video clip de La Marsellesa; que manifiesta la paradoja que subyace en la apropiación de la melodía del himno nacional de Francia por partidos políticos hispanoparlantes: Himno del Partido Socialista chileno; Himno del APRA, del Perú; Marsellesa de la República Española y La Marsellesa Anarquista, los cuales agregan, según sus intereses, una letra distinta al himno original. Estos partidos sostienen una filiación con el ideal republicano” (palabras del autor).

<sup>2</sup> “De las modalidades que pudiéramos señalar de un barroco europeo, acumulación sin tensión y asimetría sin plutonismo, derivadas de una manera de acercarse al barroco sin olvidar el gótico y aquella definición tajante de Worringer: el barroco es un gótico degenerado. Nuestra apreciación del barroco americano estará destinada a precisar: primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones de lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y arraigadísimo en sus esencias” (Lezama 80).

al afán gótico de altitud, a ese deseo de movilidad inmaterial e infinita” (Worringer 101). Fenómeno fantasmal que hace de la prosopopeya una estrategia retórica de dicción, en el marco de la tropología, al atribuirle voz –en propiedad, voces– a los objetos aquí presentados: hablan, pero son cadáveres.

Lo recién venido con esta exposición, el acaecer del acontecimiento, complementa la duda con respecto al acontecer del archivo. Perlongher, siguiendo a Deleuze, afirma que la operación barroca por excelencia es la del plegado de la materia para generar, desde la elisión referencial, un estilo confusional que se opone al confesional desde un punto de vista formal –cacofonía incluida, pero necesaria en este escrito.

Dentro de este contexto, no debemos olvidar que el Archivo Nacional se emplazó en los terrenos del convento y templo de las monjas clarisas, lo que permite conjeturar que el Estado nacionaliza la confesión como sistema patrimonial para construir una memoria documental (aspecto que ya señaló, entre otros, Foucault). De hecho, el primer uso que se dio a esta edificación fue la de Museo Histórico Nacional y respondía a la estrategia monumentalizadora del Centenario. Por ello, asolar el lugar desde una muestra insólita, como ésta, provoca perplejidad en la superficie de inscripción, ya que, por una parte, las obras se inscriben en esa habitación, pero a la vez se excriben de ella. Aunque la tensión puede ser resuelta desde la cooptación ideológica que trae cualquier forma de institucionalización, las poéticas autoriales, las firmas allí reunidas, buscan exhibir algún grado de contienda contra los aparatos culturales, sobre todo mediante el encriptamiento y jeroglificación<sup>3</sup> de las obras.

Dos figuras momificadas –en realidad enladrilladas– de Enrique Matthey, instaladas en la entrada/salida de este emplazamiento, despiertan la curiosidad de visitantes y transeúntes que pasan por la calle Miraflores; sobre todo, porque están envueltas en plástico y se hallan en un soporte transitorio de madera: ni adentro ni afuera. La metonimia se despliega al instalar el aspecto fúnebre en la tumba que recibe/despide al visitante. Por ello, el museo es al mismo tiempo un mausoleo, en palabras de Adorno. También atesora, desde la lógica del saqueo –como todo museo,

---

<sup>3</sup> “Las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de leerlas, es decir de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los ‘clichés lingüísticos’ que suscitan en tanto ‘clichés visuales’” (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* 35).

según Déotte—, objetos de oro de 24 quilates en aparadores o vitrinas, pero se trata de basura revestida y que ha sido objeto de una auratización institucionalizadora por el gesto de Pablo Rivera.

Por un lado, el jardín interior plantado en la sala de exposiciones del museo revela no naturalidad sino artificialidad: plantas, armas, camuflajes, desechos, luces fluorescentes florecen en el patio interior como complemento de Víctor Hugo Bravo a la muestra. Por otro, las hebras del herbario que teje Ignacio Gumucio hibridan y quiasman las propiedades farmacológicas de las hierbas; fármakon, entonces, que responde a la anfibología contenida etimológicamente en el vocablo: remedio y/o veneno.

No obstante, el paisaje natural reclama un lugar en la exhibición a través de *El origen de las formas* de Carlo Mora. No puedo dejar de pensar en el mar de Valéry cuando me enfrento a trabajos como éste: “Sí, mar, gran mar de delirios dotado, / Piel de pantera y clámide calada / Por tantos, tantos ídolos del sol, / Ebria de carne azul, hidra absoluta, / Que te muerdes la cola refulgente / En un tumulto análogo al silencio” (63). Ni tampoco en el mar neobarroco de Reinaldo Arenas:

El mar. Azul. Al principio no. Al principio es más bien amarillo. Cenizo, diría...Aunque tampoco es cenizo. Blanco, quizás. Blanco no quiere decir transparente. Blanco. Pero luego, casi también al principio, se vuelve gris. Gris, por un rato. Y después, oscuro. Lleno de surcos todavía más oscuros. Rajaduras dentro del agua. Quizás sean las olas. O no: sólo espejismos del agua, y el sol. Si fueran olas llegarían a la costa. Es decir, a la arena (13).

Mora mora en una vasta tradición que yo debería comentar a partir de Homero. Sin embargo, la capa de contemporaneidad que le entrega a su instalación responde al clamor de Valéry con respecto al mar, pero, luego, al gesto de Virginia Woolf al referir el movimiento de éste:

*Al acercarse a la playa cada barra se alzaba, se amontonaba sobre sí misma, rompía, y se deslizaba un sutil velo de agua blanca sobre la arena. La ola se detenía, y después volvía a retirarse arrastrándose, con un suspiro como el del durmiente cuyo aliento va y viene en la inconsciencia. Poco a poco, la oscura raya en el horizonte se aclaraba, como si las partículas suspendidas en una vieja botella de vino hubieran descendido al fondo, dejando verde el vidrio. También más allá se aclaraba el cielo, como si el blanco poso*

*hubiera descendido, o como si el brazo de una mujer recostada bajo el horizonte hubiera alzado una lámpara, y planas barras blancas, verdes y amarillas se proyectaban en el cielo, como las varillas de un abanico (7).*

El velador parece contener estos escritos, casi todos escritos en silencio. La autorreflexividad de los trabajos exhibidos queda de manifiesto cuando revisamos la idea de motivo que plantea Wölflin como aspecto propio de la unidad de las obras barrocas. A diferencia de las clásicas, que alcanzan desde lo múltiple su unicidad (unión de partes en un todo), aquellas se constituyen desde sí mismas, es decir, a partir de su autonomía o condición de artefactos que expresan constructivamente el montaje de distintos fragmentos. La mayoría de las obras expuestas responde a este concepto, ya que instalan una reflexión con respecto a la materialidad de sus significantes. Así, por ejemplo, el barro es una materia que no sólo se moldea, como en la obra de Matthey, sino que también se carga, traslada y dispone, en bloque, desde una periferia, de acuerdo a la propuesta de Adolfo Martínez. Por ello, resulta interesante el ejercicio que realiza Cecilia Flores, pues el barro se sofisticaba en la cerámica doméstica desde una retahíla de memoria que inventaría los objetos de una cocina para transformarlos en olvido y resignificación inventada: testimonio fictivo (verosímil) de una vida privada con pretensión de monumento archivístico. Por otra parte, estas cerámicas se rompen, vacían y derraman, ahuyentando su funcionalidad al quedar como decorativos restos diseminados, ex-puestos, en su propia desconstrucción/destrucción, según el trabajo de Livia Marín. Por último, la taza, su simulacro, se anima de sentido, esto es, cobra vida propia, como marioneta en el video de Pablo Ferrer<sup>4</sup>. Imagen que me provoca al anagramatizarse en enigma ante mis ojos.

Otro de los motivos recurrentes en esta exposición es el juguete. Baudelaire señalaba que éste constituye para el niño –el niño burgués dirá Benjamin más adelante– la puerta de entrada al mundo del arte. El juego y los juguetes, sin embargo, han cambiado en esta muestra. Sus reglas han diseñado una partida

---

<sup>4</sup> "Final –por ahora– de esta progresión hacia la simulación a partir de la duplicación inicial que representa el trompe-l'oeil, de esta escalada hacia la venganza de la copia sobre el modelo: inscripción, en lo vivo, de lo inerte" (Sarduy 8).

morfológica que desecha las iniciales proposiciones sobre el carácter lúdico de la experiencia –esa de Huizinga, por ejemplo, que consideraba que el ludismo era una sofisticada fabricación del espíritu humano. Ahora, los juegos y juguetes parecen no tener sentido ni función a simple vista, tal como afirma Deleuze cuando refiere los de Lewis Carroll. Sin embargo, en la taxonomía que elaboró Caillois ya había uno que respondía a esta premisa: la del vértigo destructor de la percepción estable y la generación de una especie de pánico voluptuoso. Este cambio de forma en el jugar responde a una conocida táctica barroca: la metamorfosis. Rousset afirma, en uno de los textos más bellos que se han escrito sobre esta corriente artística,

que esta época, que ha dicho y creído, más que cualquier otra, que el mundo es un teatro y la vida una comedia en la que es preciso revestir un papel, estaba destinada a hacer de la metáfora una realidad; el teatro desborda entonces el teatro, invade el mundo, lo transforma en una escena animada por la tramoya, lo sujeta a sus propias leyes de movilidad y metamorfosis. El suelo parece oscilar, las casas se convierten en cajas de sorpresa, las paredes se abren como si fueran bastidores, los jardines y los ríos toman parte en lo que se representa en escena y se convierten en teatro y decorado (32).

168 |

La escena vista, entonces, se reviste y desviste de juguetes simultáneamente compuestos y descompuestos que responden a una factura híbrida. Exceso que prolifera por las superficies significantes en un movimiento estático dislocado. Paradojas y oxímoros que anfibologizan el hacer funcional diseminando los objetos inscritos y excritos en el marco teatral de esta obscena escena, *vouyerizando*, así, el fetiche de la mercancía de estos trastos, artefactos y juguetes en su propio espectáculo de (des)constitución escénica.

Dentro de este contexto, la instalación de Brugnoli ubica un niño en la base de la escalera que conecta, subiendo y bajando a la vez, el primer y segundo piso del Archivo. Simulacro en yeso de un grupo escultórico helenístico, originalmente en bronce, conocido como el *Niño de la Oca*, cuyo gesto pueril revela el estrangulamiento del ganso en una suerte de fin de la infancia, pues el ave ya no puede advertir los peligros, como lo hacía en Roma, sino sólo constatarlo en el violento choque del triciclo contra el televisor.

En este sentido, cabe recordar que Debord afirmaba que el barroco consume la totalidad del pasado artístico, relativizando y desordenando el espectáculo representacional de la historia del arte, en la medida en que reúne todo en una colección de *souvenirs* y mercancías resituadas. Así, el *display del kitsch*, como lo denomina Moles, constituye otra de las entradas importantes a esta exhibición, pues la objetualidad y la artefactualidad se despliegan permanentemente en las distintas instalaciones presentadas desde excesos y desechos de la mercancía de placer. La resistencia a éste, desde el deseo intransitivo que le resta funcionalidad a estos objetos al convertirlos en otra cosa, provee la vacancia del consumo en la consumación (gasto, realización, término) de ellos mismos.

*Los habitantes* de Bárbara Ardiles exhibe esta habilidad en su composición al recurrir etimológicamente a las ideas de vestido y adorno como marcas de origen lingüístico del título escogido para su obra. Atavía sus engendros con vestidos en habitaciones que responden a un decorado doméstico burgués. Su habillamiento se transforma en un haber desde la mezcla de cuerpos que hibridan y metamorfosean la presentación o preparación de las figuras expuestas.

*LÍNEA DE HORIZONTE / secretos de familia* de Catalina Donoso artefacta la presentación de su instalación al bañar los juguetes “de segunda mano” con cúrcuma. Esta especia se transforma en una especie de espacio corrosivo en medio de una textura que invita a la (des)composición de las imágenes al señalar dos direcciones de lectura: el plinto es ahora el lugar que soporta las figuras y, simultáneamente, el sitio que contiene su anunciada desaparición, cuestión que la autora vincula con la línea del horizonte de la empresa de conquista y colonización: navegación burguesa hacia el preanunciado abismo.

*Globe* de Luis Guzmán instala lo material en un soporte inmaterial y, a través del movimiento del globo terrestre, genera un efecto de suspensión contradictoria. *Apenas sostenido por el aire*, como diría el Neruda residenciario, el globo *sin embargo se mueve*. Revisión cósmica enfrentada a una práctica pedagógica mediante un objeto que responde al juguete científico del cual también habló Baudelaire como forma de incorporación de los artefactos tecnológicos al arte.

Asimismo, María Jesús Schultz opera tecnológicamente en su instalación, pero sobrepasa las ilógicas propiedades del juguete. Ahora, la tostada es horadada por

acción del cuchillo que se mueve mecánicamente sobre su superficie. La ceniza del olvido, en el tajo, se inscribe como residuo y al mismo tiempo como manifestación de descomposición ordenada del antonomástico pan burgués.

El recurso de la obscenidad, como afirma Miller, es equivalente al que utilizaban los antiguos maestros<sup>5</sup>. Los actuales, los fronterizos, lo emplean en dos direcciones en esta muestra: drapeándolo o hiperbolizándolo. Así, la mirada del *voyeur* es reclamada frente al ejercicio disciplinante de la palmada en *Capitoné* de Bárbara Oliveros. Gesto acolchonado que mulla en una suerte de mugido o grito silencioso que no recuerdo haber escuchado pero que sí suplementa mi lectura de la obra.

Langlois<sup>6</sup>, por su parte, viste figuras cadavéricas<sup>7</sup> —esas de Schiele, por ejemplo— desde un anfibológico rojo que inscribe/excribe la sexualidad como herida en estas marionetas transitorias que se disponen eventualmente en la escena obscena. La boca gusta del sexo que se masturba en esa proxemia contradictoria del cerca y el lejos. Distancia, entonces, intermedia dada por el acullá teatral que despliegan los apastichados cuerpos mediante una hipérbole que nos provoca desde la boca abierta<sup>8</sup>.

La cadaverización de los cuerpos se traslada, luego, a cráneos envueltos y revueltos en una mesa de disección expuesta en la haceidad de su vanidad: *Vanitas* de Tomás Fernández, ocurre, acaso, donde el significante se vuelve vacío a partir del re-vestimiento a través de la repetición seriada y forense. Iteración, en consecuencia, explícita de la ocultación en la revelación de la superficie como artefacto de mostración de la muerte: un estallido. Explosión, más adelante, que se soporta en la desertificación para exhibir el impacto del pacto de lectura de

<sup>5</sup> "Su propósito es despertar, anunciar un sentimiento de realidad. El empleo de este recurso por el artista es, en cierto modo, comparable al empleo que los Maestros hacían de lo milagroso" (Miller 94).

<sup>6</sup> *Mujer del calzón rojo con su pareja transitoria*.

<sup>7</sup> "...así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere-cadáver*. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo" (Kristeva 10).

<sup>8</sup> El sentimiento de obscenidad es pudor sublevado y angustia frente a los excesos de la visibilidad del cuerpo, como si, en su exhibición total, éste perdiera escandalosamente todo su secreto, todo su misterio. Pero si 'la mirada es atraída por la cara del monstruo, es que ya espera sufrir sus efectos sobre su propio cuerpo' (Corbin 166).

expectativas, como ocurrencia del acontecer, que supone la detonación y explosión de la finitud como apertura ante mis ojos tomado de la mano de Aymara Zegers<sup>9</sup>.

En la pose<sup>10</sup> del *Arpista ciego* vemos la evidencia de esa mirada que ve más allá para acercarse a la música como colofón necesario de esta muestra que ata el cielo y la tierra. La tensión bien regulada, que busca la felicidad, se fonologiza en esta exposición. Rito que se repite en el *Descendimiento de Cristo*, pues la sobreexposición de la imagen vacía de sentido, ilustrada a través de copias, hace de la trascendencia didascálica una representación del desobediente hijo de Dédalo, ahora Cristo, para la cultura escolar chilena<sup>11</sup>.

La proliferación de significantes que se concatenan hasta el vértigo me desvía hasta los dedos que sostienen y pulsan la cámara. Un entorno escombrado y residual es capturado por dos disparos luminosos: el basural por todas partes saturado de la portentosa presencia dislocada de *Ch'uta* y el *Rey Moreno*. Cuerpos fronterizos estos –los de Schopf, los nuestros–, que habitan bordes brumosos entre mundo e inframundo para reinar, desde las alturas, la incorregible obscenidad de la escena donde la imagen se obtura, pliega y multiplica.

<sup>9</sup> "Estas acciones registradas en alta velocidad se encauzan hacia la desaparición total del cuerpo, de lo vivo que expira, ya sea por el natural proceso de descomposición de los tejidos o por alguna demolición exógena a su propia cáscara, a su propio recipiente. Hacer explotar un cráneo es una manera simbólica de esculpir la composición de la forma del objeto de manera indiscriminada, desbatar hasta el final el último receptáculo posible, dejando que éste, en un acto violento, se defina a través de su destrucción. El signo se quiebra y el objeto de calcio revierte su vaciado al proceso de un fin. La estructura ósea es el último rastro que queda del cuerpo tras su descomposición. En los huesos decanta la medida del tiempo y la expresión queda reducida en una calavera; son las oquedades de los ojos y las fosas nasales, aquellos volúmenes vacíos y cóncavos, los que retienen la mirada petrificada de una máscara cálcica que se exterioriza. Y es el silencio de la aridez del suelo, el silencio del objeto, lo que tensiona la potencialidad de la acción" (Zegers).

<sup>10</sup> "No puedo imaginarme que esta culpabilidad, convertida ya en escisión, y que es otra escisión, de pérdida suplementaria, en el disfrute, no puedo imaginarme que todo eso *no afecte al espectáculo*. ¿De qué manera? Mediante el desdoblamiento de los cuerpos. Respecto al tiempo: una pose se extirpa de un movimiento, de una tensión; una pose es una intermitencia; aquí está el desdoblamiento interno de la imagen de los cuerpos. [...] Pero en este caso, tratándose de la histeria, las representaciones son excesivas, particularmente *hipertensas*, dice Freud. Como respuesta, toda pose las obedece, se alinea a esta intensidad. Las consecuencias psíquicas son incalculables, puede que ininteligibles. Ahora bien, la representación, concretamente en la economía freudiana, no «reproduce» un objeto (un objeto de deseo); *produce la ausencia* y dinamiza su pérdida. Al producirla, le otorga valor de «suplemento», y diría que valor, no de claridad pero sí de fagonazo. La representación, en la histeria, sería el disfrute mismo hecho pérdida en tanto que la pérdida se hace *acontecimiento*, acontecimiento visible, acontecimiento también agitado. Y esto es exactamente un doble cuerpo: el acontecimiento a la vez abierto, ofrecido e indecifrible, de los disfrutes histéricos; y después de la invención, en esta aporía, de un espectáculo, de una *simulación*" (Didi-Huberman, *La invención de la histeria* 200-201).

<sup>11</sup> *El Descenso según Icarito* por Francisco Uzabeaga.

## Bibliografía

- ARENAS, REINALDO. *Otra vez el mar*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- CORBIN, ALAIN. "El encuentro de los cuerpos". En: VV.AA. *Historia del cuerpo*. Bajo la dirección de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello. Vol. II. Madrid: Taurus, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Trad. Tania Arias y Rafael Jackson. Madrid: Cátedra, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2013.
- KRISTEVA, JULIA. *Poderes de la perversión. Sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1988.
- MILLER, HENRY. "La obscenidad y la ley de reflexión". En: Lawrence, D.H. y Henry Miller. *Pornografía y obscenidad*. Buenos Aires: Argonauta, 2003.
- LEZAMA LIMA, JOSÉ. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ROUSSET, JEAN. *Circe y el pavo real. La literatura francesa del Barroco*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- SARDUY, SEVERO. *"La simulación". Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- VALÉRY, PAUL. *El cementerio marino*. Trad. Jorge Guillén. Madrid: Alianza, 1967.
- WOOLF, VIRGINIA. *Las olas*. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Bruguera, 1980.
- WORRINGER, WILHELM. *La esencia del estilo gótico*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1957.













## Reseñas Biográficas

B á r b a r a A r d i l e s

(1984)

Egresada de la Carrera de Licenciatura en Artes Plásticas con Mención en Pintura de la Universidad de Chile. Desde 2001 ha expuesto en diversas salas de arte y museos. Actualmente se encuentra trabajando en proyectos artísticos que contemplan la instalación, la fotografía y la pintura siguiendo la temática de su obra, que se caracteriza por la creación de personajes híbridos monstruosos, los cuales remiten a la dualidad humano /animal.

C e c i l i a F l o r e s

(Puerto Aysén)

Licenciada en Artes Plásticas en la Universidad de Chile y Magíster (c) en Artes Visuales en la misma casa de estudios. Trabaja como profesora asistente de taller central y electivo de cerámica. Desde el 2003 ha expuesto en muestras colectivas e individuales en Chile, Alemania, Estonia, México, Argentina, Cuba, Perú y Bolivia. Actualmente su trabajo explora el desplazamiento dentro de la cerámica y otras disciplinas concernientes a la manualidad.

180 |

A d o l f o M a r t í n e z

(Estación Colina, Lampa, 1976)

Licenciado en Artes Plásticas de la Universidad de Chile y candidato a Magíster en Artes Visuales en la misma institución. Actualmente se desempeña como profesor del área de Escultura en la escuela de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Su obra indaga en torno a la transformación del paisaje y tradiciones de la clase obrera campesina Chilena y a la modernización destructiva de su propia identidad, de lo cual se desprende un particular imaginario suburbano.

C a r l o M o r a

(1980)

Licenciado en Artes con mención en Artes Plásticas y candidato a Magíster en Artes Visuales en la misma casa de estudios. Desde el año 2006 ha expuesto sus trabajos en diferentes galerías y espacios dentro del país; ha realizado dos proyectos financiados por FONDART y ha ejercido como docente en universidades, colegios y liceos. Teniendo al paisaje como foco de una constante reflexión, actualmente desarrolla investigaciones en el ámbito del relato audiovisual documental, la pintura y la música, interés que lo ha llevado a trabajar en el levantamiento y ejecución del proyecto Museo Campesino en Movimiento.

María Jesús Schultz

(Santiago, 1987)

Licenciada en Artes Plásticas con mención en Pintura de la Universidad de Chile. Actualmente es profesora de grabado en la Universidad Autónoma de Talca, ayudante de Teoría del arte y nuevos medios en la Universidad Finis Terrae y co-fundadora del taller independiente Domingo 7. Entre sus exposiciones destacan: *Plan Babélico*, Galería Tajamar; *SUB30* y *Desde el resto*, MAC; *Robo con Fractura* y *En 10 años*, Galería Local; *El mito del Progreso*, Sala Juan Egenau; *Local Uno Presenta*, Local 1; *Anestesia General*, El Gabinete del Dr. Sazié. Primer lugar categoría estudiantes en el Concurso de Arte y Tecnología Matilde Pérez 2.0, Sala de la Fundación Telefónica.

Victor Hugo Bravo

(1966)

Licenciado en Artes en el Instituto de Arte Contemporáneo, actualmente homologando licenciatura en la Universidad de Chile. Es director del espacio Caja Negra Artes Visuales desde 1999. Desde 1995 ha expuesto regularmente sus trabajos instalacionales en diversos museos y galerías de Chile y el extranjero; ha realizado varias residencias de investigación y muestra en América Latina y Europa. Dentro de su carrera ha obtenido varias veces la beca FONDART, DIRAC e importantes premios a su trayectoria. Ha desarrollado diversas curadurías en Chile y fuera del país. Ha participado como creador y editor de dos libros sobre pintura contemporánea. Actualmente desarrolla una serie de proyectos individuales en diversos MAC de Latinoamérica.

Francisco Bruñoli

(Santiago, 1935)

Artista y profesor de pintura en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Director del Museo de Arte Contemporáneo. Se ha desempeñado como profesor invitado en diversas universidades extranjeras y sus obras se han expuesto en museos y galerías de Madrid, Berlín, Nueva York y Sao Paolo, entre otras. Trabaja, según declaración propia, “en el sinsentido cotidiano, un vaciamiento constante e ineludible”. Recoge lo abandonado, los desperdicios, las ruinas y escombros, entre ellos los de sus trabajos. Le interesa la poética del kitsch por su condición de sustituto para la satisfacción de los deseos de felicidad. Se inserta en la cultura del placer y la angustia, propia del consumismo.

Claudio Correa

(Arica, 1972)

Licenciado y Magíster en Artes Visuales en la Universidad de Chile. Ha desarrollado la pintura, las instalaciones escultóricas, instalaciones sonoras, site specific y video arte. A partir de la VIII Bienal de La Habana del año 2003, ha presentado su obra en destacados centros de exposición y museos, principalmente en Latinoamérica y España, invitado por curadores como Fernando Castro Flórez (España), Gerardo Mosquera (Cuba) y José Roca (Colombia). Su obra aparece en los catálogos sobre arte chileno contemporáneo: *Copiar el Edén* (2006), *Chile Arte Extremo: nuevas tendencias en el cambio de siglo* (2008) y *Revisión Técnica: Pintura en Chile 1980-2010* (2010).

Catalina Donoso

(Talca, 1958)

Licenciada en Artes Plásticas con mención en Pintura en la Universidad de Chile. Desde 1984 ha expuesto regularmente su obra consistente en pintura-instalación en muestras tanto en Chile como en el extranjero. Es Profesora asociada y Académica del Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Actualmente trabaja en producción de obra, integrando objetualidad, diseño y algunas tecnologías a la ejecución pictórica.

Tomás Fernández

(Santiago, 1985)

Licenciado en Artes Plásticas y Magíster en Artes Visuales en la Universidad de Chile. Docente en área de Dibujo de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Luis Bernardo Guzmán

(Quito, 1984)

Artista visual y Magíster en Bioética de la Universidad de Chile. Durante los últimos años se ha desempeñado como artista, curador e investigador. Ha participado de diversas residencias artísticas tanto en el país como en el extranjero.

Pablo Ferrer

(Santiago, 1977)

Licenciado en Artes y Magíster en Artes Visuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Gonzalo Díaz, Enrique Matthey e Ignacio Gumucio, entre otros, tuvieron un rol importante dentro de la primera etapa de su formación artística. Se ha desempeñado como ayudante y docente en cursos de dibujo, pintura y color en la Universidad de Chile, Universidad Católica y Universidad Diego Portales. Premio Proyecto Convocatoria 2004 por Épico, Galería Gabriela Mistral, otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura de Chile.

I g n a c i o G u m u c i o

(Viña del Mar, 1971)

Licenciado en Arte de la Universidad de Chile y Magíster en Artes Visuales en esta misma institución. Actualmente vive y trabaja en Santiago. Expone regularmente desde el año 1996. Según declara, pinta de memoria y olvida lo que memoriza; trata de retener la forma de cosas que le gustan, haciendo no-fotografías.

J u a n P a b l o L a n g l o i s

(Santiago, 1936)

Arquitecto de la Universidad Católica de Valparaíso. Cursó paralelamente estudios de arte en los talleres de la propia escuela como parte del programa académico, y en trabajos voluntarios de verano (teatro, exposiciones, reproducciones). Para financiarse trabajó en el Ministerio de Obras Públicas y el Ministerio de Transportes y Telecomunicaciones. Se considera autodidacta en cuanto a la escultura y sus trabajos en el espacio. Ha obtenido en dos oportunidades el premio Altazor: por *Papeles Ordinarios* (2006) y, en categoría audiovisual, por *Papeles Sádicos* (2009).

| 183

L i v i a M a r í n

(Santiago, 1973)

Licenciada en Bellas Artes en la Universidad Arcis, Magíster en Artes Visuales en la Universidad de Chile y Doctora en Artes en Goldsmiths College. Entre sus exposiciones destacan: *New Blue-and-White*, MFA, Boston (2013); *Nomad Patterns*, Eagle Gallery, London (2012); *Nuestro Sitio*, Mac Niteroi, Rio de Janeiro (2012); *Sutura*, Galeria E. Fernandes, Sao Paulo (2011); *Tectonic Shift: Contemporary Art from Chile*, Saatchi Gallery and Phillips & de Pury, London (2011); *Broken Things*, House of Propellers, London (2009); *Poetics of the Handmade*, MOCA, Los Ángeles (2007). Premio Altazor 2005 por *Obra en Exposición Transformaciones de lo mismo*.

E n r i q u e M a t t h e y

(Santiago, 1954)

Licenciado en Artes Visuales. Profesor Titular de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

### B á r b a r a O l i v e r o s

(Valparaíso, 1973).

Alumna libre del Magíster en Artes con mención en Artes Visuales de la Universidad de Chile durante los años 2005 y 2006. Dentro de este programa de estudios participó en las muestras: *Caldo de cultivo* (Museo de Arte Contemporáneo) y *Fillete* (Biblioteca de Santiago). Actualmente cursa la carrera de Artes Plásticas con mención en Fotografía en la misma casa de estudios. Recibió durante el año 2003 financiamiento FONDART para la realización del proyecto “Caligrafía”. Obtiene el primer lugar en concurso de video arte experimental de Galería Animal con el registro *Caligrafía Temporal*, el mismo año.

### P a b l o R i v e r a

(Santiago, 1961)

Licenciado en Artes en la Universidad Católica de Chile y postítulo en el Royal College of Art en Londres. Profesor Titular del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile y Coordinador del Magíster en Artes Visuales de la misma universidad. Desde 1983 ha participado en diversas exposiciones, en numerosas ciudades (Londres, Porto Alegre, La Habana, Austin, Praga, Sao Paulo, Helsinki). En 2013 recibió el Premio Municipal de Arte 2012 mención Artes Visuales por su trayectoria. Ha recibido la Beca Fundación Andes para la Creación e Investigación Artística; la Beca Amigos del Arte y la Beca The British Council Fellowship, entre otros premios.

184 |

### C r i s t i á n S i l v a S o u r a

(Santiago, 1969)

Artista visual, profesor y curador independiente. Su trabajo ha explorado las zonas en las que lo político se funde con lo existencial, y los instantes en que los grandes acontecimientos históricos se cruzan con los pequeños detalles domésticos; una enmarañada crónica que registra lo que él mismo ha denominado *El lado íntimo y afectivo de la lucha de clases*. Desde 1989 sus murales, esculturas, objetos, instalaciones, videos, dibujos, fotografías y textos han participado extensamente en exposiciones individuales y colectivas en Chile y el extranjero.

### D e m i a n S c h o p f

(Frankfurt am Main, 1975)

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Arcis, Magíster en Artes y Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte por la Universidad de Chile. Premio Altazor 2007 por *Máquina Cóndor*. Premio Vida 12.0 (2009) en Madrid por *Máquina de Coser*. Entre sus exposiciones destacan: *Máquina Cóndor* (2006), Galería Gabriela Mistral, Santiago; *Los Coros Menores* (2011), MAC, Santiago; *La Revolución Silenciosa* (2002), CCEBA (ICI) y el Museo del Barro; III Bial del Mercosur (2002), Kunstraum Kreuzberg/Bethanien (2012), Spazio Oberdan (2009) y el MEIAC (2012). Ha publicado en múltiples textos en libros, catálogos y revistas indexadas.

Francisco Uzabeaga

(Santiago, 1980)

Su trabajo pretende hacer una reflexión visual sobre la naturaleza del modelo, mediante el lenguaje pictórico. Toma como referencia las imágenes encontradas en revistas y enciclopedias de educación básica de los años 80. Entre sus exposiciones destacan: *La Flexibilidad Del Género* (proyecto de Enrique Matthey); *Los Hijos de la Nueva Constitución*, MAC, Santiago; *INTERFAZ*, Galería Universidad Católica, Casa Central; *Descompresión*, Galería Animal, Sala Cero; *Escenográfica*, Galería Gabriela Mistral; *Gracia Divina*, Sala Gasco.

Aymara Zegers

(Suiza, 1982)

Licenciada en Artes Visuales con mención en escultura de la Universidad Finis Terrae y Magíster en Artes con mención en Artes Visuales de la Universidad de Chile. El 2010 es admitida como aprendiz de técnicas de conservación y manipulación de tejidos orgánicos en el Taller de Anatomía Normal de la Escuela de Medicina de la misma institución. El 2013 realiza la exposición individual *Del cuerpo no podemos caer*, en Factoría Italia. Actualmente trabaja como colaboradora en el Museo de Historia Natural Río Seco en un proyecto que interpela los mecanismos de conservación y restauración a través de la recombinación ósea de animales de distintas especies.

| 185

Eugenia Brito

(Santiago, 1950)

Poeta, Profesora de Castellano, Licenciada en Literatura y Master of Arts de la Universidad de Pittsburgh. En 1973, mientras estudiaba en el Departamento de Estudios Humanísticos, entabla relación con Diamela Eltit, Rodrigo Cánovas, Juan Balbontín y Raúl Zurita. Ha publicado, entre otros libros: *Vía Pública* (1984), *Filiaciones* (1986), *Emplazamientos* (1992), *Dónde Vas* (1998), *Extraña Permanencia* (2004). En 1989 obtiene la Beca Guggenheim y en 1990 publica el libro de crítica *Campos Minados (Literatura post-golpe en Chile)*.

Felipe Cussen

(Santiago, 1974)

Doctor en Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra. Sus investigaciones se han centrado en el ámbito de la literatura comparada, especialmente la literatura experimental, el hermetismo poético, la mística y las relaciones entre poesía y música. Actualmente, se desempeña como investigador del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile y desarrolla el proyecto Fondecyt "Samples y loops en la poesía contemporánea".

Luz Ángela Martínez

(Cali, 1961)

Doctora en Literatura y profesora en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Su investigación se ha centrado en la Literatura Colonial y la Literatura Barroca y Neobarroca Latinoamericana. Dentro de sus publicaciones se destacan *Memoria Poética: Reescritura de La Araucana* (comp. junto a Jaime Huenún, 2010) y *Barroco y neobarroco: Del descentramiento del mundo a la carnavalización del enigma* (2011), entre otras.

Sergio Rojas

(Antofagasta, 1960)

Filósofo, Doctor en Literatura y Director de Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. Sus áreas de estudio han sido principalmente la filosofía de la subjetividad, la estética, la filosofía de la historia y la teoría crítica. Entre sus múltiples libros se cuentan: *Materiales para una historia de la subjetividad* (2002), *Imaginar la Materia. Ensayos de Filosofía y Estética* (2003), *Las obras y sus relatos* (2004), *Las obras y sus relatos II* (2009), *Escritura neobarroca* (2010), *El arte agotado* (Sangría, 2012) y *Catástrofe y trascendencia en la narrativa de Diamela Eltit* (Sangría, 2013).

186 |

David Wallace

(Santiago, 1965)

Doctor en Literatura y profesor de Estética y Teoría Literaria en la Universidad de Chile. Es autor de numerosos artículos dedicados especialmente a la literatura chilena y latinoamericana en relación con la problemática del ensayo, la metaliteratura y la representación del cuerpo en la literatura y la Historia del Arte. Es también autor de *El modernismo arruinado* (2011) y editor de *Libertad bajo palabra: ensayos de crítica literaria en la Universidad de Chile* (2014), entre otras publicaciones.





A G R A D E C I M I E N T O S

Archivo Nacional  
Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile  
Facultad de Artes de la Universidad de Chile  
Comité Iniciativa Bicentenario Universidad de Chile

Galería Patricia Ready

Enrique Matthey

Luis Montes B.

Bárbara Oliveros

Lorena Ortiz

Janet González

José Luengo

Rodrigo Vargas

Daniel Báez

Inscripción ISBN: 978-956-19-0905-2

Este catálogo se terminó de imprimir en el mes de mayo del año de 2015 en los talleres de RIL Editores, con un tiraje de 1000 ejemplares, Santiago de Chile





