POLITICA NACIONAL:
FICCIONES ADMINISTRATIVAS
PARA LAS ARTES VISUALES

(Selección de textos publicados

entre enero y noviembre del 2016 en escenaslocales.blogspot.cl)

JUSTO PASTOR MELLADO,

noviembre 2016.

INDICE

PRESENTACIÓN **4**

I.- POÉTICA MINISTERIAL (I)

USURPACIÓN DE FUNCIONES Y ABANDONO DE DEBERES. 7

UN MINISTRO QUE SE EXPLICA DEMASIADO 8

POÉTICA MINISTERIAL DE BOLSILLO 11

ADMINISTRACIÓN DE MEDIOCRIDAD ACREDITADA 13

GLOSARIO 14

EL DEDO EN EL OJO 15

OBRA DE ARTE INSTITUCIONAL. 18

OBRA INSTITUCIONAL (2) 20

II.- COLOQUIO DE JULIO

LA SOBERBIA TORPEZA DE UNA CONVOCATORIA. 22

¿QUÉ PUEDE SER UNA MACRO-ZONA? 25

EL ARTE COMO CONSCIENCIA CRÍTICA 27

ESCENAS LOCALES, TASAS MÍNIMAS Y MACRO/ZONIFICACIÓN 30

ARTE Y LATENCIA 33

IMPORTANCIA DEL COLOQUIO 34

CITA ENVENENADA Y CITA A CIEGAS. 37

PEQUEÑOS ARCHIVOS DE UTILIDAD PÚBLICA. 39

III.- **LA PRODUCCIÓN DE OBRA COMO CENTRO**

PRODUCCIÓN DE OBRA 41

PRODUCCIÓN DE OBRA (2) 44

HAY QUE PONER A LA PRODUCCIÓN DE OBRA EN EL CENTRO 46

DE CÓMO SE PUEDEN HACER LAS COSAS 50

LECTURAS DE CAMPO 52

ESPACIOS AUTÓNOMOS DE TRANSFERENCIA 55

POLÍTICAS LOCALES 57

POLITICA NACIONAL PARA LAS ARTES DE LA VISUALIDAD 59

CENTRO DE ARTE "EXPERIMENTAL" 62

UNA SEMANA EXTREMADAMENTE ORDINARIA 64

PUSILANIMIDAD POLÍTICA 66

PUSILANIMIDAD POLITICA (2). 69

IV.- SECCIÓN ESPECIAL

RESPUESTAS CORTAS Y ÚTILES A DENISSE ESPINOZA (LA TERCERA): 71

NOTAS PRELIMINARES PARA UNA ENTREVISTA DE REVISTA CAPITAL 75

ENTREVISTA DE JUAN CARLOS RAMÍREZ PARA WWW.LUCHALIBRO.CL 79

V.- POÉTICA MINISTERIAL (II)

CARTA DE RESPUESTA A ANA TIRONI 82

YA NADIE SABE PARA QUIEN TRABAJA. 86

HISTORIA FENICIA 89

MALDAD EDITORIAL 94

METODOLOGÍAS SOSTENIBLES 97

LOS AVATARES DEL DISEÑO PARTICIPATIVO 99

PRESENTACIÓN

El origen de estos textos se remite a la experiencia traumática de haber escuchado los rudimentos teóricos y programáticos que debían concluir en la construcción de un gran centro de arte contemporáneo en un remodelado edificio del desafectado aeropuerto de Cerrillos. Luego vino una huelga de funcionarios de la DIBAM que se resistían al proyecto de "nuevo ministerio" que proponía el Ministro Ottone. Los rudimentos a que me refiero estaban sostenidos por el discurso y la acción de Camilo Yáñez, artista visual devenido operador político y asesor del Ministro Ottone, para cuestiones visuales. Lo cual significó que un asesor se tomara atribuciones que no le correspondían por la naturaleza de su contrato y que iban a resultar en un dominio despótico del área de artes visuales y la consecuente actividad policial que significaría la persecución de los funcionarios que habían tenido relevancia durante la huelga. Ambas cosas no eran aceptables: ni el proyecto ni la persecución. Entonces, comencé a escribir en contra de la acción pública del Ministro en cuestión y de la política de amedrentamiento aparejada, que excluía de todo debate a quien planteara tan solo una mínima objeción, a un proyecto que, por lo demás, jamás logré que me fuera expuesto de manera directa y coherente. Todo lo que escribí fue a partir de recortes de la prensa y de la toma en consideración de declaraciones públicas fragmentarias, tanto del ministro como de su asesor. De modo que son objeciones que toman al pie de la letra ciertos lapsus o tropiezos en declaraciones que se pensaban de segundo orden, pero que la coyuntura inflacionaba de manera inadecuada, excediendo los límites de una disciplina y desbordando las fronteras de los campos de referencia.

Así las cosas, escribí unas cuantas columnas destinadas a las operaciones de usurpación orgánica que tanto el ministro como su asesor practicaban, para instalar de manera autoritaria unas medidas, cuya razonabilidad quedaba siempre en deuda con la más mínima tentativa de análisis de la situación concreta en el área de las artes de la visualidad del CNCA. Lo que primero partió como una crítica sobre los límites de una acción, se convirtió en una alabanza sarcástica de algo que no admitía objeciones. De ahí surgió la hipótesis de la obra institucional disimulada en los términos de referencia de una obra de infraestructura, destinada a levantar un proyecto para la Bienal de Venecia. Era tan inverosímil la puesta en función de los argumentos de Camilo Yáñez para justificar la viabilidad de un "centro experimental", que califiqué dicha decisión voluntariosa como la propuesta real encubierta, que el asesor devenido administrador de quiebra estaba implementando como un momento significativo de su política exterior, y por consiguiente, del ministro que lo habilitaba.

Era tal la imprecisión como la indolencia en negarse a exponer los términos de referencia de un centro de arte como el que se anunciaba, que la hipótesis de la obra institucional pasó a ser un chiste de mal gusto, cuyo modelo había que recoger de la propia obra de Camilo Yáñez, como síntoma de la nueva era orgánica que nos anunciaba. Entonces vino una segunda secuencia de textos, aprovechando la

convocatoria a un coloquio destinado a pensar insumos para una política nacional de artes visuales. De modo que frente a las cuatro secciones en que dicho coloquio fue segmentado, propuse ponencias para cada una de ellas, porque ya las tenía escritas desde hacía tiempo. Es así como publiqué en www.luchalibro.cl el conjunto de ponencias propuestas, como insumos a dicho debate. Finalmente, dos de estas propuesta fueron retenidas y redacté intervenciones de veinte minutos, para cada caso, bajo los títulos de *El arte como consciencia crítica* y *Escenas locales, tasas mínimas y macro/zonificación*.

Estas dos ponencias estaban encadenadas, pero ya habían sido precedidas por otra, cuyo título era muy significativo: ¿Qué puede ser una macro/zona? El propósito era resignificar algunos conceptos que pertencían al léxico administrativo del CNCA para designar sus campos de acción. De modo que me puse a trabajar sobre el léxico residual de dichas acciones teniendo como propósito definir condiciones de expansión orgánica de la producción de obra. Ahora bien: las dos ponencias tenían como cierre una tercera columna, que bajo el título *Arte y latencia* ponía en suspenso una línea de trabajo destinada a problematizar las relaciones institucionales entre "arte y cultura", como dos campos que debían ser tratados por separado, centrando mi atención sobre la noción específica de *gestión de arte contemporáneo*, que es una insistencia política instalada por el trabajo práctico y conceptual de mis editores, CuratoríaForense.

En noviembre del 2015, bajo el título *Escenas Locales*, ellos publicaron un segundo libro sobre cuestiones de gestión y construcción de escenas locales de arte contemporáneo en zonas problemáticas. El primero había sido *Escritura funcionaria*, en octubre del 2013. De modo que todas las columnas que comencé a subir a escenaslocales.blogspot.cl no hacían otra cosa que prolongar y especificar una reflexión que ya había sido iniciada en los libros mencionados. Es así como publiqué bajo la rúbrica *Glosario*, la definición de un concepto operativo que elaboré a partir de mi experiencia de campo: *Tasa Mínima de Institucionalidad*. Lo cual era mi forma de hacer explícita la filiación de las presentes columnas con los textos del libro *Escenas Locales*, que de hecho, ha sido muy poco leído por quienes han sido objeto de mis objeciones.

Una vez establecida esta dependencia, resolví abordar una hipótesis desde la cual se pudiera sostener la expansión de la noción de centro de arte en la escena chilena, combatiendo la dependencia edificatoria que hacía depender las cosas de un programa de renovación arquitectónica. Eso no basta. Eso es nada. Sin embargo, los artistas –en general- quedaban obnubilados ante los metros cuadrados de "sitio para exponer", cuando la propia noción de exhibición era puesta en duda por el diagrama de un "nuevo" arte contemporáneo que problematizaba, además, la expansión de la propia noción de obra. Para este efecto, escribí la secuencia de columnas siguiente: *Producción de obra, Hay que poner a las obras en el centro, De cómo se pueden hacer las cosas, Lecturas de campo, Espacios autónomos de transferencia, Políticas locales, Centro de arte "experimental" y Política Nacional de artes visuales*.

Las ocho columnas señaladas forman parte de un mismo mecanismo argumental, que expande la reflexión contenida en las ponencias del coloquio, si bien ninguna de estas ha merecido comentario alguno de los responsables oficiales encargados de recoger estos insumos. Esta negativa denota, al parecer, una abismante falta de argumentos a favor del establecimiento de una política nacional de artes visuales, respecto de cuya ausencia de consistencia, el centro de arte de Cerrillos es tan solo una parte reducida y reductible, no replicable al resto de un país configurado por variadas escenas que se encaraman parcialmente y que presentan estados de consistencia extremadamente diferenciada entre zonas pre-modernas, tardo-modernas y contemporáneas de primera fase, que exigen políticas locales de gestión que no han sido consideradas en las elaboraciones elementales producidas por el Área de artes de la visualidad. Existe un arte contemporáneo de segunda fase que plantea problemas de inscripción que ninguna de estas aproximaciones considera con rigor.

Esta selección de textos presenta una "sección especial", que contempla la transcripción de tres entrevistas, que provienen de dos momentos polémicos muy precisos y que corresponden a unos dichos del ministro sobre una hipótesis de periodización y a las declaraciones que emite Juan Domingo Dávila en el cierre de su exposición en Matucana100. En ellas entrego informaciones historiográficas que corroboran los dichos de Dávila y hago expansiva la reconstrucción de un momento polémico ligado a la coyuntura de los ochenta, cuya retoque actual merece severos reparos.

El cierre de esta selección recoge las observaciones a los lapsus y omisiones del ministro y sus funcionarios, sobre problemas que ellos mismos fueron "colocando" desde enero a la fecha y a cuyas objeciones la respuesta fue una indolente omisión, frente a la cual no me cabe más que ratificar mi posición y concebir esta selección de textos como una contribución al debate que se salda en estos días, por la realización de encuentros regionales destinados a discutir el "diseño participativo" de una política nacional de artes de la visualidad.

I.- POÉTICA MINISTERIAL (I)

USURPACIÓN DE FUNCIONES Y ABANDONO DE DEBERES.

En estos días, mientras los agentes involucrados discuten el texto de la indicación sustitutiva para la creación del Ministerio de las Culturas, el Ministro Ottone y sus asesores practican su desembarco en las trincheras de una DIBAM donde todos sus directivos han recibido la orden de capitular. La operación política se adelanta a la ocupación legal. El Ministro Ottone está usurpando funciones, con la anuencia de la Señora Madre. La Ministra Delpiano incurre en flagrante abandono de deberes, desentendiéndose del frente de la DIBAM y entregando a sus soldados a ser capturados por la nueva institucionalidad que se (les) viene encima.

Frente a la indolencia de sus asesores y la audacia megalómana de un destino filial garantizado, al Ministro Ottone no le queda más que esperar. La venalidad de sus diputados teatrales habrá concluido lo que les corresponde como expansión en el Parlamento de la mediocridad representacional de la política. Tenemos que aprender a vivir con eso.

Entramos en la fase final de *La exposición pendiente*. Museos de otros países han manifestado su interés en exhibirla. Sin embargo, el Ministro Ottone requiere de un gran golpe de comunicaciones para demostrar que *es alguien* en el concierto regional de las artes. El traslado de esta exposición le cabe de anillo al dedo. Para ello invade el MNBA y transgrede todos los procedimientos de manejo de una exposición, ninguneando estatutariamente a su director y demostrando quien es el que (ya) manda. Aún a costa de cometer graves infracciones jurídicas que debieran ser objeto de un análisis de Contraloría.

El director del MNBA depende del director de la DIBAM, el que a su vez depende de la Ministra de Educación. La Señora Presidenta ha dado luz verde a estos procedimientos de usurpación de funciones, por un lado, y de defección funcionaria, por otro. Todo esto es un botón de muestra de un complejo articulado de incompetencia, indolencia y amedrentamiento. Tres factores que ponen de manifiesto la voracidad de asesores obcecados en cumplir, cueste lo que cueste, el propósito que les han encomendado. Bien por ellos.

El caso de la usurpación de funciones en el MNBA es sintomático. Más aún, cuando quien lidera la usurpación perdió el concurso para la dirección del MNBA. O sea, que fue vencido por Farriol. Ciertamente, el poder de estar en un gabinete proporciona los términos de una reparación que no oculta un preocupante rencor.

Han dejado de ser cuidadosos con las formas. En verdad, nunca lo han sido. No hay que perder el tiempo en tratar de entender. Solo se soporta. Como ellos mismos dicen, en política, es sin llorar. Bueno, que les aproveche. Hay que estar lejos de ahí.

De todos modos, habría que hacerles recordar a los intercesores que todo esto es "emífero"; o sea, que a través de este lapsus de palabra les indico un principio: que su poder existe solo mientras el ministro lo permita. De ahí la premura por instalar planes de trabajo y concretar nombramientos para reparticiones cuyas direcciones debieran quedar resueltas en lo que queda del gobierno. Tienen una oportunidad histórica.

El objetivo de la usurpación de Ottone y su equipo es defenestrar a Farriol y a Cabezas. De este último solo se rumorea que no pasa marzo. Y que con él caería Farriol. Ya llevan un año anunciando lo mismo. Y no han caído. Pero ahora, a este último lo han metido en la trampa de trasladar una exposición sobre cuya logística carece de vital información. Demostrada su incompetencia no quedaría más que su despido. Lo cual debiera abrir un proceso de concurso para el cargo y sabemos muy bien cuales son sus resultados. Ya tenemos dos grandes centros donde la lógica ha sido la del botín político compensatorio.

En este caso, nos queda pensar que los asesores ya están haciendo cálculos para designar en ese lugar a colegas académicos cercanos que han venido haciendo campaña en las redes culturales. Aunque no sería del todo presentable pasar de asesor de gabinete a director de museo. Así las cosas, en el campo de las artes visuales se prepara el camino para la fidelización de los colegas y se proclama la subordinación del museo a un Plan de Desarrollo de la Musealidad, del Coleccionismo, del Archivo y de la Promoción de Carreras que la escena todavía no conoce, pero de cuya existencia ya está advertida a través del descubrimiento de planes de enganche de personal y de traslado de servicios hacia nuevas estructuras, dando por sentado que la usurpación de funciones será convenientemente regularizada.

UN MINISTRO QUE SE EXPLICA DEMASIADO

Me dejan picando la pelota en el área chica. ¿Qué le voy a hacer? El Ministro Ottone sabe de lo que habla, pero habla demasiado. Eso le está pasando la cuenta. Alejandra Wood hace declaraciones en *Que Pasa* relativas al GAM y es el Ministro quien responde. Debió haber sido el presidente del directorio. Un Ministro no responde a ex directoras. Así suelen comentarlo en el gabinete. Ese es un privilegio de directores en ejercicio. Sin embargo, forzado por el síndrome de una visibilidad inmediata el Ministro es modelado por la prensa y exhibe a pesar suyo una indisimulable crispación. Y no solo eso. Incluso después de haber hablado, se ve constreñido a escribir una carta, porque consideró que sus argumentos no habían sido convenientemente recogidos. No había dicho lo suficiente para ser entendido.

En este tipo de declaraciones ministeriales existe un rango de indeterminación enorme. Hay que entender que la prensa organiza sus agendas de acuerdo a un guión que ni siquiera el propio Gabinete sospecha. Es muy probable que mientras

más aparezca en pantalla y sus palabras se impriman sobre papel, es mayor la posibilidad de hablar de más; aunque todos sepamos que siempre se habla de menos. La prensa es como un "frente ruso". El habla indolente del Ministro penetra y ocupa las estepas como si fuera "tierra arrasada". ¿Qué le va a ocurrir? Se quedará muy lejos de sus líneas y comenzarán a faltarle los suministros.

MINISTRO DE CULTURA

Ernesto Ottone: "En 2015 el GAM recaudó solo $650 mil de pr

El presidente del Consejo de la Cultura responde a las críticas hechas
Centro Gabriela Mistral: "Yo no puedo decir que esa fue una buena

Mercurio, 11 FEB 2016

OPINIÓN

CARTAS

Gestión del GAM

Señor Director:

A modo de aclaración, y respecto del falso debate que se ha intentado levantar en torno a mi evaluación como ministro sobre la gestión del centro GAM, es importante remarcar que no se ha desconocido ninguno de los logros conseguidos durante los últimos cinco años por parte del equipo de dicho espacio cultural. Se le reconoce una preocupación permanente en el fomento de audiencias y la excelencia de su programación. Se ha querido dar a entender que se estaría objetando dicho trabajo, lo cual está lejos de mi pensamiento.

Lo que sí he expresado es que el GAM es un lugar de encuentro porque la ciudadanía se apoderó de él, y me refiero específicamente a los jóvenes que por más de cuatro años se han reunido espontáneamente en su entorno usando sus espacios abiertos como soporte de distintas manifestaciones artísticas, como el k-pop o la salsa. Eso de ningún modo le quita relevancia al trabajo realizado por el equipo a cargo de este centro cultural.

Por otro lado, efectivamente la

entrevista publicada en "El Mercurio", solo un 11% corresponde a los ingresos desde el sector privado levantados a partir de unidades de negocios, con 0% de levantamiento por medio de Ley de Donaciones Culturales.

Los espacios culturales que se han creado con este modelo mixto de financiamiento tienen establecido como parte de su responsabilidad el levantamiento de recursos desde el sector privado. De todos modos, el debate en torno al financiamiento de los espacios públicos culturales o con que se haga con reflexión, mesura y con la información que corresponde.

Nuevamente quisiera afirmar que lo trascendente son las instituciones y por lo tanto en este caso específico es fundamental mantener el éxito logrado y proyectarlo hacia las futuras generaciones.

ERNESTO OTTONE RAMÍREZ
Ministro presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

¿Dónde "se le fue" el discurso al Ministro Ottone? En el terreno suplementariamente calculado del ninguneo teatral. Pero una vez dicho, tuvo que escribir. Todo mal. No debió. Si su propósito era la descalificación del trabajo de Alejandra Wood debió mantenerse en el error calculado. Es un privilegio de Ministro hacer de la lengua-de-palo una política.

Al final, el Ministro recurre a un argumento de un populismo magnánimo, cuando sostiene que la ciudadanía se tomó espontáneamente el lugar, diciéndole a Wood/Ibacache que el éxito del GAM obedece a factores que no les pertenece. Es decir, cuando un ministro o alto funcionario recurre a la excusa de la ciudadanía es porque te está metiendo, efectivamente, el dedo en el ojo. Un Ministro no puede ser

tan ingenuo o nos está faltando el respeto. Pienso que es más bien lo segundo. El ninguneo es de rigor.

Me detengo en lo risible de uno de sus argumentos, a propósito de cómo los jóvenes llegaron al GAM sin que fuese programado, a bailar k-pop frente a los ventanales. El Ministro no se da por enterado que no hay nada espontáneo en las manifestaciones culturales de este tipo, ya que la disposición arquitectónica del lugar opera desde un comienzo como programación espacial implícita y favorece unos usos impensados. Lo interesante de un equipamiento cultural es que existe desde su diseño arquitectónico como una estructura de acogida, en el sentido que el espacio es un inductor de comportamiento. A eso se agrega que hay una estación de Metro cercana a través de la cual llegan centenares de jóvenes de toda la región metropolitana. Esto hace que el GAM se haya convertido en un lugar de encuentro y de cruce, favorecido por la programación explícita e implícita del centro cultural.

El Ministro, luego, opera con el "fantasma de la toma" como un valor de soberanización, sabiendo de sobra que toda acción de ocupación posee un núcleo de iniciativa que opera con un criterio conspirativo, que sabe cómo se extorsiona a una autoridad para lograr unos objetivos de sobrevivencia cercana.

Luego, el Ministro emplea la palabra "ciudadanía". Cuando se construye un equipamiento de esta naturaleza se sobre entiende que habrá espacio para fenómenos impensados, y sin embargo previsibles, encuadrables y convertibles en experiencias de autonomía.

Resulta sorprendente que el Ministro sostenga que la buena gestión de un espacio cultural no pasa por una buena programación solo, sino en poder asegurar la sobrevivencia de este espacio. De esto él debe saber mucho, porque ha tenido que dirigir espacios en los que él mismo demostró una gran inoperancia para levantar recursos privados. A menos que ahora esté sosteniendo el privilegio de la censura blanda a través del financiamiento. Para lo cual, obviamente, la capacidad de levantar recursos dependerá de cuan moldeable sea la propuesta de programación. El Síndrome Minera Escondida solo funciona con las artes del espectáculo. Y ya está destinado a sostener el nicho que sabemos.

Uno tiene todo el derecho a preguntarse por las cifras recolectadas por él mismo cuando fuera director de Matucana, del Museo de la Solidaridad y del Centro de Extensión de la Universidad de Chile. Es probable que no haya estado en sus funciones levantar recursos. Sin embargo, se ha propuesto desautorizar a Alejandra Wood porque supuestamente no habría cumplido con una cuota, recurriendo al mejor argumento neoliberal en cuanto a la administración de centros se refiere.

Ya lo he sostenido. Lo mejor que tiene el Ministro es su dispositivo comunicacional. De que sabe de lo que habla, lo sabe. Pero no sabemos si sabe algo más. Al menos, solo exhibe un buen dispositivo comunicacional y una cobertura simbólica consistente. Ahora, todo el mundo sabe que cuando la política se convierte en un

asunto de comunicaciones es porque no tiene nada más que exhibir que la teatralidad de su indolencia. Es así como el ministro, entonces, deja escapar esta magnífica distinción entre gestión y programación. ¡No faltaba más! Las ha separado de un modo análogo a como Correa distingue entre irregularidad y corrupción. El modelo lingüístico se desplazó de terreno y acabó rebotando en el campo ministerial. Un modelo de gestión está determinado por un proyecto de programación. El primero está para servir al segundo. Los ejes de trabajo determinan las modalidades de su gestión. Pero en Chile, gente como el propio Ministro ha instalado la idea de que los modelos de gestión se autoabastecen en su propia ficción funcionaria. La programación pasa a ser una hipótesis que define el límite de lo financiable. Con lo cual no se hace más que reproducir lo aprendido en el onegismo básico durante la dictadura: investigar sobre aquello para lo cual hay financiamiento. Muchos temas nuevos fueron entonces un efecto presupuestario destinado a la sobrevivencia de las agrupaciones de agentes de gestión de conocimiento financiable. Este modelo fue traspasado integralmente al espacio de la gestión cultural como nueva franja laboral para agentes que no tenían suficiente peso para hacer entrar en la carrera política de la Transición Interminable. El sector cultural fue primero un espacio de compensación política, para luego convertirse en espacio de relaciones públicas del poder municipal.

No fue el Ministro quien planteó el debate sobre financiamiento de espacios culturales con "vocación mixta", pero interviene el él de modo impertinente, porque su gestión al respecto carece de mesura, no es suficientemente reflexiva y no proporciona la información que corresponde.

El problema, en todos los centros culturales, es qué entender por programación. Algunos piensan como programadores teatrales sometidos al mercado del espectáculo y desplazan su operatividad hacia el resto de las prácticas artísticas. Pero nadie piensa en las prácticas sociales, en los ritos y en los mitos que sostienen la vida de las comunidades.

En definitiva, señor Ministro, ¿cómo define usted el rol de un centro cultural? Y en su (d)efecto, ¿un espacio de arte?

POÉTICA MINISTERIAL DE BOLSILLO

Una característica de la Autoridad ha sido la de recurrir al uso de la memoria de las víctimas cuando se diluye su fortaleza política. En verdad, ha sido un atributo de la izquierda chilena. A falta de política, recurre a la inflación de la Utopía. La operación consiste en declarar el doble régimen de un discurso que eluda la práctica económica neoliberal, para encubrir la descripción mediante el uso de un léxico socialista.

En el uso del Oscar del Oso con su Historia, la Señora Presidenta y su *Ministro-de-ceremonias* fueron de una eficacia ejemplar. No hemos visto el corto y ya sabemos que

el contenido inicial prevaleció sobre la forma final. A los autores, les deseamos lo mejor. Baste reconocer que el uso descarado de los triunfos de los otros ya se ha convertido en un *tic*. Ahora, los asesores ministeriales recurren a la ejemplaridad de nada menos que de Gordon Matta-Clark para legitimar sus operaciones.

Una cosa es ser un artista como productor de obra y otra cosa muy distinta es un artista como operador político. En este último caso pierde el arte y gana la política pequeña (arbitrariedad, nepotismo, amenaza, ansiedad, desesperación, mitomanía, etc).

En el curso de mi trabajo he sostenido el deseo de pensar que el diagrama de las obras podía ser transferido al campo del arte contemporáneo y producir efectos significativos. Me equivoqué. El resultado ha sido un fracaso. He tenido demasiado respeto por las obras. Los artistas-operadores han reproducido todas las formas de comportamiento por las cuáles la ciudadanía ha castigado a la clase política. Si ya no son "credibles" como operadores; solo les quedaba su credibilidad como artistas.

En el MNBA, en 1971, Gordon realizó una de sus primeras intervenciones institucionales, que consistió –entre otras cosas- en una "puesta en relación" entre la cúpula de vidrio belga y el WC Fanaloza <situado en el subterráneo). Mediante un simple dispositivo óptico ponía una línea virtual entre el cielo artificial y la mierda real, para cerrar una interpretación radical sobre la cosmología chilena, representada por el Padre.

Habrá que saber donde los va a "colocar" el *uso ministerial* de Gordon, incluyendo la indebida extensión hacia Alejandro Aravena. Lo que hay que tener claro es que éste último representa a quienes han cubierto con sus obras la demanda de una visualidad asociada a una socialidad que las artes visuales oficiales y oficiosas dejaron de producir. Vito Acconci ya había dicho que cuando los artistas se ponían serios se volvían urbanistas. Por favor: respetemos las *episteme* que corresponde a cada período. A la otra se les va a ocurrir defender la ejemplaridad de la decoración de *calugas* del paso bajo-nivel de Santa Lucía como la obra emblemática de arte-público en los 70´s. Pero si Gordon ya los sepultó de manera definitiva. No vengan ahora a inventar gracias a Aravena lo que no han podido hacer con el efecto institucional de sus propias obras.

Algunos artistas piensan que solo el diseño impresivo de sus deseos basta para recargar la lucha de clases como dispositivo demostrativo de una historia patética, que se repite, dos veces, como tragedia, como parodia. Eso se sabe demasiado. El arte chileno apenas resulta parodiable.

La poética ministerial que los *ascendentes* se han propuesto poner en función, busca encarnar acciones colectivas promovidas desde el interior mismo de la esfera del arte, para luego jugar a exiliarse de ellas y postular un modelo de crítica institucional que produce la ficción de una (supuesta) infracción formal que se paga con el dinero de todos los chilenos.

En una entrevista, Jeremy Deller señala que "tanto los artistas como los criminales testamos los límites de lo aceptable". En Santiago se lo han tomado al pie de la letra, tanto en el arte como en la política. Lo aceptable para la poética ministerial ya sobrepasó el límite de lo ético, cuando el verdadero propósito de su política es el montaje de una acción de intervención de los procedimientos de documentación de arte, para terminar "borrando" las fuentes. Lo que resulta inaceptable es que se hace pasar como proyecto público una obra personal basada en la simulación de montaje de un (nuevo) centro de documentación, con galerías externas que permitan ilustrar la manipulación que se viene con todo.

ADMINISTRACIÓN DE MEDIOCRIDAD ACREDITADA

Había dos palabras en la columna anterior: *arreo* y *desvarío*. La primera fue escrita para designar el funcionamiento del área de artes visuales. Arrear bueyes; conducir un piño. Supone la figura del artista como un arriero. Es así como entienden hacer política. Pasar animales de contrabando a través de pasos cordilleranos no habilitados. La segunda fue inscrita para designar la impostura de las artes mediales, en su fuga respecto de las exigencias del espacio audiovisual, porque de lo contrario, Rivera estaría frito. Solo puede especular en el terreno de la "medialidad" porque no es capaz de levantar nada serio en el terreno de los Medios, en sentido estricto. Lo único que hace bien es diseñar *dossiers* con citas bien diagramadas destinados a embaucar a incautos funcionarios.

La "medialidad" chilena parece justificarse por la sola realización de una bienal de post-video, cuando en términos estrictos su destino está en el área de la "industria creativa", apegada a la industria de la entretención (videojuegos) y de la inteligencia policial. La fotografía es la sección subordinada entre la visualidad y la medialidad de servicio, sin saber a qué atenerse, subordinada a la voracidad de operadores de festivales que le consumen parte significativa del presupuesto.

Todo parece conducir al mantenimiento subsidiario de las artes visuales, la fotografía y las "artes mediales" como una *sobra institucional* jamás consolidada en el terreno de las Industrias Culturales. En la medida que (de)muestran su imposibilidad estructural de constituirse en industria son protegidas como zonas precarias de una creatividad desfalleciente. El problema no son los artistas ni los fotógrafos ni los "artistas mediales", sino los funcionarios que determinan la calidad y cantidad de los créditos. Por ejemplo, el destino de la fotografía es la industria editorial a través de la promoción de este nuevo formato de salvación que es el foto-libro. Ya no debiera haber festivales de fotografía sino ferias de foto-libros. El soporte "natural" de la fotografía es el libro y no la sala de exhibiciones.

Los video-artistas no existen ya como secta minoritaria, porque el video ha devenido soporte mayoritario de artistas en el seno de escenas post-pictóricas, con fuertes

alianzas con una post-musealidad de primer mundillo. Desde su fracasado intento por incorporarse a la televisión cultural y a la exhibición medial musealizada, los video-artistas tienen que rendirse a la evidente exigencia de ser simplemente, artistas visuales, y competir por una lonja de espacio de sobrevivencia con los *operadores de dispositivos objetuales* y de intervención social en el mercado de la Alternativa. Si a este contingente le agregamos a las coreógrafas y coreógrafos que no participan de la industria de la *programación-a-mil* y buscan un hueco entre las ruinas (*escenografías encontradas*), tenemos una "nueva invención" presupuestaria: la *transdisciplina*frágil e indocumentada.

En relación a lo anterior, el área de artes visuales, fotografía y medialidad del CNCA refleja la realidad de un síntoma de in/constitución programada. Ante este tipo de fracaso, hay quienes piensan que la manipulación de los archivos y la conversión de los documentos en piezas visuales de una literalidad ilustrativa puede ser una política ministerial, que no hay que entender como expresión de una "política pública" sino –simplemente- como la voluntad despótica de un ministro, asesorado por operadores que han abandonado la Obra en provecho de una Colusión destinada a reproducir la *sabiduría docente* como soporte de la mediocridad del arte chileno contemporáneo.

GLOSARIO

Tasa Mínima de Institucionalización

Noción propuesta para designar la existencia de situaciones locales que no alcanzan a constituirse en escena, pero que funcionan de un modo relativamente eficiente, al punto de alcanzar grados de reconocimiento local consistente. Justamente, allí donde falta uno o dos de los elementos mencionados para que exista una escena, es possible reconocer condiciones de reproducción de ciertas prácticas, que hacen pensar en la posibilidad de un desarrollo desigual que puede llegar a producir indicios de situaciones similares a las que se plantean en una escena.

El reconocimiento de estos indicios depende de la fortaleza de agrupaciones autónomas de artistas que exigen a la institucionalidad política local un comportamiento acorde con un desarrollo humano local concertable con el enunciado de unas políticas públicas dictadas como protocolo de intenciones en las oficinas de la capital. La existencia de estos indicios se manifiesta en un grado avanzado de consumo local de información contemporánea de arte contemporáneo, permitiendo la gestión de proyectos con agentes provenientes de escenas ya constituidas, nacionales o extranjeras.

Las situaciones en las que se reconoce la existencia de tasas mínimas se conectan con as escenas constituidas para poder consilidar su existencia local mediante el sostenimiento de una ficción de expansion. Lo local pasa a ser una plataforma de atracción y de choque "atomistico", en un sentido propiamente epicúreo. De este modo, la tasa minima de transferencia demuestra que es posible supercar la barrera instalada por artistas tardo-modernos que se erigen como "heroes locales" que señalan el horizonte de espera regulada para el manejo de recursos destinados a reproducer el estado de cosas existente y perpetuar su rol obstructivo.

Esto tiene lugar en ciudades carentes de vigilancia formal en las que resulta fácil instalarse como referente de arte, dispuesto a reproducir condiciones de información, o ben, pre-modernas, o francamente tardo-modernas, pero en ningún caso contemporáneas. En el caso de dominio de las iniciativas tardo-modernas, lo que tiene lugar es la persistencia de una obsession por disponer de espacios de exhibición de obras que satisfacen espectativas muy locales de reconocimiento, que carecen de fuerza para conectarse a estrategias de reconocimiento con escenas determinadas.

En este caso, se ha popularizdo el uso de la noción de ACR (Arte Contemporàneo de Retaguardia), que corresponde a prácticas vindicativas de derechos de exhibición ya perimidos y que reproducen los tics de obras ya sancionadas como canónicas en el espacio nacional. Bajo esta consideración las Actitudes Tardo-Modernas (ATM) no se convierten necesariamente en ACR, porque entre ellas existe una diferencia "epistémica". Las ACR señalan, sin embargo, la existencia de iniciativas que presentan fallas analíticas considerable en relación a la lectura que sus portadores pueden realizar sobre las alianzas a desarrollar en las escenas de referencia. Por algo se les ha denominado ACR, enfatizando su aspect de Retaguardia, si bien demuestran un manejo de terminus que remiten a un universe contemporáneo, pero que a fin de cuentas solo está referido al empleo de un léxico nuevo pero que sigue siendo pensado con criterios tardo-modernos.

EL DEDO EN EL OJO

El 12 de julio inaugura Juan Domingo Dávila en Matucana100. Es decir, diez días antes del coloquio ceremonial que ha convocado el operador insignia de la flota de intervención táctica, especializada para navegar entre tiburones (*Risas prolongadas*).

Entre navegar y nadar hay una gran diferencia. Al menos, para navegar se requiere -mínimo- una cáscara de nuez (plasticina, palo de fósforo y banderita de papel incluida).

El 12 de julio es la fecha para presentar las ponencias que serán admitidas en el mencionado coloquio. No se ha dicho una sola palabra sobre los criterios de admisibilidad. Ni tampoco han respondido a la objeción de tener que proponer solo una ponencia.

Pero lo de Dávila, sin duda, es un innegable espaldarazo a Paco Barragán, contra quien desde las oficinas de la flota han hecho todo para que le vaya mal, desde que curadoras de servicio iniciaran una campaña en contra del concurso en que fue declarado vencedor, recurriendo a impresentables argumentos xenófobos.

Si había objeciones, bastaba con presentar un recurso en Contraloría, a condición de exponerse y entrar en un cuestionamiento directo del sistema de concursos llevados a cabo por directorios de entidades mixtas. Sin embargo, prefirieron el asesinato mediático, sin mucho resultado.

Paco Barragán presenta a Dávila y me parece que es una gran apuesta, que debiera permitir a Cristóbal Gumucio y a su directorio resistir de mejor manera al asedio implícito al que debe estar sometido, por ocupar simplemente un cargo que muchos quisieran para sí; que a estas alturas ya ha pasado a ser como un signo de los últimos tiempos. Digo, ocupar y des/ocupar.

Mientras tanto, el GAM publica unas convocatorias para "llamar a" exponer. Escribo de inmediato un twitter en el que señalo que en un lugar serio no hay convocatorias, sino un **ejercicio curatorial que proviene de una lectura de la escena**. Lo que caracteriza un centro es su línea editorial y es un acto de gran oportunismo populista, que ya es redundante, el evocar las convocatorias como una acción inclusiva cuando ya se tiene una política implícita definida. Y si no se la tiene, entonces es una vergüenza. Un curador está para leer la coyuntura. Ya sea en artes visuales como en artes escénicas. Aunque para artes visuales, la sala es pésima. Ahora, es desde dicha lectura que se realiza una programación, como reflejo y a la vez como proyecto de modelación del futuro.

Sin embargo, privilegiar las "convocatorias" corresponde a un tic nervioso propio de agentes en busca de legitimación de acciones con escasos niveles de acreditación. Hacer "convocatorias" es pagar deudas.

Camilo Yáñez ha resuelto jugarse por forjar una decisión autónoma, aunque se cuida de exponer las razones que sostienen la curatoría de la conservadora exposición con que inaugurará el Centro que lo hará pasar a la historia y en cuyo desempeño se está esmerando, para no ser olvidado como un curador que ha sabido destruir su obra personal en provecho de un monumento a la mitomanía. Pensábamos que iba a realizar una acción de tal manera experimental que iría a poner en crisis la noción misma de expositividad. ¡Que decepción! ¿Podíamos esperar algo "innovador" de su parte?

¿Cuál es la lectura que hace Camilo Yáñez de la escena? Y que no se haga el llorón si se lo preguntamos. Ya sabe a lo que se expone cuando hace una curatoría concebida especialmente para pagar deudas; o mejor dicho, para convertir en deudores a los invitados que pueda, y contraer los compromisos garantizadores recurriendo a los grandes artistas totémicos.

Camilo Yáñez aspira a ser el Harald Szeeman de la escena chilena, buscando convertir su "personal actitud" en una "formal estrategización" para el arte chileno. Es como si bastara con "colocar" la estrella de la tonsura de Leppe cerquita de la estrella de la bandera de huesos de Duclos. Le faltaría la otra estrella, de la bandera de Codocedo. Y la estrella mutilada del PRO. ¿Por qué no? Pero a estas alturas, sus asociaciones no hace estallar, ya, absolutamente nada. Es pólvora húmeda.

Para quienes no lo saben, Szeeman realiza en 1969 una exposición que tituló "Cuando las actitudes devienen formas" y después de la cual tuvo que renunciar al museo donde la hizo. ¿Qué quiere Camilo Yáñez? ¿Hacer la gran exposición de su período de asesoría ministerial y luego renunciar? ¿Es eso lo que dice a través de lo que omite? La razón estaría en que la institucionalidad no resistiría la radicalidad de su propuesta. Pero si al final, hasta Dittborn se "somete", imponiendo sus condiciones. El problema con los artistas es que viven amenazados por el imperativo de "querer pasar a la historia". Bueno, es algo endémico del arte chileno, que ni Mosquera logró resolver. Se supone que ahora habrá cambios en el equipo de garantización extranjera. Todo, demasiado previsible. Ni Ivo ni Cuauhtemoc garantizan "por si solos" la internacionalización del arte chileno. Los invitan sin prevenirlos de la mochila simbólica que se les va a colgar.

Regresando a la "convocatoria" para el coloquio ceremonial, destinado una vez más a meternos el dedo en el ojo, debo decir que no hay traza de que el "equipo" que lidera se haya dado por enterado respecto a publicar algún Informe, o bien, un Proyecto de Política, que sea, para sostener la *debatibilidad* del coloquio al que ha invitado, solo para cumplir con la promesa de haber realizado "consultas" de carácter "ciudadano".

Promesa satisfecha en la forma, para "recoger" unas informaciones para las que no sabemos si tiene comprometido un equipo de análisis del contenido de las ponencias. Camilo Yáñez no tiene cómo garantizar que las ponencias, aunque no sean vinculantes, al menos ejerzan su dominio en un debate productivo, porque la Macro Zona de artes visuales carece de capacidades teóricas y metodológicas para interpretarlas.

En el CNCA existe una Unidad de Estudios en la que hay gente muy competente y que sabe hacer su oficio. Espero que hayan sido puestos al tanto y que participen en el coloquio, porque es la única manera de dar credibilidad a esta acción.

La figura de Camilo Yáñez solo interesa como un *significante político*, como cuando escribo sobre DJ Méndez. Nada personal. Ambos son portadores estructurales de una función que los precede y que los supera. Solo puedo lamentar que, en el caso de Camilo Yáñez, siendo un artista con una obra relativamente consolidada y

"prometedora", se haya convertido en un *operador político*, en el sentido más vulgar de la palabra.

OBRA DE ARTE INSTITUCIONAL.

La exposición del cuadro de Botticelli ya terminó. Magro espectáculo para celebrar los diez años del *mall para escolares* cuya directora aprende en la medida que realiza las exposiciones. Este es un caso extremo de formación profesional por uso y abuso de un cargo. Al menos podemos pensar que la dirección de una institución termina formando a los directores, cuando no vienen formateados para cumplir el rol encomendado. El rol, como diría Touraine, termina por determinar el formato.

No se ve todos los días de manera tan evidente que una funcionaria *socialista*realice un programa *neoliberal* para implementar una programación *social-cristiana*. Ni en los mejores tiempos de Veckemans hubiésemos alcanzado algo mejor.

De todos modos, la experiencia con el Botticelli fortalece la escolaridad del programa de exhibiciones, en su carácter más decisivo: ¡donación de insumos para el consuelo de los pobres de espíritu! De paso, asociar la Madre con el Niño de La Moneda con la Patrona de Viña Carmen. El espíritu de la Concertación se prolonga como política de reparaciones blandas, para tener que omitir lo fundamental. En esta lógica, Lagos, como la mayor expresión del Síndrome Centro Pompidou, da *lecciones de historia*.

Justamente. La exposición *Album de Chile* es el caso ejemplar de una lección de historia. Debió haber sido LA EXPOSICIÓN destinada a celebrar estos diez años de funcionamiento del CCPLM como empresa de blanqueo temático. El*Rostro de Chile* servía de antecedente, pero nadie allí lo sabía. Salvo Gonzalo Leiva, que tuvo que resistir el maltrato. Y luego, hacerse cargo de la expansión de la noción de retrato hacia la representación de la nación; lo que no deja de ser problemático.

No es fácil montar una exposición de esta naturaleza. El CCPLM no esta en medida de entender que una gran exposición de fotografía le puede resolver un problema de destino identitario institucional: "el centro de todos los chilenos".

Una exposición de fotografía pone en escena la disolución de toda posibilidad de blanqueo simbólico. Las imágenes proyectan la decibilidad de lo que la propia política del CCPLM ha encubierto por mandato; es decir, la representación de Chile.

Insisto en que ésta debió ser la exposición para un *aniversario nacional-popular*. Quizás, no lo fue, porque por debajo de la lógica visual que sostiene la exposición permanece viva la tradición de la fotografía judicial. ¿Y no queremos esa asociación, verdad?

Otro caso extremo de formación profesional a costa del erario nacional es el proyecto de Camilo Yáñez, que disimula una gran obra personal entendida como Obra Institucional.

En la medida que avanza el proyecto, el artista aprende cómo es posible desmantelar de manera crítica el trabajo de la documentalidad, para ponerla al servicio de una estrategia de promoción de acciones reductivas que busca emular los trabajos de Matta-Clark, pero en este caso, se trata de forados en centros de documentación que distan mucho de ser edificaciones en abandono.

Lo fascinante de este asunto es que la Obra Institucional de Camilo Yáñez exige una *producción de abandono* destinada a legitimar el montaje de los dispositivos de demolición y de secuestro de obras. Esta producción de abandono ha sido la gran producción histérica del arte chileno concertacionista, que vive de la memoria contra-hecha de la victimalidad representativa. Nada de esto pudo haber sido mejor pensado, sin haber ensayado con creces algunas experiencias anteriores de explotación de zonas de fragilidad institucional. En este sentido, Camilo Yáñez representa la mejor disposición de la *histeria académica* que ha hecho de la ostentación de fragilidad una política de arte.

Contrariamente a la política del CCPLM, en su enciclopédica escolaridad, la Obra Institucional de Camilo Yáñez proporciona reconocimiento oficial a una gran invención formal, que consiste hacer obra desde el *abuso de confianza*institucional. A condición, claro está, de ocupar un lugar relevante en la institución, para adquirir un conocimiento certero de su fragilidad, como ocurre –por ejemplo- en el MNBA y en algunas escuelas de arte.

Todo esto indica que estamos en los umbrales de una nueva era. Camilo Yáñez está haciendo historia. Si con Correa/Brodsky se consagró el negocio de la memoria, con el *Ministro de ceremonias* se ha dado comienzo al "ab/uso de los documentos", como lo depone en sus evacuaciones recogidas en el último número de La Panera. La risible de esta situación es que así como la señora presidenta escoge a Don Francisco para hacer anuncios nacionales, este ministro escoge la revista de una galería privada para hacer anuncios nocionales de envergadura nacional.

No es risible que la explotación mediana de los cuerpos haya dado lugar a la expoliación mediata de la letra.

Hay que ver de qué manera el ensayo de esta modalidad de violación material del documento ya fue puesto en forma anticipada como iniciativa de conocimiento en el espacio universitario, en una operación ejemplar habilitada por el propio Rector Peña al admitir la contradictoria operación metodológica destinada a producir el impedimento de lectura (del origen).

El próximo paso, que no debiera sorprender es la selección de esta Obra Institucional como envío a la próxima Bienal de Venecia. Se avecina una férrea disputa interna. Hamilton fue visto en Santiago.

OBRA INSTITUCIONAL (2)

La *Obra Institucional* de Camilo Yáñez ha sido mal comprendida por académicos, curadores y directores de museos. Estos últimos no han comprendido el alcance irruptivamente estratégico de esta obra, que opera desde la *ficción generativa* y abre perspectivas de interlocución formal jamás vistas en la escena plástica chilena.

Por de pronto, estos objetores hacen manifiesta una posición conservadora que se resiste a comprender el alcance de una re/modelación arquitectónica destinada a promover el rol diagramático de la propia arquitectura chilena contemporánea, como garante de un nuevo mapa de funciones para las artes visuales. En cierto sentido, la actual propuesta chilena en la Bienal de Arquitectura de Venecia permite un desbordamiento formal que afecta la función del arte contemporáneo como una práctica que habilita nuevos usos de los suelos y declara su preeminencia conceptual en el debate montado para recuperar la ética en la política.

Ahora que han sido publicadas las bases para presentar proyectos, Camilo Yáñez debe renunciar a su actividad de asesor ministerial para concentrar toda su aptitud en preparar la propuesta que debe representar a Chile en la próxima Bienal Internacional de Arte de Venecia –la madre de todas las bienales- , con*Obra Institucional*.

Respecto de este tipo de bienales, hay que entender que lo que se juega es la *vanidad de los Estados*. Y en este sentido, *Obra Institucional* es un caso ejemplar de *crítica*

institucional, trabajada desde el interior de un sistema fragilizado que exhibe de manera programática los indicios de su propia incompletud.

La capacidad que esta crítica tiene para señalar la existencia de una *herida fundamental* que opera como *función generativa*, es una garantía histórica para validar la hipótesis de afirmación de la *contemporaneidad de lo no contemporáneo*, porque combina esfuerzos de remodelación arquitectónica con obligaciones para la redefinición de funciones de nuevos destinos urbanos.

La gran garantía programática de esta propuesta reside en la proyección de densidad expansiva, que toma sus atributos de un *arte contextual* acumulado en la reversión de los archivos y en la sumisión de las colecciones, para invertir la dialéctica materialista implícita en el *arte de formulario* sobre el que se sostiene la propuesta; que a estas alturas, podría adquirir las dimensiones de un verdadero *arte fiscal*.

No es usual que una vanguardia plástica se sitúe en el centro mismo del poder, para hacer efectiva sus operaciones. Sin embargo, Camilo Yáñez ha pasado a ser un héroe portador de la peligrosidad del arte como *operador de fisura*, en el seno mismo de una ministerialidad que debe ser entendida como un "momento democrático-burgués" en la marcha ineluctable hacia la Transparencia Social.

La verdad es que *Obra Institucional*, precedida por todo el acumulado simbólico de la Escena de Avanzada y del andamiaje referencial de la obra de Gonzalo Díaz, concentra una gran apuesta formal hacia un futuro inclusivo y equitativo, en que las fuerzas que dibujan el *deseo de infracción* no pueden sino prefigurarse como formalización anticipada de una procesualidad que convierte esta práctica artística en el único espacio *contra-neo-liberal*, interviniendo de manera ejemplar en el escenario de una lucha sin cuartel por el control de las nominaciones representativas del período.

Respecto de esta propuesta de critica curatorial territorial en el seno de la especulación mercurial inmobiliaria, *Obra Institucional* es la prueba que hacía falta, para demostrar por contigüidad el lugar de la vanguardia política, actualizando la *obra gruesa* de las grandes transformaciones que tendrán lugar en la cultura chilena contemporánea, teniendo como facilitador elemental al Ministro Ottone.

Obra Institucional es la mejor carta para la próxima Bienal de Venecia porque pone de manifiesto el esfuerzo de la vanguardia política por redefinir los términos de la producción de ciudadanía, mediante la equiparidad sacrificial de las memorias documentarias del arte y la (re)colección libertariamente discriminante de indicios emblemáticos destinados a redefinir el rol transicional del arte de formulario como portador de la fiscalidad estética de la política.

En relación a lo anterior, las objeciones que se han levantado en contra del Proyecto de Camilo Yáñez, *Obra Institucional*, demuestran una obsesiva sujeción a formas de

musealidad perimidas, para las que la Nación carece de pre/supuesto. La pregunta por la legitimidad de un proyecto semejante es totalmente retórica, ya que apunta a reinstalar los principios de un arte académico que no desea la instalación de condiciones favorables a la innovación social y a la experimentación formal como expresiones de una actividad simbólica indicativa.

II.- COLOQUIO DE JULIO

LA SOBERBIA TORPEZA DE UNA CONVOCATORIA.

El Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, a través de los más preclaros representantes de la denominada Macro Área de las Artes de la Visualidad, nos "invita" al primer "Coloquio abierto de participación pública" con el objeto de abrir un diálogo con perspectiva de la construcción de la Política de las Artes de la Visualidad 2017-2022. Además, la "convocatoria" está muy mal redactada.

La torpeza de los autores no tiene parangón. Invitan a un diálogo abierto, porque admiten que ya han tenido diálogos privados de los que no se tiene registro. ¿Dónde está la "memoria" de dicho proceso de consulta e investigación rigurosa sobre el estado actual de las artes visuales? Porque de lo contrario, en provecho de la transparencia, lo lógico sería esperar que estos extraordinarios gestores de la ansiedad funcionaria hicieran público un Informe de Campo. Es lo mínimo que se debe esperar de unos convocantes que se atribuyen su representación. En verdad, nada claro se podría haber esperado de ellos puesto que se han caracterizado por el secretismo, la exclusión, la extorsión y la amenaza.

Un comportamiento de reyezuelos de área chica es incompatible con la conducción de proyectos de larga duración, que comprometen el destino histórico –como ellos mismos afirman- de las artes de la visualidad (híbrido administrativo que reúne el complejo de inferioridad de los fotógrafos, la "soberbia de pobre" de unos autoconsagrados artistas visuales y el "chanterío orgánico" de un chiringuito que pasó a llamarse "artes mediales").

Lo mínimo que se espera de parte de Simón Pérez y de Camilo Yáñez es un Informe que anticipe los conceptos que justifican la re-organización del área que regentan. (*Perdón: ¿quién es Simón Pérez? ¿Qué concurso ganó para llegar a estar donde está? O más bien: ¿a quien le ha ganado? Ser un yes men de Camilo Yáñez parece bastarle*). ¡Pero no! ¡Tienen la osadía de declarar que el objeto del coloquio es "abrir un diálogo"! Pero, ¿el mencionado diálogo no había sido abierto? Esto tiene ribetes francamente ridículos. No es posible llamar diálogo a la práctica que ha empleado Camilo Yáñez de convocar a funcionarios a escucharlo hablar de "su" proyecto, sabiendo que sobre ellos aplica un tipo de amedrentamiento que puede alcanzar la figura de un acoso laboral sin precedentes en el CNCA. Maltrato del que Varinia Brodsky y otras funcionarias del servicio ya han sido objeto. No se entiende por qué

no interponen una demanda por tutela de derechos fundamentales en la Inspección del Trabajo.

Tampoco es posible llamar diálogo a convocatorias restringidas que comprometen a operadores universitarios que deben soportar presiones de toda índole para acceder a ofertas que son planteadas bajo la (nueva) amenaza de "quedar fuera de la historia", cuando no se trata de hacer ofertas de tercerización de funciones a entidades de dudosa reputación.

La soberbia torpeza de estos agentes de función delegada se hace manifiesta cuando declaran la existencia de un debate, cuando este todavía no ha tenido lugar.

Camilo Yáñez no dialoga: vocifera, delimitando arbitrariamente nuevas funciones para organizar una verdadera "cámpora del arte".

¿A quién se le ocurrió "la genial" idea de formular programas de desarrollo para regiones, haciendo caso omiso de la experiencia ya probada por todas las jefaturas que ha experimentado dicha área y cuya evaluación pone en tela de juicio muchas de sus iniciativas?

Pero estos agentes de aduana han decidido innovar desde la ignorancia del campo específico, de un modo análogo a la ofensiva fundacionalidad discursiva de Camilo Yáñez, que hace pésimos combinados con sus lecturas rápidas de Szeeman y Olbrist, con el propósito de legitimar el secuestro de los archivos, garantizar el nepotismo del eje "arcis-la-chile", favorecer con dineros públicos una internacionalización entregada a ineptos gestores privados que hayan demostrado lealtad a la Nueva Mayoría y montar la superchería de unas relaciones institucionales pasando por encima de las jurisdicciones de algunos museos, en una abierta (*y no sancionada todavía*) usurpación de funciones.

El Coloquio es una invitación a ser cómplices de la degeneración del debate, promoviendo el enfrentamiento de los "principales miembros" del mutilado campo de las artes de culto a los objetos caídos, de la fotografía depresiva y los nuevos medios (*a lo Kraftwerk pasado por agua*), montando un remedo escenográfico que satisface la figura mitómana de una participación bien temperada, con actores de diversa magnitud y consistencia, de modo que ocupen todo su tiempo en consumir un contaminado debate mediante el cruce incomparable de intereses de una diversidad inarticulable.

De este modo, cuando no se tiene un Informe de Referencia que delimite el debate y se recurra a la "recolección de ponencias" como si una política fuera el resultado de una actividad de "cazadora-recolectora", lo más probable es que el Informe mantenido en secreto es de tal inconsistencia, que busca establecer por este medio un horizonte de espectativas respecto del cual puedan redefinir sus inconsecuencias, que ya son visibles en la forma como se han establecido los "ejes" de esta discusión.

En términos estrictos, estos no son “ejes” sino solo ”items” para rellenar los informes internos por área y sostener elementos nuevos para la modificación de las políticas. En esta calidad obedecen a los intereses del servicio y no provienen de los problemas reales del campo. Hay que disponer un gran sentido del abuso de confianza para solicitar a la comunidad artística iniciativas con qué resolver la crisis institucional del sector, si ya el Ministro Delegado ha hecho redactar una nueva organica que epistemológicamente está desajustada.

Resulta sorprendente la confusión de los términos de los “items” y se nota que han sido redactados por un personal que no conoce el medio. No basta con ser el niño de los mandados de un artista RD para legitimar unos razonamientos que denotan la curiosa y fascinada subordinación que gozan por su cercanía con “los ricos”. Al final, tienen que resolver su no pertenencia al mercado a través de subsidios de Estado o del aporte de las grandes mineras en crisis de ética ambiental.

Hablar de coleccionismo público, en las condiciones actuales de su pre/constitución, no solo es una irresponsabilidad administrativa, sino la expresión de una ignorancia sin límites que se ve fortalecida por una arbitrariedad interpretativa literal que acomoda la historiografía a los pequeños intereses de “tribus y bandas de guerreros salvajes”, que han revolucionado las formas internas de (la) acción partidaria.

La torpeza analítica llega a tal punto que caen en la propia trampa del universitarismo letal que ha conducido a las artes de la visualidad a configurarse como patalogía académica. La Formación y la Educación -¿cómo términos distintivos?- están puestas junto a la Profesionalización, porque no conciben otra vida artísca más que la fatalidad de la dupla “artista-docente”. Camilo Yáñez no tiene ninguna facultad constitucional para intervenir en procedimientos de acreditación universitaria de la enseñanza de arte. Es un mercado en el que no tiene participación. La profesionalización del sector no depende del mercado de la enseñanza universitaria de arte, sino de procesos más complejos y determinantes, como el campo editorial y los nuevos modelos de negocios del galerismo, así como la transformación radical del concepto de exhibición en el arte contemporáneo. ¡Sobre todo esto último!

Perdón, ¿qué significa “coproducción” regional-nacional-internacional? ¿Invitar a Cameron a Chiloé? ¿Conocen Simón Pérez y Camilo Yáñez las especificidades locales diferenciadas? ¿Conocen, seriamente, el país? ¿De qué manera piensan que deben convivir en una misma formación artística, prácticas pre-modernas, con prácticas tardo-modernas y prácticas post-contemporáneas?

Debieran informarnos antes de solicitar ponencias. Un conductor de procesos siempre proporciona marcos de referencia. ¿Qué proceso conduciría Simón Pérez? ¿Cuáles son los marcos de referencias de estos dos insignes representantes? La formulación de “items” no se le llama metodología. Ellos creen que así se denomina el “control de asamblea”, ofreciendo subir las ponencias a la web, como expresión de “participación calificada”.

(*Se han mal acostumbrado a meterle el dedo en el ojo a la gente*).

¿Y si algunos participantes tenemos propuestas para cada uno de esos "items", estamos obligados a inscribirnos en un solo casillero? ¿No les parece que este cabildeo cumple con las modalidades del "arte de formulario" que tanto he denunciado? Se les olvidó señalar el triángulo originario: Objetivo / Fundamento / Descripción, para ordenar la admisibilidad discursiva de las ponencias.

La manera de combatir la torpeza soberbia de los operadores de área es exigiendoles que a la brevedad publiquen un documento consistente sobre las perspectivas de desarrollo del área. De lo contrario, ante la ausencia de informe, debiéramos cobrar por nuestra participación en el coloquio, porque les estaríamos haciendo el trabajo.

¿Para qué les pagan? Trabajen. No confundan trabajo con "intriga lobbysta".

¿QUÉ PUEDE SER UNA MACRO-ZONA?

En estos momentos, Claudia Segura (Bogotá), Mario Opazo (Bogotá), Fabio Cypriano (Sao Paulo) y Rodolfo Andaur (Iquique) viajan a visitar las guaneras al sur de Chanavaya. Este es el nombre de una caleta al sur de Iquique. Proviene de la modificación de la voz inglesa "China Bay" y se refiere a la presencia de *coolies*chinos que trabajaban en las guaneras antes de la guerra de 1879. La modificación de la lengua precede a la modificación del territorio. Una pequeña investigación sobre las escenas locales implica un estudio de las modificaciones de la lengua, porque es lo que precede a la instalación de ciertas prácticas complejas, como la de los chinos que se encargan en la Tocopilla de comienzos del siglo XX del comercio de los interiores de las reses faenadas en el matadero. Todo esto se refiere al estatuto que adquiere en los puertos el consumo de la carne de segunda, que en italiano se denomina *cucina povera*. Y cuyo desempeño en la sobrevivencia de generaciones de porteños salta a la vista en los hábitos de consumo de carne fuera de los cerros gentrificados de Valparaíso, que introducen la comida vegetariana para satisfacer la hipocresía de dominio de los nuevos propietarios. Las modificaciones de la lengua previenen contra las modificaciones del uso de los suelos cuando los locales no pueden competir contra las inversiones extranjeras.

Entonces, es posible armar una macro-zona simbólica entre Valparaíso, Iquique y Tocopilla, solo siguiendo las tripas de sentido que están comprometidas en los chunchules. Pero esta macro-zona no tiene habilidad presupuestaria en el CNCA, porque la burocracia de su gestión fue pensada para no tener que pensar en los relieves finos de las producciones sociales locales. La culinaria, entonces, puede ser un eje de recomposición del imaginario de las clases sub-alternas en puntos clave de la costa hacia el norte. La ciudad se reconoce en el laberinto de tripas que anticipa el laberinto habitacional abigarrado que cobija a los tripulantes que regresan después de

servir en la marina mercante, trayendo costumbres residuales en el fondo de sus sacos de lona.

El día de ayer, esta delegación que hoy se encuentra en Chanavaya asistió a un encuentro con Bernardo Guerrero, una de las personas que más sabe de La Tirana. Las coreografías barriales que se preparan durante el año para enfrentar esta festividad presentan una severa exigencia a las prácticas coreográficas contemporáneas. Seremos fieles al reconocimiento de los efectos estéticos de estas prácticas. ¿Que "se puede hacer" desde la estructura de estas coreografías realizadas para "homenajear" a la Virgen/Pachamama? El minimalismo de la lectura debe dar pie a producciones de otro carácter y considerar, al mismo tiempo, el efecto cruzado de las inversiones simbólicas inscritas en la vestimentaria que circula entre Oruro, Tacna e Iquique. ¿Ven? Esta es otra macro-zona, que se dibuja desde el pequeño tráfico de la indumentaria ceremonial, que sigue la huella de la pertinencia manual del corte y confección: se compra la pieza en Oruro, se modifica en Tacna, se prueba en Iquique. Esta noción terminal de prueba es capital para comprender de qué manera están hechas las cosas y de cómo en el camino son modificadas las medidas.

Mañana, de seguro, la delegación visitará Pisagua. El viaje es largo. Hay que ir especialmente. Pero el encierro en un vehículo hace que el encuentro se convierta en un seminario rodante acerca del destino de los cuerpos en una zona que esta vez será reconocida por el estudio de sus estratos. Lo cual supone una excavación para recuperar los restos de tres edades: pre-colonial, guerra del Pacífico, asesinados por la dictadura. Es otra macro-zona, que obliga a trabajar sobre los imaginarios de la excavación, determinando de manera no ilustrativa algunas producciones decisivas para el arte chileno contemporáneo.

Entonces, las macro-zonas son retículas de sentido que se amarran a partir de las hilachas más significativas que dejan libres, justamente, para poder amarrarse unas a otras. La lengua, la tripa, la capa de ropa, la sobrecubierta de memoria material recuperada para operar, efectivamente, como generador de trazabilidad simbólica, dibuja en el territorio un mapa de intensidades que supera las emanaciones del imaginario restrictivo del arte contemporáneo, que viene a operar como el proceso de condensación en el "trabajo del sueño". Eso es porque una macro-zona debe ser leída como un acertijo y no como una entidad administrativa que fija las normas de gestión para justificar su propia reproductibilidad institucional. La macro-zona es un método que registra la sismo-grafía de los imaginarios locales y organiza las jerarquizaciones zonales, durante una unidad de tiempo determinada, poniendo en función las energías de agentes que pueden ser artistas, pero que en su mayoría no lo son, y que sin embargo, padecen los efectos de sus desplazamientos de lengua, como en el caso del nombre Chanavaya, que remite a la memoria dura de la "bahía de los chinos", descrita en inglés para pasar a nutrir los registros de la exclusión máxima.

Debiéramos concebir, entonces, fórmulas administrativas que nos permitan proporcionar servicio a los ejes de trabajo determinados durante una unidad de tiempo ya determinada. Hay que buscar las formas de definir estos ejes y validar en el

seno de las comunidades los procedimientos de lectura que se requiere y de su conversión consecuente en gestión de intensidades.

En efecto, la macro-zona puede ser un procedimiento de lectura y de conversión en acción de un conjunto de enunciados definidos en el curso de una negociación problemática con una comunidad local determinada.

EL ARTE COMO CONSCIENCIA CRÍTICA. COLOQUIO "ARTES DE LA VISUALIDAD Y POLÍTICA DE ESTADO"- (para ser leída el Miércoles 20 de julio 2016)

En un magnífico ensayo de cien páginas publicado en la revista "Textures", en el verano de 1968, el fenomenólogo y poeta belga Max Loreau, realiza un análisis de las relaciones de conflicto que se establecen entre arte y cultura, a partir de una frase enigmática que a Jean Dubuffet le gustaba repetir: el arte es anticultura.

Max Loreau trabajó, entre otras cosas, en el catálogo razonado de la obra de Jean Dubuffet. Además, escribió sobre Alechinsky, Michaux, Asger Jons, y Dubuffet, por cierto. En 1980, ediciones Gallimard incluyeron este ensayo en un volumen que lleva por título "La pintura puesta en obra y el enigma del cuerpo", que no ha sido traducido todavía. Un ejemplar llegó a Chile en 1981 y fue donado a un conocido profesor que luego me lo obsequió, probablemente porque no era un autor de moda. Es decir, no era Barthes, que era profusamente leído en la escena chilena. Tampoco era Derrida. De modo que no podía interesar mucho. Y por añadidura, era fenomenólogo y escribía, entre otras cosas, de pintura. Sin embargo, siempre he mantenido este libro en reserva.

El título inicial de esta ponencia proviene también de la coyuntura de 1968; es decir, de los comienzos de la Reforma Universitaria y de mis primeras clases, en las que un profesor nos introdujo en el léxico existencialista y, de paso, nos hizo conocer el ensayo de Merleau-Ponty sobre fenomenología. Entonces, aprendimos que "toda consciencia es consciencia de algo; de algo que no es ella". Existencialismo precario que fue barrido por la lectura de Althusser, por cierto.

Me encontré con el libro de Loreau, entonces, y lo que me interesó de inmediato fue esta reflexión sobre los límites del campo cultural, en que lo propio es disociar y distinguir un más acá y un más allá en el que cada cual descansa en si mismo, fuera del otro, que es como someterse a la hipótesis de que la cultura se condenada a si misma si se pensaba más allá de la cultura, que, como tal, no sería cultura. Lo cual sería absurdo puesto que el más allá de la cultura sería también cultura. Y la cultura es ese elemento más allá del cual nada puede existir; por lo tanto, es la cultura es impotente de pensar la existencia de un fuera de si.

Por esto mismo,la afirmación "el artes es anticultural" adquiere un tono más enigmático y paradojal todavía, ya que nos pone frente a la siguiente consideración: por un lado, el arte es la experiencia de los límites de la cultura; y por otra parte, la cultura es ilimitada.

He aquí la contradicción: el arte dibuja el limite de un medio por esencia ilimitado. Este es el tipo de cosas que podríamos encontrar en Bourriau y sus disquisiciones sobre la insistencia de un arte relacional, que está tan de moda entre los profesores y los gestores culturales. Pero lo que permanece entre ambos autores es la vigencia de la contradicción principal, que se ha vuelto hoy día el aspecto principal de la contradicción, es la pregunta por el carácter de un límite que no de/limita y que deja ilimitado aquello de lo que es límite.

Ahora bien: el límite que nos intriga no sabría ser aquel que se sitúa en torno a, sino que es reconocido en el adentro del campo. El límite en cuestión está en aquello que define sin por ello privarlo de su carácter de ser ilimitado. Es decir, aquí está planteada el nudo crucial de la frase de Dubuffet; a saber, ¿qué es un límite que está en lo que limita y no a su alrededor?

Me sostengo en esta hipótesis para pensar en otra topografía del pensamiento, que permita formular una distinción funcional, funcionaria, administrativa, presupuestaria y jurídica. Es decir, es absolutamente imperativo des/squellizar el concepto organizativo que se filtra a través de la propuesta de ministerio que están diluyendo los parlamentarios en este momento de distracción, que nos tiene realizando este rito de simulación participativa.

Y como Barbara Negrón y su Observatorio, así como el Proyecto Trama, saben que al tercerizar la pensabilidad de la glosa llamada Cultura, el uso de la definición Unesco resulta de un rigor medianamente suficiente para completar minutas. Lo mas interesante del CNCA tiene lugar fuera del CNCA. La cultura es thesaurización, acumulación, acopio y engranaje de una gran cantidad de productos recolectados. La cultura conserva y retiene.

Según Max Loreau: "cuando el arte se proclama como anticultura, realiza un acto de retracción instantáneamente comprensible (…) que pone de manifiesto que no es acumulación, y que, sea cual sea el tratamiento que le impone la cultura, no entra en el proceso de thesaurización de las riquezas".

La cultura se asocia a un fondo a transmitir. La cultura proporciona la prueba de lo que es, fijando un precio al acto de transmitir, que en términos estrictos, significa asegurar la permanencia y la subsistencia del pensamiento y proteger a la cultura de todo aquello que pudiera significar una ruptura de su régimen interno; es decir, de todo lo in/forme, lo in/acabado, in/perfecto, que no encuentra lugar en este régimen homogéneo de las formas y que inaugura la era de las formas de lo visible.

El arte se ocuparía, entonces, de las latencias. Es por eso que en mi ponencia de mañana, la palabra que pongo como límite interno de l práctica artística es una palabra desde ya acosada por ambigüedades; razón por la que he optado por recurrir a una especie de comodidad nocional.

Hablar de latencia, en mi economía, permite desterrar el arte del imperio de la teoría de la visión. Cuando el arte se subordina a la visión y a la imagen se deja abusar por la cultura. La cultura maltrata al arte porque lo reduce a ser su ilustración. Pasamos a padecer la existencia de un arte cultural. Y ocurre que el arte se las juega, para no devenir un juguete de la cultura, en la separación, en el más allá del límite. A propósito de esto, lo diré en voz baja, el título de Ronald Kay para uno de los libros más pregnantes de la escena chilena, deja en suspenso presente la noción del "espacio de allá", como la existencia prefigurada de una cultura respecto de la que la práctica artística sería su condición crítica, como crítica, por ejemplo, puede ser la diagramaticidad de la obra de Eugenio Dittborn en relación a la determinación metafísica de la historia de las transferencias tecnológicas y de sus efectos en la condición de los soportes. Y esta separación, continúo, entre cultura y arte no podría, sino, ser de carácter insurreccional; es decir, destinada a violentar el lenguaje establecido de una época determinada.

Termina sosteniendo Louriau: "La posibilidad radical de un arte no cultural implica una acción en cadena: un trabajo de sapa sistemático que, por aproximaciones sucesivas reúne en una misma malla todos los elementos que constituyen el campo cultural, que dibuja el contorno de este último, elevando a un nivel tal que pueda de un solo gesto negar en bloque todo lo que es cultura".

Mediante este acto el arte se lubera de la cultura y se evade del lenguaje recibido para producirse como el no-lenguaje in/comunicable, lo que conduce a una salida destinada a inscribir el no-lenguaje en el lenguaje, a provocar la experiencia del no-lenguaje que es el límite mismo del lenguaje y que se dibuja en él. Esto es lo que produce el arte anticultural por la sola pronunciación de su nombre y que pone en juego la ruptura con el pensamiento instituido.

Toda la existencia de un arte no cultural descansa sobre la posibilidad de eyacular un gesto no pensado, que en su propia progresión se presenta como un gesto sin finalidad que avanza en el no-ver del más allá que procede sin pre/visión (sin tener nada delante de si), como la traza de una aventura, de una errancia, como un devenir significante de la insignificancia, dibujando la singularidad de un trabajo que define, delimita y traza en el curso de un trayecto in/terminado, el contorno exterior del pensamiento cultural tradicional sometido a la universalidad de la mediación y de la comunicación. Entonces, se trata de una insurgencia contra las formas que se ve obligada a ir más allá de si misma llevando consigo la impronta de su origen incierto, comprometiéndose en el surco de un grafismo original que ha inaugurado la condición de trazabilidad del arte no cultural, desmantelando la ilusión de transparencia patrimonial (subordinada al Padre edificador) mediante un trabajo de de/culturación desconcertante, tomando la cultura "por debajo" de la cintura, por así decir, en una

sub-versión que repudia la estética, ya que ésta es el arte convertido en cultura, pero sin dejar de conservar la propia estética y la propia cultura como bases de su gesto de repudio, porque la evasión del arte no puede sino realizarse desde el fondo de la cultura misma, porque el verdadero más allá de la cultura está en la misma cultura, comprometiendo las nociones del adentro y del afuera, a condición de ser desmantelada por el gesto de un arte que se realice como su consciencia crítica.

ESCENAS LOCALES, TASAS MÍNIMAS Y MACRO/ZONIFICACIÓN DE INTENSIDADES COLOQUIO "ARTES DE LA VISUALIDAD Y POLÍTICA DE ESTADO"- (para ser leída el Jueves 21 de julio 2016)

Solo tengo veinte minutos. Hablaré de cómo funciona la noción de Escena Local[1]. Luego la distinguiré de otra noción que ha sido elaborada en el curso de mi trabajo de campo: Tasa Mínima de Institucionalidad[2]. En seguida, presentaré la noción de Macro-zona como herramienta de fijación de un eje de trabajo que articula una práctica de arte con un indicio determinante de imaginario local.

Sin embargo, para que exista una política nacional de artes de la visualidad es preciso hacer otras distinciones que no son operativas sino de carácter funcional, entre gestión cultural y gestión de arte contemporáneo. Esto exige la separación de aguas en la estructura del Estado entre Cultura y Artes Visuales; hipótesis necesaria que a su vez se desprende del título de la ponencia sobre el arte como conciencia crítica de la cultura.

El fortalecimiento de las escenas locales debe ser el objetivo primordial de la política nacional. No en todas las regiones existen escenas locales. Estas se reconocen a partir de la articulación estructural de a lo menos tres elementos: universidad (saber local), política (historia local) y crítica (construcción de públicos).

En la mayoría de las regiones solo existen tasas mínimas de institucionalización en lo que respecta a artes de la visualidad. Estas tasas implican la existencia de uno o dos de estos elementos ya mencionados, que en su pragmática no alcanzan a elaborar condiciones de montaje de una escena en forma.

En lugares donde hay tasas mínimas existe una fuerte presencia de prácticas tardo-modernas, dejando a las prácticas contemporáneas reducidas a un comportamiento de enclave. En los lugares en que hay escenas constituidas, las prácticas tardo-modernas no son menos importantes, sin embargo frente a la fuerza institucional adquirida por las prácticas contemporáneas, se reproducen como zonas subordinadas, relativamente excluidas del goce de los bienes alcanzados por las prácticas contemporáneas.

El desarrollo de las escenas locales debe ser el núcleo de una política nacional y la internacionalización es tan solo un aspecto subordinado de ésta. Es preciso fortalecer primero las condiciones de reproducción de existencia de las artes de la visualidad en cada región, atendiendo a las particularidades desiguales de su gestión y de su implementación orgánica.

Las nociones de Escena Local y de Tasa Mínima permiten identificar problemas y señalar iniciativas de desarrollo local. No es lo mismo analizar la situación institucional de una escena local, a describir los obstáculos que existen en otros lugares para constituirse en escena. Sin embargo, la ausencia de escena no es una catástrofe, sino una singularización de la fragilidad institucional en un territorio determinado, donde se combinan formas diferenciadas de desarrollo y de transferencia informativa.

Hay lugares en que la ausencia de prácticas de arte contemporáneo está resuelta mediante el desplazamiento de la producción de efectos estéticos hacia prácticas sociales y prácticas rituales consistentes, que le plantean al arte contemporáneo unos desafíos frente a los cuáles éste no puede responder. A título de ejemplo, pongo el caso de los efectos estéticos de la vida cotidiana de las comunidades afro-descendientes del valle de Azapa y de los emplazamientos de los *chullpas* en la zona cercana a Colchane.

Les pongo otro ejemplo: el concepto de Ciudad-Valle-Central, inventado en Talca por la Escuela de Arquitectura, obliga a entender cómo una zona específica del territorio que va desde Rancagua a Chillán modifica las relaciones del conocimiento y del paisaje, desde prácticas que superan las disciplinas del área de artes de la visualidad y las problematizan como una plataforma de intervención sin precedentes.

En San Felipe, última frontera del Norte Chico con la Metropolitana, las formas complejas de religiosidad popular como los "bailes de chinos" desmantelan toda cercanía performativa. Al menos, la problematizan. Lo menciono para dar a entender que la naturaleza de los cortes territoriales obliga a recuperar micro-zonas de gran singularidad, como el interior de la Quinta y los bordes de Placilla, que remiten a pasados históricos extremadamente diferenciados, que demuestran de manera análoga que no en todas partes el desarrollo del arte contemporáneo resulta unitario y homogéneo.

Existen zonas tardo-modernas que pueden reproducir sus condiciones en un largo plazo sin exhibir "traumas" significativos. En cambio hay zonas aceleradas, hasta diríamos alteradas, pero carentes de capacidad de escenificar una producción, en las que se mantienen a duras penas, de manera muy forzada, prácticas contemporáneas academizadas y acopladas al "gusto" de las élites regionales.

Hay macrozona porque hay archivo local. Por ejemplo, si hay algo que hacer en el Bío-Bío es la promoción de investigación sobre la trayectoria de Eduardo Meissner, porque es fundamental reconsiderar el rol de los "héroes locales". ¿No debiera haber una política local de archivos? ¿Y una política de conservación preventiva? ¿Qué pasa

con el Mural de la Farmacia Maluje? Meissner, Escámez, esos son casos de "heroísmo" plástico local. ¿Desde donde se puede formular una política de recuperación de archivos plásticos locales junto a una política de promoción de las experiencias de arte y comunidades, que tome como un elemento decisivo el rol de los "ojos de agua" en la designación del territorio? Incluso, la sola noción "ojos de agua" permitiría constituir una nueva macro-zona entre el rio Bio-Bio y el Imperial.

Todo esto no es más que la enumeración de unos *indicios de escena local*, frente a la cual, las políticas nacionales no tienen ninguna palabra, ni para reivindicar lo que existe, ni para proyectar un futuro.

Tengo otro ejemplo: la nueva Región de Ñuble posee la posibilidad efectiva de montar residencias internacionales de arte en el territorio contemplado por la Reserva de la Biosfera del Nevado de Chillán. El punto es sostener iniciativas que pongan en directa relación las producciones más puntudas de arte contemporáneo relacional con zonas de tasa mínima de institucionalización en arte contemporáneo. Es tan solo un ejemplo de las potencialidades que tienen las escenas locales en la redefinición del rol del arte contemporáneo en la formación artística chilena.

Las macro-zonas son retículas de sentido que se amarran a partir de unos hilos significativos que quedan disponibles para poder amarrarse con otras. La lengua, la tripa, la capa de ropa, la sobrecubierta de memoria material recuperada para operar, efectivamente, son *generadores de trazabilidad simbólica*, que dibujan en el territorio un mapa de intensidades que supera las emanaciones del imaginario restrictivo del arte contemporáneo. La invención de la macro-zona operar como el proceso de condensación en el "trabajo del sueño". Por esta razón, una macro-zona debe ser leída como un acertijo y no como una entidad administrativa que fija las normas de gestión para justificar su propia reproductibilidad institucional.

La macro-zona es una noción que involucra un método que registra la sismo-grafía de los imaginarios locales y organiza las jerarquizaciones zonales, durante una unidad de tiempo determinada, poniendo en función las energías de agentes que pueden ser artistas, pero que en su mayoría no lo son, y que sin embargo, padecen los efectos de sus desplazamientos de lengua, como en el caso del nombre Chanavaya, al sur de Iquique, que remite a la memoria dura de la "bahía de los chinos", descrita en inglés para pasar a nutrir los registros de la exclusión máxima[3].

Debemos concebir fórmulas administrativas que permitan proporcionar servicio efectivo a los ejes de trabajo determinados durante una unidad de tiempo ya determinada. La tarea es buscar las formas de definir estos ejes y validar en el seno de las comunidades los *procedimientos de lectura* que se requiere, para su conversión consecuente en manejo de intensidades.

La macro-zona debe ser un procedimiento de lectura y de conversión en acción de un conjunto de enunciados definidos en el curso de una negociación de "etnologización problemática" con una comunidad local determinada.

ARTE Y LATENCIA
(agregado a la lectura de la ponencia del día jueves 21 de julio)

El arte se ocuparía, entonces, de las latencias. Esta es la frase con que pongo en relación las dos ponencias al Coloquio "Artes de la visualidad y Política de Estado". ¿Cómo es posible sostener que el arte es anticultura, si al mismo tiempo postulo que el arte es una práctica cuyos efectos estéticos más significativos tienen lugar fuera de su campo? Es decir, en el campo de la cultura. Lo que permite la relación de las dos ponencias es la hipótesis de la latencia, porque remite a un "fondo acumulado" de experiencias locales donde se ancla un imaginario que el arte formaliza y que produce su acceso a la consciencia, como crítica.

La primera ponencia plantea un problema de distribución institucional de poderes; mientras la segunda se refiere a un método de trabajo en que la producción de arte se convierte en un recurso sub-versivo, en la medida que al validar su propio diagrama se evade de la obligatoriedad ilustrativa a que la somete la cultura funcionaria. Sin embargo, lo anterior es posible solo a condición de conectarse con indicios de imaginario local que autorizan la existencia de elementos extra-limitantes que aceleran la puesta del arte en una "más allá" que abre perspectivas ilimitadas a la creación.

La ilimitación es registrada en su proceso por la determinación de macro-zonas simbólicas que, en proveniencia del limite interior del campo cultural, sin embargo lo sobrepasan en intensidad, inscribiéndose como prácticas rituales altamente formalizadas, como pueden ser la práctica culinaria (cocina pobre), la práctica religiosa (bailes de chinos), la práctica funeraria (chullpas) o la práctica literaria (la décima espinela). La posición anticultural del arte se valoriza y se verifica en la construcción de un lugar distante, conceptualmente negociado con los agentes de la formación cultural, dando pie al respeto jurídico de las prácticas de gestión cultural en general respecto de las prácticas de gestión de arte contemporáneo.

Las macro-zonas ponen en relación a las prácticas de arte con las prácticas rituales, en el frente de contacto directo con la cultura entendida como cuenca de acumulación y retención simbólica; pero en cuyo seno produce el saber necesario para sostener la distancia requerida que superar su propio límite y promueve su embestida sub-versiva, que consiste en formular preguntas destinadas a poner en cuestión su estabilidad. Ahora bien: dicha puesta en duda es una condición de regeneración interna de las propias condiciones de reproducción de si misma, que de todos modos busca maltratar a las prácticas artísticas subordinándolas a proporcionar elementos de consolación en el manejo de poblaciones vulnerables.

Las macro-zonas no son entidades administrativas, sino herramientas de pesquisa de los grados de insurreccionalidad contemplados en los indicios de imaginarios locales que en su formalidad se abren hacia lo ilimitado, porque de todos modos lo ilimitado tiene necesidad de límites para ser una producción subversiva contra la cultura. El ejemplo más grave en este caso sería la turistización patrimonial como complejo banalizador de lo memorial. Hay otros ejemplos más ilustrativos que tienen que ver con la subordinación de la visualidad a los imperativos de las artes de la representación en los centros culturales, que dominan el negocio de la catarsis regulada y convierten la exhibitividad en una tarea "escolar", indigna, des/profesionalizante.

Pero lo más grave es que el modelo de gestión de la cultura en general determina el modelo administrativo de las entidades, porque el *Síndrome Squella* consiste en satisfacer la maquinalidad de los decretos internos del servicio, al punto que perfectamente podría no existir un ministro-presidente, porque el aparato funciona solo, gracias a la auto-regulación funcionaria. Más aún, cuando en términos del desarrollo de las industrias, existe un fondo de la música, un fondo audiovisual y un fondo del libro, que autonomizan de manera certera la inversión en cada área, dejando a la visualidad sometida a la lógica reparatoria del pequeño subsidio, a los fondos compensatorios de la miseria del mercado y al maltrato ilustracional del *triángulo objetivo/fundamento/descripción*.

Entonces, lo que propongo es el montaje de un dispositivo de articulación de prácticas sub-versivas de arte contemporáneo, no sometidas a la convención de la cultura, sino abiertas a la experiencia de la ruptura del lenguaje establecido; es decir, como crítica errante del lenguaje, poniendo en juego la inscripción que escapa de toda apariencia y ejerce todo su saber en la producción del *limite ilimitado* de las formas.

IMPORTANCIA DEL COLOQUIO

El Coloquio ha sido muy importante. Si bien asistieron setenta personas el miércoles y cuarenta el jueves, y si bien hay que restarles los doce funcionarios del CNCA que estuvieron siempre presentes, hay que decir que el coloquio fue muy importante, porque se cumplió finalmente la promesa que el asesor cuestionado le había hecho a las comunidades de artistas y gente que se ocupa del arte.

Camilo Yáñez no pudo evitar que se discutiera lo que ha mantenido en secreto y bajo el rigor amenazante de los encuentros personales. Es decir, no hubo una sola mención al proyecto de Centro de Arte en Cerrillos. En este tema Yáñez puso todo su interés y no condujo la discusión del sector tendiente a formular una política nacional. Lo único que hizo fue tensionar innecesariamente el ambiente previo con amenazas y reuniones informales excluyentes, invitando solo a agentes de los que esperaba aprobación para un proyecto en que la reforma arquitectónica era el punto clave. Incluso quiso involucrar a personalidades especiales que venían de visita a Chile, como el caso de Jaar y Camnitzer, pero le fue pésimo. Y eso que no les hemos pedido la

lista de personas a las que ha hecho ir a ver la remodelación del aeropuerto, a partir de la cual se le ha ocurrido sostener la metáfora según la cual éste será el despegue del arte chileno.

Lo que ha quedado claro es que la ficción sobre el Centro ha sido una gran pérdida de tiempo, porque la base real para la discusión de la política nacional estaba en otro lugar, respecto del cual se estableció de inmediato una gran coincidencia sobre el método de trabajo, elaborado por Estudios, cuyas orientaciones todos los participantes aceptamos y colaboramos en la redacción de las actas de mesas en las que se abordaron gran parte de los tópicos que habíamos señalado en nuestras ponencias.

Se podría sostener que Estudios hizo como el "paco bueno", mientras Camilo Yáñez oficiaba de "paco malo". Aún así, el trato de Estudios fue amable y proyectual, de modo que se pudo trabajar sin problema alguno.

Todos entendemos que el proceso de discusión y validación de la política es largo y complejo. Nadie piensa que las propuestas estarán recogidas en su totalidad y en el sentido en que fueron planteadas. Pero eso es de otro resorte, mucho más "político", en el peor sentido. Es como si hubiésemos trabajado en la "previa". Camilo Yáñez piensa en la "posteridad".

Lo que hay que recalcar es que sin necesidad de tensionar el sector, fue posible discutir sobre los grandes desacuerdos e imprecisiones existentes, porque en los dos últimos años el propio sector ha experimentado severas transformaciones, sobre todo en el terreno de musealidad y de la administración de recursos para internacionalización. Esto ha sido muy importante: delimitar los desacuerdos, que son, en primer lugar, conceptuales. No es algo a lo que haya que tenerle miedo.

En concreto, existe una gran consciencia acerca del realismo de una historia institucional desigual, y a lo menos, se espera que de aquí a dos meses se llegue a formalizar algunas cuestiones decisivas sobre "creación", producción de obra, circulación y mediación, de arte contemporáneo. Es necesario poner el acento en esta cuestión: la gestión (sistémica) de arte contemporáneo. **El futuro está en las obras. Es el diagrama de las obras el que define las formas organizativas del campo.**

Sin embargo, la vida de la "gente de a pie" del sector es el gran tema a seguir debatiendo. Ha sido una gran cosa poder establecer que a los artistas no se les puede cargar con la mochila de la alfabetización visual de la población. Y que de paso, tampoco es posible desestimar la existencia de una visión casi-pre-contemporánea sobre las visualidades en regiones. Lo que tenemos es un sector de desarrollo combinado y desigual.

Entonces, la pregunta sobre la justificación del Centro de Cerrillos, del que no se habló una sola palabra, quedó subordinada al privilegio de una exigencia previa: la política nacional, en cuyo seno, dicho centro se inscribe. Pero como la primera no se ha

definido todavía, resulta incomprensible que no haya siquiera una ficción convenida para validar el proceso de "centrificación" iniciado. Un centro no se define por su edificio sino por su concepto de futuro. Y no lo vemos por ninguna parte. Camilo Yáñez representa el fututo del operador político, que trabaja en la "historia corta", mientras que el futuro del arte están en las obras que se están haciendo ahora, que nadie conoce, y que se proyectan como un potencial de inediciones programáticas para cuya lectura es preciso disponer de nuevas herramientas.

El Coloquio fue organizado por Estudios del CNCA, lo que dio las garantías metodológicas necesarias para llevar a cabo una actividad para la cual ya había un compromiso no cumplido de parte del área de artes de la visualidad, que demostró no tener ni cuerpo ni agallas para conducir este complejo proceso de participación en la elaboración de una política nacional.

Incluso, haciendo un sarcástico comentario a mi primera ponencia, el Señor Ministro hizo ver que la distinción entre arte y cultura, tal como lo he planteado en mi primera ponencia, podía perfectamente ser asumida en la organicidad de un Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Me pareció que su intervención fue clara y precisa, en cuanto a acoger la viabilidad de tal posibilidad; en el entendido que la radicalidad de la distinción puede dar pie a una nueva consideración sobre el lugar de las artes visuales en la estructura del Estado, sin olvidar que el aspecto principal de la contradicción se localiza en la propia producción de obra.

Lo anterior significa poner a la Obra en el comienzo y fin de todos los esfuerzos. No es posible subordinar la creatividad a la "difusión", la "financialidad" y la "formación". Estas son esferas de intervención subordinadas, cuyo funcionamiento será aclarado por el carácter de la obra.

Existe en Chile una estructura de obras suficientemente consistente, cuyo diagrama deben definir la administratividad de la escena. Esa estructura de obras determina unos ejes que existen y que es necesario hacer visibles, y que poseen claridades suficientes como para definir a su vez programas de acción que combinen de manera articulada una "política exterior" con una "política interna", y que de paso, aseguren el "discurso de posteridad" que permita recomponer los indicios de institucionalidad en el terreno de la edición, la musealidad, la conservación y el coleccionismo público.

Nada de esto es posible si no nos abrimos hacia *lo ilimitado* y superamos los límites de la cultura (del cálculo ilustrativo del arte de hoy), como sostiene Max Loreau "destruyendo la figura en la figura, el paisaje en el paisaje, el objeto en el objeto", teniendo por finalidad desencadenar lo no-visible hacia un nuevo visible, la no-forma hacia una nueva forma, la ausencia hacia un tipo de nueva presencia que signifique privarla de un Lugar Cultural para afirmar el Lugar del Arte.

CITA ENVENENADA Y CITA A CIEGAS.

El día después del Coloquio sobre política nacional de las artes de la visualidad ha sido extraordinario. Nada más que llegar a la D21 a visitar una vez más la exposición de las obras de Leppe que me encintro con una delegación de artistas e investigadores extranjeros que asisten al X Encuentro Hemisférico. Entonces, claro, ¿quién era Leppe? Y me encontré dando un informe sobre las cuatro piezas en exhibición.

Quizás lo más importante sobrevino frente a la obra "Cita a ciegas", ya que permitió hablar de los deslizamientos de lenguaje experimentados en los títulos de sus obras. En este caso, la cita no solo remitía a la realización de un encuentro, sino que pasaba a ser una referencia erudita; una cita textual. Sobre todo, si la acción de Leppe tenía lugar delante de una reproducción fotográfica en la que se divisaba la figura de Joseph Beuys.

¿Con quien era la cita? ¿Con Bueys? Lo dudo. Ya era evidente el recurso que redoblaba la presencia de un referente, como en el caso de la Acción de la Estrella, en 1979. Las citas eran referencias eruditas, calculadamente sobre/determinadas.

El caso es que en 1981 Leppe decidió enfrentar el *discurso místico* del CADA, de base beuysiana. Tanto es así que esta obra fue incluida en el montaje y producción de la acción corporal que Leppe tituló "Cuerpo correccional", en el cierre del Primer festival chileno-francés de videoarte, en diciembre de ese año. De paso, les recuerdo que tanto Leppe como Dittborn recusaban ese tipo de misticismo que abundaba en el "habla-CADA". Beuys había dicho que se había sobredimensionado el rol de Duchamp. Leppe le responde al CADA a través de esa "cita a ciegas", por la que declara el rol del simulacro y la simulación en sus trabajos, en oposición a la histerización ostentatoria de las llagas en los brazos quemados de Eltit. Esta última leyó, insuficientemente, a Sarduy.

En todo caso, la noción de cita guarda un carácter dramático en la acepción militante de "cita envenenada", que corresponde a la cita preparada por los Servicios Represivos para hacer caer a un compañero, con la ayuda necesaria de otro compañero que ha dado la información bajo apremio ilegítimo.

Dos cosas: una, que se avanza a ciegas hacia la perdición; dos, que lo que la habilita es una "falta de contensión" que proporciona la información condenatoria. Beuys está impreso detrás del cuerpo de Leppe, pero como retaguardia de un arte militante que le hace a éste una "cita envenenada", justamente, porque se sustrae del vitalismo ejemplarizante del mártir como artista. El materialismo de Leppe lo hacía levantarse contra el accionalismo primitivista-cristiano del CADA, que pavimentaba su goce en la exhibición de las marcas en el cuerpo "social". La autoreferencia llegaría a tal que el propio CADA debía ser entendido como la visibilidad institucional de dicha marca.

Recordé cómo Leppe "ponía el cuerpo" en "Prueba de artista" (1981). El día jueves pasado hablé, en el Coloquio, de poner por delante el cuerpo de obra. Era otro contexto discursivo; sin embargo, espero sacar un rendimiento de esta asociación.

Frente a una pregunta sobre "¿qué hacer?" respecto de la formulación de una politica nacional, mi respuesta fue "hacer obra", porque en esta práctica se recupera el diagrama de la obra misma, cuya densidad debe determinar las condiciones institucionales de su reproducción como obra y como *discurso de posteridad* de obra.

La tarea es dibujar el diagrama de sus tensiones y determinar la administración que debe proporcionar servicios a la iniciativa de producción de obra. La trazabilidad del arte reside en esta facultad convertida en condición organizativa de sus recursos.

Esto fue lo que sostuve al montar la ficción de la Trienal de Chile, pero esta fue saboteada por Ricardo Brodsky que la subordinó a un modelo presupuestario que hizo de ésta una *vulgar exhibición*. Lo que está puesto en evidencia, a casi una década de dicha iniciativa, es la condición misma de la noción de exhibición.

Hay obras eminentes que sobrepasaron esta determinación y se convirtieron en dispositivos in/exhibibles, porque superaron el imperativo de la "espectación" y dieron pie a la aparición de procesos que definen por si mismos las condiciones de visibilidad institucional. Siendo, el aparato editorial, uno de ellos. Y no el menor.

Este fue un principio que los propios Mario Navarro y Camilo Yáñez defendieron como propios en su participación en la Bienal de Mercosur. Celebré lealmente su compromiso innovador. La hipótesis fue que el trabajo curatorial practicado por un artista estaba determinado por el diagrama de su obra.

Sin embargo, he podido apreciar que en el caso actual de Camilo Yáñez, este abandonó *el trabajo del diagrama* para asumir el trabajo de manipulación del operador político, que en muy poco tiempo ya le han causado un daño irreparable a su propia obra, porque ha perdido toda la credibilidad ética y estética que ésta le había permitido construir. Es difícil mantener la fidelidad de su contingente con promesas de trabajo que no podrá satisfacer.

El operador trabaja en la frontera de un inverosímil que convierte todas sus operaciones en una realidad efectual que solo se levanta en provecho de si mismo. De este modo, resulta simplemente inpresentable que su aporte a la formulación de una política nacional consista en la realización de una exposición personal realizada con el dinero de todos los chilenos.

¿No era este el argumento que en el 2000 los "padres totémicos" usaron en mi contra porque no les permití "intervenir" en provecho propio el concepto curatorial de "Historias de transferencia y densidad"? ¡Que memoria más corta tienen! Ahora se les revierte la situación y guardan silencio, porque ya lograron disponer de un buen espacio. Y seguramente, les pagan muy bien el montaje.

En relación a lo anterior puedo sostener, entonces, que esta exposición inaugural del **Centro de Arte del que no se dijo absolutamente nada en el Coloquio**, es la *cita envenenada* del arte chileno contemporáneo.

PEQUEÑOS ARCHIVOS DE UTILIDAD PÚBLICA.

En el coloquio, en la tarde del día miércoles hubo dos ponencias que retuvieron mi atención. Una, de Samuel Salgado, sobre política de archivos fotográficos; la otra, de Jorge Drouillas, sobre el boxeo como eje de estudio etnográfico del cuerpo en las clases sub-alternas. El punto es que ambas ponencias hablaban desde el estatuto de la fotografía, pero al final, no era de la fotografía de lo hablaban, sino de una historia de la corporalidad. Pero lo más inquietante, epistemológicamente, era que se situaban en el plano de la tesaurización, de la clasificación, del archivo; es decir, de la cultura, y no en el "polo de la creación". De modo que podríamos decir que ambas ponencias, muy sugerentes, apuntaban a una patrimonialización de las visualidades, en vías a construir una historia del cuerpo. Pero sobre todo, que no hay Cultura sin política de archivo. (*Y que eso no depende de que los archivos sean instalados en Cerrillos como garantía de algo*).

El boxeo es un buen caso para trabajar sobre imaginarios locales. La excelente documentación gráfica de Jorge Drouillas apuntaba a recuperar una historia del gesto, como pose militarizada –entre otras-, en función de la participación creciente entre los años cincuenta y sesenta del boxeo militar en los eventos de boxeo civil. Lo cual, a su juicio, denotaba un tipo muy particular de "fricción social" que se establecía entre los agentes de esos diversos estatementos, como algo que era propio de la socialidad imperante. Situación que se quebró de manera absoluta en 1973.

Una situación similar ya había sido planteada por Bernardo Guerrero a propósito del cuerpo deportivo, como versión subterránea de la visible derrota del cuerpo minero en las batallas sociales de comienzos del siglo XX. Entonces, pongo este ejemplo porque ya he mencionado el tipo de trabajo que Guerrero realiza en Iquique, desde el CREA, donde dirige *una biblioteca privada de utilidad público*.

La cuestión de la utilidad pública está asociada al destino de algunas colecciones de arte contemporáneo, que permiten sostener un discurso que reconstruye las coordenadas de la densidad plástica chilena de la coyuntura de 1980- 1981. Esta es la unidad temporal que me sirvió de base para el montaje de la hipótesis de "Historias de transferencia y densidad", en cuya inauguración tuvo lugar la acción corporal "Los zapatos de Leppe" . Esta fue registrada en un largo plano secuencia (autoral) por Jaime Muñoz y dio lugar a la producción de un video que ha sido presentado en días pasados en la Sala Blanco del MNBA.

De este modo, en Santiago, en el MNBA y en Proyectos de Arte D21, se presentaron obras muy específicas de Leppe, en el marco del X Encuentro Hemisférico. En los hechos, estos eran indicios de una política de "archivos de obra", que en el caso de las acciones corporales resulta muy complejo definir y a veces recuperar, por la heterodoxia material y formal de los registros, que son de carácter audiovisual.

Lo que no dije en la columna que consignó la visita a la exposición de Leppe de una delegación de participantes en el encuentro, fue el estatuto de la homosexualidad en su obra de conjunto, pero particularmente en la de 1979-1980. No era lo que se llamaría hoy día una "homosexualidad militante", pero que estaba de manera implícita en la trama más profunda de su "concepto" de cuerpo. El corrimiento de la identidad sexuada se escurría en las fisuras del discurso político dominante de izquierda como el estallido de una cadena de fuegos de artificio que ampliaban la lectura del simulacro, llenando las grietas que el edificio de la conducción política enarboaba en su virilidad ostensible y ostentosa.

La mórbida silueta de Leppe y el pelo engominado que ponía en ridículo el forzamiento de la masculinidad, sostenía la enunciatividad de una voz regulada por las "artes de hacer cantar", sobre cuya acepción no es preciso ahondar. La resistibilidad del cuerpo dependía de una abertura buco/anal cuya diafragmaticidad estaba determinada por el umbral de excitabilidad del victimario. En primerea instancia, para obtener información; en segunda instancia, para dar prueba de la ocupación de un cuerpo (territorio enemigo deseado). En tercera, para cubrir el nombre con una argamasa compuesta de barro, mucosidad, sangre, semen, leche, sudor, y cal.

En el cuerpo de Leppe se localiza esa representación de la edificabilidad del miedo, más allá del cuerpo hospitalario exhibido como entrampa-ojo, destinado a no permitir el acceso al estado de la carne, que *habla-por-si-sola*. Pero en una historia reciente de la fotografía, las obras-registro de Leppe deben ser consideradas como síntomas de la defección de la imagen. Dittborn le mandó decir, en esa coyuntura, que la historia de la pintura ya retenía en su tecnicidad representativa, la totalidad de la gestualidad implicada en la historia sagrada, enfatizando la primacía del descendimiento, que supone y anticipa la (a)cogida de la madre.

La polémica formal señalada está documentada y las piezas deben ser identificadas, ya sea pertenezcan a una colección privada o a una colección pública. Esto es lo que corresponde a los archivos internos de la visualidad y que requieren ser fortalecidos en las entidades que ya existen: el CEDOC y la Biblioteca del MNBA. Pero como digo, estas son entidades que sostienen la "cultura de la visualidad" cuyo lenguaje de base debe ser superado con nuevas obras y no con acciones administrativas.

Para resumir: una política pública de archivo se formula desde la expansividad del diagrama de las obras y no desde su gestión como botín para su empleo satirizado, ni para la ejecución presupuestaria del nepotismo de los pequeños tiranos de turno.

III.- PRODUCCIÓN DE OBRA COMO CENTRO

PRODUCCIÓN DE OBRA

Hay que poner en el centro de la reflexión sobre política nacional de artes visuales la PRODUCCIÓN DE OBRA, y no la difusión ni la formación. La difusión es un asunto relativo a la "industria de las instituciones de exhibición" y la formación tiene que ver directamente con el "mercado" de la educación superior. La edición critica, en cambio, tiene directa relación con la producción del "discurso de posteridad de obra". Algo completamente distinto.

¿Qué se entiende por "discurso de posteridad"? El espacio propio de la obra se establece a partir de la exploración del discurso crítico que suscita. El trabajo de la interpretación se remite a una especie de empresa colectiva que, la mayor parte de las veces, precede a la obra y que, de seguro, la prolongará más allá de si.

La obra da lugar a la producción de unos escritos que deben ser conservados, verificados, referenciados. De tal manera, que la crítica colaborativa y anticipativa no se reduce a trabajar *post festum*, ni tampoco de manera accidental ni episódica, sino que "comentarios, exégesis e interpretaciones son inseparables de la obra, y constituyen un cierto tipo de cultura"[1]. Ciertamente, somos conducidos por el trabajo de quienes nos han precedido en la escritura. Pero también, por quienes nos han precedido en la producción de obra, en el curso de unas *polémicas-de-obra* determinadas, cuya identificación y recuperación nos permiten definir las coordenadas de un campo.

En este sentido, la obra viene a nuestro encuentro ya precedida de por una reputación que ya ha logrado establecer sus coordenadas. De tal manera que será posible hacer las distinciones necesarias entre la *verdad de la obra* y la *verdad de las representaciones* a que ésta ha dado lugar, en el seno de una polémica específica que va a definir el carácter de unas coyunturas en una "formación artística" dada, configurada por sus escenas de reproducción de prácticas discontinuas y diferenciadas.

Pondré un ejemplo: la inflación de la obra de Matilde Pérez ha dependido de la representación que de sus efectos ha logrado instalar el trabajo institucional de Ramón Castillo, como curador del MNBA. De este modo, hay que hacer una distinción entre la "construcción de verdad" de la obra de Matilde Pérez y la construcción del rol que Ramón Castillo le hace cumplir a esta obra en un contexto polémico determinado. Lo cual se ha convertido en un dudoso hábito de trabajo que éste ya ha reproducido en sus trabajos de *inflación de verdad* respecto de la obra de Iván Vial y de sus elucubraciones heroicas sobre el "ataque militar" al MNBA, en septiembre de 1973, como del efecto de la "verdad de sus operaciones" en una cadena de valor que solo

---

[1] LEFORT, Claude. *Les formes de l´histoire*, Gallimard, 1978.

[2] MACHEREY, Pierre. *Para uma Teoria da Produçao Literaria*, Editorial Estampa,

puede estar determinada por el rol que las piezas por él defendidas pueden tener en un contexto de "nuevo coleccionismo privado".

Resulta válido preguntarse por la coincidencia participativa que tienen Camilo Yáñez y Ramón Castillo como académicos de la UDP, tanto en la inflación de un discurso historiográfico como en la inflación de dispositivos de aceleración de carrera en el nuevo diseño institucional de las artes de la visualidad, ya que se habilita la sospecha de si ello corresponde a una política manifiesta de la universidad y de si solo es expresión de agendas privadas, en cuyo establecimiento se hace participar a la universidad a título de cómplice garantizadora pasiva.

La construcción de verdad tiene que ser un efecto teórico problemático y no con un consenso académico subordinado a determinada "políticas de amistad". De este modo, por ejemplo, no es posible armar un archivo a partir de una "curatoría" de los *documentos-por-encontrar*, como desean algunos investigadores que modifican los términos y acomodan el hallazgo documentario a los imperativos del presente, para los que solo se validan los *documentos-que–deben-ser-encontrados*.

Lo anterior está planteado en relación a las necesidades de archivo y documentación destinadas a servir a la construcción del discurso de posteridad de las obras; es decir, a los avatares de las construcciones de verdad a que son sometidas las obras cuando se subordinan a ensoñaciones críticas que omiten la lógica de sus determinaciones. Preguntémonos, al respecto, el "sentido" de los cursos de "teoría" y de historia del arte en las actuales mallas curriculares de las escuelas en función. ¿Historia para satisfacer problemas de cupo laboral o *historia-para-la-producción-de-obra*?

He señalado en el primer párrafo que es necesario poner en el centro de la reflexión sobre política nacional de artes visuales la PRODUCCIÓN DE OBRA, y no la difusión ni la formación.

Ni formación académica ni difusión: esto quiere decir, en el terreno de las artes de la visualidad, poner en duda la "garantía exclusiva" del privilegio universitario y poner un límite discursivo a la sordidez epistemológica de las mediaciones. Unas mediaciones que involucran tanto a los Medios (crónica periodística) como a la musealidad, entendida como productora de un conocimiento por el solo hecho de existir como dispositivo fallido de exhibición y clasificación patrimonial. Es decir, "por muy malo" que sea un museo, siempre va a satisfacer las necesidades simbólicas, tanto de las "comunidades (artistas y público)" como del poder político.

El museo es un *consenso-en-acto* sobre lo que "se espera" de su poder instituyente. Sin embargo, hay otros poderes instituyentes, más eficaces, como la crítica y la producción editorial, que establece relaciones de dependencia (relativa o absoluta) con los lugares de definición internacional de lo instituyente en el arte contemporáneo.

Un centro de arte solo es concebible solo como una estrategia de aceleración de la dependencia, para asegurar el acceso de carrera a comunidades de artistas dañadas por la postergación de sus demandas. Sin embargo, pienso que una política nacional de artes visuales no puede estar determinada por la necesidad reparatoria exclusiva de estas comunidades, sino que debe responder al *deseo de representación de las fallas* de constitución del Estado-Nación; es decir, organizar la *decibilidad* del arte desde la consciencia de su distancia respecto de las Instituciones Culturales, porque las prácticas de arte dan lugar a *una cultura-en-si-misma*, que es de distinto carácter que la Cultura Ministerial. De ahí, el sentido de mi ponencia en que sostengo *la necesidad de un arte anticultural*.

Lo anterior quiere decir que se debe poner en el centro de todo, más bien, en el (re)comienzo de todo, la PRODUCCIÓN DE OBRA. Esto significa que el trabajo que debemos hacer ahora es reconstruir el diagrama que la sostiene y montar las entidades más apropiadas para articular las prácticas de "creación" (en sentido propio), con las prácticas de archivo documentario y con las prácticas de construcción de coleccionismo público. **Estas son las tres áreas exclusivas para el montaje de un dispositivo estrictamente destinado al desarrollo de las artes de la visualidad, aún en el seno de la actual administración**.

He utilizado la noción de "producción de obra", mientras otros emplean la palabra "creación". Puede que estemos diciendo lo mismo, solo si entendemos que la obra supone por anticipado la construcción de su posteridad como crítica. Los "impulsos" del "talento" no existen. Lo que hay son manifestaciones ya diagramadas (anticipadas) por unas materias primas[2] y unas modificaciones técnicas determinadas por una historia desigual y combinada.

Estas materias primas sostienen la "potencial producibilidad" de sus condiciones simbólicas en la multiplicidad de formas y soportes (desde la práctica pictórica hasta la producción audiovisual), que reproducen las condiciones de montaje de sus enunciaciones. De ahí, entonces, a título de ejemplo, el *poder de la mancha* y de sus ideologías consecuentes en el arte chileno[3], como evocación de la fobia a la representación de la corporalidad, seguido del contra-poder de la impresión, como delimitación mecánica de la figuración y de la fisuración de la trazabilidad de la línea, en una *polémica-de-obra* que reproduce la "ausencia" de modernidad formal, señalando la la existencia de un "hueco decisivo" entre una pre-modernidad distintivamente clásica (que naufraga entre la pintura oligarca de los "caballeros chilenos" y la pintura plebeya de los "post-impresionistas" de la Facultad) y una contemporaneidad acelerada por los efectos de transferencia del modelo de la vanguardia política para con su vanguardia plástica subordinada y correspondiente.

---

[2] MACHEREY, Pierre. *Para uma Teoria da Produçao Literaria*, Editorial Estampa, Lisboa, 1971.

[3] Couve: manchismo de derecha; Balmes: manchismo de izquierda.

PRODUCCIÓN DE OBRA (2)

Hay que poner a las obras en el comienzo de toda reflexión sobre el campo. Pero sobre todo, las obras de arte contemporáneo, entendido éste como arte en el presente. Todo arte, sería, entonces, arte contemporáneo. Recupero la broma según la cual la frontera entre arte moderno y arte contemporáneo se sitúa en los años sesenta, de manera oficial, después de que Rauschenberg gana el gran premio de la Bienal de Venecia.

Se supone que desde ese momento el arte ingresa en una nueva era. Sin embargo, en Chile, tenemos que reconocer la existencia de prácticas artísticas para cuyos agentes la noticia del gran premio de Venecia todavía no ha sido recepcionada. Y aquellos que la han recibido deben aprender de inmediato que el arte contemporáneo experimenta una decadencia abismante, que no justificaría en absoluto una inversión pública.

Imaginen ustedes que el overol de Brugnoli es apenas contemporáneo de los *assemblages* del insigne americano. O sea, estamos hablando de 1963.

De modo que si arte contemporáneo es el *arte-haciéndose*, éste está contaminado de residuos de prácticas pre-modernas y tardo-modernas que hacen de la escena chilena un campo de desarrollo combinado y desigual. Un ejemplo de esto es la lamentable exposición de la colección del MAC, fundado por decreto universitario a fines de los años cuarenta. Eso que resultó fue llamado "museo de arte contemporáneo", pero en los hechos ha sido apenas un museo de arte tardo-moderno. Lo cual nos introduce en la posibilidad real de que todo lo que se produce en nuestra contemporaneidad, no sea –necesariamente- contemporáneo.

Este campo posee varias escenas de consistencia diferenciada, dominada por un sector institucional contemporáneo que define la dependencia de la formación (escuelas) y de la patrimonialidad (museos) . La paradoja es que se mantiene un espacio de formación, que es totalmente independiente de la creación y de la patrimonialidad. Las mallas curriculares retienen y reproducen un universo de determinaciones, desde presupuestarias hasta rituales; la creación se ubica, en cambio, en el terreno de lo indeterminado, de la "utopía". Para producir su inserción retro/versiva al sistema real de arte. Incluso, la lógica de la formación soporta difícilmente la lógica de la creación.

En cuanto a la patrimonialidad, si distinguimos su acción en producción de archivos y manejo de colecciones, veremos que la institucionalidad que les corresponde por historia, mantiene una relación de distanciación con la creación, si bien proporciona los insumos necesarios para su ejecución.

Es preciso separar de manera radical la creación, tanto de la patrimonialidad como de la formación. De hecho, la existencia de un campo combinado y desigual como el que he descrito es el producto directo de la falla histórico-estructural de la formación. Por otro lado, los archivos y los museos no cubren solo el período de la

contemporaneidad, sino que se les obliga a asumir la archividad de todo el arte producido en el territorio, así como sostener la coleccionabilidad de sus piezas (en lo posible) más relevantes. Aún así, resulta insuficiente, por la ausencia de colecciones públicas. Para escribir de arte chileno no es posible recurrir solo a fuentes públicas. Existe, pues, un déficit.

Si pensamos en poner la producción de obra en el centro de una política pública, debemos hacerlo de tal manera que su diagrama determine la coleccionabilidad de las piezas significativas del arte del presente, así como el acopio de los documentos que construyen el discurso de posteridad de las obras. Para ello, sin embargo, es necesario reconstruir dicho diagrama; tarea que no depende de un consenso sino del reconocimiento de un campo polémico determinado.

¿Cómo se reconoce un campo polémico?

Todo el arte posterior a los años sesenta -con fronteras relativamente flexibles- debe ser susceptible de ser recuperado por un dispositivo coleccionístico, que exprese las decisiones implicadas en una criterización definida por el diagrama previamente mencionado. Pueden co-existir una pluralidad de diagramas, no clasificados por soporte sino por ejes simbólicos de determinación de sub-campos, formulados a partir de la lectura de las coordenadas que han dibujado las tensiones del arte chileno contemporáneo de los últimos cincuenta años.

Sin embargo, el establecimiento de un período largo no contribuye a la conversión de planes de acción instituyente en relación de dependencia estructural con determinadas obras. Apenas una política nacional está pensada para un quinquenio. En relación a este último medio siglo, los sub-períodos parecen no dispensar la misma densidad. En el entendido que la producción de densidad está determinada por los ejes dominantes de las coyunturas en que se distribuyen las líneas efectivas de productividad.

A título de ejemplo, someto a consideración la siguiente distinción: Artes de la Huella, Artes de la Excavación y Artes de la Disposición. Poseo suficientes obras y un reducido número de artistas para señalar los límites de este encuadre. Para conectar con el comienzo de esta entrega, las primeras artes mencionadas coinciden con la fecha señalada por Rauschenberg. La contemporaneidad chilena es un efecto de aceleración que cubre un salto formal que salda la carencia de modernidad plástica. La primera mitad del siglo XX está determinada por la ley de la analogía dependiente. Solo desde 1962 en adelante es posible romper con dicha determinación y postular a una autonomía discursiva y plástica que va a definir la decibilidad del manchismo de izquierda en la organización del campo, a través del copamiento orgánico de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, a partir de 1962.

Sin embargo, de esa coyuntura, signada por las obras balmesianas de entre-dos fechas: 1962 (Grupo Signo, Madrid) y 1965 (Santo Domingo), existe apenas un

discurso de posteridad. El impulso de dichas obras se agota en 1972, en el seno de la misma organicidad ya apuntada. Es el sub-período que acoge a las Artes de la Huella.

Las Artes de la Excavación se disponen a ser reconocidas a partir de la Obra Dittborn y el diagrama que afecta las condiciones de transferencia discursiva, a través del desarrollo e implementación de diversas y sucesivas *tácticas impresivas* (*Hilvanes y pespuntes para una poética de las artes visuales, 1980*) que permiten distinguir las áreas de ejecución de las obras de un conjunto de artistas cuyo trabajo será realizado principalmente entre 1976 y 1985.

Las Artes de la Disposición, por su parte, pueden ser reconocidas a partir de la Obra de Mario Navarro, cuya consolidación como *determinante de coordenadas* apenas se establece a partir de 1997 en adelante. La dispositividad de Navarro declara el estado de inanición de la *furia instalacional* que cubre el horizonte de la primera transición democrática, para reconocer la simple disponibilidad de unos objetos-pensamiento que prolongan el principio establecido por Dittborn, en 1978, en torno a las relaciones entre artista, historia política e historia del arte.

Las tres distinciones anteriores cubren un período de medio siglo y trabajan, si bien, inicialmente, de manera secuencial y en una cuasi dependencia abrumada por indicadores de continuidad y ruptura, terminan por operar de manera simultánea en la actualidad.

Si hay que poner a las obras en el centro de la distinción de los campos administrativos que aseguren una conveniente gestión de recursos en el terreno del arte contemporáneo, es preciso concentrar nuestros esfuerzos en el próximo quinquenio, pero a partir de la lectura de la producción del quinquenio inmediato, a partir de las coordenadas determinadas por la combinación de las tres Artes ya declaradas, que como he señalado, operan de manera simultánea. Solo esta lectura va a determinar, a s vez, las relaciones de transferencia entre un quinquenio que se termina y el otro en el que se prolonga de manera problemática.

HAY QUE PONER A LA PRODUCCIÓN DE OBRA EN EL CENTRO DE LA REFLEXIÓN SOBRE POLÍTICA NACIONAL DE ARTES VISUALES.

Cuando participé, como varios otros, en el Coloquio para recoger insumos destinados a la formulación de la Política Nacional de Artes de la Visualidad, entendí que significaba legitimar un procedimiento de trabajo que, a lo menos, estaba garantizado por el rol que asumió el área de Estudios del CNCA.

De este modo no me podrían decir que no me restaba del proceso reflexivo, sabiendo que de todos modos, el destino de los conceptos contenidos en mi ponencia iba a experimentar una merma significativa. La conversión de unos conceptos analíticos en programas de acción específica está jalonada de retenciones, desviaciones,

reducciones y desnaturalizaciones parciales que culminan en la redacción de un documento oficial de política, que tendrá que ser aprobado por el Directorio del CNCA.

A lo único que se puede aspirar en estas circunstancias es a que el trabajo iniciado por Estudios no sea perturbado por la influencia nefasta en el Gabinete de Camilo Yáñez, artista interesante ya descendido al estatuto de limitado operador político.

Las ponencias del Coloquio señalaban un rango de problemas sobre los que existe un diagnóstico en el CNCA. De hecho, si no existiese un diagnóstico, ¿cómo justificarían Camilo Yáñez y sus secuaces la "política de facto" que llevan a cabo en en área de artes de la visualidad?.

Las palabras "secuaz" y "de facto" se hacen necesarias para describir de manera muy precisa el rango de relaciones internas que este operador construye, así como la política de amedrentamiento de cuyos efectos tendrá que hacerse responsable en su momento. Ya le hemos advertido que este poder que ostenta es "emífero" y que sin necesidad de judicializar su comportamiento, en un futuro próximo el juicio más certero de sus colegas será de orden ético.

Las garantías de recepción de las observaciones y propuestas contenidas en las Ponencias está dada por el área de Estudios. De hecho, hemos concordado con otros actores del campo de la visualidad nuestra participación en la totalidad del proceso de reflexión, admitiendo el imperativo de las mermas, porque de todos modos logramos instalar algunas cuestiones de nuestro interés, que tendrán que ser consideradas al momento de redactar la política.

Considerar no es sinónimo de admisión total de una batería de argumentos. Solo significa que ciertos temas ya no pueden volver a ser discutidos de la misma forma. En las condiciones en que ha sido planteado este proceso no es posible esperar más, porque incluso, la pertinencia teórica del área de Estudios está siendo puesta a prueba al interior del CNCA, por el propio gabinete.

A mediados de la semana pasada -22 de julio- fue firmada la aprobación de las Bases Administrativas de Licitación Pública para la Sistematización de la Información y Generación de Diagnóstico para el Diseño de Política Nacional sectorial de las Artes de la Visualidad 2017-2021.

Semanas antes de la realización del Coloquio solicité a artesdelavisualidad@cultura.gob.cl la publicación de los términos teóricos bajo los cuáles se invitaba a dicho evento. No recibí nada. Ni siquiera un compendio donde se diera a conocer los conceptos que justificaban la constitución de las áreas de fotografía, artes visuales y nuevos medios, como si fueran dimensiones suficientemente justificadas para montar un dispositivo de fomento de sus prácticas diferenciadas.

Nuevos medios, ¿incluye fotografía, radiofonía, videografía, videojuegos, internet, instalaciones, intervenciones públicas? Entonces, ¿por qué inventar un "mono" que contiene a todos los otros, que por demás, poseen una suficiente "trayectoria formal" en la escena chilena? ¿Y fotografía? ¿No es acaso uno de los soportes privilegiados de las prácticas de artes visuales más reconocidas? Entonces, es un "coto privado" que administra Coddou para sus amigos. ¡ Si a lo menos pensaran en la "creación" de obra; es decir, en el fomento y promoción de foto-libros!, en vez de financiar festivales.

¿Y la pintura? ¿Por qué se convierte a la pintura en una zona de castigo? Los principios de materialismo pictórico asociados a la Obra Dittborn son el fundamento para una política de artes visuales. No porque imponga sus condiciones para ser "colgado" en Cerrillos, sino porque el diagrama de su obra es mucho más que eso.

Todo lo anterior lo pienso en relación, nada más, que a la producción de obra. Algunos insistirán en llamarle "creación". Sea. Es en función de esta producción que están pensadas algunas prácticas directamente asociadas, como las de archivo y conservación-restauración, así como las del ejercicio no menos directo de la crítica colaborativa (que no debe ser asociada a la investigación universitaria).

Lo que sorprende de sobremanera es cómo el CNCA renuncia a ser el activo promotor de un tipo de producción de conocimiento que incide directamente en la formulación de sus políticas. El recurso a la tercerización del trabajo de producción conceptual interna de un servicio público es causa directa de su "jibarización" estratégica; y por consiguiente, de un adelgazamiento de la crítica institucional.

¡Que curioso resulta someterse a una licitación para realizar un análisis que debe ser confrontado en el curso de un proceso para el que Estudios ya señaló sus plazos y métodos en el Coloquio recién pasado!

El área de Estudios del CNCA posee las capacidades suficientes para asumir ese trabajo. Y si no, es necesario dotarlo de dichas capacidades. Porque tiene por efecto directo el fortalecimiento de la capacidad de diagnosis del Servicio. Y la diagnosis de un Servicio recoge el acumulado de una deliberación interna que anticipa en cierto modo una política de acción. Porque se trata de un tipo de conocimiento que responde a las exigencias, tanto de las comunidades de artistas como de sus imaginarios locales. En el entendido que los artistas visuales están inmersos en una trama de transferencia informativa que los sitúa en una condición etnográfica singular y según la cual responden de manera simbólica y formal a los imperativos que sus comunidades sociales les demandan en la complejidad de sus relaciones. De ahí que sea muy significativo respetar la diagnosis de un Servicio, porque de este modo no se abandona la obligación de generar una política, no desde la "clientela", sino desde los imaginarios de las comunidades de productores de arte.

Analizando las bases mencionadas, que reproduce términos como "producto", "mercado público", "oferta técnica", parece haber sido redactada para que participen en la licitación -¡que palabra para el léxico de las artes de la visualidad!- solo oficinas

de asesoría y/o consultoría en estudios generales de cultura, porque no existe en el país ninguna oficina ni agencia habilitada para realizar esta solicitud relativa al campo de las artes visuales.

De modo que podemos sospechar que se trata de una solicitud con nombre y apellido, destinada a no perturbar la hoja de ruta que ha impuesto el arbitrario comportamiento del asesor Yáñez, donde se señala que el equipo ganador tendrá que "someterse" al control de la "contraparte técnica" del CNCA. Dicha contraparte -¿es Estudios o simplemente se trata de un eufemismo? ¿La contraparte es Yáñez? ¿Esto no supondría que dicha contraparte estuviera en posesión de un pre-diagnóstico a partir del cual debiera ejercer el mentado control discursivo? ¿Cuál es ese pre-diagnóstico? Es un discurso que el asesor cuestionado se ha cuidado de no hacer público.

De hecho, la enumeración de obligaciones que señalan las bases, perfectamente podrían haber sido socializadas en las mesas de trabajo pensadas en el Coloquio para ser desarrolladas en el curso del año. Las fuentes primeras y secundarias a las que se refiere las conocemos todos quienes hemos elaborado hipótesis de desarrollo para el sector. La sistematización de estas informaciones no proviene del trabajo de "focus group", sino del *análisis de obra* y de las *condiciones bajo las cuáles se reproducen las prácticas*.

Hay que poner en el centro de la reflexión sobre política nacional de artes visuales la PRODUCCIÓN DE OBRA, y no la difusión ni la formación. La difusión es un asunto relativo a la "industria de las instituciones de exhibición" y la formación tiene que ver directamente con el "mercado" de la educación superior. La edición crñitica no ni formación ni difusión, sino productora del "discurso de posteridad de obra". Algo completamente distinto.

Mal se podría solicitar a entidades universitarias que participaran en esta licitación, si no están habilitadas para elaborar informes con este tipo de exigencias. A menos que inventen consorcios *ad hoc* y contraten a sociólogos e historiadores de arte "acreditados" para resolver las "cuestiones de método" y de "recolección" de la información. ¿No sería el diagnóstico sino el reflejo de una política académica en particular, en desmedro de otras? Pero en ese caso el CNCA estaría privilegiando a una universidad en particular. Sabiendo de antemano que en este terreno no hay ninguna universidad que de garantía. Las prácticas de arte más significativas tienen lugar fuera de la universidad y escapan de las determinaciones que algunos enclaves académicos quisieran ejercer. Una política nacional de artes visuales no puede ser el reflejo de los prejuicios y de las ineptitudes de un aparato de "formación". Ni tampoco debe ser el espacio especulativo de agencias ocupadas en desarrollar "marcas sectoriales". Menos aún, debe transformarse en campo de operaciones para proyectos de administración de gestiones culturales generalistas, *tramadas* a partir del uso de información privilegiada.

Vuelvo a insistir: hay que poner la PRODUCCIÓN DE OBRA en el centro de la reflexión sobre política nacional de artes visuales.

DE CÓMO SE PUEDEN HACER LAS COSAS

Pensar una política nacional de desarrollo de las artes de la visualidad supone dos cosas. Primero, hay que poner el acento en las condiciones bajo las cuáles es posible montar experiencias de innovación; segundo, hay que pensar en el desarrollo de las prácticas en las escenas locales, que presentan en su gran mayoría una desigualdad estructural que permite la combinación de varias temporalidades tecnológicas e informativas.

Lo lógico es entonces imaginar la combinación simultánea de una política exterior de internacionalización del arte chileno con una política interna de desarrollo de las escenas locales. Sin embargo, es preciso tomar una decisión de quién define el carácter de la combinación, ya que solo de esta manera se puede definir a su vez la secuencia jerarquizada de las decisiones a tomar.

Si el núcleo de la política es la internacionalización, entonces toda la política interna debiera estarle subordinada. Es decir, se produce solo teniendo como objetivo colocar las obras chilenas en el sistema dominante internacional.

Si el núcleo de la política es el desarrollo de las escena locales, entonces toda la política exterior debiera ser la portadora de una estrategia de exportación de unas experiencias locales que debiéramos declarar ejemplares (dignas de ser exportadas).

Mi posición es que el desarrollo de las escenas locales debiera ser el núcleo de una política nacional y que la internacionalización es tan solo un aspecto subordinado de ésta. Es preciso fortalecer primero las condiciones de reproducción de existencia de las artes de la visualidad en cada región, atendiendo a las particularidades desiguales de su gestión y de su implementación orgánica.

No en todas las regiones existen escenas locales. No basta la existencia de artistas para reconocer escenas locales. Estas se reconocen a partir de la articulación estructural de a lo menos tres elementos: universidad (saber local), política (historia local) y crítica (construcción de públicos). Elementos que participan, a su vez, de los planes de desarrollo regional a nivel general.

En la mayoría de las regiones solo existen tasas mínimas de institucionalización en lo que respecta a artes de la visualidad. Estas tasas implican la existencia de uno o dos de estos elementos ya mencionados, que en su pragmática no alcanzan a elaborar condiciones de montaje de una escena en forma.

En lugares donde hay tasas mínimas existe una fuerte presencia de prácticas tardo-modernas, dejando a las prácticas contemporáneas reducidas a un comportamiento de enclave. En los lugares en que hay escenas constituidas, las prácticas tardo-modernas no son menos importantes, sin embargo frente a la fuerza institucional adquirida por las prácticas contemporáneas, se reproducen como zonas subordinadas, relativamente excluidas del goce de los bienes alcanzados por las prácticas contemporáneas.

Sin embargo, el dominio ejercido por las prácticas contemporáneas en la formación artística chilena, no le proporciona a sus aspiraciones el poder de sostener estrategias de colocación en las corrientes internacionales de reconocimiento básico. Lo cual demuestra que las prácticas contemporáneas solo verifican su consistencia en la pertenencia a una estructura de auto-reproducción que está formada por dispositivos de enseñanza que definen el carácter de la escena chilena como un "arte de profesores", en el sentido más peyorativo del término. (*Este es un carácter del que ya se hizo cargo Siqueiros, en 1942, al describir la escena plástica chilena de ese entonces, en que llegaría a sostener que los artistas chilenos se preocupaban más de reformar planes de estudio que de producir obra, en términos efectivos*) .

De este modo, las prácticas tardo-modernas persisten y sobreviven como estructuras descolocadas, destinadas en los hechos a reproducir una concepción retrasada de la visualidad, en relación a los avances definidos por el sistema internacional de arte. Por lo tanto, este retraso como concepto es totalmente relativo y señala, a lo menos, la existencia de formas combinadas de desarrollo en una misma formación artística. Lo cual obliga a sostener políticas diferenciadas en lo que concierne a la reproducción de zonas tardo-modernas y lo que compromete a las zonas de desarrollo de una contemporaneidad artística dominada por la objetualidad y el intervencionismo relacional.

Hay quienes creen que sostener políticas se reduce a distribuir fondos. Esto, lo único que logra es la reproducción letal de formas que impiden el paso de lo tardo-moderno a condiciones de contemporaneidad adecuada, y mantienen la hegemonía de la objetualidad y del intervencionismo, que debe abandonar la capital para "apropiarse" del paisaje de los extremos del país. Dicha "apropiación" se traduce, evidentemente, en un "despojo imaginal" en provecho de operaciones que surten al sistema internacional de los indicios que el exotismo curatorial de turno requiere. Los fondos deben estar supeditados a criterios de desarrollo local previamente definidos. Y en este terreno, cada región se constituye como un conjunto de criterios diferenciados, lo cual exige, no realizar un "catastro", sino una *lectura de escena*.

Sostener una política de fortalecimiento de la escenas locales y de incremento de las tasas mínimas de institucionalización, supone realizar esta lectura de escena, que metodológicamente compromete la producción de unos relatos locales que conducen a la determinación de ejes de desarrollo, que implican necesariamente combinar acciones de re/calificación de prácticas tardo-modernas con iniciativas de re/investimiento de prácticas contemporáneas.

LECTURAS DE CAMPO

En "De cómo se pueden hacer las cosas" sostuve que si el núcleo de la política nacional es el desarrollo de las escena locales, entonces toda la política exterior debiera ser la portadora de una *estrategia de exportación* de unas experiencias locales que debiéramos declarar ejemplares.

La iniciática del Centro de Arte "experimental" no es portadora de estrategia de exportación alguna. Sin embargo promuevo la iniciativa de saldar rápido esa deuda que la burocracia del gabinete tiene con los artistas santiaguinos del eje "Arcis-la-Chile". Pero que lo hagan rápido y se ocupen de triunfar. Este es un hueso especialmente diseñado para los *Peñailillo-de-las-artes-de-la-visualidad*. No puedo más que desear que disfruten de su rencor convertido en política de secta. No les había tocado; ahora les toca.

En todo caso, que no se vaya a pensar que una política nacional se va a implementar mediante el empalme de la producción del Laboratorio Ejemplar haciendo réplicas en todas las "macro-regiones". El asunto es mucho más complejo y demuestra la existencia de una **política colonial** del gabinete y su área de artes visuales. Estos creen que basta con hacer talleres por toda la república, donde contratan, además, a sus propios amigos.

En términos de una política nacional el desarrollo de las escenas locales debiera ser el eje principal y la internacionalización es tan solo un aspecto comunicacional subordinado.

No es seguro que los centros eminentes en el mundo tengan interés alguno en recoger nuestra experiencia de *hacer-mucho-con-poco*. Es preciso fortalecer primero las condiciones de reproducción de existencia de las artes de la visualidad en cada región, atendiendo a las particularidades desiguales de su gestión y de su implementación orgánica.

Lo anterior quiere decir que en regiones, la mayoría de los artistas son "artistas plásticos" deudores de una tardo-modernidad local que no debe ser discriminada ni demonizada. Aparte de las tres ciudades en las que hay "escenas locales", los "artistas visuales" son minoría, sin embargo en esas otras zonas en que no hay "escena", ejercen un dominio arbitrario ocupando la institucionalidad local del CNCA en provecho propio. Ya sea porque son directamente funcionarios del CNCA, o porque saben de qué manera sacar ventaja de la burocracia.

En relación a lo anterior, los "artistas plásticos" padecen una persecución sin contemplaciones y son marginados de una "contemporaneidad" que guarda para sí los elementos de reconocimiento básico. De este modo nos encontramos con artistas que

para ser considerados en los programas del CNCA deben asumir rasgos de "artistas visuales" pero siguen pensando en "artista plástico". De este modo, se reproduce en regiones un tardo-modernismo ya mermado por su propia mala conciencia (mito de un arte auténtico).

Lo que hay que hacer es devolver a los sectores más lúcidos del tardo-modernismo su privilegio representacional, para así recién poder trabajar con una comunidad no averiada por la exclusión burocrática. Lo cual significa, por ejemplo, recuperar el valor de las tradiciones pictóricas locales, cuando las hay.

Esto implica promover los archivos y la recuperación de los "héroes pictóricos locales", porque la obra de muchos de ellos posee un *valor cultual* en el que las comunidades se reconocen. Guardando las proporciones, podemos decir que el muralismo penquista importa como un acontecimiento específico en la gran historia del muralismo mundial, porque se configura como un momento de culto diferenciado que produce *ideología plástica local*. En esa misma perspectiva se puede sostener que el cine en Valparaíso -entre 1962 y 1969- ocupó un rol análogo al que he señalado respecto del muralismo en Concepción.

Sin embargo, hay artistas que respecto de las tendencias existentes, ya sea bajo el apelativo descriptivo de "plásticos" o de "visuales", poseen una especificidad local anómala que es escasamente reconocida por las empresa historiográficas . En la consistente persistencia de la anomalía reside su carácter "heroico". Y mientras no se repare esta situación de "injusticia discursiva" no será posible reconstruir momentos significativos de la vida cultural de algunas regiones. Cuestión que no corresponde ser recuperada como un "momento patrimonial", sino como el efecto de un trabajo riguroso de historia. Un plan nacional, entonces, debe contemplar la formación de archivos, o al menos, la recuperación de una documentación suficientemente consistente para que este trabajo pueda ser realizado.

Ahora bien: en lo inmediato, me parece que se deben tomar algunas decisiones.

En primer lugar, es preciso re/definir las "macro zonas" y convertirlas en "micro-zonas" articuladas en función de los ejes dominantes de imaginarios locales que será preciso designar a partir de las *lecturas de campo*, que tendrán que ser realizadas por equipos conformados a nivel de las direcciones regionales, con plena autonomía.

En segundo lugar, se hace necesario combinar los ejes relevados con experiencias que provienen de prácticas sociales diversas vinculadas a la cultura popular local, porque poseen *efectos estéticos* de extraordinaria consistencia. Estas prácticas, a su vez, poseen un gran arraigo en las comunidades que habitan los territorios en que estas se dan a ver y configuran elementos decisivos para reconocer indicios dominantes de un imaginario local.

En tercer lugar, es imprescindible que estas experiencias de articulación entre prácticas sociales altamente ritualizadas y prácticas artísticas de carácter objetual y

de intervención relacional, se consoliden mediante el montaje de experiencias acotadas, destinadas a reunir a artistas y no-artistas en iniciativas que duran un tiempo determinado, en un espacio definido, teniendo como propósito la producción de situaciones micro-políticas destinadas a "mejorar" el estado de cosas existente.

En cuarto lugar, resulta imperativo que la reproducción de habilidades, técnicas y discursividad relativa a la transferencia de experiencia artística, en regiones, no quede supeditada a la existencia y/o formación de "escuelas universitarias".

Digámoslo así: en regiones, la garantía de la enseñanza no debe estar subordinada a lo universitario, porque no en todas las regiones hay universidades que mantengan una enseñanza en artes. Solo Concepción, Temuco y Valdivia. Resulta totalmente posible montar unidades de formación flexibles, similares a lo que fueron las "sociedades de bellas artes" en la primera mitad del siglo XX. Me refiero a la función que cumplieron, a lo menos, algunas de ellas, hasta los años sesenta. Se trata de recuperar el sentido y la perspectiva de las autonomías.

La universitarización de la enseñanza, ciertamente significó un avance en el reconocimiento institucional del arte; sin embargo, a poco andar, puso en función un sistema que obstruyó –finalmente- la consolidación de una contemporaneidad en forma y que se tradujo en una regresión formal importante, debido a la permanencia obsesiva y paranoica de un canon académico que ya había sido derrotado por la Reforma Universitaria en Santiago.

La puesta en marcha de iniciativas autónomas de formación en regiones debiera resolver la ausencia de instituciones de enseñanza universitaria. Y allí donde estas juegan un papel de relativa consistencia, es preciso combinar esfuerzos para que las formas internas sean modificadas para dar curso a iniciativas académicas flexibles y no menos rigurosas, en lo que a transferencia informativa se refiere.

Es la experiencia de la autonomía local en la producción de reconocimiento la que permitirá fortalecer las escenas locales y convertir las tasas de institucionalidad en "escenas en forma". En ese sentido es preciso que las Direcciones Regionales del CNCA estén dispuestas a participar de esta producción de lectura local y entiendan que es posible recuperar el sentido de sus acciones a partir del reconocimiento de los ejes que dominan el imaginario local. No es posible que el CNCA en regiones sea tan solo un administrador de programas nacionales que no toman en consideración al carácter contemporáneo de prácticas rituales no-contemporáneas. Estas prácticas poseen una contemporaneidad determinada porque la mirada que se construye sobre ellas es contemporánea. Se trata, entonces, del montaje de una *mirada etnográfica expandida*, a partir de indicios diagramáticos de la vida de comunidades en zonas extremas del territorio. Extremas, no por su distancia geográfica, sino cultural.

En relación a lo anterior, la construcción de escenas locales depende de la gestión de esfuerzos productivos –a nivel de obra como de discursos- , destinados a reconocer en las prácticas de arte unos momentos de articulación de tradiciones locales

determinadas con operaciones de *aceleración de conocimiento* de los imaginarios locales que las han sustentado.

ESPACIOS AUTÓNOMOS DE TRANSFERENCIA

La hipótesis de trabajo sobre la existencia de "artistas en proceso" supone que sea disuelta la existencia del/de la estudiante de arte. Si los profesores, en su gran mayoría, transmiten como saber posible un abigarrado inventario de frustraciones, los estudiantes no lo hacen mejor en sus pretensiones, como expresión máxima de una perversidad-polimorfa destinada a justificarlos como unos abandonados primordiales. ¡Por favor!

Los primeros responsables de la crisis son los estudiantes, porque definen los términos necesarios para la existencia de profesores diplomados en maltrato, que deben cumplir la exigencia de convertirse en Tíos Permanentes. Pero a su vez, los estudiantes son "apapachados" por padres culposos que no saben qué hacer con un hijo que profundiza en sus malas decisiones. Estudiar arte es de las peores decisiones que se pueda tomar. Es prolongar por cuatro o cinco años la extorsión familiar en que está basada la manutención post-escolar.

A lo anterior se agrega la disposición que tienen los propios estudiantes para prestarse a operaciones de amedrentamiento de sus propios docentes, poniendo en curso una deslealtad que pronto se convertirá en paradigma relacional. Por otra parte, ante la menor exigencia de trabajo, reclaman por derechos, olvidando sus deberes mínimos; es decir, asistir a clases, llegar a la hora, realizar los trabajos en los tiempos debidos.

Los estudiantes son entidades vitalistas que expresan sin filtro una viva indisposición cuando no escuchan lo que vienen a confirmar en clases: un complejo de "fundamentados" prejuicios. Un buen profesor será reconocido como tal si desarrolla unas grandes habilidades de gobernanza; es decir, de negociación aparente, con las aptitudes autoritarias blandas del "cura choro", manteniendo la actitud de un "padre populista" que debe administrar los efectos de inconsistencia de los que llamará "críos". Lo cual convierte a una escuela de arte en un lugar cuasi-sustituto de un centro del SENAME, con todas las ineptitudes que ello acarrea.

La crisis endémica del arte chileno se reproduce gracias a la permanencia de este modelo de "estudiante-nuevo cliente" que considera que sus profesores son unos mozos que deben satisfacerlos a la carta. Los estudiantes se fortalecen gracias a la subordinación simbólica de los propios profesores, porque estos son víctimas del control social a través de contratos precarios.

Todos los esfuerzos de dirigentes gremiales por realizar encuentros sobre el futuro desconcertante de la pedagogía universitaria, están pensados para paliar medidas administrativas de ordenamiento de recursos y montar ficciones de acreditación académica, sin asumir responsabilidades en el derrumbe de la didáctica-depresiva.

Al fin y al cabo, mantener catorce escuelas de arte en el país implica una desproporción de la que los docentes ya no pueden lavarse las manos. Frente a la precariedad laboral, la mejor respuesta es la *ética de la obra*. Basta una caja de lápices de colores y unas hojas de cuaderno escolar. Miren los dibujos que Matta hizo en los años 38-41. Estudien los dibujos de Victor Brauner. Estaba preso durante la guerra y tenía restricciones de papel y de lápiz. Se las arreglaba para hacer obra en condiciones anticipadamente "oulipianas". O este otro artista, cuyo nombre dejaré en reserva, que postulaba que su propia vida debía ser "formalizada" como un proyecto ético de arte.

Ahora: ¿qué se le puede pedir a un estudiante chileno, cuya definición es la de ser un agente de la ley del menor esfuerzo, portador de una consciencia inmediata sobre los alcances de su calculada ingenuidad e ignorancia? ¿Qué se le puede pedir a profesores de contrato precario que deben satisfacer, por un lado, la ficción empresarial de sus universidades, y por otro, el síndrome abandónico de una generación de Peter Panes que operan como "sobrinos"?

El "artista en proceso" es un joven autónomo que tiene la consciencia de que todo avance depende de su propia decisión y de su propio esfuerzo. Hay un asunto muy importante: el esfuerzo, la pasión, la persistencia. Es un joven que sabe reconocer filiaciones y que respeta la lógica interna de las transferencias. Pero supone la existencia de una red de transmisores de experiencia –artistas- que los reconozcan como sujetos en proceso. Esta red exige de parte de estos artistas una ética de la transferencia que supere el curricularismo de los consejos de escuela, verdaderos crisoles de la mediocridad universitaria ambiental.

En las artes visuales, lo que define la condición del sujeto es el reconocimiento de los otros sujetos. No hay que dejar que las escuelas sostengan el monopolio de la empresa de reconocimiento, porque éstas viven de una delegación de poderes que se ha vuelto impropia. Los artistas deben asegurar condiciones de transferencia directa, montando sus propios lugares de enunciación. Hay que tener cuidado en armar escuelas sustitutas. No se trata de eso: sino de montar espacios afirmativos que permitan la transferencia bajo condiciones de responsabilidad mutua.

Hay un artista que sabe y que transfiere a otro, artista en proceso, un conjunto de habilidades discursivas y materiales. La clave está en la calidad de la transferencia. No se requiere de escuelas, sino de espacios autónomos de transferencia.

POLÍTICAS LOCALES

Si no tienen un proyecto explícito para el centro de arte contemporáneo, menos tienen una política para el desarrollo de las escenas locales. Hay iniciativas, en el seno del propio CNCA, que no perteneciendo al área de artes de la visualidad, tienen efectos más consistentes en la configuración de las escenas locales, allí donde estas pueden ser reconocidas como tales. Veremos qué nos pueden decir al respecto. No en todas las regiones hay escenas locales. En muchas de ellas solo tenemos tasas mínimas de institucionalización. Ningún miembro del equipo que acreditará las participaciones en el coloquio ceremonial conoce esa distinción, y menos, la consistencia de su diferenciación.

He propuesto ponencias sobre estas dos cuestiones –escenas y tasas mínimas- y pienso que son herramientas útiles para identificar problemas y señalar iniciativas de desarrollo local. No es lo mismo analizar la situación institucional de una escena local, a describir los obstáculos que existen en otros lugares para constituirse en escena. Sin embargo, la ausencia de escena no es una catástrofe, sino una singularización de la fragilidad institucional en un territorio determinado, donde se combinan formas diferenciadas de desarrollo y de transferencia informativa.

Hay lugares en que la ausencia de prácticas de arte contemporáneo está resuelta mediante el desplazamiento de la producción de efectos estéticos hacia prácticas sociales específicas, que tiene que ver con prácticas rituales muy consistentes, que de paso le plantean al arte contemporáneo unos desafíos frente a los cuáles éste no puede responder. Es el caso de los efectos estéticos de la vida cotidiana de las comunidades afro-descendientes del valle de Azapa y de los emplazamientos de los *chullpas* en la zona cercana a Colchane.

¿Cuál sería el lugar que tendría un concepto como el de "lumbanga" en la reconfiguración del imaginario afro de Arica? Ese es un concepto que descubrió Rodolfo Andaur escuchando al cantautor Osvaldo Torres, sobre quien Bernardo Guerrero escribió un libro.

Me refiero a situaciones de migración compleja que se remonta hasta la época colonial, en que esclavos africanos huían de las minas de Potosi y bajaban hacia "este lado" atravesando territorio aymara. O bien, a estas edificaciones funerarias que tanto problema plantean a la escultura chilena de aseo y ornato. Sin dejar de mencionar el efecto estético del cuerpo deportivo en Iquique, tal como lo ha abordado Bernardo Guerrero en un libro sobre el boxeo local.

Pero ni en Iquique, ni en Arica, ni en Antofagasta, hay escena. Solo existen tasas mínimas de institucionalización de prácticas limítrofes (cultuales y rituales) que poseen mayor consistencia que las fórmulas académicas de un arte contemporáneo fallido. Lo cual es una ventaja orgánica, ya que obliga a los consejos regionales de cultura a producir una lectura centrada en "relatos locales" que definen las densidades de sus imaginarios y permiten jerarquizar las iniciativas, sin tener que

replicar los mandatos burocráticos de una dirección nacional que no posee conocimiento de campo.

Si se piensa en Concepción, Temuco y Valdivia, que son ciudades universitarias en las que existen algo más que rudimentos de enseñanza de arte, la situación es distinta. Las instituciones universitarias obstruyen las transferencias y ponen en pie burocracias académicas que replican de manera defensiva modelos ya derrotados en región metropolitana. Sin embargo, en estas ciudades existen grupos de artistas que manejan un tipo de información contemporánea suficiente, que les permite con pocos recursos y mucha autonomía, montar experiencias ejemplares.

Hace algunos años, una iniciativa de Moira Délano, produjo un giro en la percepción administrativa del paisaje, formulando la hipótesis de existencia de un imaginario de secano-costero que se enfrentaba al dominio de un imaginario de borde-costero. Esto significaba "penetrar", remontar hacia la fuente del Bío-Bío, de preferencia al estable explotación depresiva del borde costero y de su catástrofe laboral. Pero lo que permanecía, al menos, era la presión simbólica del "cementerio sin muertos" en San Vicente. Sin olvidar los efectos de la aniquilación de la memoria minera, mediante la banalización consecuente de sus ruinas.

A lo que me refiero es que cada "macro zona" posee unas relaciones diferenciadas que definen su trato con las prácticas de arte. Pensemos en el "acuarelismo" valdiviano. Pero también, en los concursos de pintura realista de Punta Arenas, como anomalías tardomodernas que terminan promoviendo una pintura que traslada a la tela los signos que ya aparecían en las fotos de Gusinde y que los diseñadores locales han convertido en "marca local".

Frente a la imposibilidad de disponer de un centro de arte contemporáneo en el Bío-Bío, los artistas se esforzaron en montar experiencias editoriales sustitutas, algunas de las cuáles demostraron que las formas de exhibición conservadora podían ser superadas por prácticas "débiles" que tomaban como plataforma la fotografía impresa. Muchos antes de que apareciera en Chile la hipótesis del "foto-libro", existían en Concepción iniciativas impresas como Animita y las fotonovelas de Huachistáculo.

Ahora, en términos de experiencias desarrolladas en torno a "arte y comunidades" (desarrollo de memorias barriales) me resultan ejemplares las experiencias de Oscar Concha y sus "talleres" de fotografía familiar realizados en Chiguayante. Y eso que ni he mencionado la existencia de Casa Poli. Ni tampoco he hablado de las iniciativas de Leslie Fernández y Natascha de Cortillas. Solo por mencionar algunas experiencias que no omiten la existencia de una "tradición local" problemática, que pasa necesariamente por poner en perspectiva la trayectoria de la Escuela de Artes de la Universidad de Concepción y de su compleja formación, a mediados de los años setenta. Allí hay una historia que merece ser reconstruida y que debe reconsiderar el rol que ha jugado un artista como Edgardo Neira en la enseñanza de pintura. Y sin ir más lejos, no se puede dejar de mencionar a Eduardo Meissner y su rol en la

transferencia informativa local, en el terreno de la arquitectura, del grabado, de la escritura, de la abstracción pictórica, de la historia del arte, por mencionar algunas de sus actividades.

Por ejemplo, si hay algo que hacer en el Bío-Bío, ello pasa por la promoción de investigación sobre la trayectoria de Eduardo Meissner, porque es fundamental reconsiderar el rol de los "héroes locales". ¿No debiera haber una política de archivos? ¿Conoce Simón Pérez o Camilo Yáñez a Eduardo Meissner? ¿Han visitado el mural de la Farmacia Maluje? ¿Cómo van a conocer si no leen las realidades locales. Meissner, Escámez, esos son casos de "heroísmo" plástico local. ¿Qué saben Brodsky o Coddou de todo esto? ¿Desde donde se puede formular una política de recuperación de archivos plásticos locales junto a una política de promoción de las experiencias de arte y comunidades, que tome como un elemento decisivo el rol de los "ojos de agua" en la designación del territorio? ¿Sabrán de qué estoy hablando?

Todo esto no es más que la enumeración de unos *indicios de escena local*, frente a la cual, las políticas nacionales no tienen ninguna palabra, ni para reivindicar lo que existe, ni para proyectar un futuro. ¿Qué saben –por ejemplo- de lo que representa para la nueva Región de Ñuble, la posibilidad efectiva de montar residencias internacionales de arte en el territorio contemplado por la Reserva de la Biosfera del Nevado de Chillán? El punto es sostener iniciativas que pongan en directa relación las producciones más puntudas de arte contemporáneo relacional con zonas de tasa mínima de institucionalización en arte contemporáneo. Es tan solo un ejemplo de las potencialidades que tienen las escenas locales en la redefinición del rol del arte contemporáneo en la formación artística chilena.

POLITICA NACIONAL PARA LAS ARTES DE LA VISUALIDAD.

Existe un chiste que dice que la política de artes visuales es un asunto demasiado importante como dejárlo en manos de los artistas convertidos en gestores y en operadores de política vulgar.

Mucho se ha hablado de Cerrillos. Es un caza-bobos. Vale decir, allí se concentra toda la discusión sobre la justificación de un centro de arte, para desviar la atención de la política nacional de artes visuales.

Hasta el momento, los planes puestos en funcionamiento por la incompetencia del equipo de artes de la visualidad conducen a reproducir las mismas prácticas colonialistas ya fallidas destinadas *a-enseñar-a-hacer-dossiers* a artistas de regiones. En otras ocasiones se dedican a contratar a sus amigos para viajar a lugares extremos para realizar talleres inclusivos y participativos, como si los artistas de regiones fuesen alumnos suyos de taller de grado en alguna escuela perteneciente al fraude santiaguino. Todo sea para realizar una clínica con rasgos de pseudo-residencia, qe permita "reforzar" la fotografía local y así poder cumplir con la cuota de "formación" exigida. Bien por ellos. Después hacemos un seminario para "enseñar" a especular

con los "foto-libros". Al menos, fotografía podría sacarle plata al fondo del libro para promover la edición como plataforma sustituta para el desarrollo de su campo. No es necesario gastar todo ese dinero en financiar el FIFV, que ya está funado. Perdón, ¿todavía siguen con eso? ¿Cuánto de su presupuesto destinan al fortalecimiento de las escenas fotográficas locales? ¿Qué proyectos tienen con los embriones de fotografía de jóvenes mapuches que se formaron gracias al trabajo de mucha gente en la Araucanía, para contrarrestar la política reductiva de los medios de comunicación nacionales?

Así no se hace una política nacional, dando la espaldas a las iniciativas locales, que son muchas y que le demuestran a los pequeños burócratas de Santiago que es posible innovar con pocos recursos, fuera de la capital, que -por lo demás- es una escena más provinciana que las escenas regionales; porque al final de cuentas mide sus aspiraciones con escenas como la de Sao Paulo y Buenos Aires. Por eso tiene esa fascinación por ArteBA. ¿No les parece una vergüenza que la política de artes visuales del gobierno de la Señora Presidenta esté montada sobre la "fantasmalidad" de una feria de arte privada? ¿Y que por añadidura, opera en un nuevo contexto político dominado por la centro derecha? ¿Pero que les está pasando? Ah, pero no se atreven a hacer esto mismo que hicieron en Buenos Aires, en ARCO. Ni en SP. No les da.

Por esta razón, los artistas santiaguinos de la generación de Camilo Yáñez y los que la anteceden necesitan un centro que satisfaga sus aspiraciones ya fracasadas. Pero en ese fracaso no pueden acarrear al país entero. Porque se trata de artistas que ya no tienen ninguna posibilidad de carrera y solo les queda soñar con disponer de miles de metros cuadrados, donde lograrán ser exhibidos bajo ciertas condiciones mínimas, para que los vengan a ver unos curadores que son traídos a Chile para raspar la olla. Así no se hace una política de internacionalización. Pero no existe ninguna certeza de que estas invitaciones se conviertan en propuestas formales para exponer en centros y museos de Brasil, México o Centro América. No se si se han enterado pero la crisis de los museos europeos apunta a las artes africanas y asiáticas. Es una lástima, pero es "un signo de los tiempos".

Solo cuando les recortaron el presupuesto los museos descubrieron que debían refugiarse en las "artes de lo común". ¿Es lo que hará este centro en Cerrillos con las nuevas poblaciones anunciadas? ¿El arte les servirá para legitimar una deficiente política de vivienda popular? Ahora, Cultura ya no está destinada a hacer prevención de riesgo social para el Ministerio del interior, sino que ha descubierto su nueva funcionalidad en la construcción de compensación para el MINVU.

¿Ven? Esto no lo pueden hacer ni con el teatro, ni con la música, ni con el cine. Por de pronto, la Ministra del Teatro no se los permitiría. Dejándose de cosas, Romero es la única que tiene "política nacional". (*Aplausos*).

En tal panorama, ni los metros cuadrados ni la remodelación arquitectónica resuelven la crisis de colocación internacional de la generación de Camilo Yáñez. El tema es la política nacional. Muéstreme donde están sus expertos. ¿Cuál es la lectura

que su equipo hace de las escenas locales? Una región es un campo en extremo estratificado y tengo la certeza de que carecen de conocimiento zonal y nacional de las realidades locales. No disponen de un mapa de la complejidad etnográfica que significa reconocer la existencia de prácticas artísticas diferenciadas y temporalmente encaramadas, en que se comparte la contemporaneidad de lo no contemporáneo.

Porque citar a Jean Rouch o Harald Szeeman no basta. Re-leer a Bourdieu e intentar "aplicar" el modelito del Palais de Tokyo/ Beaux-Arts es comparable a convertir "Copiar el Edén" en un guión para una muestra "indispensable". No es necesario montar centros de urgencia plástica, sino editar buenos libros que por lo menos tendrán la virtud de estar en las vitrinas de las tiendas de los grandes museos y centros en forma. Y en ese sentido, "Copiar el Edén", pese a ser un muy buen libro malo, funciona. Esa es, por lo menos, una inversión en un fraude altamente estructurado que al menos produce un rédito ilusorio que calma las conciencias.

Ahora, el debate sobre una política nacional no puede ser la expansión de los problemas de "la Chile". Ni para eso los académicos hitóricos se ponen de acuerdo. El candidato a rector apoya la iniciativa de Camilo Yáñez para dejar fuera al director del MAC, que se lamenta de haber sabido del centro escuchando el mensaje del 21 de mayo. Lo cual no es efectivo porque ya había elaborado una hipótesis que "amplificaba" el MAC desde Quinta Normal a Cerrillos, pensando en que su sola existencia como un museo universitario fracasado era la base del "centro de arte" efectivo para las generaciones futuras. ¡Lo que Brugnoli quería era superar a la escuela de su propia universidad para sepultar la epopeya de la Reforma Universitaria y hundir el nombre de Balmes para siempre! Imaginen lo que sería el Magister en Maltrato en Cerrillos. Mitomanía académica que Camilo Yáñez derribó al "levantarle" Cerrillos y ponerlo al servicio de la política escenográfica de Ottone. Por eso Brugnoli está tan picado; porque pudo haber tenido Cerrillos para sí, y el otro le ganó el quien vive. Por eso es una farsa sostener que se enteró el 21 de mayo. Desde fines del año pasado que se ríen de él en el CNCA porque le levantaron Cerrillos a la Chile, incluida la secretaria. Y en eso ocupan su tiempo. A eso le llaman "hacer política".

Como se verá, nada de esto es muy serio. La puesta en crisis de las condiciones de exhibición conduce a sustituir la pulsión del colgaje y de la instalación de gabinete por experiencias relacionales que están más cerca de la animación social y cultural de comunidades vulnerables. De seguro, podrían tercerizar el manejo de poblaciones barriales vulnerables y subcontratar a Galmet –por fin- para que les haga el trabajo de campo. También pueden abrir una sucursal de Balmaceda, para hacer talleres juveniles y montar experiencias de hackeo anti-imperialistas.

Pero eso que se supone será realizado en Cerrillos, no legitima la decisión, porque eso querrá decir que harán trabajo con la "baja cultura" solo para garantizar los recursos que necesitan para su "alta cultura". Lo cual, en el fondo, es una frescura estructural que se "chupará" toda la plata, en desmedro del desarrollo de las escenas regionales, convenientemente jerarquizadas. No se entiende cómo no se han rebelado las direcciones regionales por semejante golpe al desarrollo local de las artes visuales.

No se les ocurrió nada mejor que inventar el nombre Macro Zona, para juntar a varias regiones, con características relativamente similares. Lo cual es un error, porque no se determinado conceptualmente las fronteras.

Les pongo un ejemplo: el concepto inventado en Talca, en la Escuela de Arquitectura, de la Ciudad-Valle-Central, obliga a entender cómo una zona específica del territorio que va desde Rancagua a Chillán modifica las relaciones del conocimiento y del paisaje, desde prácticas que superan las disciplinas del área de artes de la visualidad y las problematizan como una plataforma de intervención sin precedentes. Y que San Felipe, que es la última frontera del Norte Chico, antes de entrar a la Metropolitana, se conecta con formas complejas de religiosidad popular que "destruye" toda cercanía performativa. Al menos, la problematiza. Lo menciono, solo para entender la naturaleza de los cortes, que obliga a recuperar micro-zonas de gran singularidad, como el interior de la Quinta, y los bordes de Placilla, que remiten a pasados históricos extremadamente diferenciados y que en no todas partes el desarrollo del arte contemporáneo es unitario y homogéneo.

Es más: hay zonas más tardo-modernas que pueden reproducir sus condiciones en un largo plazo sin "traumas" significativos. En cambio hay zonas aceleradas, hasta diríamos alteradas, pero carentes de capacidad de escenificar una producción, en las que se mantienen a duras penas, de manera muy forzada, prácticas contemporáneas academizadas y acopladas al gusto dudoso de las élites regionales.

Ahora, en el Norte Grande, el apoyo de las mineras está dirigido hacia las artes del espectáculo; escasamente hacia las artes visuales. Estas no reditúan. ¡Que lástima! Y quienes ganan son siempre artistas metropolitanos que son "contratados" para ir a construir un "mojón" en las cercanías de Humberstone o de Caspana, cuando el territorio está ya mapeado simbólicamente por las "chullpas". Es solo por poner otro ejemplo de cómo muchas prácticas sociales producen efectos estéticos más consistentes que la propia producción de arte.

Entonces, el tema del centro de arte no es el tema. El tema del debate es la política nacional.

CENTRO DE ARTE "EXPERIMENTAL"

En la columna anterior sostengo que hay que montar experiencias de innovación. Es una manera modesta y medida para no tener que usar la palabra "experimentación".

Esta última se refiere a algo relativo a in-edición, mientras que la innovación está definida en relación al avance de algo que sirve de referencia. El modelo que se ha revelado como posible de implementar es el del Laboratorio. Así nos lo plantea la burocracia del CNCA, cuando sostiene el montaje de un Centro de Arte "experimental". Pero no define en qué consiste dicho Laboratorio. Lo que se supone es que en su

“interior” habrá experiencias que definirán propuestas que serán, a su vez, replicadas hacia el resto de las regiones. De modo que la justificación está hecha: se experimenta para desarrollar las regiones y no para internacionalizar(se).

Lo anterior está muy bien, a condición de decidir quien será el personal encargado de conducir y realizar los Laboratorios. ¿Habrá un “concurso” nacional de propuestas? Porque tampoco se han definido los próceres que seleccionarán las propuestas. Y luego, tampoco han sido definidos los formatos en que dichas experiencias van a ser replicadas en regiones. De modo que propongo que se entienda lo “experimental”, simplemente como el horizonte de posibilidad para una innovación cuya garantía proviene desde fuera, como la ciencia externa en relación al proletariado (es un chiste).

Así concebidas las cosas, es de suponer que las instancias de experimentación deben considerar la presencia de un staff de eminentes artistas cuyas obras definirán las coordenadas de lo que tiene que ad/venir. Pero esta iniciativa es de una ingenuidad colonial abismante.

¿Quiénes serán los eminentes referentes locales que estarán a cargo de estos Laboratorios? No me lo digan: serán tercerizados de manera encubierta para que algún magister universitario fracasado se haga cargo. No es la manera.

Un Centro de Arte no existiría, probablemente, si la universidad hiciera lo que corresponde. Pero no lo hace. No da garantías. Por lo tanto, un Centro de Arte “experimental” debe distanciarse de las academias chilenas. ¿De donde obtendrá su garantización? Obviamente de una entidad extranjera que lo acredite.

¡Fantástico! Un Centro de Arte “experimental” debe contratar una entidad que garantice, no solo probidad y calidad de trabajo, sino que debe asegurar a lo menos una colocabilidad mínima en el circuito eminente del arte contemporáneo. Lo cual exige de parte de sus gestores una lectura de cuáles son esos circuitos y bajo que condiciones de colocabilidad van a ejecutar el contrato. Porque no se trata de alianza. Para hacer alianza hay que tener alguna fuerza. Aquí, lo que vale es un contrato para realizar un Laboratorio de experimentación cuyo objeto sea incrementar la colocabilidad del arte chileno.

La iniciativa editorial de “Copiar el Edén”, por ejemplo, fue planteada en este sentido; es decir, construir una colocabilidad editorial. Lo único que logró fue la distribución de una “guía telefónica” con los nombres y los números cambiados. Pero fue una loable iniciativa privada que se convirtió en política de Estado. En este caso, de lo que se trata es montar desde el Estado un protocolo de contratación para asegurar la colocabilidad del arte chileno. Entonces, la primera discusión es sobre la definición de la contratación.

Hay que fijarse, primero, en lo que los contratados posibles pueden significar y luego en las zonas de inversión posibles, tanto en lo geográfico como en lo funcional. Es

decir, de si todo esto se hace para llegar con proyectos asignables a las Ferias más significativas; o bien, si esto se hace para lograr "enganchar" unas exposiciones de artistas chilenos en museos y/o centros de arte importantes. Pero aquí, habría que apostar a qué museos y a qué centros, ahora que los muesos españoles estén en una evidente crisis financiera. Eso significaría que el peor negocio sería contratar a curadores españoles. Entonces, ¿franceses? Ellos mismos están medio fuera de la escena más eminente. Apenas pueden consigo. Si bien, tienen algunas experiencias metodológicas muy interesantes. Pero nada de eso asegura inscriptividad en el sistema (real) del arte. Entonces, ¿Alemanes? ¿Británicos? Salen muy caros. ¿Brasileros? ¿Argentinos? Salen más baratos.

¿Contratamos a un equipo de una escuela estadounidense de curatoría? ¿Enganchamos a un ex -empleado de un gran centro de arte? Nada de eso garantiza una exhibición, a menos que esté escrito en el contrato mismo.

De modo que la experimentalidad del Centro de Arte estaría justificada solo como instancia de preparación de un equipo susceptible de convertirse en "selección de colocación", en el marco de una estrategia de fortalecimiento de la Vanidad Estatal, para cuya promoción habría que contratar a su vez una agencia de comunicaciones para que realizara el trabajo post-venta de consecuencia.

¡Esto sería perfecto! Solo hay que definir la modalidad del contrato y el procedimiento de selección de los artistas. Lo cual significa sostenerlos financieramente durante los meses que dure el Laboratorio, incluyendo presupuesto razonable para producción de obras.

¿Cuánto se demorarán en esto? ¡Que sea rápido! ¡Que comiencen ya! Que escojan a los cinco de la fama. No se necesita más. Un equipo para nada numeroso pero "super" competente. Pero con estadías largas del conductor del Laboratorio, que debe ser un extranjero eminente que esté dispuesto a aceptar la cláusula que he señalado previamente. De este modo, Cerrillos sería un Centro de Arte destinado a producir la colocabilidad internacional del arte chileno.

Pero esto, no significa para nada pensar en el desarrollo de una política nacional de artes de la visualidad, sino tan solo, montar un dispositivo de excepción destinado a resolver la crisis de colocabilidad internacional del arte chileno.

UNA SEMANA EXTREMADAMENTE ORDINARIA

Este fin de semana funciona –mal que mal-, la feria. De las buenas cosas que han ocurrido es que una exposición como la de Guillermo Deisler, haya sido en D21 y no en otro lugar. De este modo se establece una distancia entre las exhibiciones de

mayor densidad con aquellas que solo ilustran una fracasada política de invención de "marca-país". A lo que se agrega el cierre de la exposición de Juan Domingo Dávila, en Matucana 100, que significó hacer evidente la prolongada "afluencia" de su pintura, en un escenario corrompido por el amiguismo y el comentario de glosa. Y que se conecta con la próxima exhibición de Martin Gusinde en el MNBA, para cerrar la operación de "re-antropologizar" unos documentos que habían sido "des-antropologizados" para servir de herramienta crítica a la invención de la "mirada" americana. Lo cual viene a demostrar que los "fotógrafos oficiales" jamás se pudieron tragar ciertas aceleraciones formales de las que jamás fueron sujetos. De modo que la "tendencia Quintana" en la recuperación de los activos plebeyos de la "otra fotografía"; es decir, de la que no requiere "reclamarse" deudora del "primer" Sergio Larraín, ha podido finalmente convertirse en un gesto patrimonial de la USACH. Aunque tengamos que rendirnos a la policíaca "confección de listas" de apoyo a una campaña por un premio, ya condicionada para satisfacer la equidad de género y proporcionar estatuto a la "otredad" reivindicada como corrección referencial, en lo que a Venecia se refiere, si terminamos hablando de la bienal, a la que acudirá como representación nacional la "visualidad mapuche" (Mercurio dixit). Sin embargo, un artista totémico ya intentó llegar agua a Venecia y nunca entendió que la definición de la ciudad dependía de los relatos de la peste, bien antes que Dirk Bogarde interpretara a quien debía interpretar, sin poder encubrir la sobredeterminación germana de la garantía que el artista buscaba, como efecto teosófico austro-húngaro. Venecia es barroca y clásica. Los que deben entender, que entiendan, y los que no, les basta con comprar números antiguos de una prestigiosa y fenecida revista de crítica cultural , en la era del ascenso de la *french theory* y su desborde financiado para promover a los lacayos del continente sudamericano que buscaban pasantías en universidades americanas de la costa oeste. Todo bien.

Para no quedar mal, Dávila tuvo que instalar un proyector destinado a difundir su obra "anterior", no para que se entendiera la obra actual, son para declarar la naturaleza del corte y confección con que tendría que remodelar la memoria de su recepción, a un año del fallecimiento de Leppe. Entre tanto, nos cae encima una exposición de Sebastián Salgado, traída inconscientemente para denostar la obra de Alfredo Jaar y declarar la anticipación -ignorada hasta ahora- de un insoportable humanitarismo que lo conduce a preparar especialmente para nosotros 65 imágenes de campesinos y de indígenas del continente, para que nos enteremos de las "otras américas latinas", cuando tenemos nuestro propio patio trasero en la Araucanía y en momentos en que el ministro de simulación programada censura la obra de artistas de la "otredad" y castiga a fotógrafos que arriesgan la vida en los territorios reivindicados por las comunidades que jamás ocuparán la escena estetizada por Salgado, quien se ha hecho merecedor de un film realizado por el propio Wim Wemders, que probablemente no leyó a Todorov para hacer este documental.

Entonces, entre la re-antropologización de Gusinde y las informaciones provenientes del ministerio de la vivienda acerca de los planes de vivienda para Cerrillos, Díaz y Dittborn ocupan sus asientos en el directorio de la sociedad de responsabilidad limitada (SRL) del arte chileno contemporáneo, para ejercer sus funciones como

agentes de justicia correctiva, en la época de la reproductibilidad institucional de su naufragio como (ex)cena eucaristizada y revertida en cita bíblica, desplegando las figuras retóricas del descendimiento declinante, como ejercicio eyaculatorio de la seminalidad del ahorcado conver, que definió el carácter de la propiedad, fijando en el mapa las línea violenta de los cursos de agua.

Al final, esta no ha sido más que otra semana extremadamente ordinaria, en el curso de la cual le ha sido rebajado todo presupuesto al ministro de escenografía, demostrando con ello que carece de uno que por mérito propio lo sustente. Pero esto es lo que ocurre cuando la política de Estado se convierte en el objeto de explotación de capas plebeyas ascendentes con el rencor sublimado, cuando apenas habían abandonado el cerco de la hacienda. De modo que, en este punto, lo que está por saber es si dichas capas son capaces de ejercer la facultad de la soberanía que les hace (la) falta de clase. Lo cual, deja a los artistas visuales en la posición de los poetas inofensivos del platonismo y los conmina a subordinar sus deseos a la pentecostalidad de los poetas que fungen de artistas visuales (solo) para diversificar la política editorial, y demostrar algún grado de anticipación diagramática pre-verbal.

PUSILANIMIDAD POLÍTICA

En alguna antigua conversación con un artista totémico de la escena plástica chilena, recuerdo haber retenido la observación según la cual el arte servía mejor que la técnica para estudiar el estado de una sociedad. He recordado esta observación a propósito de lo que se ha escrito en la prensa acerca del Centro de Arte Contemporáneo. Este es el mejor indicio de cómo están de mal las cosas en el campo de las artes, como subordinación simbólica e indicativa de la miseria del campo político.

Todos los grandes cultores de la crítica institucional están a sueldo, o del gobierno, o de las universidades que le hacen la política de blanqueo al CNCA.

Todos se preguntan, al mismo tiempo, ¿cómo voy ahí? Al parecer, lo que hay que repartir es muy poco; y por la rareza del objeto, es valioso.

Nunca antes había sido tan patética y evidente la pusilanimidad política de los artistas visuales y de la crítica. Por cierto que hay excepciones. Si esta fuera la anticipación mitológica de la sociedad chilena, entenderíamos que las colusiones de todo tipo le pertenecen como condición de existencia. Desde ahí, entonces, se entiende perfectamente que la oligarquía ha dominado este país porque opera desde la *(in)formación privilegiada* como un atributo natural de su dominio. Los plebeyos que le reproducen en su nombre encubierto la regulación de la sensibilidad ascendente no hacen otra cosa que diferir sus enseñanzas.

La razón de por qué no puede haber obras como "antes", reside en que esas obras no dependían de la garantización partidaria. Salvo el CADA, claro está, brazo del arte sociológico del Mapu-OC y de los comunistas, en la coyuntura de sustitución partidaria de 1981.

En el caso de artistas como Dittborn, Leppe, Duclos, por mencionar a algunos, es la primera vez, desde 1970, que las obras se autorizan de si mismas, porque el golpe militar terminó con el **hipo/stalinismo** de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. ¿No les parece que haya que leer la famosa columna del crítico Romera en el Mercurio de febrero del 74? Aprenderían mucho sabiendo cómo desde *la prensa* se "leía" a la Facultad: como responsable de la catástrofe del arte chileno.

Lo que todos si saben de sobra es que el Golpe Militar dio acceso a la dinámica abierta del mercado de arte, porque había que tener con qué decorar los interiores de las sedes financieras y de las empresas, cuyos directivos experimentaron en carne propia el miedo al socialismo. Una vez conjurado este peligro se abrió un poder comprador de pintura, como nunca antes. La Facultad fue sustituida por el Mercado. La única galería que existía, o casi la única, dependía simbólicamente de la garantización de la Facultad o del Museo, según el caso. Lo que no le impidió participar en la salida "trucha" del país de obras de arte pertenecientes a grandes personajes de la oligarquía, cuando Allende fue elegido presidente. Sacaron del país no solo sus inversiones, sino muchas obras de arte.

Entonces, después del golpe militar hubo un tipo de obras que se sustrajo del dominio de las dos instituciones que acabo de mencionar. Sin embargo, tuvieron que pasar a lo menos cinco años para que la irreductibilidad temporal de éstas se diera a ver. Lo curioso es que cuando se dieron a ver –en torno a 1980-, fueron eufóricamente aplaudidas por la crítica mercurial. ¡Ya nadie sabe para quien trabaja!

Sin embargo, a poco andar, "a buen entendedor pocas palabras". Los propios artistas vieron con pavor de que ser saludados por esa crítica les quitaba oportunidades de ser recuperados por la oposición democrática; es decir, que su mención los "banalizaba" y los hacía correr el riesgo de ser considerados como "cómplices" de la dictadura. De hecho, desde ciertos sectores comunistas, ese fue el rumor que se hizo correr en un comienzo sobre los trabajos de Leppe y de Dittborn. A este último, incluso, le reprocharon no usar fotografías de los detenidos-desaparecidos en sus obras. Pero todo fue entrando en su cauce cuando la oficialidad de la Oposición Democrática de entonces, garantizó políticamente los trabajos del CADA, que fueron hecho, prácticamente para ser garantizados, que era la única manera de inscribirse en una historia de resistencia. Así las cosas, los comunistas fueron perdiendo la partida en la escena plástica, al punto que varios de ellos, de reconocida trayectoria, abandonaron el partido porque ya no les reportaba ninguna ganancia. El negocio del reconocimiento había sido desplazado.

Al estudiar la posición del arte comprometido, lo que más debiera llamar nuestra atención es la facilidad para formular la hipótesis de "ocupar todos los frentes",

porque de ese modo se iba ganando terreno. Y tenían toda la razón. Fue así que toda la izquierda artística participó –en los años ochenta- en los Encuentros de Arte Joven, organizados por el Instituto Cultural de Las Condes. Había que ganar terreno. Y de manera análoga, muchos artistas participaron en el Concurso de la Colocadora Nacional de Valores; entre ellos, Gonzalo Díaz, que ganó el gran premio en 1980, o en el 81, no estoy seguro. Y el CADA, probablemente en 1982, ganó el mismo premio con una instalación llamada *Traspaso cordillerano*.

Nada de esto me autoriza a sostener que eran actos de complicidad. Era ganar terreno en territorio hostil, sin duda. Pero se tiene que saber, entonces, que siempre los artistas tuvieron un espacio de negociación tolerada a espacios institucionales durante la dictadura. Incluso, los mayores riesgos en este sentido fueron experimentados en exposiciones que tuvieron lugar en galerías privadas, en la propia Plaza del Mulato. De modo que, la existencia de la escena plástica era de tal manera consistente, bajo la dictadura, que nos enfrentamos a la situación en que *el arte oficial era el arte de la oposición democrática*, suficientemente garantizado en la escena internacional por las mejores alianzas institucionales. Con lo cual quiero decir que los artistas tenían un reconocimiento internacional que les permitía disponer de una retaguardia simbólica que, en el plano interno, se traducía en la mantención de célebres y persistentes iniciativas, como lo fue el Festival Franco-Chileno de Video-arte, que funcionó entre 1981 y 1989, a lo menos.

Sin embargo, cuando afirmo que las obras de los artistas más relevantes de la escena de los ochenta, como Leppe y Dittborn, se autorizan de si misma, quiero decir que no buscaban la garantización de la oficialidad partidaria de la izquierda. Esto duró hasta que con la plata de los socialistas españoles, se organizó la gran exposición *ChileVive*, en 1987, armada para sostener la hipótesis de existencia de una resistencia artística consistente, cuya exhibición colaboraba con el fortalecimiento del apoyo internacional a la oposición democrática en la perspectiva de la Campaña del NO, en la que trabajaron no pocos de los mismos artistas, reconvertidos en hábiles publicistas del nuevo proceso, al punto de que la estética de dicha campaña tomó prestada muchas de las banderas formales que los artistas no-garantizados enarbolaron a comienzos de los ochenta. Todo bien.

Solo que la Transición Democrática necesitó, en un primer momento, a los neo-expresionistas, para decorar la apertura. Y recurrió al prestigio de un gran artista chileno de fama internacional, que proporcionara la prueba de que el arte y la cultura estaban siempre con la izquierda. Fue cuando le dieron el premio nacional a Matta, en desmedro de Nemesio Antúnez. Hasta que avanzados los gobiernos de la Concertación, Lagos permitió el acceso al Olimpo a los artistas "conceptuales" que inicialmente no habían sido garantizados, o que manifiestamente hasta ese momento no habían requerido de las jubilaciones correspondientes, declarándolos como soportes ineludibles de la escena artística oficial de la Transición. Ese fue el nacimiento de la crítica institucional, que se transformó en la empresa de banalización discursiva de toda infracción formal; mejor dicho, que sometió las infracciones

formales a la fondarización, legitimada por los intercambios de fuentes laborales entre ARCIS y la Facultad.

La pragmática de la infracción regulada por la tolerabilidad de las negociaciones con la nueva institucionalidad cultural fue lo que definió el horizonte de espera del arte chileno contemporáneo.

Es notable el esfuerzo de la **Obra Institucional de Camilo Yáñez** por desmontar el andamiaje de semejante horizonte y edificar la nueva historia del arte chileno, bajo nuevas condiciones de extorsión blanda.

¿Y de qué otro modo podría ser? La pusilanimidad política de los artistas favorece la permeabilidad de una superficie de recepción extraordinaria, que no espera más que nuevas recompensas por servicios rendidos.

PUSILANIMIDAD POLITICA (2).

Estaba en el colegio iniciando el curso sobre Arte, cuando me acordé de subir la columna de ayer, titulada PUSILANIMIDAD POLÍTICA. Ya la había escrito y pensaba dejarla de lado. Pero resolví subirla después de haber recibido una invitación de Cristián Silva para participar en una mesa redonda sobre artes visuales en el contexto neoliberal (educación, prensa, mercado) (sic). La carta me pareció completamente fuera de lugar. Me invitaba a una reunión con un grupo de agentes cuyas posiciones todos conocemos y sabemos hasta qué punto son refractarias y antagónicas a mi trabajo. Hay invitaciones que son agresiones invertidas. Entonces resolví subir la columna.

Mientras, en clases presentaba un video de ocho minutos sobre el artista francés Pierre Pinoncelli, que en mayo de 1994 realizó una performance en la calle de la Republica, en Lyon, frente al local de la FNAC. Desnudo y cubierto con polvo blanco se introdujo en un barril y colocó un cartel en el que escribió "Diógenes, ¿el primer s.d.f?". Es decir, *sin domicilio fijo*, que es el eufemismo empleado por la administración francesa para designar a los "sin casa". Es como la sociología gubernamental chilena que habla de poblaciones vulnerables.

Vino la policía y se lo llevó a la comisaría sin tener muy claras las razones de por qué había que meterlo preso. Evidentemente, se trataba de un loco perturbando la circulación peatonal en el espacio público. Luego fue maltratado por el comisario, que no sabía quien era Diógenes. Finalmente, fue liberado gracias a la intervención del Prefecto de la ciudad, que lo conocía como artista y que tuvo que explicarle al comisario que lo que él hacía era una acción de arte.

Todo esto me hizo pensar en el Centro de Arte Contemporáneo del que se ha hablado

sin evocar mayores precisiones sobre sus propósitos estratégicos. Pero sobre todo, en lo extemporánea que era la invitación de Cristián Silva, conocido por descalificar mi trabajo. No entiendo el carácter de su invitación ni por qué debiera darle curso. Le recordaré que en nuestro último encuentro, hace algunos años, cuando al enterarse que iba a hacerme cargo del Parque Cultural, la observación que me hizo fue que no entendía como (yo) podía *caer tan bajo*. Siempre ha presumido de estar bien informado.

A propósito de caída, Occidente es una caída, escribe Nancy; el cuerpo es el último peso. De seguro, Silva no estaba pensando en esta caída. Pensé en Leppe, que recupera en pintura la *caída de los cuerpos*; que valoriza la gravedad de los cuerpos desastrosos; incluido de su propio cuerpo, convertido en un desastre alimentario. El cuerpo de Leppe *puesto-en-escena* con su diagrama encarnado responde a las dudas de Cristián Silva, respecto de su propio derrumbe como obra. Peso muerto.

Todavía no he tenido mayores explicaciones de su parte acerca de esta caída. De mi parte, ya le he respondido con *Escritura Funcionaria* (2014).

A Cristián Silva le puede ser útil saber que aquello que puso en crisis Pierre Pinoncelli fue la noción del *domicilio del arte*. El arte chileno no tiene domicilio fijo y su comportamiento es el de un indigente que hace cola frente a las oficinas de atención de urgencia de un Estado que no le destina más que migajas para su sobrevivencia. Que tome de botón de muestra la carta de protesta que los gremios le acaban de enviar al Ministro de Manejo de Vanidades, para resolver cuestiones muy atingentes y legítimas que corresponden a montos relativos a honorarios declarados en formularios, para que las cifras supuestamente "elevadas" no se conviertan en causal de rechazo de un proyecto. Pero eso tiene que ver con el dispositivo punitivo implícito que acarrea consigo la *fondarización* de todo recurso, que no es más que la expresión del rencor histórico de los funcionarios que gozan sometiendo los proyectos a las exigencias de su impacto social.

El video de Pinoncelli podría ser visionado durante el encuentro al que me invita. Le sugiero poner atención en la situación del Prefecto de la ciudad, que a la cabeza del poder político reconoce como artista a Pinoncelli y le hace entender a su funcionario que lo deje en libertad, porque en ese terreno no le hace daño a nadie; es decir, no representa un peligro para la seguridad interna.

Cristián Silva y sus amigos que convocan al encuentro no le hacen daño a nadie. Pero necesitan juntarse para demostrar que están preocupados por el destino de la escena, cuando sabe perfectamente que todo esto se resuelve a nivel de obra. Y que lo que le falta, justamente, es obra, para sostener su carta.

En cambio, lo que hace Ottone es declarar –como *autoridad del arte*- la ausencia de peligrosidad de cuanta iniciativa formal pudiese existir, porque a través de la *Obra*

Institucional de Camilo Yáñez produce la percepción de que los tiene a todos en el bolsillo, con unas promesas que corresponden a la dimensión de una gran superchería, en la que están todos contentos.

Finalmente, el modelo neoliberal de las artes visuales al que Cristián Silva alude, ¿no es el que "instaló" el Estado Concertacionista?.

A partir del video de Pinoncelli es posible pensar que el Ministro de Ceremonias ocupa el lugar de Alejandro Magno, que visita a Diógenes porque –dentro de todo- desea ser respetado por los artistas, ya que no pasó el curso de lectura dramatizada de una Cuenta Pública. Este ministro sabe que no hay obras suficientemente densas y que ningún artista chileno está en posición de pedirle que se corra para un lado porque le está tapando el sol.

IV.- SECCIÓN ESPECIAL

RESPUESTAS CORTAS Y ÚTILES A DENISSE ESPINOZA (LA TERCERA):

1.- Sostienes que compartes lo dicho por Dávila sobre la Escena de Avanzada, pero ¿de dónde provino ese rechazo hacia otras formas de arte que o fueran conceptuales o que apelaran a lo político? ¿de los artistas como el grupo CADA o fue de la propia crítica cultural? ¿Junto con Dávila, qué otros artistas fueron marginados o mirados en menos en este periodo? ¿Realmente Dávila era mirado en menos?

R: Demasiadas preguntas en una sola.

a) ¿de dónde provino ese rechazo hacia otras formas de arte que o fueran conceptuales o que apelaran a lo político?

R: Había, en 1981 un chiste habitual, que consistía en repetir la frase de Duchamp, a cada rato: "pintor como un estúpido". Por eso, Dittborn afirmaba: "yo no pinto, imprimo". La pintura era puesta en el lugar de la convención y de la complicidad con la dictadura. A los neo-expresionistas se los descalificaba de este modo. De hecho, Díaz dejó de ser pintor para ser aceptado por Dittborn y Richard. Ser pintor era una vergüenza. Escribí dos textos en 1985, en que denuncié la "dictadura del significante": un texto sobre Benmayor y otro sobre Couve, ambos pintores. Fui severamente descalificado por haberlos escrito. En verdad, a mi me importaba un bledo. Seguí escribiendo sin querer saber que pensarían. Los dejé de ver. En verdad, se apropiaron de las formas de representación de lo político y se volvieron políticamente correctos, hasta lograr ser todos premios nacionales. Primero, durante la dictadura, después, en la transición, ocupando posiciones de distancia relativa respecto de la clase política. Finalmente, se tomaron todo el poder y dominan el CNCA, por delegación. Se hundió el ARCIS, pero sus efectos persisten en el Estado como doctrina oficial del funcionariato novomayorista.

b) ¿de los artistas como el grupo CADA o fue de la propia crítica cultural?

R: De todos, quien más, quien menos. Descalificaban, ya en 1979, a Dávila. Pero en esa época, estaba defendido por Richard, que escribió para él "La cita amorosa". Dittborn, Díaz, todos, lo detestaban. Aquí ocurrió una cos muy curiosa. En 1985 tuvieron que soportar ser incluidos en el envío a la V Bienal de Sidney, junto a Dávila. Pero los dos primeros hicieron un envío en el que excluyeron a Dávila, porque este ya estaba en Australia, pero que había hecho todo para que fuesen invitados. Era su venganza: invitarlos. Y los otros no lo soportaron. Guardaron la bronca por años. Después, Dávila logró que Richard obtuviera apoyo financiero para hacer su libro "Arte y Textos", que era el número especial de una revista australiana, en la que Dávila era muy influyente. Ese número fue tratado como libro para el aterrizaje de Richard en Nueva York. Creo que los esfuerzos de Dávila no tuvieron los resultados esperados. No sé si en los primeros años de la Transición, Dávila siguió apoyando la Revista de Crítica Cultural. No lo sé. Habría que indagar en la historia del financiamiento de esa revista. Entonces, hubo un momento de ruptura. No sé ni por qué, ni cuando. Desde entonces, ya, el asedio contra Dávila fue en forma. Yo me lo crucé en la Bienal de Sao Paulo, después que él hiciera ROTA, en la Gabriela Mistral. Nos saludamos cordialmente. No somos amigos. Si bien hicimos una exposición en Galería SUR, como en el 83, si mal no recuerdo. Se llamó "Fábula de la pintura chilena" y era una lienzo de unos doce metros en los que realizaba una crítica "ilustrada" de la "escena". Era una crítica feroz. No sé por qué esta exposición no estaba mencionada en el mapa de su trayectoria que se instaló en Matucana. Ocurrió que los poderes fácticos que él critica hoy día, lo llamaron al orden y me dejó colgado. De esa exposición no hay memoria. Escuché decir que Galaz la tenía completamente documentada. Habría que preguntarle a él. Para que veas de qué manera Dávila ya en esa época planteó una crítica. Me acusaron en ese entonces de haberlo "manipulado".

c) ¿Junto con Dávila, qué otros artistas fueron marginados o mirados en menos en este periodo?

R: Bueno, todos los que no entraban en el "salón" de la Avda Walker Martínez. Es algo muy concreto. Era una dictadura de la intriga, del amedrentamiento, de la amenaza y del derrumbe psíquico de las personas que se les oponían. ¿Quién queda? Les cortaron la cabeza a varias generaciones de artistas jóvenes.

d) ¿Realmente Dávila era mirado en menos?

R: Totalmente. Con bronca. Porque en Australia era muy exitoso y tenía recursos. Y porque a través de las filiales editoriales anglosajonas tenía acceso a un circuito que para los totémicos de acá era impensable. Imagínate que Dávila tenía todos los medios, mientras acá tenían que inventar estrategias de correo para abaratar costos de envío. Pero los de acá decían que Dávila nunca llegaría a Nueva York. Esperaban y deseaban su fracaso. Por eso, Dávila, en los noventa, se venga de ellos y los mete en un berenjenal editando la tarjeta que reproduce la pintura de Simón Bolivar trasvestido. Los obliga a asumir una defensa que ni Dittborn, ni Díaz, ni Duclos,

querían. Duclos quiso hacerse el listo con los "grandes" que también lo desestimaban. Peor que a Dávila. Pero Dávila se los madrugó a todos porque se apropió de las tarjetas, que era un proyecto Fondart del que Duclos era responsable. Y se los madrugó, poniendo un horizonte diferente al que la crítica cultural de ese entonces estaba dispuesta a tolerar. Es el momento en que la dictadura de la izquierda cultural comparte sus activos entre el ARCIS y "la Chile". Se trata de un poder adquirido que se traduce en la capacidad para nombrar entre los suyos a los premios nacionales de la Concertación. Entre otras cosas.

2.- En los últimos días se ha discutido mucho que el corte editorial del Centro Nacional de Arte de Cerrillos sea 1967, pero más allá de la fecha, ¿por qué no te gusta este proyecto? ¿al igual que Krebs crees que ha habido improvisación de parte del CNCA?

R: No se ha discutido. Algunos hemos retomado argumentos que no son para nada nuevos, pero que señalan el nivel de desinformación de la dupla Ottone/Yáñez en este terreno. De hecho, acabo de re postear una vieja intervención de Agamben, que me ha dado a conocer Gloria Cortés. Estamos poniendo argumentos por delante y lo que obtenemos es el silencio de los empecinados, que actúan con la complicidad de otros agentes a los que se les ha hecho muchas promesas institucionales. Eso te pone en el horizonte de una ética que ha sido completamente convertida en ruina.

Ottone hizo una hipótesis, no mencionó la colaboración que recibió de Yáñez y se ha convertido en el hazmerreir. Para mi, el problema no está en el corte del Centro, como me preguntas, sino en el destino del MNBA. Ottone unificó los dos problemas, en parte para desviar la atención sobre el Centro, cuyo propósito no especificó tampoco. Y por otra parte exhibió su poder frente a la DIBAM. No entiendo cómo Cabezas no tiene un mínimo de dignidad. Solo posee cálculo político, como hombre del girardismo. Está dispuesto a ser ninguneado una y otra vez. Así no solo no hay quien resista, sino que su prestigio profesional queda por los suelos.

No es que no me guste el proyecto. No es un problema de gusto. ¿Quién podría estar en contra de un Centro de Arte? De hecho, en mi libro ESCENAS LOCALES hablo de lo que debiera ser un centro de arte, en las actuales condiciones restrictivas de la escena artística. Más aún, cuando las formas de arte actuales han puesto cada día más en duda el modelo de los espacios de exhibición. Y cuando las obras actuales han hecho estallar estas condiciones de exhibitividad. Uno puede tener un centro de arte en una oficina de gestión de proyectos. Se puede abrir y cerrar centros de arte temporales, definidos por la temporalidad de proyectos específicos. Se puede concebir un espacio editorial como un espacio sustituto. No estoy en contra de un centro, sino en contra de la forma y de la indeterminación puesta en juego por la dupla Ottone/Yáñez.

En esto no ha habido improvisación: lo que han hecho lo han hecho a consciencia y están muy orgullosos. Lo que aquí está ocurriendo es más grave. Hay cosas improvisadas que pueden ser estructuradas y con un mínimo de coherencia. Esto es grave porque carece de coherencia. No hay un solo documento en que se de cuenta de

un proyecto de centro de arte experimental. Lo que ha habido han sido puras declaraciones cortas en entrevistas.

3.- ¿Cómo debiera enfocarse el proyecto del Centro Nacional de Arte de Cerrillos?

R: Eso es algo que está en el libro que ya te señalé. Esta es una pregunta que me haces a mí, pero que no le has hecho a Yáñez ni a Ottone. En mi libro he señalado que un centro cultural es un acelerador del imaginario local. Pero un centro de arte es un catalizador y acelerador de transferencia de las formas de representación de las prácticas, en un medio determinado. No es una sala de exposiciones. Y ni siquiera hemos podido leer un programa. Tampoco un concepto de residencias ni de laboratorios. No se han manifestado más que a través de algunas entrevistas. Es poco serio hacer avances de tipo comunicacional para encubrir una indigencia conceptual.

El próximo viernes sale el número de revista CAPITAL donde hago un análisis más pormenorizado de esta situación. Escribí para dicha entrevista, antes de las declaraciones de Ottone del domingo pasado. De modo que ya llevo adelantado algo que saldrá después.

4.- Qué similitudes hay entre el Centro Nacional de Arte de Cerrillos y el Parque Cultural Valparaíso, que tú mismo dirigiste?

R: Ninguna. El Parque era un triángulo funcional parcial; es decir, cumplía funciones de centro de arte, funciones de centro comunitario y funciones de centro cultural. En cambio, Cerrillos es en su título solo un Centro de Arte. Pero no señala cuáles son las funciones. Por ejemplo, si está –supuestamente- orientado a la experimentación, entonces debe explicar cuáles serán los formatos que esta tendrá como plataforma de trabajo. Pero la experimentación exige puesta en escena: de ahí, programación subordinada o independiente. Sobre todo, ejes preferenciales de trabajo, con artistas tutores y estrategias de mediación asociadas a cada experiencia.

Un centro de arte tiene otras funciones que la de un centro cultural o de un museo. Tiene la función de combinar tres cosas: archivo, mediación y experimentación formal. Estas tres cosas se subordinan a un eje que jerarquiza las acciones y define los formatos de residencias y laboratorios. No es un taller expandido, sino la constitución de una comunidad de trabajo, a partir de la tutorización de dos o tres artistas referenciales. A mi me parece que el eje debe ser arte y comunidad. Eso es muy concreto. Es un arte de frontera entre la intervención urbana, la reparación comunitaria y la exigencia de traducción formal de la lectura que hace el artista de su propia condición como acelerador de imaginarios.

NOTAS PRELIMINARES PARA UNA ENTREVISTA DE REVISTA CAPITAL SOBRE EL CENTRO DE ARTE CONTEMPORÀNEO DE CERRILLOS (*realizadas antes de las declaraciones del Ministro Ottone en Artes y Letras del domingo 24 de octubre*).

La verdad es que esto del Centro de Arte de Cerrillos es nada serio. Fui colega de Camilo Yáñez y lo escuché delirar sobre un proyecto sobre el que afirmaba que cambiaría la historia del arte chileno. Estaba obsesionado con pasar a la historia y constaté en él una fuerte tendencia a la venganza, al amedrentamiento y a la persecución de las personas que le planteaban cualquier tipo de objeciones. Esto me llevó, y es primera vez que lo hago público, a dejar la UDP. No se puede trabajar en un ambiente que desnaturaliza toda relación académica. Además, ya estoy viejo para aguantar los berrinches mesiánicos de gente que al verse investidos de un poder de pacotilla, dejan de ser artistas para pasar a ser mediocres operadores de un ministro no menos mediocre.

Nunca escuché a Camilo Yáñez formular un proyecto serio sobre un centro experimental. Lo único de lo que hablaba era de concentrar en un solo lugar todas las colecciones de arte chileno; incluida la del Bellas Artes, junto a las colecciones de algunos coleccionistas privados a los que les ofrecía las mejores condiciones de guarda, para que fueran accesibles a los ejércitos de investigadores que vendrían a estudiar estas obras. Luego, junto a estas colecciones, habría un centro de documentación. Bueno, era simplemente el traslado del CEDOC a Cerrillos. Iba a concentrar toda la documentalidad del arte chileno bajo un solo techo y una sola autoridad. A lo que se agregaría una gran sala de exhibiciones.

Nada de esto hace un centro experimental. Es un chiste. Articular acervo, documentación y exhibición, no hacen de esto un centro. De hecho, combina prácticas que poseen sus propias lógicas de desarrollo. Un coleccionista no deja en manos de otros la gestión de su colección. ¿Sería un edificio en el que se montaría una dirección para colecciones diferenciadas? ¿Por un lado, las públicas? ¿Por otro lado las privadas? Pero no pensó en la juridicidad de incorporación de las colecciones privadas. De lo contrario, el Estado "arrendaría" bodegaje. ¿Y las públicas? ¿Estamos hablando con seriedad de la colección de la Galería Gabriela Mistral? ¿Y a ello se une la colección del MAC? ¿Qué es lo que justifica su concentración bajo un mismo techo, cuando todas estas colecciones poseen un desarrollo patrimonial desigual? Es decir, no han logrado construir un techo propio. Y por último, las instituciones son orgullosas de sus colecciones. Ninguna institución que se precie va a dejar de ejercer su manejo sobre sus piezas. Lo cual implicaría, por ejemplo, que todos los funcionarios que actualmente se ocupan de colecciones, se tendrían que ir a trabajar a otro lugar, bajo condiciones de dependencia orgánica que no están para nada definidas. Alguien me dijo: este tipo no sbe nada de colecciones. No entiende lo que es la "identidad de una colección".

Todas estas objeciones se las plantee mientras éramos colegas. Comprenderán ustedes que su crispación ante esta objeciones mínimas y razonables me convirtieron en un enemigo académico y luego en un enemigo a secas. Hasta que un día me encaró:

“quiero saber si estás conmigo o estás en mi contra”. Perdón. Creo recordar que fue la última vez que tuve contacto. Hasta que un vez me envió un correo electrónico en el que expresaba su malestar por mi oposición. Un correo muy raro. Eran puras XXXXXXXX. Jamás lo abrí. Podían ser amenazas, en términos de que me señalaba como objeto a abatir (simbólica y laboralmente). Me ponía una marca. Fue muy curioso. Muy arcaico.

De todos modos, si de concentración de colecciones se trata, eso no define un centro experimental. A lo más, “re-ordena” un asunto de gestión de colecciones. Estamos en los patrimonial. No en la producción de arte. Pero nada de esto estuvo expuesto en un documento o algo así. Este hombre hizo muchas reuniones con jóvenes historiadores del arte, curadores y funcionarios, a los que ofreció cosas. Quienes asistieron a esas reuniones informales debieran exponer sobre esto. Algo les fue ofrecido. No sabemos qué. Ellos son cómplices de todo esto. Y los funcionarios no podían oponerse. Los que hicieron preguntas fueron muy maltratados. Y los que tenían serias objeciones, no fueron invitados a las reuniones.

Disculpe que lo aborde de manera “personal”. Es que este proyecto es un delirio personal de un tipo de no muchas luces, que ha sido avalado por un ministro, de tampoco muchas luces. Al punto que sugerí la hipótesis jocosa de que esto era, en verdad, la OBRA PUBLICA que Camilo Yáñez estaba preparando para asistir a la Bienal de Venecia. Es que no cabía otra manera de abordar esta cuestión sino como un chiste institucional.

Si ya estaba resuelto el asunto de la concentración del coleccionismo, bajo la figura de una “expropiación blanda”, sobre la cual bromeaba después de haber visto muchos videos de Chávez, lo digo en serio, Yáñez dejó de distinguir la frontera entre lo razonable y el delirio.

Queda por hablar del área del manejo de documentos. Lo único que se le ocurrió fue apropiarse del CEDOC. Solo que, pequeño detalle, no podía disponer a sus anchas. Se salvó el CEDOC de su voracidad organicista, que solo ponía en tensión las relaciones laborales internas bajo amenaza de incorporar un nuevo contingente de investigadores que desplazarían a los actuales. En el fondo, este tipo ofrecía pega para unos cargos cuya disponibilidad no tenía asegurada. El suponía que el Ministro estaba para eso; es decir, para ordenar a Jurídica del CNCA que le arreglara las formas de apropiación y despojo legal de la experiencia de otros. Lo grave es que el espacio artístico no tiene mecanismos para defenderse de las acciones de este tipo.

Vamos a la experimentalidad de este centro. No hay un solo documento que señale cual es la teoría que la fundamente. No está definida. Se habla de una noción vaga de “residencia”, cuando a estas alturas las residencias padecen de una banalización creciente, destinada solo a acelerar carreras de emergentes. Y las “residencias” deben ser tutorializadas por artistas de renombre internacional, cuya sola mención signifique instalar el prestigio de la residencia. No tenemos esos artistas. ¿Díaz? ¿Dittborn? Creo que están en otra. Entonces, ¿quienes? El prestigio de una residencia

depende de la eminencia del que la inaugura. Y eso que no se ha definido el eje sobre el que se va a montar la residencia. Se supone que esto no será una extensión del Magister de la Chile. Porque aquí tenemos que la manera chilena de operar es acarreando fidelidades por sobre las distinciones institucionales y mezclando procesos y procedimientos que están destinados al fracaso porque no pueden asumir esa discontinuidad de origen. Lo cual declara otro tipo de problemas, en los que la dependencia universitaria de un centro plantea el derecho que otras escuelas tendrían a "postular" para sostener el programa de residencias. A menos que se instaure un equipo de residencias lo suficientemente fuerte en términos formales, que por si solo concite la recepción de proyectos. Aparte de que este centro no ha sido diseñado para resolver los problemas de la Chile, como compensación por no haber apoyado la colección del MAC, como pretendía su insigne director. Entonces, el centro busca el apoyo de la Facultad en cintra del MAC. Un centro no está para eso. Supongo que su objetivo es más ambicioso. Más allá de sostener la "carrera" –ya fracasada- del propio Yáñez.

Todo lo anterior depende de qué concepto de residencia se va a manejar. Porque puede ser que se invite a un solo artista internacional a montar un proyecto, y cuya permanencia de un mes o dos meses signifique contar con la asistencia de un grupo de artistas emergentes disponibles, de modo que la producción de su obra sea al mismo tiempo un seminario de alto nivel destinado a la clínica colaborativa. Todo eso está muy bien. Pero es lo que se me ocurre a mi como debiera ser. Y no hago ninguna experimentalidad con eso. Solo cumplo con el rango mínimo de una residencia.

Lo que ocurre es que en este punto, se debe definir el concepto de contemporaneidad que acogería la experimentalidad deseada. Porque hay un arte contemporáneo que ya fue. O sea, la contemporaneidad chilena, está en un debe que sobrepasa la capacidad que los actuales "padres totémicos" –algunos de ellos Premios Nacionales- , tienen para responder a la exigencia de un arte contemporáneo de hoy.

Por último, una residencia no agota ningún concepto de experimentalidad. Una residencia es un formato de aceleración de carrera. Puede ser otra cosa, pero no lo es. Podría ser una condición para proyectos de arte y comunidad, pero tampoco hemos leído nada al respecto. De modo que las residencias no definen la experimentalidad del centro. Es como si dijéramos que una residencia con-su-deber-no-más-cumple.

Entonces, ¿ en que reside la experimentalidad del este centro? Por de pronto, no en las exhibiciones, ya que el propio arte contemporáneo ha hecho estallar el concepto mismo de exposición. De modo que si vamos a poner en cuestión la exhibitividad del arte contemporáneo, partimos mal.

Pero avancemos: para asegurar la experimentalidad sería necesario montar Laboratorios. Esta es una manera de hablar de los artistas cuando quieren pedir prestadas palabras al léxico de las ciencias naturales. Pero no se ha definido ningún Laboratorio. Y un Laboratorio se organiza en torno a una pregunta, se define por una problemática, se desarrolla como producción colaborativa.

¿Cuáles serían esas preguntas? ¿Cuáles sus problemáticas? ¿Qué desafíos formales debiera enfrentar? Todo eso hace un Laboratorio, con un equipo de responsabilidad limitada y destinado a elaborar las condiciones de una práctica que programa infracciones formales decisivas.

Díganme una cosa: ¿cómo se elabora el planteo de estas preguntas? ¿Cómo se definen los equipos? ¿Bajo qué temporalidad? Porque más no vale entender que esto no sería un formato tipo Magister, sino un espacio de producción de obra específico, anti-académico, que no estaría subordinado al formato de prevención universitario, que ya ha demostrado su exitoso fracaso.

¿Cómo van a poner a universitarios a cargo de una unidad de experimentación no académica? La palabra lo dice: experimentación. Es decir, moviliza procedimientos que no caben en el ámbito docente. Sería la primera tentativa de escapar del fatalismo del docente-artista chileno. Pero nada de eso ha sido tematizado.

Sigo sin entender cuales serán los ejes de trabajo de la experimentalidad en este centro. No se conoce ningún documento. Ningún proyecto. Solo se conoce el esfuerzo del CNCA por hacer visitas a los despistados visitantes a Ch.ACO como un lugar ante el cual todo quedan con la boca abierta, admirando la reforma arquitectónica y alabando la generosidad de los espacios.

Curiosa manera de validar la experimentalidad de un centro de arte contemporáneo recurriendo a los visitantes que garantizan el formato de una feria de segunda clase. Los visitantes actúan como visitantes. Agradecen haber sido invitados.

Pero seamos serios: un centro no se define por su arquitectura. Esta puede colaborar a definir cuestiones que pueden llegar a ser muy importantes. Pero lo que se requiere es una ficción programática coherente, de cuyo esbozo Camilo Yáñez no ha dicho una sola palabra. El cree que los textos del pasquín/catálogo de la primera muestra sostienen la base teórica del centro de arte experimental. Lo que hace no es más que una operación de propaganda, reuniendo los textos de gente dispar y dispersa, de cuya juntura no es posible obtener un "proyecto" unificado.

Así no se trabaja en serio. Esto es de una improvisación y de una irresponsabilidad que bordea la estafa, el fraude de caudales públicos. Para tener un centro eficaz basta con disponer una oficina. La exhibición material es un asunto muy convencional. Exploren la editorialidad. Paso el dato. Pero un centro no se valida por disponer de una buena remodelación que sirve, de hecho, para elevar el precio del suelo en un proyecto de urbanización contigua, del que no se ha hablado lo suficiente. Entonces, pensamos que este centro es un gancho del SERVIU para legitimar un proyecto de remodelación urbana. Vaya, vaya, vaya. Esto si que es interesante. No será la primera vez que el arte sirva para identificar y legitimar los lugares a ser intervenidos por la inmobiliaridad.

¡Ah!, se me olvidaba. A lo mejor, estas instalaciones puedan servir para la versión de Ch.ACO del próximo año. Porque Yáñez desea conectar todo: coleccionismo, archivo, experimentalidad, circulación de arte e internacionalización, con la voracidad de un verdadero "Peñailillo del arte chileno". Pero si esto fuera así, ¿qué le bastaba poner por escrito sus ideas, en vez de dedicarse a amenazar a sus colegas y a maltratar a los funcionarios?

Dejemos de llamar a esto "centro". Esto es solo un edificio remodelado, cuya historia sobredetermina su destino, pero en términos humorísticos. Imaginen ustedes que de aquí "despegará" el arte chileno. Lo que sorprende es la pusilanimidad del personal que opera en el sistema de arte local, que se deja obnubilar por una remodelación arquitectónica, pero que no ha tenido la fortaleza ética para preguntar lo que debió ser preguntado.

1967 ENTREVISTA DE JUAN CARLOS RAMÍREZ PARA WWW.LUCHALIBRO.CL

1.- ¿Era necesario establecer 1967 como hito para dividir el arte chileno?

R: Es necesario, a título de hipótesis, establecer hitos. Pero hay que sostenerlos, justificarlos, dimensionarlos. En eso consiste el trabajo de la historiografía. Ottone corresponde a una especial categoría de ministro, que exponen con soberbia la insolencia de su ignorancia. La estupidez de su argumento tiene que ver con lo que dijo del aeropuerto. Al respecto resulta muy contundente la carta que envió Magdalena Krebs a El Mercurio del martes 25. La historia del arte se periodiza de acuerdo a sus lógicas internas. Por cierto, las relaciones con la sociedad y la política son operaciones discursivas que deben dar cuenta de su consistencia. Eso no lo hace Ottone, sino que repite mal una frase que le debe haber escuchado a Camilo Yáñez; que dicho sea de paso, no menciona en la entrevista.

El problema del Ministro es Camilo Yáñez. Todo está en cómo se sostiene el hito. Yo pensé que realmente era una apuesta radical de este ministro, y he publicado desde el domingo en mi cuenta de twitter una secuencia de comentarios muy significativos. En el fondo, me encanta que sitúe el corte en 1967, porque es el año en que José Balmes, a quien Correa sacó del Museo de la Solidaridad para poner a Ottone, pintó "Homenaje a Lumumba". Y claro, a mi me cae redondo que establezca ese año como hito porque le puedo adscribir a esa obra el valor de índice eminente de periodización.

Ahora, se podría discutir, ¿y por qué no, la serie de Santo Domingo, que es de 1965. Incluso, podría haberse ido hasta 1962, que fue el año de la exposición del Grupo Signo en Madrid. Pero Ottone no sabe historia del arte y comete un riesgo muy grande al ponerse a hacer este tipo de "chistes freudianos".

Pero esto me permite hacerle una pregunta a Ottone. Si bien señala 1967 como año de corte terminal, ¿qué queda para el corte inicial? Hacia atrás, ¿hasta donde va a llegar? Por ejemplo, podría ir hasta Mulato Gil. Partir desde allí. Entonces, como la insigne especialista del CCPLM señaló en La Segunda, así se cumple con una tendencia de museos europeos que se especializan en períodos (Aplausos prolongados). Habría que preguntárselo. Porque de todos modos, las adquisiones o los ingresos de pintura colonial y europea del siglo XIX tienen lugar en el período republicano y corresponden a la "ensoñación institucional" del museo, en un determinado momento histórico. De la misma manera, en la contemporaneidad "de hoy" se podría haber incluido la contemporaneidad "de antes", como un ejercicio de recomposición de la propia noción de desarrollo de la colección de obra contemporánea. El problema no reside solo es que se realice un corte como el señalado, sino que se levanta la cuestión de disponer de una nueva estructura institucional para acoger la obra contemporánea post-1967.

Tengo entendido, por lo que he escuchado, que Cerrillos no será un museo. Entonces, ¿quiere decir que las obras post-1967 van a ser transferidas a un nuevo museo? Cerrillos solo se ha definido hasta ahora como "una mala bodega", no como un museo.

2.- ¿A qué responden estos criterios tan radicales o arbitrarios?

R: Ottone carece de criterio para establecer hipótesis acerca de la periodización del arte chileno. Es un funcionario temporal que nos asombra por la soberbia expresiva de su ignorancia. Cabe la posibilidad de que haya escuchado mal a alguien, como que también no escuchó a quien debía. Camilo Yáñez le contó muchas tonteras. El mismo ha sido un agente de lectura rápida. A lo mejor Ottone le consultó a Machuca. Quizás leyó un resumen de Galende. Es probable, incluso, que haya leído algunos textos de Oyarzún. Puede que le haya consultado a la gente de la DIBAM.

Lo grave aquí, no son los criterios faltantes, sino el acto de usurpación de funciones. Nadie ha señalado la gravedad de este asunto. Es impresionante constatar que se está frente a un ministro que opera al margen de la legalidad; es decir, más allá de lo que le permiten sus funciones, imponiendo criterios cuestionables, sin que exista una ley que le atribuya a él, legitimidad alguna para definir el destino del MNBA.

El proyecto de nueva institucional todavía está en discusión en el Congreso y él opera con la fuerza de los hechos, tolerado, y por qué no decirlo, empujado por La Moneda, que dejó a la DIBAM "a cargo" del CNCA. Esto es un "golpe de estado intra/institucional" que Angel Cabezas ha aceptado sin dignidad. Un tipo con ética funcionaria renuncia el mismo día que el otro le pone el pie encima, con la complicidad de la Ministra Delpiano, a la que se debiera encauzar por solapado abandono de funciones.

Este tipo de indolencia no es fortuita. Menos que se publique el día de las elecciones. Lo cual no hace más que poner en evidencia la "maldad editorial" de El Mercurio, que le "ofrece" dos páginas a un ministro que hace todo lo posible por desaprovecharlas. La "maldad" reside en la "oferta", porque sabían que este ministro iba a hundirse solo.

De modo que, el mismo día de la elección, un gran sector de la ciudadanía del arte se vio confirmada en su decisión de no asistir a votar por una Nueva Mayoría que a través suyo exponía lo mejor de su arbitrariedad.

3.- ¿La institución escucha la voz de los especialistas?

R: Ottone no escucha a nadie. Es un Golden Boy acostumbrado a que le digan a todo que bueno. Sus rabietas en el CNCA son de antología. Por las informaciones que he podido recabar, no entiendo cómo no lo ha sido acusado de abuso laboral. El es un niño caprichoso, que siempre ha sabido actuar con la impunidad de los hijos-de-alguien. Es un producto de la "cultura de aparato" (*aparatchick*), pero "de pacotilla". Para pensar en estas cuestiones él solo convoca a especialistas en ventriloquía. Y cuando los convoca, solo actúa como un "pillín" que levanta un nombre para acallar a otro, en un juego banal de equilibrios y desequilibrios que provienen de las experiencias de termodinámica en un laboratorio de física en el colegio. Y lo grave es que no sabe de muchas disciplinas, de modo que se complica en la percepción de las compatibilidades epistemológicas de los problemas.
Esto es lo que pasa con este tipo de gente. No escuchan porque solo siguen la lógica para lo cual los han mandatado, y que es "el cuento" que han logrado instalar en los círculos cercanos a La Moneda, como si éste fuera la expresión de un sentir colectivo, cuando en verdad no es más que un cúmulo de prejuicios e ignorancia de un grupo de interés que se enquistó en ese nivel de "decisionalidad"; que se ufana de haber desplazado a Mella, a Negrón, a Serrano; de haber traicionando "en la interna" a Barattini.

4.- ¿Qué consecuencias traerá esa decisión en caso de ser ejecutada?

R: Después del resultado de las elecciones y del bajón de legitimidad de este gobierno, me parece que lo más probable es que asistamos a un desesperado y destemplado empecinamiento por sacar adelante su proyecto de nuevo ministerio. Esto, supongo, levantará todo tipo de objeciones. Si es que no las ha ahogado ya. En verdad, nadie sabe mucho en qué está esa discusión en el Congreso.

Ahora: esto es un tema táctico. Se mete con el MNBA para desplazar la atención del "tema Cerrillos". Es torpe hacerlo de este modo, porque ha cometido el error de vincular ambos "problemas". Hay mucho que discutir acerca de la redefinición del MNBA. Un museo como éste se puede redefinir, perfectamente, asumiendo su más radical contemporaneidad analítica, asumiendo la historia de sus colecciones como **un acto de producción de contemporaneidad de lo no-contemporáneo**.

Es una práctica corriente en las curatorías de estos últimos años el fenómeno de la contaminación razonada y razonable de colecciones. Esto ha significado un gran trabajo de investigación, que sostiene una lectura que problematiza la historia de la colección. De modo que el *dictatum* de Ottone desmantela un gran trabajo analítico, que comenzó con Milan Ivelic. Lo que ocurre es que en este terreno hubo banalizaciones historiográficas que favorecieron la indelicadeza historiográfica de

Ottone. Lo que el tiene que aprender es que las periodizaciones con construcciones formales que combinan obras de temporalidad diferenciada, y que obligan a establecer sus propios principios internos de diferenciación, en situación de simultaneidad de contemporaneidades.

Ahora, la posición de Ottone respecto a 1967 señala ese año como un corte terminal. Ese año es el de la realización, `por parte de José Balmes, de la gran pintura "Homenaje a Lumumba". Es de esperar que esta determinación no signifique colocar a Balmes como la culminación del "manchismo chileno" post-impresionista. Sería la segunda carajada que le haría a Balmes. Pero además, plantea un problema complejo respecto de las obras geométricas que quedarían, de todos modos, confinadas en ese limbo de 1967. ¿Cómo justificar, entonces, la presencia de una obra geométrica que desde mediados de los años cincuenta se representaba a si misma como fundadora de una contemporaneidad "no emotiva". (Risas). A lo mejor habría que sacar esas obras y llevárselas a la nueva institución realmente contemporánea, satisfaciendo los deseos de Ramón Castillo, que por fin tendría a los precursores de su conveniencia a mano, dejando a Balmes, recluido como exponente terminal de un "manchismo" datado, subordinado simbólicamente a una tradición que se había encargado de "infractar". Entonces, ahí tendríamos una pista que nos explicaría las conexiones directas entre la Escuela de Artes de la UDP y el CNCA, para sostener esta hipótesis de corte. Porque no se entiende de qué manera Ottone hubiese podido sostener una hipótesis de corte de esta envergadura. Aunque resulta casi indecente que no haya nombrado, siquiera una vez, todo el esfuerzo desplegado por Camilo Yáñez en esta "invención". Lo cierto es que éste último se ufanaba de haberle "vendido" a Ottone un cuento gracias al cual iba a "pasar a la Historia". No es justo.

De todos modos, me agrada que pensara en 1967, por la importancia determinante de este cuadro de Balmes. Vemos que, de manera inconsciente, Balmes sigue perturbando sus sueños y que su obra, a pesar del mismo Ottone, juega un rol central en la exposición de Cerrillos.

V.- POÉTICA MINISTERIAL (II)

CARTA DE RESPUESTA A ANA TIRONI

Estimada Ana Tironi, no descalifiques desde la partida. Los supuestos de este debate los puso tu Ministro. Fue él quien permitió que le hicieran la pregunta que lo empantanó en la determinación de una fecha de corte para el arte contemporáneo y las funciones de un nuevo museo de bellas artes.

El punto a celebrar es que pretendes explicar el verdadero espíritu de este centro de Cerrillos, que tu ministro no supo garantizar ni en su necesidad discursiva ni en su densidad historiográfica. Lo perturbador de este asunto es que señalas que este centro ha sido abierto invitando a todos los sectores, cuando sabe que eso no es efectivo. No se puede atribuir a unas reuniones informales con invitados

seleccionados para no objetar, el carácter de una experiencia inclusiva. ¡Por favor! Con tu prestigio adquirido en la DIBAM no te puedes prestar para estas operaciones de intoxicación comunicacional de un ministro que se ufanó en tu ausencia de haber reclutado a una agente del servicio para fragilizar toda oposición interna ante el nuevo proyecto de ministerio.

Eres mucho mejor que eso. El rol que te hacen jugar es humillante, ofensivo y discriminador en términos de género. Te hacen hacer el "trabajo sucio".

Cuando dices que tu ministro está lejos de cuestionar la autoridad de los museos, uno se pregunta entonces para qué se mete en ámbitos que jurídicamente no le corresponden. Es tu ministro el que comete un acto de usurpación de funciones y ofende a las autoridades de la DIBAM.

Que curiosa operación. No es mi crítica ni la de algunos colegas que se han manifestado quienes tergiversamos sus declaraciones. Fueron abiertamente destinadas a fijar un rumbo cuya legitimidad política y teórica es, al menos, cuestionable. Y lo hizo con la indolencia que lo caracteriza.

No he sido yo ni ha sido la crítica la que ha pronunciado la fecha de 1967. Es evidente que se entiende que es un tema discutible y que hasta podría haber sido un lapsus de tu ministro. Aún así, los mecanismos de debate público no han sido abiertos y la existencia del centro aludido no garantiza esa discusión. Más bien, se pasa por el desvío el abordaje de su función específica.

Pues bien: respecto del Centro de Arte señalas la secuencia funcional de tres nociones: producción, reflexión y participación. Le agregas la investigación y otras experiencias en el campo de la visualidad. De modo que la primera secuencia no debe corresponder a este campo, sino a un cambo indeterminadamente comunitario. O sea, un centro cultural. ¡Bravo! Primera noticia que se maneja al respecto. .

Pero aún así, no has manifestado ningún elemento que sirva de rudimento siquiera para formular un modelo de gestión acerca de la función de centro cultural y de centro comunitario, en Cerrillos. De hecho, tu misma abres esa posibilidad distintiva, que leo por vez primera y que me parece un aporte inestimable en pro de la articulación de tres funciones diferenciadas.

Sin embargo, en tu carta mencionas la investigación dejando a las otras experiencias como subordinadas a otro diseño que aparece como inédito y jerárquicamente excluyente de las funciones de centro de arte experimental, a no ser que la experimentalidad comprometida esté definida para satisfacer unas demandas específicas desde los imaginarios sociales de las comunidades. Pero nada de eso ha sido sostenido hasta ahora por el asesor Yáñez, ni menos por el Ministro. De todos modos, si fuese así, creo que es una gran oportunidad para debatir sobre esta articulación funcional, cuya jerarquización debe estar determinada por unas decisiones que competen a las autoridades y a las comunidades locales.

De modo que esta aclaración de tu parte me parece que plantea elementos de innovación intra e inter institucional que no había sido consideradas. Así las cosas, las funciones entre centro de arte, centro comunitario y centro cultural, aparecen como una posibilidad editorial que apunta a recomponer las condiciones de producción de experiencias entre arte y comunidades. Lo cual, ni tu ministro ni el asesor Yáñez habían explicitado hasta el momento.

Lo que no queda claro es el rol de la investigación, a menos que sea parte de la nueva pragmática, que incluye en su concepto la práctica de archivo como condición de documentabilidad de los procesos. Eso sería realmente un avance distintivo ue definiría la archividad adecuada a los procesos. Pero eso significa distinguirla drásticamente de una definición de tipo universitaria, tal como está hoy concebida en términos de su colapso académico.

Sostienes que lo que se busca es desarrollar, en una comuna distante de la concentración de espacios culturales, un proyecto que atienda todo lo que ya hemos señalado y comentado. Pero esto es limitar las posibilidades comunicacionales de centros actualmente en función y que se han convertido en referentes regionales por su conectividad.

Pero al parecer, las funciones de centro cultural jamás fueron planteadas en Cerrillos, porque eso requiere de un proyecto combinado de mediación comunitaria y mediación artística, ordenado en función de unos ejes programáticos que no han sido definidos, si entendemos, por ejemplo, que un centro de estas características, en esta población lejana, tiene la responsabilidad de ser un elemento innovador en el ámbito de las relaciones entre arte y comunidades.

Los agentes del sector de las artes visuales hemos tenido que esperar que tu seas la persona que responda a inquietudes que ni el asesor Yáñez ni tu ministro fueron claros en relación a estos propósitos. Yáñez siempre habló de un centro experimental de arte y el factor comunitario era una excusa explícita para poder legitimar ante la opinión pública un gasto de esta envergadura.

Afirmas que el centro se abre invitando a todos los actores del sector. Lamento objetar esta frase. Eso que dices no es efectivo. Todas las actitudes de tu ministro y de su asesor en la materia cancelaron todo debate al respecto. Las reuniones extorsivas que el asesor organizó y sobre cuyo resultado y evaluación puedes consultar, no dan garantías de inclusión alguna.

¿Te puedes imaginar que en la primera jornada de discusión para la formulación de una plataforma nacional para el sector de artes visuales, en el ex Congreso, el "tema" del Centro de Arte no fue abordado ni un minuto siquiera? Pero de verdad, ¿no te parece extraño? Se trataba de discutir sobre política de artes visuales, y el ejemplo que se había dicho fijaría las pautas de la experimentalidad del arte y de la innovación social en Chile, no mereció ninguna ponencia. Todo fue un ceremonial muy raro, que

fue brillantemente conducido por tu gente de Estudios. Y muchos de los que asistimos esperamos seguir colaborando con ellos.

Luego señalas que la premisa de 1967 era solo una hipótesis de ejercicio para la curatoría de la muestra inaugural. Gracias por la aclaración. Nos hubiera gustado que el propio curador hubiese explicitado sus propios términos. De todos modos, queda claro que tu ministro no entendió las premisas del curador y cometió este error que lo ha convertido en el hazmerreir durante una semana entera.

Si escucho en serio a tu ministro, debo entender que el Centro es la continuación de la tarea del Museo, pero por otros medios. ¿Es eso? Porque si es eso, estamos ante nuevos problemas. El centro sería definido como un post-museo. O bien, ¿cómo un museo implícito de la posteridad del arte contemporáneo? Curiosa manera de hablar del futuro de las formas, en todo caso.

Donde las cosas comienza a ponerse realmente interesantes es cuando señalas que el centro tendrá un fuerte enfoque educativo. Lo complicado es que se trataría de combinar, entonces, un centro en el que la punción experimental iría por un carril, y por el otro, la función educativa. Pero agregas una tarea que no ha sido del todo realizada por ninguna de las experiencias imaginadas hasta ahora, ya que estaría destinada a potenciar la formación de nuevas generaciones. No definiendo –de paso- las prioridades, si se trata por ejemplo de potenciar el enfoque educativo o de potenciar el enfoque experimental. Teniendo ambos, la posibilidad de establecer relaciones productivas, que de hecho encontramos muy sugerentes, pero sobre cuyas estrategias de implementación no hemos leído una sola línea.

Ahora, lo que no me esperaba es la proyección magistral del párrafo final. De verdad, debo agradecer tu disposición. Ni tu ministro ni su asesor han sido tan claros respecto de la dimensión de su irresponsabilidad. No puede asegurar una estrategia de réplica sin haber probado tu matriz. Todo esto a menos que tu ministro prometa un plan de renovación sistemático de edificios desafectados.

Hace muchos años, con Balmes, recorriendo el país, hablamos del posible re/destino de galpones adyacentes a estaciones ferroviarias de la red al sur, que podrían ser traspasadas a una entidad cultural, en una perspectiva regional; sobre todo, conociendo el concepto de ciudad-valle-central que se ha montado como hipótesis de desarrollo territorial. Sería genial que esos antiguos galpones ferroviarios pudieran experimentar un nuevo destino. No solo galpones. Hay industrias desafectadas, hay casas patronales, etc. Pero a todo eso, que puede ser una excelente iniciativa de desarrollo regional, no le puedes acoplar la réplica de una experiencia cuya validez y pertinencia no has demostrado. Es decir, es posible sostener un programa de renovación arquitectónica como el que se ha mencionado, sin por ello asignarle el rol de recpción de réplicas metropolitanas, en un país que debate sobre la necesidad de descentralizar su gestión política y donde las singularidades locales reclaman mayores exigencias en el trato político y cultural.

YA NADIE SABE PARA QUIEN TRABAJA.

Nunca antes la referencia a una fórmula del lenguaje común había tenido más eficacia: "Ya nadie sabe para quien trabaja".

En un texto que titula *Mil novecientos sesenta y siete*, Arturo Navarro plantea algunas cuestiones respecto de la periodización autoritaria esbozada por el Ministro Ottone en una entrevista de El Mercurio del 23 de octubre, que desde todo punto de vista reveló ser una auto-encerrona.

Arturo Navarro resintió las preguntas de Daniel Swinburn como una operación editorial destinada a tender una trampa al ministro, cuando la única "maldad posible" era, simplemente, "hacerlo hablar". De modo que habiendo sido señalado como víctima de una malévola entrevista, debe concluir con la indelicada descalificación de las objeciones que un sector de la crítica ha sostenido, tomando las palabras de la autoridad en su disponible literalidad, para lo cual se adelanta en declarar que no son más que "rápidas teorías, vertiginosas críticas y vergonzosas explicaciones respecto de que el andamiaje de las artes visuales del país se venía abajo a causa de esta arbitraria cirugía ministerial", pero sin proporcionar argumento de refutación alguno.

(Toma de la Universidad Católica, 1967)

Por el conocimiento que tengo de la escena artística, nadie ha postulado la idea según la cual el desmoronamiento del andamiaje de las artes visuales proviene de la iniciativa de periodización del ministro. Mal podría. El derrumbe aludido existe y las razones que lo explican son más complejas que la causalidad de algunas palabras de más de una autoridad que se des/autoriza. Lo que está en juego en la crítica a las palabras del ministro no es una fecha, sino la función que se le atribuye en el seno de la propuesta general del Centro de Arte de Cerrillos.

Ahora bien: la fecha de 1967 es un detalle en el seno de una polémica que compromete una iniciativa de desarrollo de un proyecto no explicitado, que está mencionado como uno de los pilares de una Política Nacional de Artes Visuales. Respecto de esta secuencia, le sugiero a Arturo Navarro adquirir la información adecuada sobre el tema y que si desea entrar en polémica razonada y razonable lo remito a lo que ya he publicado al respecto enwww.luchalibro.cl y en hptt://escenaslocales.blogspot.cl/

Arturo Navarro encontrará allí un material, que abordado con objetividad, le planteará algunas cuestiones claves sobre el andamiaje de las artes visuales, que distan mucho de ser una teoría rápida, vertiginosa y vergonzosa. En particular, sobre el año 1967, al que hace alusión con una particular emoción; que de hecho, comparto.

Justamente, lo que hace es abstenerse de poner en cuestión el error de método del ministro, al determinar una periodización de una escena de arte a partir de elementos externos a ella. (Resulta obvio poner en contexto las prácticas artísticas, pero es preciso respetar su especificidad). Sin embargo, en la misma subordinación discursiva, lo que hace Arturo Navarro es dar una extraordinaria *lección de historia* al curador de la muestra de Cerrillos, proponiéndole de paso, la imagen articuladora para la correcta pensabilidad de una periodización que pone en escena, de manera efectiva, el estatuto de la palabra como imagen, en esa coyuntura.

Y me parece que este es un gran aporte de Arturo Navarro; es decir, haber pensado en la*función de bisagra* de esa imagen, en que *la palabra, figura*: "Chileno: El Mercurio miente".

De hecho, la instalación de este lienzo en el frontis de la casa central de la Universidad Católica debiera ser reconocido como un elemento de corte más decisivo que la aeronáutica; pero el ministro debía justificar el nombre Cerrillos, sin por ello tener que hacer mención a los proyectos de especulación inmobiliaria asociados, a los que Arturo Navarro no hace alusión alguna. Al menos, su recuerdo tiene que ver con un momento significativo –en su fase letrista- de la historia de la imagen en la cultura chilena contemporánea.

Lo que hay que preguntarse es por qué el curador de la muestra no reparó en estos detalles; puesto que ya tenía a su disposición una imagen que aludía a la articulación de tres momentos (político, literario y visual).

Aprovecho esta "instancia" analítica para remitir este recurso de Arturo Navarro a un criterio positivo, siendo posible colaborar con la hipótesis de corte del ministro apelando a la existencia de una pintura como criterio de periodización. El ministro quiso hacer un chiste de "sociología de la recepción artística" y no le resultó. Al respecto, su posición sobre 1967 es exacta, pero no lo sabía, en la medida que existe una pintura a partir de la cual se puede sostener una hipótesis de periodización consistente.

Se trata, justamente, de la pintura de José Balmes realizada en 1967, "Homenaje a Lumumba", a la que me he referido ya abundantemente y que al parecer Arturo Navarro no se ha enterado. En esa pintura, cubierta de tinta negra, Balmes fabrica un pizarrón para dictar una lección de geografía de la descolonización africana. Pero más que eso, reduce el "acontecimiento" a la presión tecnológica de una piedra litográfica, para fijar el rostro dibujado de un hombre convertido en "ruina", cuyo cuerpo será hecho desaparecer por sus enemigos en 1961. Todo eso es una alegoría anticipativa de la dinámica impresiva que definirá la fase en que la pintura NO (1972) va a adquirir su significación mayor. Arturo Navarro entenderá la conexión, porque es a partir de esa reforma universitaria a la que estaba asociada la "imagen llamada palabra" de agosto de 1967, que fue posible incluir la lectura de Franz Fanon en el plan de estudios de filosofía política.

Sin embargo, no hay que dejar pasar una segunda indelicadeza discursiva de Arturo Navarro y que está referida al alcance de la serena carta de Ana Tironi sacando la cara por su ministro en El Mercurio (que miente), atribuyendo el carácter de verdad revelada a lo que no se presenta más que como un pauteado protocolo de intenciones.

El texto de Arturo Navarro en http://arturo-navarro.blogspot.cl/ está fechado el 2 de noviembre. De todos modos, desde el día anterior yo ya había subido ahptt://escenaslocales.blogspot.cl/ una también serena *carta de respuesta* a Ana Tironi, donde le formulo una serie de preguntas que hasta el momento ninguna de ellas ha sido respondida.

No es posible aceptar que unas objeciones de este carácter se hagan acreedoras del apelativo de "vergonzosa explicación", solo porque en ellas se objetan las declaraciones de miembros de un gabinete, que usurpan funciones y definen de manera autoritaria la interpretabilidad de un momento significativo de una escena compleja.

El ministro no solo se refiere a un criterio de corte in/fundamentado, sino que interviene en un debate para el que no está habilitado, enarbolando criterios cuyos efectos, *afectan*gravemente el destino de la musealidad chilena. ¿De qué manera

resulta lícito sostener que estas observaciones son producto de "teorías rápidas"? Lo que le propongo a Arturo Navarro es hacer una "lectura lenta" de textos que poseen una coherencia determinada, en los que elaboro hipótesis verosímiles, que satisfacen la solicitud de responsabilidad analítica que reclama la propia Ana Tironi en su carta a El Mercurio.

(José Balmes, "Homenaje a Lumumba", 1967)

HISTORIA FENICIA

Entonces, hay que seguir con Gaëtan Picon. A propósito de la exposición de Picasso en el CCPLM, hay que decir que este crítico ya se ocupó de Picasso en los sesenta, cuando se hizo cargo de Ediciones Skira. Es un pequeño dato. Pero adquiere importancia entre "nosotros" porque es el único autor francés citado en la exigua bibliografía de la "memoria de grado" que escriben Gonzalo Díaz y Francisco Smythe para optar al grado académico que les permitió asegurar la beca italiana para viajar en 1979 y 1980, siendo decano de la Facultad de Bellas Artes, Kurt Herdan. Por lo tengo

entendido, ese es un decanato de la dictadura y ambos artistas son empleados de una universidad ocupada por los militares.

En esa época, para que lo sepa la gente cercana a la revista *Artischock* y que escribe sin consultar las fuentes y se horroriza de la crueldad del espacio artístico que los ha precedido en todo, no era habitual que los egresados de la Escuela de Bellas Artes se titularan.

Esta actitud era propia de una cierta indiferencia de rebelión pequeño-burguesa en contra de las acreditaciones académicas. Era, entonces, una época sin acreditación. Pero durante la dictadura, y desde allí en adelante, el fantasma de la academia se apoderó de la decisión del artista-docente y fue una imperativo para que las casas de estudios superiores iniciaran la regularización de sus títulos de dominio. De lo contrario, ni Díaz ni Smythe hubiesen podido viajar a Italia.

Todo esto debiera ser documentado como un capítulo de la historia administrativa del "arte (chileno) de la docencia". Supongo que en los archivos históricos de la Facultad de Artes están los antecedentes de estos convenios, que mal que mal, fueron habilitados y convenientemente administrados durante la dictadura, por sus propios funcionarios universitarios, con el aval y garantía política de connotados profesores, que hoy día también ostentan la certificación de premio nacional. Es decir, si fueron exonerados una cantidad de profesores en 1973 y 1974, hay que preguntarse por qué otros profesores no fueron exonerados después de esa fecha. La explicación más simple es que gozaban de protección interna. ¿Quién se hizo cargo, en términos estrictos, de la enseñanza de pintura en ese momento?

Luego del golpe militar, lo que persiste en "la Chile" son dos tendencias: el manchismo (Couve) de la derecha deprimida y el surrealisticismo (Opazo) de la izquierda erecto/erótica. (Había mucha pintura de chorreo). En esta última asistencia se entiende la (a)filiación de pinturas de Díaz que van desde sus "cancerberos" de 1978 hasta "Los hijos de la dicha", con que gana el Gran Premio de la Colocadora Nacional de Valores en 1980. (No hay pintura más "caliente" que esa en la pintura oficial chilena de ese entonces. Por eso debía ocupar un lugar de relevancia en la exposición del 2000, en el MNBA; exposición a la que Díaz se negó a participar, justamente, porque escogí este tríptico).

(G. Díaz, "Los hijos de la dicha", fragmento, 1980)

De modo que es fácil entender que en 1978 la tendencia surrealistizante es la que domina y que corresponde al tipo de pendencia con la que Díaz viaja a Sao Paulo, en el Envío Oficial de 1979, justo antes de viajar a Florencia, donde ya lo esperaba Smythe. Con la gran diferencia de que Smythe pertenece al espacio crítico de la pintura y que expone en galería CROMOS en 1978. (Smythe ya está en otro lado).

Una de las preguntas que yo le haría a los escritores de *Artischock* y a los "comentadores de glosa" de la Facultad de Artes es si la noción de "envío oficial" no compromete algún tipo de responsabilidad, por el solo hecho de haber estado allí cerca.

En el arte, "estar cerca", por ejemplo, puede significar *estar presente* en un envío de Cancillería, durante el año 1979, en el mismo momento en que yo ingresaba por Pudahuel, trayendo conmigo un barretín (sobrecargado), señalando mi primer contacto orgánico con la historia de la fotografía. En verdad, no fue a través de la manipulación de su aparato de base, sino del transporte de negativos que recogían,

página por página, la letra del informe de la situación concreta, como género literario, que tuve mi primera experiencia con la práctica fotográfica y con los archivos.

(G.Díaz, "El cancerbero", 1979)

Mientras este señor exponía sus pinturas de cancerberos surrealistizantes en la XVa Bienal de Sao Paulo, yo desarrollaba mis primeros tratos con un trabajo clandestino "de pacotilla", que si bien implicaba algún tipo de incomodidades potenciales, no era garantía ética para ninguna carrera, todavía. Entendí a poco andar que el "negocio de la memoria" de los caídos pavimentaría las carreras parlamentarias de la transición interminable.

Ese fue el momento crítico del archivo, en relación a la preservación de los indicios partidarios que debían convertirse en tributos de acción política destinada a la reactivación del movimiento obrero y popular chileno, cuyo título de dominio se diseminaba por los pliegues del tejido orgánico de una historia averiada. Como ya lo estableció Dittborn con su lucidez proverbial, *lo político siempre está en los pliegues*.

Los negativos que yo traían disimulados en la maleta eran revelados en papel fotográfico de alto contraste y reunidos como "informe" en el formato de una cajetilla de cigarrillos, para facilitar su traslado y almacenamiento (escondite). En casas de seguridad totalmente inseguras, los compañeros leían el "informe" como si fuera una sagrada escritura, con la ayuda de una lupa. Era algo muy cristiano-primitivo en su testimonio y patéticamente leninista en su envoltorio.

No había posibilidad de proyectar los negativos. No disponíamos de proyectora. Solo existía la proyección discursiva del "informe" en la Historia. El traspaso a diapositivas era una joda. Había que cuidarse de las guillotinas porque el estudio del filo podía indicar su origen. De modo que los documentos circulaban en ese estado de austeridad material.

Tenía compañeros que trabajaban en la producción de documentos y eran extraordinarios grabadores y artesanos (artistas de la falsificación) que habían sido formados por gente seria; es decir, agentes que habían sobrevivido a todas las purgas, en la URSS. Al menos eran de la vieja escuela y sus "papeles" eran de óptima calidad. Muchos, de los actuales parlamentarios que he mencionado, hicieron ingreso al país con papeles de ese tipo. Habría que realizar una gran exposición de documentos falsos. Eso ya es historia.

La paradoja era que mientras en las artes visuales había artistas que desplazaban sus referentes tecnológicos y hacían de ello una plataforma crítica de la representación, en las sombras de la resistencia política, unos artesanos de la lucha clandestina se empeñaban en respetar al máximo las leyes de la facsimilaridad y de la mímesis gráfica, en un espacio en que la "imagen" ya era "palabra". (Risas).

Regreso al título de la obra de Gaëtan Picon: *Panorama de las ideas contemporáneas,* ya había sido publicada en 1957 por Gallimard; siendo reeditada en 1968 y luego en 1975. Hubo una traducción al español que fue publicada por Guadarrama en 1965. Y eso que fue una obra que no tuvo muy buena recepción en el campo de las ciencias políticas, a juzgar por una demoledora reseña de Jean Touchard escrita en 1958. Pero las otras obras de Gaëtan Picon eran muy bien recepcionadas, sobre todo en el campo de la revistas literarias entre los años 60 y 70. Es impresionante enterarse que el delegado ministerial para las Artes y las Letras era un tipo que tenía correspondencia con Dubuffet, con Francis Ponge, con Jean Starobinski, por nombrar algunos personajes eminentes, y que además, escribía libros sobre la poesía francesa contemporánea.

La versión de Guadarrama de 1965 fue la que probablemente citaron Díaz y Smythe en su memoria de grado, que de hecho, inauguró –al parecer- las "memorias rápidas", para cumplir con las nuevas normas de regularización universitaria. Lo que importa en este asunto es el rango de las citas bibliográficas. Porque el catálogo de la exposición de Smythe en CROMOS es –textualmente hablando- más radical que la transcripción de la conversación entre Díaz y Smythe, que presentan como "memoria de grado".

Gaëtan Picon era el gran crítico de arte y de poesía que había trabajado con André Malraux en el montaje de una "política nacional –francesa- de artes visuales", desde su cargo en la dirección de Artes y Letras. ¿Qué tal? Es un caso ejemplar que trabaja para habilitar un paso más que significativo entre la aventura literaria y la acción cultural.

Lo que pasa es que Gaëtan Picon había publicado en la *Revue d´Esthétique*, VIII, en 1955 un artículo –"El juicio estético y el tiempo"- que sería clave para entender su concepto de colocación del arte contemporáneo en la invención de la "sensibilidad popular" en esa coyuntura, y que lo separaban del arcaico modernismo de Malraux, que era mucho más cercano a Baudelaire. En cambio, Picon era un tipo que por un lado rechazaba la idea de *tabula rasa*, pero por otro lado privilegiaba el presente anticipativo en nombre de un futuro complejo. En definitiva, era un hombre que apuntaba a la creación; una creación que definía por si misma las condiciones de su acceso, redefiniendo la noción de audiencia y programando la aparición de un concepto de público cooperante.

Al estudiar los antecedentes para la formulación de una política chilena para las artes visuales, es preciso entender cuáles eran las articulaciones entre universidad, partido político y práctica artística, en esa misma coyuntura, a partir de las fuentes documentales de que disponemos. Los investigadores de *Artischock* y de Playa Ancha debieran estudiar los números de revista de Arte de 1956, sobre todo aquellos en que Enrique Lihn le hace entrevistas a Julio Escámez, a su regreso de Europa, donde acaba de ver los murales de Giotto y sobre los cuáles se muestra vivamente impresionado. Pero, ¿sabrán quien era Julio Escámez?

Entonces, cuando Gaëtan Picon publica su *Panorama de las Ideas*, Escámez está pintando el Mural de la Farmacia Maluje, que es mi "historia fenicia". Todo relato posible termina en ese mural.

Imaginen ustedes a un señor comunista que hace diseñar y construir a los dos más connotados arquitectos comunistas de la ciudad, un edificio de tres pisos, que debe albergar departamentos familiares y el gran espacio para una farmacia con techo de doble altura, en que su parte superior sería destinada a un mural sobre la historia del marxismo como antídoto. O sea, en 1957, en una ciudad como Concepción, unos intelectuales comunistas hacían ¡política cultural!, antes que estas palabras pasaran a ocupar un lugar en el léxico de la izquierda.

MALDAD EDITORIAL

El 7 de noviembre ocurrió un hecho no casual en las "páginas" de El Mostrador. Nada es casual, finalmente, cuando se tiene delante el diagrama complejo de las noticias. La dificultad es que en el periódico electrónico no se tiene la ilusión de estar ante una mesa de estado mayor, como cuando se extienden los recortes de los periódicos impresos.

La fantasmática de la inteligencia y la contrainteligencia política que dependía del rito del "análisis de prensa" como sustituto del periódico político como andamiaje del

partido y que ha sido inconvenientemente descrita en la novela latinoamericana del "período especial", no deja de amenazar la consistencia de las políticas de escritura.

Ese día, en El Mostrador, hubo dos "columnas" destinadas a Cultura. La primera, escrita por Héctor Cossio, editor del periódico, en que abordaba el colapso de la política de Bachelet en cultura. Ni siquiera hablaba de Ottone, en particular, sino de la fallida puesta en forma de unas propuestas que finalmente fueron afectadas por el síndrome de la muerte súbita.

El análisis era de una crueldad ejemplar y hasta el día de hoy no ha habido asomo de respuesta de parte del equipo ministerial. Esta no era una "operación de comunicación", sino una severa crítica política que debiera ser considerada en su valor por los analistas del "segundo piso".

La segunda columna, en cambio, correspondía a una declaración programática y estaba firmada por la directora de Estudios del CNCA, Constanza Symmes. Su propósito era fijar los rangos de pertinencia de su propio trabajo metodológico en la elaboración de las políticas, de modo que, de manera inconsciente, completaba la crítica de Héctor Cossio, en la medida que instalaba el rango referencial a partir de cómo, las propuestas de Ottone, no habían sido (suficientemente) pensadas por y desde la orgánica del servicio. Es decir, ponía en evidencia el hecho que ni el propio ministro respetaba la pragmática analítica de quienes ponían las exigencias teóricas en el seno de su propia repartición.

Lo que digo es una ingenuidad que parte de la base que Estudios posee una relativa autonomía en el seno de una repartición como esa. Es en la distancia entre esa relatividad y la voracidad de un gabinete que se instala el rigor indeseado e indeseable de una política analítica que busca *la verdad* y no se somete a la "política de la verdad".

En síntesis, la columna de Héctor Cossio analizaba la conducta política de un equipo ministerial aquejado por una ineptitud estructural, mientras la columna de Constanza Symmes exponía las condiciones bajo las cuáles se elaboraba una política, porque a su juicio, no se reconocía dicho trabajo de manera suficiente, ni por la ciudadanía artística, ni por el equipo del gabinete. De este modo, hacía estado de una ingratitud institucional que la llevaba a defender el trabajo que el propio gabinete había desnaturalizado.

Es preciso señalar que Estudios organizó la jornada destinada a recoger insumos para la elaboración de una política nacional de artes visuales, en los momentos en que el ministro y su asesor especial para estos temas desviaban la atención del sector programando los efectos comunicacionales del Centro de Arte por inaugurar. Estábamos en junio y el gabinete le encomendó a Estudios, hacer el "trabajo sucio", que consistió en convertir la jornada en una "mesa técnica". Hasta el día de hoy, los términos del debate no han sido evaluados ni incorporados a una discusión en el seno de las comunidades que conforman la ciudadanía artística.

La situación era esquizofrénica. Mientras el ministro y su asesor avanzaban en una dirección, haciendo caso omiso de cualquier observación, Estudios hacía el trabajo de

compensación con los agentes que había que consolar con promesas metodológicas. Sin embargo, fiel a su propia ética de trabajo, Estudios elaboró una metodología mediante la cual intentó sostener objetivamente la viabilidad de un proceso de recolección de insumos significativos para la formulación de una política.

El problema que se plantea con la "maldad editorial" de El Mostrador es el siguiente: después de la columna de Héctor Cossio, el discurso de Constanza Symmes queda relegado al rol de una advertencia vindicativa de carácter académico.

Aquí, la palabra "académico" adquiere un significado completamente peyorativo, en comparación a la supuesta consistencia del factor político. Lo cual habilita la percepción pública de que el gabinete se ocupa de lo político, mientras Estudios realiza la función de acomodo de las nociones sobre las que este se sustenta. Digo bien: acomodo. Que es el modo como se traduce la "digeribilidad" de los decretos en la vida cotidiana de la ciudadanía artística.

De todos modos, en una segunda lectura, la columna de Constanza Symmes dice más de lo que ella misma se propone, dejando al ministro en un descampado, ya que señala indirectamente que en el CNCA existe un equipo de funcionarios que *trabaja-con-rigor*, separado de un equipo de gabinete para el que solo existe el rigor del pequeño oportunismo de sobrevivencia. Y no solo eso. Estudios reclama reconocimiento por sobre las ineptitudes de un equipo de gabinete.

Sin embargo, la "maldad editorial" de El Mostrador permite que leamos ambas columnas en un mismo día, sin explicar la "necesidad" política de hacerlas comparecer en condiciones de curiosa contigüidad. Lo que El Mostrador no conocía, probablemente, era el motivo de la columna de Constanza Symmes, que buscaba recomponerse del efecto de un "crimen de reconocimiento" que había tenido lugar el 27 de octubre en el seminario sobre políticas culturales que realizaba el CEP.

Desde hacía semanas, el mencionado seminario ya ocupaba el "horizonte de espera" de no pocos especialistas en el debate sobre el proyecto de nuevo ministerio. Sesiones destinadas a trabajar sobre economía de la cultura habían establecido una zona polémica de gran productividad, donde se instalaba una hipótesis verosímil, que apuntaba a señalar la existencia de un abismo entre la pensabilidad de las políticas públicas en cultura y la arbitrariedad política de corto plazo que animaba la pragmática del equipo del gabinete.

En ese marco, el CEP habría cometido la indelicadeza de no invitar a Estudios del CNCA, porque de ese modo habría desconocido el trabajo realizado y no habría tomado en cuenta la existencia de las herramientas que ya habrían hecho avanzar las cosas en una cierta dirección. Todo esto, en condicional.

De acuerdo a ciertos protocolos que rigen las relaciones institucionales, ha sido el propio gabinete del CNCA quien ha promovido la invisibilidad del trabajo de su propia división de Estudios. En la misma solicitud de reciprocidad habría que esperar de parte del CNCA, una actitud análoga de delicadeza que debiera incluir al CEP en las jornadas de discusión de políticas. El problema es que desde el CNCA no se debe aceptar la idea de que un *instituto-de-estudios-de-la-derecha* asuma la responsabilidad

de pensar sobre políticas públicas en cultura. Y ese es el hecho insoportable, por cuanto la cultura es un coto caza privativo de la izquierda. Lo peor que podría pasar es que la derecha pensara en cultura.

Constanza Symmes asistió a la sesión del 27 de octubre y no pudo soportar el análisis de Pablo Chiuminatto, cuyo sarcasmo erudito despachaba el esfuerzo desarrollado por Estudios. De modo que la columna publicada el 7 de noviembre está pensada, en parte, para responder a Chiuminatto, y en parte, para dejar en claro al CEP, que en el futuro del seminario no sería delicado dejar fuera a Estudios, si bien, a través de esta operación vindicativa, consolidaba el juicio crítico que Héctor Cossio elaboraba en la columna destinada a enumerar y dimensionar la ineptitud del gabinete de Ottone.

METODOLOGÍAS SOSTENIBLES

El martes 15 de noviembre abordé una situación editorial altamente significativa, en la que en un mismo soporte aparecían dos maneras de hablar de política cultural. Una, por sus defectos; la otra, por su soporte metodológico. Hasta ese momento, lo que me importaba era establecer la existencia de dos discursos en el CNCA; el primero, del ministro; el segundo, de Estudios. La paradoja es que el discurso del ministro no se ajusta a la tradición de los estudios internos, sino que se revela como expresión de un gran oportunismo que vive y se des/vive para "las comunicaciones", mientras que el discurso de Estudios recupera y reproduce la memoria de la institución. Aún a riesgo de no ser considerado y de estar constantemente amenazado por el habla de un ministro, no solo incontinente, sino desinformado de algunos procesos.

Lo que cabe, sin embargo, a cuatro días de un *encuentro participativo* para el diseño de una política de artes de la visualidad, es analizar al pie de la letra el discurso de Constanza Symmes, porque más allá de demostrar la pertinencia de su trabajo, expone y arriesga su metodología. Por lo cual, no me cabe más que ejercer el derecho a contra argumentar la valiente defensa que hace de su trabajo.

Lo que está en juego, al parecer, es la metodología. El rol de Estudios queda claro: aportar sustento metodológico. En el enunciado está muy bien, pero la descalificación es clara. De partida, nos dice que ancla el método en la memoria de los dos grandes planes aprobados por el directorio.

Nótese: nuestro punto de vista no puede pretender enfrentar a la memoria acumulada de estas dos grandes instituciones textuales. Mi punto de vista no recogería memoria colectiva alguna. Es más: desconozco un cierto aprendizaje institucional que me impediría el acceso a un manejo de masas documentales expresivas de una voluntad estatal.

¡Curiosa manera de invitar a participar! Porque en definitiva, lo que hay que aprender primero es que, de toda evidencia, no manejo un concepto ampliado de

cultura. Y lo segundo, es que tampoco combino saberes relativos a prácticas tradicionales, a entramados comunitarios y a nuevas experiencias estéticas. Peor aún: soy autor de opiniones y aseveraciones en muchos casos infundadas, acerca de la forma en que se desarrollan las políticas sectoriales en cultura. En verdad, no es un asunto personal. Analizo un modo de escribir.

Al menos en el campo de las artes visuales, en lo relativo a las prácticas tradicionales, los entramados comunitarios y la nuevas experiencias estéticas, hay gente que a través de prácticas muy consistentes, ha sostenido la articulación de estas tres instancias, siguiendo un principio muy simple y que se ha revelado de gran utilidad analítica: *muchas prácticas rituales y sociales poseen efectos estéticos más consistentes que muchas operaciones de arte contemporáneo*.
A riesgo de sostener un argumento falaz, no puede Constanza Symmes poner en duda la pertinencia de un conjunto de experiencias transversalizantes sobre las que se ha montado un concepto "realmente ampliado" de cultura, con la agregado de que las personas a las que me refiero están absolutamente conscientes de su compromiso como sujetos inmersos, etnográficamente, en los procesos involucrados.

No puede descalificar una experiencia ya sistematizada recuperando "hechos concretos" que ponen en duda aseveraciones del propio servicio sobre las relaciones entre práctica artística específica y prácticas culturales singulares.

La metodología de Estudios no se expresa "metodológicamente", más que para separar los roles de los profesionales del CNCA y la ciudadanía participativa, en contra de unos agentes, que a raíz de sus prácticas específicas perderían la calidad de ciudadanos y cuya "participatividad" estaría reducida a la defensa de sus intereses particulares.

En las artes visuales, ¿qué entiende Estudios por ciudadanía participativa?

Lo que hace Estudios es promover el antagonismo entre artistas y ciudadanos, de un modo muy similar a cómo en la teoría leninista clásica se construía la alianza entre el-intelectual-pequeño-burgués y la-vanguardia-obrera. El problema es que ese modelo de intelectual y de esa vanguardia han sido disueltos por los mismos "hechos concretos" a los que alude Constanza Symmes, cuando establece las base distintiva de una descalificación, en la que se excluye a artistas y operadores de artes visuales de la cobertura de ciudadanía.

En las artes visuales, ¿qué entiende Estudios por la categoría de "artista/ciudadano"?

Al parecer, la definición de *ciudadanía cultural* estaría asegurada por la cobertura metodológica de Estudios, que convertiría en *verdad revelada* la sistematización de opiniones recogidas en "eventos conversacionales", donde hay un relator que construye realidad a partir de la confección de un texto-en-mil-hojas, combinando todo tipo de propósitos; desde la expresión de deseos gremiales hasta las exigencias de recuperación académica de un sector depreciado, pasando por la nostalgia de un

estado providencial que asegure la permanencia de subsidios de sobrevivencia, por mencionar algunos. La única "metodología participativa" que se conoce es la recolección de opiniones en "mesas de funcionamiento rápido", que dan lugar a documentos que no pueden ser tomados como base para el diseño de una política.

Los documentos que han sido redactados a partir del encuentro de una tarde, al final de un coloquio en que la participación no excedió las sesentas personas en su momento más "comunicacional". Es decir, sumando los dos y tres grupos, no había, a las 17 hrs, más de treinta personas. Entre dichos asistentes no había más de diez artistas, no más de diez gestores independientes, no más de cinco galeristas, no mas de siete críticos independientes, no más de cuatro directores de museos, por mencionar algunas cifras.

No es que dichos documentos no representen lo discutido, sino que mezclan la naturaleza de las demandas y confunden las propuestas porque no calzan con el diseño de una matriz previa que el propio servicio debe validar. Lo que ocurre, entonces, es un ejercicio de conductismo promocional a través del cual Estudios confirma *lo-que-ya-sabe*.

Hasta la fecha, ninguna observación profesional ha sido elaborada desde Estudios acerca de mis ponencias en el coloquio. Lo mínimo que se espera es una "devolución crítica" y no una exclusión metodológica. En mi caso, he colocado dos cuestiones que merecen al menos un comentario, siquiera una objeción, porque no son "demandas", sino proposiciones sobre criterios de trabajo. Me refiero a la distinción entre prácticas de arte específicas y prácticas culturales singularizadas, por una parte, y por otra, la especificidad de los procedimientos de producción de obra en relación a las definiciones simbólicas de una macro-zona, en su dependencia estructurante con los imaginarios locales.

LOS AVATARES DEL DISEÑO PARTICIPATIVO

Hasta la fecha, Ana Tironi no ha respondido a las objeciones que hice a su carta de defensa de los criterios de periodización de su ministro. Escribo esta columna mientras analizo un nuevo aspecto del texto de Constanza Symmes en *El mostrador*, relativo a la metodología participativa.

La ausencia de respuesta de la subdirectora denota un cierto *estado de indolencia* respecto de observaciones razonables que han sido formuladas en relación a la legitimidad de las decisiones anticipadas que sobre política de artes visuales ha tomado el gabinete, contraviniendo abiertamente los principios de su propia declarada metodología participativa.

Antes de continuar, permítaseme señalar la extrañeza respecto de identificar a quienes convocan a este encuentro del próximo jueves. No aparece ni Estudios, ni

tampoco el Área de artes visuales, sino la Dirección Metropolitana. ¡Es de lo más curioso! Al menos podrían hacer el intento de explicar por qué estos cambios, que de seguro, afectan la implementación metodológica del evento. No me queda más que trabajar sobre el discurso de Constanza Symmes, porque es la única persona que ha corrido el riesgo de sostener una hipótesis, que por cierto, no comparto, pero que sirve de hilo conductor a una objeción.

El punto sobre el que he señalado la atención no es la viabilidad de un centro de arte en Cerrillos, sino el rol que éste debiera tener en una política nacional de artes visuales, más allá de lo que la subdirectora ha señalado, en cuanto a replicar a regiones el modelo generado sin consulta ni justificación conceptual explícita, hasta el momento. Todo lo relativo a esta *operación instituyente* es de carácter implícito y se exhibe a si mismo y a pesar de Comunicaciones del gabinete, como un ejemplo de la ausencia de participación. De este modo, toda las afirmaciones de Constanza Symmes son desmanteladas por su propia autoridad.

Ahora bien: existen procesos participativos en la DIBAM, por ejemplo, que han sido planteados en un sentido muy preciso, en relación a la vinculación de los museos regionales con el medio, con sus comunidades, de un modo investigativo que define el rango de pertenencia y proveniencia orgánica de las comunidades involucradas. Pero claro, no se trata de una "política nacional" sino de las articulaciones de los imaginarios locales de instituciones de diverso origen y consistencia. No existe esa inflación de lo "ciudadano" como una bruma nocional que banaliza la identificación de las diferencias.

Cercanos al gabinete declaran su extrañeza por la espectacularización de la crítica sobre la hipótesis de 1967. Ya sabaen a qué me refiero. En verdad, si el ministro no lo hubiese mencionado, nadie estaría hablando del tema, que por lo demás, no tiene la menor importancia. Lo que incide, sin embargo, es la voluntad de demostrar una abierta acción de usurpación de funciones, antes de que haya sido votado en el parlamento el destino jurídico y la "sepultación cívica" de la DIBAM.

Sin embargo, a dos días de un nuevo encuentro para el *diseño participativo* de la política de artes visuales, lo que importa es preguntar a los organizadores por las garantías de intervención, poniendo en duda el estatuto del mencionado participacionismo. Al parecer, fuera de ser una fórmula que expresa un deseo de representabilidad de unos "verdaderos miembros" de la comunidad artística, esto no acarrea compromisos metodológicos, más que asegurar la recolección de la "opinión" de los participantes por un dispositivo de registro y de edición cuya tarea será realizada por los profesionales del servicio.

De todos modos, queda en veremos un asunto de filosofía práctica: recoger opiniones no es lo mismo que producir conocimiento. En un encuentro participativo, ¿de qué manera se puede garantizar la producción de conocimiento?

Lo que se ha instalado en la Invitación es una distinción muy grave entre "ciudadanos participantes" y "agentes del arte". ¿De qué otra manera habría que designarlos? La Autoridad se compromete a escuchar a los ciudadanos, porque se instala la idea de que sus opiniones son una garantía de validación democrática del proceso, sin pensar en la calificación de las proposiciones sostenidas. Lo cual deja a los "agentes del sistema de arte" en una condición de "sujetos amenazados" por las demandas de un contingente humano que ha sido definido por Constanza Symmes como "la gran ciudadanía cultural", cuyo valor está ontológicamente validado por unos principios de acceso e inclusividad inscritos en el programa de gobierno de la Presidenta Bachelet.

De tal manera, cualquier iniciativa que no asegure estos dos principios, deja de ser legítima. Pero lo grave es que ambos principios, que deben caracterizar la "cultura ciudadana", aparecen como condiciones reversivas que definen el acceso y la inclusión a unas prácticas artísticas que en este proceso perderían su especificidad.

¿Esto quiere decir que los objetivos de una política nacional de arte son convertir a los ciudadanos en artistas?

El objetivo sería que los ciudadanos tendrían que *acceder* a "lo propio" que define cada práctica y luego ser incluidos en un campo de reconocimiento, como efecto directo de una decisión que borraría la frontera entre arte y vida cotidiana, superando la dicotomía entre productores y consumidores.

Si esto fuese así, entonces ni siquiera se debiera estar discutiendo de Cerrillos o de cualquier otra iniciativa que no estuviese encaminada a borrar dicha distinción. Lo cual señalaría la inminencia de una *revolución metodológica y programática que pondría en duda el estatuto propio del artista*, en el plan de desarrollo de una cultura ciudadana plena, en el seno de la cual se debe disolver su figura y posición, en provecho de la aparición de una *nueva categoría* de *artista-ciudadano*, cuya producción estaría determinada por las demandas orgánicas del colectivo.

El modelo de esta decisión no suficientemente aclarada por Estudios ni por el Área de artes visuales del CNCA estaría en la práctica colectiva de los artista muralistas, que recogerían de manera participativa las propuestas de una comunidad para terminar de proponer un diseño, que la comunidad aprobaría, y que los pintores tendrían que –a su vez- interpretar de la manera más certera posible. En este terreno, siguiendo estas iniciativas comunitarias, los grabadores y ceramistas tendrían que calificar sus capacidades etnográficas para recolectar los elementos más significativos del "alma popular", para así poder traducirlos a un lenguaje gráfico. Igual cosa tendrían que hacer los escultores, pero en una dinámica más conmemorativa, por el manejo de mayores volúmenes de materia interpretable, que tendría que resumir eficazmente las ensoñaciones ceremoniales de poblaciones diversas. Para terminar con las artes mediales y fotográficas, destinadas a registrar las pulsaciones del movimiento social del que serían sus dispositivos sismográficos ejemplares. ¿Qué tal?

Sin embargo, aquí hay algo que no cuadra. La "gran ciudadanía cultural" poseería, a través de la conducción de los profesionales del CNCA, una idea precisa de lo que espera de los artistas. Lo que no sabemos es si los artistas conocen la naturaleza de las demandas de esta ciudadanía, de la que serían, obviamente, excluidos. El teatro, por ejemplo, no tendría problemas, porque se entiende su dimensión política como una expansión colectiva, aunque formalizada, de la catarsis. En cambio las artes de la visualidad no consuelan; más bien, traen puros problemas porque lo único que hacen es generar conflictos de representación. De partida, poniendo en duda la propia representación, proclamando la preeminencia de unas *artes de la presentatividad*, como garantía de la disolución de la barrera entre arte y vida.

¿No estaríamos, acaso, poniendo al CADA como garante de la revolución que nos va a conducir, como país, a un cambio radical de los regímenes estéticos? ¡Pero eso, querida Constanza Symmes, hay que decirlo, proclamarlo a los cuatro vientos, y poner el acento en la frase beuysiana fundamental que nos convierte, a cada uno de nosotros, por el solo hecho de participar en este encuentro, en *escultores de nuestra propia existencia*!