



ESCUELA DE ARTE
FACULTAD DE ARTES

ARTÍCULOS: NOTAS EN EL SILENCIO Y LA FELICIDAD; LO NATIVO EN LO ABSTRACTO; APUNTES SOBRE UNA AMÉRICA DE BLANCO Y NEGRO; EAST/WEST SIDE STORY; THEATRES DE HIROSHI SUGIMOTO; VERDADES Y MENTIRAS DE LA CAJA NEGRA. **INTERVENCIÓN ARTÍSTICA** REGINA SILVEIRA. **CONVERSACIÓN** INSTITUTO DIVORCIADO. **RESEÑAS.**

**CUADERNOS
DE ARTE
N.19**



Publicación anual de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile

DIRECTOR RESPONSABLE: Luis Prato
EDITORES: Paula Dittborn y Mario Navarro

COMITÉ EDITORIAL:

Magdalena Atria
Pontificia Universidad Católica de Chile

Vera Carneiro
Pontificia Universidad Católica de Chile

Alejandra Wolff
Pontificia Universidad Católica de Chile

Melina Berkenwald
Artista visual, gestora cultural, directora del proyecto URRÁ / Argentina

María Berríos
Socióloga, Vaticanochico / Chile

Teresa Blanch
Universidad de Barcelona / España

Carla Macchiavello
Universidad de los Andes / Colombia

Alberto Madrid
Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación / Chile

Gerardo Mosquera
Curador y crítico independiente / Cuba

Mario Opazo
Universidad Nacional de Colombia / Colombia

Bernardo Ortiz
Universidad de los Andes / Colombia

Soledad Pinto
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación / Chile

Antonio Silva
Universidad Diego Portales / Chile

ASISTENTE EDITORIAL: Astrid Fuchslocher
DISEÑO: Pretzel

CORRECCIÓN DE TEXTOS: Daniela Schroder

FOTOGRAFÍA: Jorge Brantmayer (p. 64),
Marilyn Downey (p. 24), Benjamín
Echazarraeta (pp. 51, 54, 59 y portada),
Tom Grotta (p. 22), Nelson Hernández
(p. 66), Marcos Sánchez (pp. 61, 62, 63 y 75),
Constanza Valderrama (pp. 68, 70 y 76).

REPRESENTANTE LEGAL:
Luis Prato

ISSN: 0717-2672

© Derechos reservados

COLOFÓN

Textos compuestos en las tipografías
Alegreya Sans y Share.

Tapas impresas en cuché opaco de 270 g y
páginas interiores impresas en cuché opaco
de 130 g.

Imagen portada: fotografía del rodaje de
Prologue for All and None.

Impreso en Ograma Impresores en
noviembre de 2014.

Proyecto acogido a la Ley de Donaciones
Culturales.

Esta revista recibe apoyo del Fondo de
Publicaciones Periódicas de la Pontificia
Universidad Católica de Chile y de Banco
Itaú Chile.

Prohibida la venta y reproducción parcial o
total de los contenidos e imágenes de este
impreso.

La circulación de Cuadernos de Arte de la
Escuela de Arte es de 800 ejemplares
Año XLVII, N° 19, Santiago de Chile,
noviembre de 2014.

Avenida Jaime Guzmán Errázuriz 3300,
Providencia.
Teléfono: (56-2) 2 354 5265
escuelaarte.uc.cl

REVISTAS DE LA FACULTAD DE ARTES UC
Cuadernos de Arte,
Escuela de Arte UC.
Teléfono: (56-2) 2 354 5265

Apuntes de Teatro,
Escuela de Teatro UC.
Teléfono: (56-2) 2 354 5083,
www.revistaapuntes.uc.cl

Resonancias.
Revista de Investigación Musical,
Instituto de Música UC.
Teléfono: (56-2) 2 3545097
www.resonancias.cl

Cátedra de Artes
Teléfono: (56-2) 2 354 5202
www.catedradeartes.uc.cl



ESCUELA DE ARTE
FACULTAD DE ARTES

ÍNDICE

04 EDITORIAL

14 NOTAS EN EL SILENCIO Y LA FELICIDAD

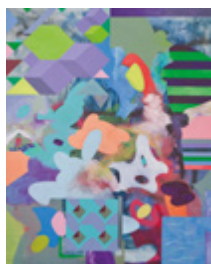
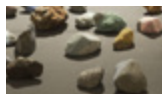
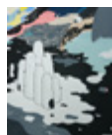
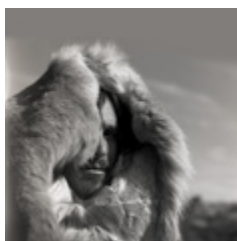
20 LO NATIVO EN LO ABSTRACTO:
APUNTES SOBRE UNA AMÉRICA
DE BLANCO Y NEGRO

32 EAST/WEST SIDE STORY:
THEATRES DE HIROSHI SUGIMOTO

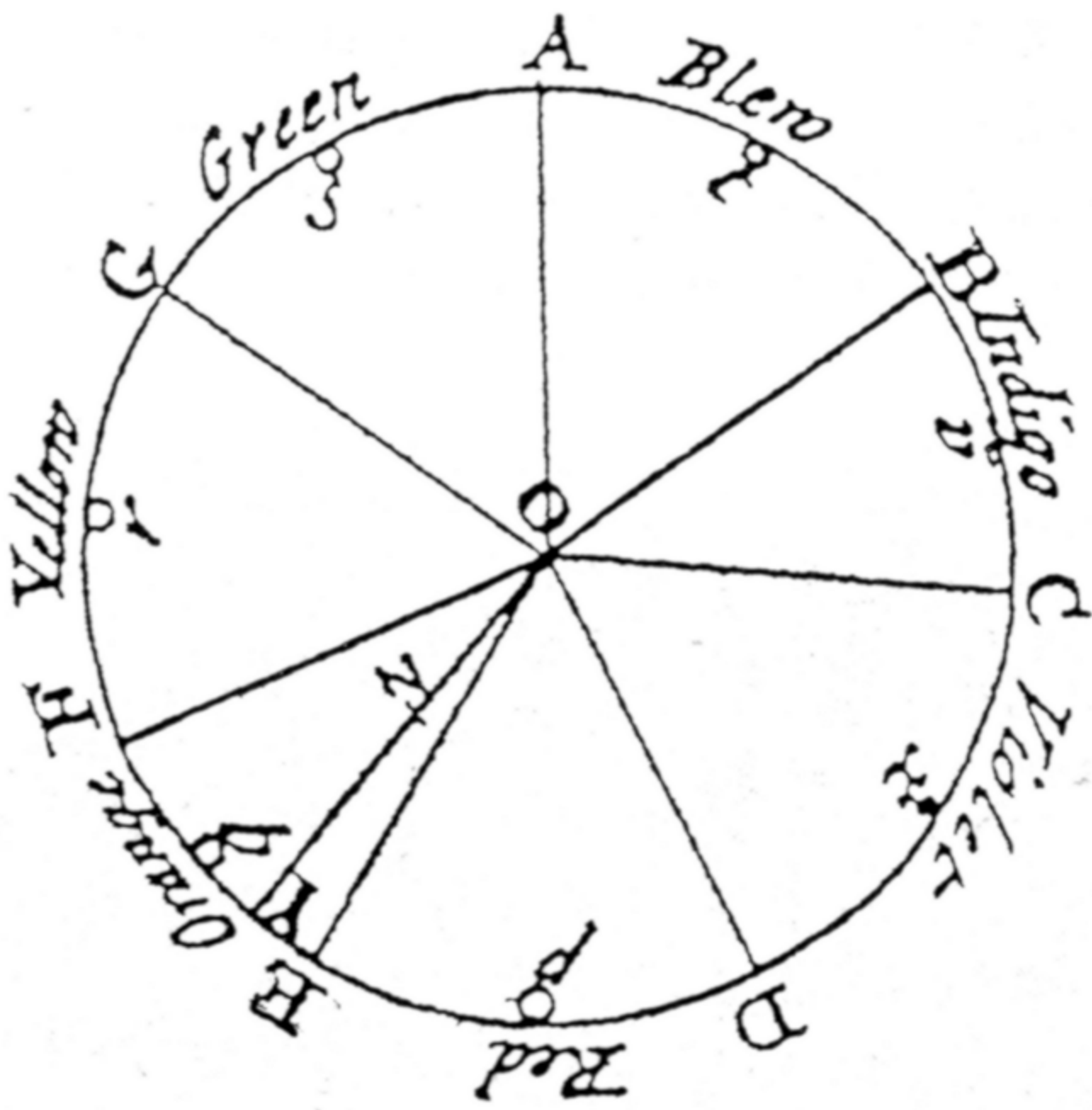
42 VERDADES Y MENTIRAS
DE LA CAJA NEGRA

48 CONVERSACIÓN

58 RESEÑAS



**CUADERNOS
DE ARTE
N.19**



La convocatoria para el número 19 de Cuadernos de Arte invitaba a reflexionar sobre el NEGRO, es decir, pensar en el "no color", o quizás en el "color negro", tal como sostiene Michel Pastoureau, al reivindicarlo como color auténtico. Desafiante propuesta si se considera que el negro se ha definido por la ausencia total de color, su completa negación. La experiencia de Newton con su disco cromático demostró que la suma de los colores se transformaba en luz. El negro, por cierto, estaba ausente.

Para los pintores impresionistas, Monet especialmente, la experiencia visual del mundo dependía de la luz, pues sin ella no había reflejos cromáticos. Un objeto inmerso en ella era distinto y cambiante según la dirección del rayo solar que caía sobre él. Pongo el ejemplo porque bajo esta perspectiva el negro no tiene cabida, es la negación de la luz. Los colores son función de aquella y las formas sufren variaciones que dependen de la relación luz-color. El negro, empleando un término marcial, queda degradado.

En este número los autores abordan este problema desde diversos puntos de vista y sitúan el negro en la perspectiva de la fotografía, del cine, del relato literario y otras artes. Cito ejemplos: "Acontece que cae la noche, que se oscurece totalmente el relato mediante un color, el negro, que invade la caja de texto..."; "El negro simboliza el luto y también se usa en situaciones de dolor o melancolía..."

Cuando estaba escribiendo esta presentación se produjo una situación de emergencia en la Línea 4 del Metro, debido a una falla en la distribución de energía eléctrica. Con su habitual sentido del humor, el dibujante de El Mercurio mostró a dos personas que dialogan en la penumbra con el siguiente texto: "cuando el Metro se fue a negro".

Como es habitual, Fundación Itaú auspicia esta revista de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, de acuerdo a su orientación social y cultural.

La elección del color negro como eje temático para este número de la revista *Cuadernos de Arte* se encuentra dentro de una reciente tendencia a abordar cada uno de los colores de forma aislada, ya sea en ensayos dedicados a su historia y significado, como en el uso reiterado en la obra de ciertos artistas visuales. *Cuadrado negro* del artista ruso Kasimir Malevitch inaugura en 1915 un tipo de reflexión sobre la imagen más allá de sus cualidades ilustrativas de la realidad. *Cuadrado negro* es también una de las obras modernas más radicales en cuanto al punto de vista que define el autor en torno a los límites de la representación en la pintura, tanto como género, lenguaje y técnica. Esta obra abre un camino extraordinariamente amplio para los artistas de todo el siglo **XX**, y se transforma en un referente determinante para muchas formas de pensar el arte contemporáneo en la actualidad.

En este mismo sentido, pareciera ser que el artista francés Yves Klein, al convertir un tipo de azul específico en una obra de arte en sí misma, no solo inició una manera de aproximarse al problema del color desde la práctica artística, sino también desde la teoría. Si bien la enseñanza del color en la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile está profundamente marcada por el legendario curso de color diseñado e impartido por el artista alemán Josef Albers —y la versión que años después instauró el artista y docente chileno Eduardo Vilches— esta manera de pensar el color de forma aislada se aleja de la añorada “interacción de los colores” por ellos propuesta. Así y todo, la fascinación que sentimos por el color, “el medio más relativo empleado en el arte”, es la misma —y en parte se la debemos a ellos.

Una de las investigaciones que cabe destacar es la del historiador del arte italiano Manlio Brusatin, quien en *Historia de los colores* analiza la evolución de la dimensión simbólica del color en Europa, alternando referencias a investigaciones científicas, reflexiones filosóficas, hitos históricos específicos, y la manera en que todos ellos se manifestaron en obras plásticas y literarias puntuales. Philip Ball, por otro lado, en *La invención del color* se centra sobre todo en el uso y en los factores materiales que lo determinan, contra la creencia de que éste responde simplemente a las intenciones del artista. El historiador del arte británico John Gage, en *Color y cultura*, entre otras cosas contrasta los nombres imprecisos de los colores que desplegamos en la vida cotidiana con las discriminaciones sutiles del color que vemos en las obras de arte, mientras que en uno de

los capítulos de *Color and meaning* aborda el aporte que supuso América a la pintura renacentista y barroca a través del análisis de obras producidas por las culturas andinas precolombinas.

El trabajo del artista y teórico del arte escocés David Batchelor también es bastante ejemplar. En su libro *Cromofobia*, propone la existencia de un rechazo hacia el color como fenómeno cultural, el cual se remonta a la Antigüedad griega. Utiliza una amplia gama de fuentes textuales y visuales, que incluye la “gran ballena blanca” de Melville, las reflexiones de Huxley sobre la mesalina, y el “viaje a Oriente” de Le Corbusier. En cambio, la historiadora del arte argentina Gabriela Siracusano, en cambio, en *El poder de los colores...*, se centra en el uso y simbolismo del color en las obras coloniales andinas, considerando sobre todo la tradición del arte precolombino. Y finalmente, Michel Pastoureau, en su libro *Negro: historia de un color*, demuestra que el color negro —así como el resto de los colores— no se puede estudiar fuera de un espacio, tiempo, o contexto cultural determinado y que por lo mismo toda historia de los colores tiene que ser, en primer lugar, una historia social. Otras apreciaciones del autor sobre el color negro irán apareciendo en más de uno de los artículos que componen este número.

Llegado a este punto, es de esperar que nos preguntemos cuáles son las particularidades del uso del color negro en el arte contemporáneo latinoamericano, o bien cómo es leído, cómo es utilizado a nivel discursivo, cómo es discriminado incluso. Los cuatro artículos aquí reunidos no intentan ofrecer una respuesta definitiva a alguna de esas interrogantes, pero sí en cambio señalan algunos elementos que son decisivos para iniciar una reflexión situada en el contexto desde donde estamos pensando estas cosas. Por lo demás, ninguno de los artículos se limita a abordar este eje temático —en apariencia tan acotado—, sino que inician a partir de él una reflexión de alcances mayores, como puede ser la naturaleza misma de la imagen, los límites de la representación, el diálogo entre distintas tradiciones, o incluso las huellas de la mística en el arte contemporáneo.

En el texto *Verdades y mentiras de la caja negra* de Vera Carneiro, el negro es abordado en relación al blanco —color con el cual suele ser asociado— dentro del marco de la teoría fotográfica. La autora explica cómo, según ciertos pensadores, el blanco y el negro constituyen una situación teórica, imposible de ser encontrada en el mundo manifiesto. Un mundo en blanco y negro que, en épocas anteriores a la invención de la fotografía, sólo podía ser imaginado en la “esfera de la

dialéctica de conceptos como el bien y el mal”. Quizás por eso se le ha atribuido profundidad al blanco y negro, en contraste con la frivolidad con la que suelen ser asociados los demás colores, tal como propone el ya citado autor de la noción de *chromofobia*. Si bien la mayoría de las obras analizadas en este ensayo pertenecen al lenguaje fotográfico (desde aquella emblemática fotografía tomada por Niépce, hasta su reinterpretación digital realizada por Fontcuberta), también se analizan algunas instalaciones de Alfredo Jaar, en donde el negro y el blanco representan la ausencia de toda imagen.

Consideramos que no es casualidad que en otro de los ensayos incluidos en este número, *East/West Side Story: Theatres de Hiroshi Sugimoto* de Megumi Andrade, también la fotografía sea el objeto de estudio. Ciertamente el negro, el blanco y sus tonos intermedios aparecieron con mucha más fuerza en la práctica y la teoría una vez que tecnologías de la imagen como el cine y la fotografía fueron desarrolladas. Las obras que analiza la autora de este texto forman parte de la serie de fotos de pantallas de diferentes cines de Estados Unidos, realizada por Hiroshi Sugimoto. La dualidad entre el este y el oeste expresada en el título del ensayo es un guiño al nombre de la película musical del año 1961 —en donde la rivalidad de dos pandillas se opone al romance de la pareja protagonista— pero también una manera de expresar la multiplicidad de lecturas a las que se presta el color blanco en la fotografía de este artista japonés. Teoría del color, arte minimalista y arte conceptual por un lado; misticismo, *satori*, y filosofía zen por el otro: el color blanco en Sugimoto es el vacío, pero también una visión reveladora.

El ensayo *Lo nativo en lo abstracto: apuntes sobre una América de blanco y negro* de Gerardo Pulido es el único de los cuatro ensayos que aborda la pintura y el textil. Aquí el color negro es el elemento bisagra mediante el cual son comparadas las expresiones americanas y europeas de una de las tendencias artísticas más cruciales del arte del último siglo: la abstracción. En el texto el autor demuestra que la noción de abstracción está determinada por el contexto en el que se origina, y que el estudio de las implicancias del color negro en Latinoamérica no solo debiera considerar su aspecto visual, sino también discursivo, profundamente marcado por el tráfico de esclavos africanos en la época de la Colonia. Cabe destacar que la investigación desarrollada por el autor se expresa mediante éste y otros ensayos publicados en diferentes medios, pero también a través de su propio trabajo artístico.

Finalmente, en *Notas en el silencio y la felicidad*, Maricruz Alarcón analiza la utilización de planos y secuencias de color negro en la obra fílmica de dos directores de cine europeos fundamentales: Guy Debord y Chris Marker. La autora sugiere, de forma poética y elocuente, que en el cine de Debord el plano negro es utilizado para cuestionar el rol de la imagen como elemento básico del cine, mientras que en la obra de Marker “el negro absoluto de un fragmento de película que no ha sido tocada por la luz” es metáfora del silencio, de un acceso a lo indecible.

Cada uno de los últimos tres números de *Cuadernos de Arte* tiene una intervención de un artista visual diferente de trayectoria internacional. En esta oportunidad, hemos tenido la suerte de contar con una obra elaborada especialmente para esta publicación por la destacada artista visual brasileña Regina Silveira. En *Zoom*, la artista alude a uno de los significados más antiguos del color negro: el temor a la oscuridad, así como también al valor que poseen las sombras proyectadas en el origen de la pintura y la filosofía occidental. Una novedad con respecto a los números anteriores es la incorporación de una sección de conversaciones y entrevistas. En esta ocasión, la curadora independiente Camila Marambio conversa con Diego Fernández e Ian Szydlowski (dos de los integrantes del colectivo *Instituto Divorciado*) sobre la película *Prologue for All and None*, presentada justamente en la exposición *Tenebrae: la oscuridad* el año 2011.

Por último, quisiéramos destacar que hemos aumentado considerablemente la cantidad de reseñas por número. Esto se debe a que la reseña es un tipo de texto que cumple una doble función. Por un lado, reafirma el carácter contingente de toda revista al abordar las manifestaciones más actuales de la materia en la cual se especializa. Y por otro lado, ofrece un espacio de reflexión y difusión para las voces más nuevas de la escritura sobre arte. Algunas de las personas que han escrito reseñas en este número son artistas y docentes de esta u otra universidad, pero la mayoría son estudiantes de arte, literatura o incluso biología. La elección de las exposiciones reseñadas fue sugerida por los integrantes del comité editorial, a partir de los intereses y posibilidades de cada uno de los autores. De todas formas consideramos que —más allá de la reseña o de la exposición en sí— el trabajo de edición realizado en conjunto con esos autores tan jóvenes y de origen tan diverso puede llegar a ser un aporte significativo en su desempeño en el campo de la escritura sobre arte, en donde todavía queda tanto por hacer aquí en Chile ●

۱۷

LUZ

LUZ

LVZ

WVZ



REGINA SILVEIRA

PORTO ALEGRE, BRASIL, 1939.

Artista visual con amplia carrera profesional y docente. Ha presentado sus obras en numerosas exposiciones nacionales e internacionales desde mediados de los años 60. Ha realizado también obras gráficas en diversos medios, incluidas las nuevas tecnologías de producción de imágenes, y varias intervenciones relacionadas con distintas arquitecturas, en Brasil y en el extranjero.

Imagen páginas 06, 07, 08, 09, 10, 11.
Regina Silveira, *Zoom*, 2014.

NOTAS EN EL SILENCIO Y LA FELICIDAD

LO NATIVO EN LO ABSTRACTO: APUNTES SOBRE UNA
AMÉRICA DE BLANCO Y NEGRO

EAST/WEST SIDE STORY: *THEATRES* DE HIROSHI SUGIMOTO

VERDADES Y MENTIRAS DE LA CAJA NEGRA

*El texto explora el uso del plano negro en las películas *Hurlements en faveur de Sade* de Guy Debord (1952) y *Sans Soleil* de Chris Marker (1982). En ambas, el plano negro cuestiona el rol de la imagen como elemento básico del cine. Esta negación de la imagen, en cambio, propone un espacio en el cual el lenguaje interviene críticamente tanto el montaje como la instancia de producción y exhibición de estas películas.*

{PALABRAS CLAVES: Debord, Marker, plano, negro, blanco, imagen, película, felicidad, letrismo, memoria, montaje.}

*The text explores the use of the black shot in the films *Hurlements en faveur de Sade* by Guy Debord (1952) and *Sans Soleil* by Chris Marker (1982). In both films the black shot questions the role of the image as the basic element of cinema. The negation of the image instead opens a space in which language intervenes critically in not only the editing process but also the production and exhibition of the films.*

{KEY WORDS: Debord, Marker, shot, black, white, image, film, happiness, Lettrism, memory, editing.}

Imagino a Guy Debord, en 1952, deambulando por el París de posguerra junto al grupo con el que después formaría *La internacional letrista*. Convirtiendo la deriva en el método base de su producción intelectual. Buscando superar el *cinema discrepant* de Isidore Isou, su compañero de armas hasta entonces, por considerarlo reaccionario y formalista. Un año antes, Isou había definido el *cinema discrepant* como el producto de la ruptura entre imágenes y palabras (Field, 57). Hacía, de este modo, un llamado a superar la jerarquía de la visión en el cine mediante la disociación de imagen y sonido en la edición, y la intervención manual de la película mediante rayados y raspaduras. Estaba en ese tiempo Debord aún afiliado a Isou y publicaba el guión de su primera película en la revista de cine letrista *lon*. El guión incluía fotografías, imágenes apropiadas, secuencias de película intervenidas con pintura y planos sin imagen ni sonido. La banda sonora estaba compuesta por textos poéticos, silbidos, llantos, gritos y otros sonidos vocales. Todas ellas eran también estrategias utilizadas por el cine letrista. Pero en algún momento, entre la publicación del guión y su estreno, Debord transforma la película. Deja fuera todas las imágenes y decide

reemplazarlas por una pantalla en blanco. Y se desvincula de Isou poco después, declarando obsoleto el *cinema discrepant*.

La película se titulaba *Hurlements en faveur de Sade* (Aullidos a favor de Sade) y es donde todas las ideas de Debord convergen por primera vez. Una película sin imágenes que emula y excede la propuesta iconoclasta del letrismo: planos en blanco sobre los cuales se escuchan cinco voces recitando frases poéticas, fragmentos de conversaciones, teoría y pasajes del Código Civil; interrumpidos por largos planos negros, en silencio absoluto. Y como gran final, un plano negro, sin sonido, de 24 minutos.

“Todo en negro, los ojos cerrados por el exceso del desastre”, clama una de las voces de *Hurlements en faveur de Sade*. Pienso que Debord quería responder a la experiencia de la ciudad y con sus planos negros hacer un espacio en el cine para el silencio. Declarar su posición respecto a qué hacer con el arte después del Holocausto. Escribía con Gil J Wolman en *Potlatch*, un par de años más tarde, que la Europa de posguerra fracasaba masivamente en sus intentos de cambio y que las luchas sociales estaban estancadas. Que después del surgimiento del fascismo todos los ejercicios revolucionarios habían sido decepcionantes y que, por tanto, toda esperanza afiliada a ellos se extinguía. Que la burguesía seguía, aún, detrás del poder y que su monopolio se propagaba. Que toda innovación artística que entonces se impartía en el mundo, fuera ésta literatura capitalista, real-socialista o vanguardia formalista, se erigía sobre el espíritu pequeñoburgués. Que se sobrevaloraba la creación de nuevas formas, y que la evolución formal sin más causa ni objetivo que ella misma en cualquier disciplina artística representaba la base del idealismo de la burguesía. Que ante el apremio del presente era fundamental terminar con este espíritu, y que para ello todos los medios eran buenos. No quería Debord elaborar las bases de otro modernismo sino combatir la alienación de la producción intelectual y devolver a los individuos la posibilidad de experimentar y transformar la estructura social. Sus intervalos

If they don't see happiness in the picture, at least they'll see the black."

Fotograma de *Sans Soleil* de Chris Marker, 1982.

negros no sólo intentaban superar los formalismos letristas; creo también que constituyen una primera aproximación a lo que entendía como potencial revolucionario del cine.

Con este filme iconoclasta y autorreflexivo, criticaba Debord la espectacularidad intrínseca del medio cinematográfico e intentaba minarla en un esfuerzo por comprometer el cine en su proyecto ideológico. Robert Bresson, también en París, ensayaba al mismo tiempo sobre la naturaleza de lo cinematográfico y la entendía como una rearticulación de la realidad en el montaje, mediante el trabajo con sus elementos visuales y sonoros. Es necesario, escribía, que en el cine “una imagen se transforme al contacto con otras imágenes como un color se transforma al contacto con otros colores” (Bresson, 16).

Debord está en el otro lado: en su cine no hay modulación de colores sino juego dialéctico entre el blanco y negro. Para producir los blancos, Debord usó película transparente; la luz del proyector traspasaba así el filme hasta la pantalla sin ser modificada por ningún filtro.

Para los negros, cinta magnética, de la misma que se usaba para editar sonido. La cinta magnética oscurecía completamente la pantalla y al mismo tiempo borraba los bordes del cuadro. Asimismo, la cinta magnética era completamente silenciosa cuando pasaba por el cabezal de audio del proyector (Cabañas, 34). Sus blancos y negros, por tanto, son producto de una decisión material específica cuyo objetivo es anular la representación por completo. Es específicamente en las secuencias negras donde Debord consigue hacer cine desde la negación absoluta. O más bien: donde da origen a otro modo de hacer cine, dejando atrás el régimen espectacular de las imágenes.

Pienso también en Chris Marker y su imagen de la felicidad: la de tres niños en un camino de Islandia mirando fugazmente a la cámara, con las manos tomadas. Le sigue el negro absoluto de un fragmento de película que no ha sido tocada por la luz, que ha sido expuesta con el lente cubierto. Una voz femenina relata en *off* las cartas de un viajero ausente. El viajero, Sandor Krasna, heterónimo de Marker, le cuenta que es ésta la imagen

de la felicidad y que ha tratado infructuosamente de asociarla a otras imágenes. El negro persiste por un par de segundos antes de cortar al plano de un bombardero que desciende bajo la cubierta de un portaaviones. No consigue el escritor errante darle continuidad a su imagen de la felicidad. Requiere del negro para mantenerla en la retina del espectador; para suspenderla, por un instante, antes de la imagen de la guerra. La voz en *off* continúa: “un día, la pondré sola al inicio de una película, seguida de un largo plano negro. Si no ven la felicidad, al menos verán el negro”.

Vuelvo una y otra vez a mirar el prólogo de *Sans Soleil* y pienso que esta imagen de la felicidad no me dice nada. Que no me cuenta nada. Que la intención era, de plano, mantenerse afuera de cualquier estructura narrativa. Asegura la voz en *off* después que la poesía se origina en la impermanencia. Al suspender las dos imágenes del prólogo sobre negro, Marker componía un texto poético, no una narración. Ponía este negro para preguntar a su espectador y de paso a sí

mismo qué es lo que vemos cuando miramos a una pantalla de cine, qué es lo que estas imágenes dicen. Las afirmaba en su calidad de imágenes al decir “ésta es la imagen de la felicidad”, pues la felicidad no está en la imagen sino en el texto, en las palabras que la designan como tal. Entre el lenguaje y la imagen misma hay un abismo de distancia.

Durante todo el metraje de *Sans Soleil*, la voz en *off* relata lo que el camarógrafo escribe acerca de sus imágenes. “Medí la insoportable vanidad de Occidente que no deja de privilegiar al ser por encima del no ser, lo dicho por encima de lo no dicho”; pienso ahora, también, que Marker trataba de esconder su propia insoportable vanidad occidental escribiendo bajo el apodo de Krasna, poniendo sus palabras en la narración de Florence Delay, recolectando imágenes de Otros. Del futuro, del pasado y de otras geografías: de Guinea-Bissau, de Japón, de Islandia, de Cabo Verde. Que sus imágenes están ahí para mostrar lo que sus palabras no podían aprehender. Que las sacaba

Fotograma de *Sans Soleil* de Chris Marker, 1982.



del flujo histórico que les otorgaba continuidad y las reescribía a su antojo a través de cartas. Dice en *Sans Soleil*: “no recordamos, reescribimos la memoria como se reescribe la historia”. Marker construía su memoria a través del cine, filmando estos momentos fugaces para reescribirlos con su montaje. Pienso, así, que por cada una de sus imágenes hay un negro que no está en la película. Lo que su cámara no captura y sus apuntes no relatan, se olvida. Permanece detrás, en el reverso de lo que se recuerda, como escribe Krasna en una de sus cartas. Pienso, por último, que Marker ponía su plano negro para dar cabida a eso que está en el reverso de la memoria, ya sea porque no es mostrable, ya sea porque no es decible.

La imagen de la felicidad no es tal, para el espectador, hasta que es enunciada por la voz sobre un espacio negro. Junto con los créditos, éste es el único plano de la película que no contiene imágenes. O puesto de otro modo: es el único plano que no ha sido tocado por la luz. Marker recolectaba material documental y de archivo alrededor del mundo, elucubrando sobre cómo la historia emergía de sus imágenes. Todo lo recolectado era material que proviene de una cámara, que ha sido extraído del mundo a través de un objetivo e impreso por la luz en una película. El negro, el fragmento de película sin sol, es la contraparte de la imagen. Es un espacio que indica que toda imagen aparece en pantalla extraída de su contexto. Escribe Sandor Krasna en sus cartas que sus imágenes carecen ya de sentido, pero que en esta pérdida de sentido por primera vez percibe la presencia de eso que no comprende, que tiene que ver con la desgracia y la memoria. No creo que Marker quisiera negar nada con su negro. Intentaba, me parece, acceder a lo indecible, a lo que, mirando hacia el pasado, está irremediablemente perdido.

“En Islandia puse la primera piedra de una película imaginaria. Allí, aquel verano, encontré a tres niños en una carretera y un volcán que salía del mar”. El negro en el prólogo de Marker es la piedra angular de la película, una bisagra entre la imagen y el texto. Lo que las imágenes de *Sans Soleil* dicen es completamente diferente a lo que la narración proyecta sobre ellas; texto e imágenes son dos formas de escritura que a veces se superponen y a ratos se separan. Escribe que hay que ponerle nombre y rostro al horror para exorcizarlo, y que la belleza posee también un rostro y un nombre propios. La experiencia, sea ésta de la belleza o el horror, es difícil de traducir al

lenguaje. Creo que Marker otorgaba a la felicidad el rostro de tres niños en un camino perdido en Islandia, en un intento por dominar, por apropiarse a través del lenguaje de esta indecibilidad que está en el negro, en el reverso de la imagen. O incluso, un intento por domar esto indecible a través de sus cartas.

“Si las imágenes del presente no cambian, hay que cambiar entonces las del pasado”. El cine para Marker es siempre un aparato político, en tanto construye memoria y la incorpora al inconsciente colectivo. Las imágenes de *Sans Soleil* son reescritas en tiempo cinematográfico, su historia recuperada por el relato del viajero. El negro que sucede a su imagen de la felicidad muestra, da tiempo en pantalla a la fisura de su memoria; deja en la oscuridad, en el negro, aquella parte del relato que está fuera del lenguaje. Construir memoria a través del cine implica reconocer que parte de la historia se escurre siempre. Cada imagen que documenta, muestra o reproduce el mundo, al mismo tiempo excluye, omite, corta con él.

¿Quién ha dicho que el tiempo vence a todas las heridas? Mejor sería decir que el tiempo vence a todas las cosas, excepto a las heridas. Con el tiempo, la herida de la separación pierde sus contornos reales. Con el tiempo, el cuerpo deseado ya no lo será más, y si el cuerpo deseado ha dejado de ser para el otro, lo que queda es una herida sin cuerpo.

Sin sol, escribe Sandor Krasna, se llamará su película imaginaria. Para ella, dice, reúne decorados, inventa diálogos, prepara sus criaturas favoritas. Pero está seguro que nunca la realizará. Esa película, el ensamble perfecto de lugares y tiempos paralelos pertenece a la zona que no tocado el sol. Al negro.

Definían los situacionistas la deriva como el paso ininterrumpido de uno o varios sujetos a través de ambientes diversos. Aquéllos entretegados a la deriva renunciarían a las normativas implícitas en las relaciones sociales, en los espacios de trabajo y el tiempo libre. Comenzarían, en cambio, a dejarse llevar por lo que el terreno les pide y los encuentros a los que el trayecto da origen. La deriva era un comportamiento lúdico que surgía de las grandes ciudades, radicalmente transformadas por la industria y la guerra. La deriva pretendía, asimismo, atentar contra cualquier tipo de convención estética que permitiera establecer un significado. En esto se diferenciaba, por ejemplo, de la teoría de montaje

con que Sergei Eisenstein esperaba dirigir de forma precisa al espectador en la recepción del cine. Aun cuando compartían ciertos objetivos con la agenda ideológica de Eisenstein, Debord y *La internacional letrista* pensaban que sus operaciones serían menos efectivas mientras más cerca estuvieran de procesos racionales (Field, 68). Toda la construcción de *Hurlements en faveur de Sade* obedece a la visión crítica que Debord tenía sobre el cine y a la convicción de que el lenguaje cinematográfico descansaba demasiado en formas retóricas tradicionales. La banda de sonido, compuesta por frases grabadas por Serge Berna, Barbara Rosenthal, Wolman, Isou y Debord mismo, corresponde a esta idea de movimiento colectivo y reconocimiento del territorio urbano. Se escuchan textos alusivos a la creación de la película y otras obras de estos personajes, se escuchan también pasajes del Código Civil que se refieren a las libertades individuales dentro de una sociedad basada en ideas estáticas de ciudadanía y participación. Estos fragmentos están intercalados con citas literarias, listas de películas y fragmentos de noticias. El texto de *Hurlements en faveur de Sade* es la deriva de cinco personajes sobre textos descontextualizados, de fuentes diversas, combinados aleatoriamente. La frase de Debord que cierra la película dibuja precisa esta idea: “vivimos nuestras aventuras incompletas como niños perdidos”. El mismo concepto se repite en el título de su segunda película *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (Sobre el paso de unas cuantas personas a través de una corta unidad de tiempo).

Las secuencias negras de Debord no sólo anulaban la imagen sino también el sonido. Godard usaría una estrategia similar en *Bande à part*, suprimiendo la banda sonora de la escena en la cual los protagonistas deciden hacer un minuto de silencio. Un minuto de silencio puede durar una eternidad, asegura uno de ellos; el silencio de Godard sólo dura treinta segundos y disloca fugazmente el tiempo cinematográfico del tiempo real. El silencio de los intervalos negros en *Hurlements en faveur de Sade*, sin embargo, es mucho más que una operación reflexiva sobre el medio, pues apunta afuera de la película. A la audiencia y al momento de exhibición. Primero, porque la ausencia de imagen hace aparecer el aparato de proyección, y la de sonido, el *hiss* del silencio grabado (Smith, 15). Luego, porque propicia e integra el murmullo de la sala de proyección. Es un paréntesis para que las voces de otros

interpelen las de la película. El público reaccionó violentamente e incluso interrumpió las primeras proyecciones públicas de la película, especialmente durante ciertos fragmentos del texto que provocaban a los espectadores. Declara una de las voces durante el filme:

en el momento en que la proyección iba a comenzar Guy-Ernst Debord debía subir al escenario para pronunciar algunas palabras de introducción. Había dicho simplemente: No hay cine. El cine está muerto. No puede haber más cine. Pasemos, si lo desean, al debate.

Debord desafiaba a su audiencia, trabajaba premeditadamente en hacer su película difícil de ver, de escuchar e incluso de soportar sentado. Los negros de *Hurlements en faveur de Sade* proponen un espacio en el cual el proyector, la audiencia y la sala de cine sustituyen a la imagen en la construcción cinematográfica. Interrumpiendo el tiempo y la instancia de proyección de la película creaba una situación en que los espectadores, por sí mismos, adquirirían conciencia crítica de la experiencia en la que estaban participando.

Escribía Debord en *Panegírico* sobre la experiencia de ser cegado por un relámpago en campo abierto. Que a excepción de Lautréamont en *Poesías*, nada en el arte le había tocado tan intensamente. “Ni la página en blanco de Mallarmé, ni el cuadrado blanco sobre fondo blanco de Malevich, ni siquiera los últimos cuadros de Goya en los que el negro lo invade todo” (Debord, 98). Imagino a Debord buscando dar con el brillo absoluto que reconocía pero no encontraba en los blancos y negros de la poesía y la pintura, y me parece que lo que reconocía en ellos era la posibilidad de interrumpir por un segundo el efecto alienante de la imágenes. Blancos y negros que son fragmentos de silencio para dar paso a la consciencia, a la discusión, a la producción crítica. No es, por supuesto, la única película en que utiliza el negro como silencio. Sus otros filmes incluirán pantallas vacías y mudas para aislar las secuencias narrativas o, en otras palabras, para puntuar e interrumpir la deriva de sus imágenes. Nunca esos negros están vacíos, pues incorporan a la película todo lo que se esconde detrás de ella.

En 1959, en colaboración con Asger Jorn, Debord editaba *Mémoires*, un libro que contiene textos, recortes de periódicos, mapas y manchas de colores. Los textos funcionan de forma similar a los de *Hurlements en faveur de Sade*: citas marxistas, fragmentos apropiados de periódicos y notas

alusivas a obras letristas —una de sus páginas muestra una caricatura del estreno de *Hurlements en faveur de Sade*—. La cubierta del libro, hecha de papel lija, borraría con el tiempo los otros libros que estuvieran a su alrededor en la biblioteca. En toda su obra temprana, Debord hurgaba en las estructuras que consideraba exhaustas para borrarlas e implantar silencios en ellas. Me acuerdo de John Cage diciendo que para 4'33" se inspiró en *Erased de Kooning Drawing* de Robert Rauschenberg y creo que no existe tal cosa como un espacio vacío en el arte. Toda borradura es también una forma de escritura. Cierra *Mémoires* con la frase: "yo sólo quería hablar el bello lenguaje de mi siglo" (Debord, 54).

Releo la cita de Bresson y su analogía entre montaje y color y pienso que Marker la entendía muy bien cuando decide colocar un negro e impedir que su imagen de la felicidad se transforme junto a las otras imágenes. Que operaba bajo la convicción de que otorgamos al cine la facultad de

mostrarnos imágenes despojadas de su pasado y que construimos historias a partir de estas imágenes alienadas. Que Debord tomaba una decisión radical cuando decidía sustituir las imágenes de su guión por película transparente y opaca. Que fue uno de los pocos en entender el cine como parte efectiva en la transformación de una sociedad profundamente anestesiada por sus propias imágenes. Escribía en *La sociedad del espectáculo*: "la teoría crítica debe comunicarse en su propio lenguaje. Es el lenguaje de la contradicción, que debe ser dialéctico en su forma como lo es en su contenido. Es crítica de la totalidad y crítica histórica. No es un "grado cero de la escritura", sino su inversión. No es una negación del estilo, sino un estilo de la negación" (Debord, 122) ●

MARICRUZ ALARCÓN

Artista visual. MFA in Fine Arts, Parsons The New School for Design. Licenciada en Artes y Licenciada en Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre el año 2013 y 2014 fue participante del Whitney Independent Study Program.

BIBLIOGRAFÍA

BRESSON, ROBERT. *Notes on the Cinematographer*. Los Angeles: Green Intenger Books, 1997.

CABAÑAS, KAIRA M. "Hurlements en faveur de vous". *Grey Room 52, Special Issue: Guy Debord's Cinema (summer, 2013)*. Cambridge: MIT Press, 2013: 23-37.

DEBORD, GUY. *Hurlements in favour of Sade*. Films Lettristes, 1952.

— "Aullidos por Sade". Trad. José Antonio Sarmiento. *Revista Sin Título N#1*. Cuenca: Facultad de Bellas Artes, 1994. Archivo Situacionista Hispano. En línea. Disponible en: sindominio.net/ash/cine.htm

— *La sociedad del espectáculo*. Santiago: Naufragio, 1995.

— *Mémoires. Structures Portantes D'Asger Jorn*. Paris: JJ Pauvert aux Belles Lettres, 1993. En línea. Disponible en: 1000littlehammers.wordpress.com

— *Panegírico*, Tomos I y II. Madrid: Ediciones Acuarela, 2009.

— "Teoría de la deriva". *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris, 1999. Archivo Situacionista Hispano. En línea. Disponible en: sindominio.net/ash/iso209.htm

DEBORD, GUY E. Y WOLMAN, GIL J. "¿Por qué el letrismo?" *Potlatch*, No. 22, Septiembre 1955. Archivo Situacionista Hispano. En línea. Disponible en: sindominio.net/ash/presito4.htm

FIELD, ALLYSON. "Hurlements en faveur de Sade: The Negation and Surpassing of Discrepant Cinema" *SubStance*, Special Issue: Guy Debord. Vol. 28, No. 3, Issue 90. Madison: University of Wisconsin Press, 1999: 55-70. En línea. Disponible en: jstor.org

MARKER, CHRIS. *Sans Soleil*. Argos Films, 1982.

SMITH, JASON E. "Guy Debord, Filmmaker". *Grey Room 52, Special Issue: Guy Debord's Cinema (summer, 2013)*. Cambridge: MIT Press, 2013: 7-15.

*Somos los nuevos primitivos
en una nueva era*
(Lygia Clark, 1960).

*El cuadrado es el signo de
una nueva humanidad. El
cuadrado es para nosotros
lo que la cruz para los
nuevos cristianos*
(Theo van Doesburg, 1917).

A partir de la observación de tres fotografías en blanco y negro de distinta procedencia (retrato de Rugendas, Divisor de Lygia Pape y un selk'nám como Tanu), este ensayo especula sobre la posibilidad de una abstracción nativa de América y su eventual confrontación con el paradigma vanguardista de abstracción europea. Al mismo tiempo, se pregunta por la relación de lo abstracto con lo vernáculo y de las imágenes con la guerra.

{PALABRAS CLAVES: Arte, abstracción, Sudamérica, blanco y negro.}

Based on the observation of three (3) different black and white photographs (portrait by Rugendas, Divisor by Lygia Pape and selk'nám as Tanu), this essay reflects on a probable American abstraction movement and its potential challenge to the European abstraction's paradigm. At the same time, it ponders the question about the relationship between the abstraction and the local, the image and the war.

{KEY WORDS: Art, abstraction, South America, black and white.}

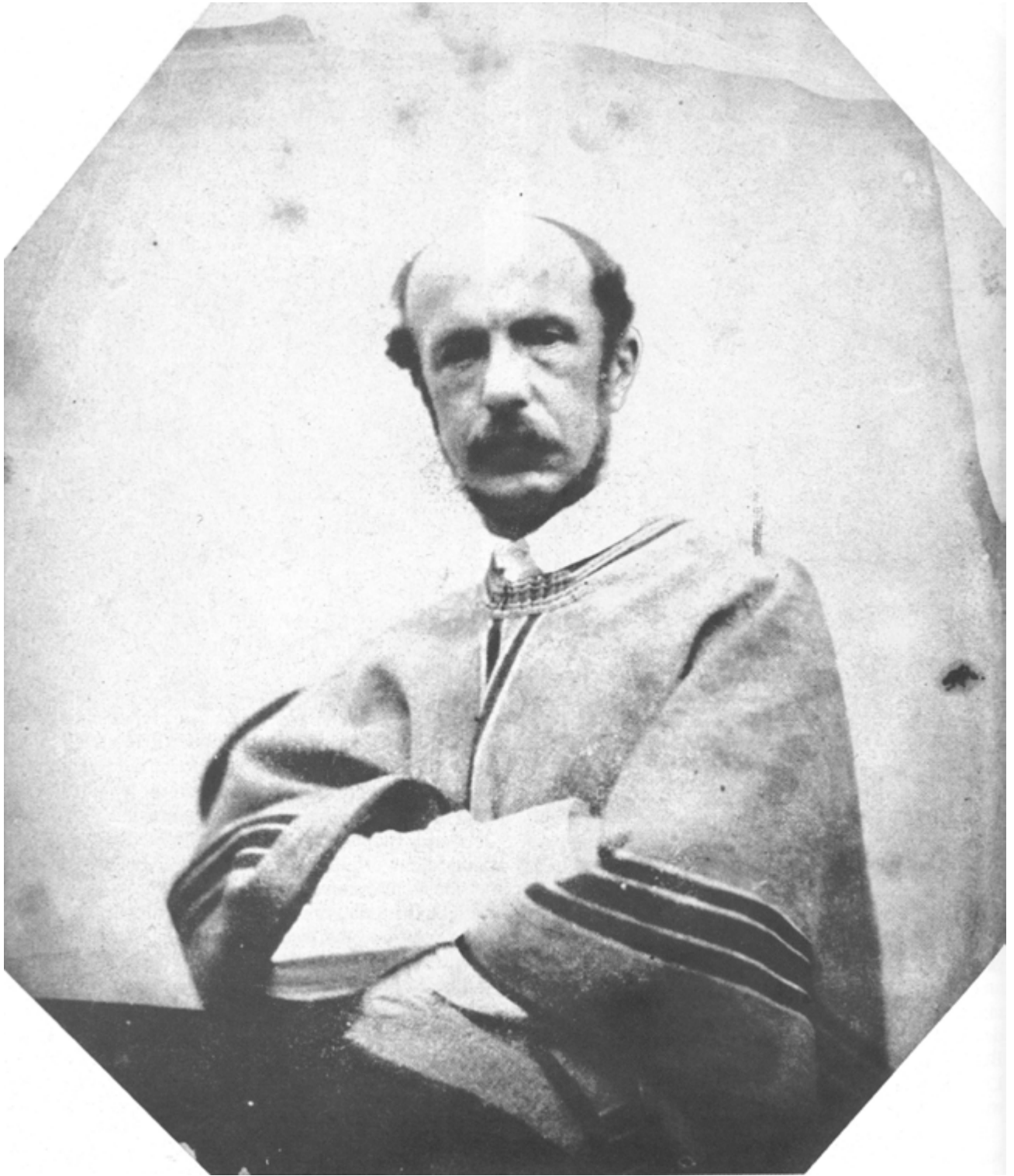
Hay una foto que, por estos días, recuerdo con cierta frecuencia. Se trata de un retrato en blanco y negro de Johann Moritz Rugendas, nuestro Mauricio Rugendas (1802-1858), el artista alemán que fuera uno de los principales "relatores visuales" del siglo XIX de Latinoamérica, con especial dedicación a las costumbres y paisajes de Chile.

Lo que me resulta tan destacable de la imagen no es la posible ironía de un cronista de pinceles capturado por una máquina (fotográfica). Lo fascinante para mí reside en su postura

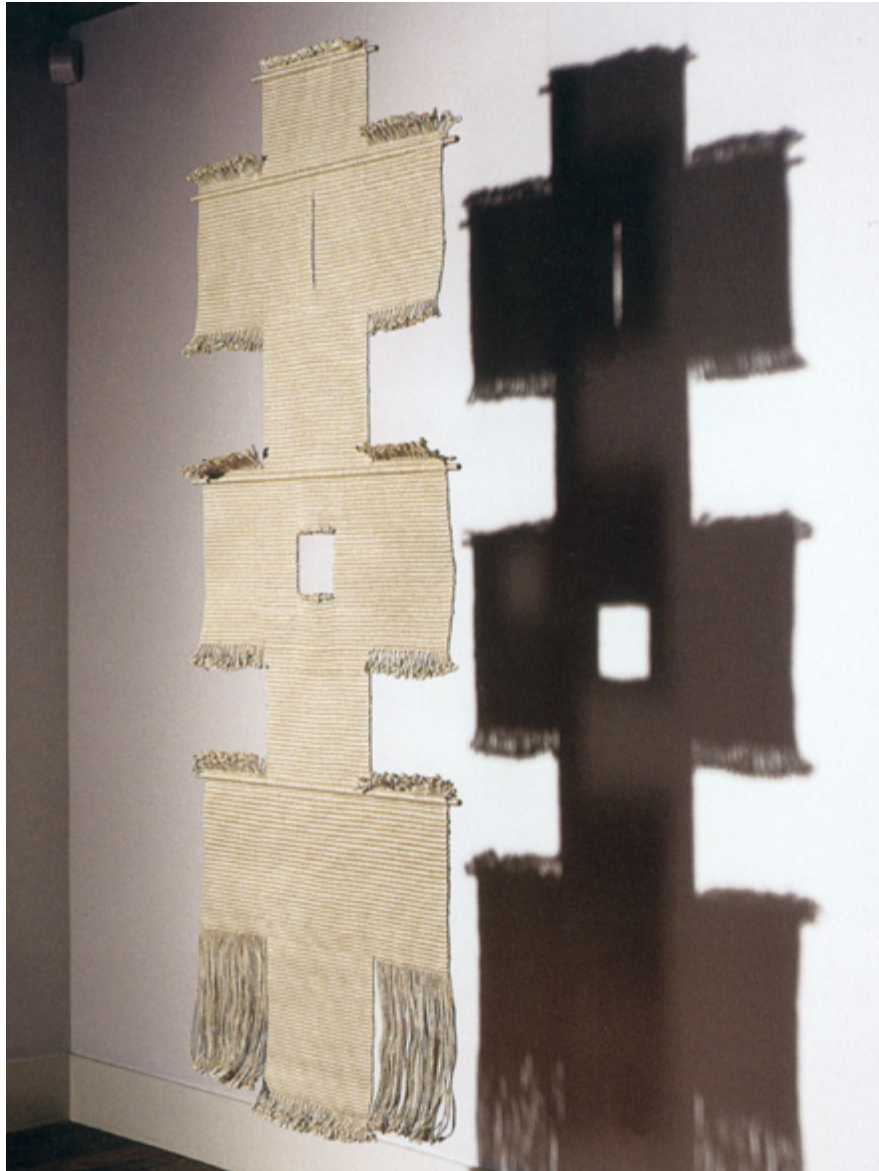
casi desafiante, vistiendo una manta indígena, con un diseño similar al de ponchos que pueden verse hoy en Chile. El artista de Europa, blanco (bastante pálido en la foto), con barba (como la usaron algunos "avanzados" europeos decimonónicos), orgulloso de su condición de etnógrafo de América. Y cubierto por la abstracción tan propia del textil de los Andes.

Pese a las peripecias por estas latitudes, Rugendas logró regresar a su país natal y morir allí. Presumiblemente, la foto fue tomada antes de 1852 por el entonces afamado pintor y luego fotógrafo de la Corte de Baviera, Franz Hanfstaengl. Rugendas trabajó para esa misma familia desde su retorno en 1845, obteniendo una pensión vitalicia a cambio de donarle cientos de obras que produjo en Brasil, México, Haití, Perú y nuestro país. En cierto modo, sería América, una vez más, moneda de cambio en Europa.

Es muy probable que la foto se realizara en Alemania. Mientras tanto, el arte del Viejo Continente sufría importantes transformaciones, aunque presumiblemente menores respecto de lo que sería uno de los símbolos de la innovación occidental: la abstracción. Ese hombre, sin saberlo, ya la estaba promoviendo allí (y de manera indirecta estaba reflatando la abstracción "primitiva" de Europa), más de medio siglo antes que los diseños textiles de Liubov Popova, Gunta Stölz y Anni Albers—esta última, declarada admiradora de los tejidos precolombinos. En cambio, para las



Franz Hanfstaengl (Bad Tölz, 1804), retrato de Mauricio Rugendas (ca 1852), fotografía.



Lenore Tawney (Ohio, 1907),
Path II (1966), instalación.

1. La relación entre textil y mujer es claramente problemática. Para los artistas César Paternosto y Cecilia Vicuña (2001) no parece serlo, al menos en la tradición andina. Al contrario, consideran al tejido prehispánico como fabricado fundamentalmente por mujeres. Hoy en el siglo XX, no son pocas las artistas que han practicado el textil en el continente y que muestran una patente filiación con el tejido precolombino: Anni Albers, Sheila Hicks,

Lenore Tawney; las chilenas Catalina Bauer, Nury González y la mencionada Cecilia Vicuña. Paternosto, a su vez, propone que la abstracción indígena estuvo fundamentalmente condicionada y protagonizada por el textil. Mayor información en AAVV. (2001). *Abstracción. El paradigma amerindio*. Valencia, España: IVAM y Palais des Beaux-Arts de Bruselas (se trata del catálogo de la exposición con el mismo nombre, comisariada por Paternosto).

tejedoras de América se trataba de su tradición milenaria¹.

Una de las razones de escribir este ensayo reside en lo aparentemente curioso que resulta pensar la llamada "abstracción" anclada a un contexto cultural. El entendimiento tal vez más generalizado sobre lo abstracto confirma este prejuicio. Al pensar mínimamente en él caemos en la imposibilidad de un arte que escape a la persona, a la sociedad y al momento (el listado podría seguir) que lo produjeron. Sin duda, toda abstracción es nativa, tiene un origen.

Del latín *abstractus*, "abstracto" se compone de "separación" o "privación" (*abs*) y de "arrastrado" (*tractus*). ¿Por qué algunos olvidan esta segunda raíz? El olvido ha hecho del término un imposible, constituido por nada externo a sí, la auto-referencia absoluta. Hasta la teoría del arte especializada lo repite: en su célebre ensayo *Retículas* de 1978, Rosalind Krauss, refiriéndose principalmente a la pintura abstracta, describía la retícula como una "investigación de tan escasa fertilidad" pese a ser "emblema de los anhelos modernos en el ámbito de las artes visuales" (23).

La contradicción de su planteamiento está al reconocer la ambivalencia de la retícula (en el cuadro), en tanto se comporta no sólo como estructura centrípeta (volcada sobre sí misma) sino centrífuga (expansiva hacia "el mundo"). En cierto grado, la acusación de Krauss puede deberse a la típica falta de *perspectiva* que reduce el arte a lo europeo y norteamericano; habría que agregar la omisión de manifestaciones paralelas o muy anteriores al cuadro vanguardista, como si, por ejemplo, la ancestral trama del tejido también fuese de "escasa fertilidad".

Por suerte la abstracción no ha sido caracterizada siempre así. Según la *Historia del arte abstracto (1900-1960)* de Cor Blok (1982), el primero en aplicar el término en las artes visuales fue el teórico del arte alemán Wilhelm Worringer (1881-1965), considerando abstractas antiguas manifestaciones, pronunciadamente geométricas, que llamaba "ornamentación". Su tesis (literalmente: se trataba de su tesis doctoral), publicada en 1908 como *Abstraktion und Einfühlung*, se mostraba cultural y tecnológicamente más inclusiva, a pesar de considerar lo abstracto como distante o negador de la vida. Volveré luego sobre esto.

En lo inmediato, seguiré apuntando algunas reflexiones sobre lo abstracto en Sudamérica, a partir de dos fotografías en blanco y negro: una de *Divisor*, obra de la brasileña Lygia Pape; la otra, de una persona selk'nam tapada con cueros pintados. En ambas, como en el retrato de Rugendas, lo abstracto comparte escena con un cuerpo humano. Lo cubre, de hecho. Enfrentamos entonces algo bastante alejado de una abstracción incontaminada, algo que —de paso— interroga la supremacía del cuadro en lo abstracto (pese a lo inquietante de hablar, de todos modos, de telas... o cueros)².

No he buscado un orden cronológico, tampoco hacer un compendio de la mayoría de las manifestaciones abstractas en la región. Es más,

me detengo en muy pocas de ellas, en las que muestran la compleja relación, a veces el profundo conflicto, entre el europeo o criollo y el "no blanco". Asumo que mi *esquema en blanco y negro* facilita los juicios extremistas que, sin embargo, deseo evitar.

BLANCO (CON PUNTOS): DIVISOR

Si de mantas se trata, existe una particularmente grande, utilizada por la artista brasileña Lygia Pape (1927-2004) en *Divisor*. Esta "escultura performática" (tiene algo de body art también) se presentó por primera vez en 1968 en el MAM (Museo de Arte Moderna do Río de Janeiro) y fue diseñada para recrearse en infinitas ocasiones.

Recordando los cuadros agujereados en "o" del ítalo-argentino Lucio Fontana, la documentación fotográfica y audiovisual disponible (en Internet, por ejemplo) de la obra de Pape exhibe una tela con varios orificios, situados a un metro de distancia aproximadamente. A través de ellos —y es lo radicalmente distinto a la obra de Fontana— se asoman cabezas de personas.

Una manta es un objeto cálido pero el título *Divisor* remite a lo contrario: al abs de "abstracto", al frío de un cuerpo respecto de otro a través de una tela delgada, que no los tempera³. Sin embargo, los registros en video no muestran precisamente eso: pese a la distancia entre los sujetos (que fácilmente pueden romper) están a punto de tocarse y, lo más importante, participan en una actividad coral que los contagia. Como si estuvieran en un estadio, hacen "la ola", por ejemplo.

Ahí, de algún modo, los cuerpos desaparecen, son absorbidos y reemplazados por uno nuevo. Algo similar promovió el *Manifiesto antropófago*, publicado en 1928 por el escritor brasileño Oswald de Andrade. A la vista del Grupo Frente —integrado desde 1953 a 1963 por Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Lygia Clark y la propia Pape, entre otros— el texto de 1928 reivindicaba poéticamente el rito de los indígenas tupí de alimentarse del cadáver del enemigo. Instituí la apropiación de lo ajeno como la identidad misma de Brasil. Decía cosas así: "no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos devorando (...) Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago" (1-4)⁴.

Los tupí constituyen la mayor población indígena en Brasil, junto con los guaraníes. Como ellos o los yanomami, son oriundos del Amazonas, aunque habitaron gran parte de la costa. Los yanomami, por su parte, recluyéndose

2. Un oficio prehispánico cercano a la confección de cuadros es el textil teñido con amarras, que data del 900 a.C: tela coloreada excluyendo reservas hechas con nudos, pliegues y costuras (Brugnoli, P. y Hoces de la Guardia, S., 1989).

3. Esta suerte de poncho comunitario hace resonar la palabra quechua *punchaw*, "el día". El antropólogo y etnógrafo argentino Samuel Lafone Quevedo alguna vez relacionó introducir la cabeza en el tajo del poncho (*punchu*) con la salida del sol. Una fotografía de la obra *Ovo* (1967), también de Lygia Pape [y posible homenaje a *Ovo linear* (1958) de su compatriota Lygia Clark], adscribe al mismo universo simbólico, captando a una mujer al momento de traspasar un fino plástico blanco que cubre a un cubo de listones (solo se ve un cuadrado); emerge de él, en medio de una playa soleada. Algún tipo de nacimiento siguió a la rajadura de esa membrana.

4. Hay que destacar la revisión del *Manifiesto antropófago* y su influencia en las artes visuales, no sólo brasileñas, en la XXXIV BIENAL DE SAO PAULO (1998), cuyo director curatorial fue el brasileño Paulo Herkenhoff (1949-). Él también escribió para el catálogo de la muestra *Lygia Pape. Espacio imantado* ("Lygia Pape. Magnetized Space") presentada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid) y Serpentine Gallery (Londres) en el año 2011. Se trata de una de las retrospectivas más importantes de la obra de Pape.

Lygia Pape (Río de Janeiro, 1927), *Divisor* (1968), registro de performance.



Abajo. Juan Downey (Santiago, 1940), obra de la serie *Meditaciones* (1976-1977), grafito sobre papel. Fotografía cortesía de Marilys Downey.



fundamentalmente en Sierra Pariman (entre Venezuela y Brasil), también fueron catalogados de caníbales: su práctica ritual ha sido la de ingerir cenizas de los huesos incinerados de sus parientes fallecidos.

En noviembre de 1976, el artista chileno Juan Downey irrumpió en tierras amazónicas desde Nueva York, con su familia. Usaba anteojos, cargaba comúnmente cámaras y parecía europeo (su apellido paterno es escocés). En la estadía de seis meses entre los yanomami del Alto Orinoco, Bishaasi y Tayer, hizo diversas tomas fotográficas y en video. Además, realizó su serie abstracta *Meditaciones*: tramas en elipsis, círculos y espirales, obtenidas presionando variablemente el lápiz grafito sobre un papel e incorporando, a veces, otros colores. Tonos y matices que, en parte, intentaban representar lo percibido por los yanomami bajo efecto de alucinógenos (Downey, *Dibujando con los yanomami*), aunque simultáneamente parecían ser eco de las líneas de los televisores antiguos. Resultaron más de cien obras de estas visiones⁵.

Volvamos a la manta blanca. *Divisor* se alimentaba del público-performer. Lygia Pape, una mulata a ojos occidentales, realizaba en ocasiones una obra canibal, poéticamente hablando, claro está. Elocuentes son el video *Eat Me: A Gula ou a Luxúria?* ("Cómeme: ¿la gula o la lujuria?", 1975) y el filme *Wampirou* ("Vampiro", 1974). Ahora, lo oportuno sería preguntar por una abstracción canibal, tal vez, manera indirecta de preguntar por una asimilación de la vanguardia extranjera capaz de convertirla en fuerza vernácula. Una posible abstracción de este tipo hay en *Divisor* y también en la cercana cronológicamente *Roda dos Prazeres* (1967), donde Pape dispone circularmente varios platos hondos en el suelo con saborizantes de distinto color y gotarios para que el público deguste y tiña su lengua.

La manta también depende de sus "actores": deciden morfológicamente la obra, dentro de ciertas coordenadas. Esto obedece en varios trabajos a lo conocido como "neconcretismo brasileño", cuyo manifiesto Lygia Pape firmó en 1959. Para el Grupo Frente, en particular, "la obra pasó a considerarse una proposición abierta, orgánica y permeable, susceptible de ser transplantada al espacio social de la cotidianidad" (MNCARS).

Años antes de *Divisor*, Oiticica había patentado sus *Parangolé*, estableciendo un precedente inmediato para la manta de Pape: obras de arte para vestir compuestas de distintas capas de tela

y otros materiales que, en su estreno por 1965 y en el mismo museo del primer *Divisor* (el MAM de Río de Janeiro, edificio emblemático del funcionalismo a la brasileña), fueron cargadas por bailarines, algunos de la *favela* de Mangueira, moviéndose al son de la samba⁶.

Con *Divisor*, Pape también se nutrió de la cuadrícula. De aquella implicada en el tejido, la ciudad y el cuadro. Hablo de la retícula vanguardista geométrico-abstracta (es innegable la influencia en Brasil del constructivismo y del concretismo de Theo van Doesburg, radicalizado por Max Bill), del damero urbano con la interacción social que determina (lo que recuerda que Pape hacía clases en la Universidade Santa Úrsula sobre el modo de habitar construcciones populares), y de la ortogonalidad tan propia de la estructura textil de trama y urdimbre (su obra hace usualmente del tejido un modelo, valiéndose de hilos, como en la serie póstuma *Ttéias*, o representándolos en grabados como en *Tecelares*).

DIVISOR ABSTRÁIDO

¿Acaso América no nos legó una abstracción previa a la invasión europea? Hay poca duda al respecto si tenemos en mente el textil andino, la escultura lítica incaica, los diseños arquitectónicos mesoamericanos, por citar algunos ejemplos, aunque ciertamente caracterizar del mismo modo todo el arte precolombino sería equivocado. Llevando las cosas más lejos, podríamos reconocer que cualquier imagen es fruto de algún proceso de abstracción. Y más allá todavía, si imaginamos que cierta "estética abstracta" pudiese *abstraerse*, desembocaríamos posiblemente en lo que entendemos como figuración. ¿Qué resultaría de abstraer un cuadrado, de hecho, figura involucrada en *Divisor*?

Para César Paternosto (2001), artista argentino y minucioso estudioso del arte prehispánico, sí habría una abstracción hemisférica, que constituiría un auténtico "paradigma amerindio". Por otra parte, los tiempos de Colón coincidieron con el desarrollo de la perspectiva lineal en Europa. Esa importante invención geométrica pudo obedecer al mismo afán tras el expansionismo territorial europeo: dominar el espacio. Lo inquietante es que la geometría cimentara las culturas de cada lado del Atlántico. Y más lejos.

Mientras Colón se tropezaba con las formas americanas, en ese mismo 1492 Europa terminaba de reconquistar tierras ibéricas del poder musulmán, por tanto, del imaginario matemático

5. Downey sostenía que surgen formas luminosas en un estado de meditación, la que él practicaba con regularidad. Formas muy similares a la representación visual yanomami del universo: cuatro discos curvados en su parte baja. "Un lugar blanco y redondo se abre en lo frontal de mi cerebro. (...) Quiero entrar en el blanco espacio de mi conciencia vacía", escribía en esos meses en el Amazonas (148).

6. En un número anterior de esta publicación hay un texto al respecto: Brett, G. (2007). "Hecho sobre el cuerpo: *Parangolé* de Hélio Oiticica". En *Cuadernos de Arte*, nº 13, 29-49.

7. En el siglo XX, la "ruta de Damasco", como la llama Ernst Gombrich, marcaría un hito en los inicios del cuadro abstracto, con Paul Klee y Henri Matisse; este último, en 1910, el mismo año de la *Primera acuarela abstracta* de Kandinsky, se fascinaría con los diseños islámicos al visitar Sevilla y Granada.

8. Durante el proceso colonizador hubo ritos literales de blanqueamiento, como la profanación de templos mesoamericanos, donde Hernán Cortés gozó de especial reputación. Se esparcía cal por doquier, se destruían los "ídolos" y eran reemplazados por las imágenes cristianas, improvisando inmediatamente altares para dar misa (Gruzinski). Muy recientemente, la superioridad asignada al color blanco y otras asociaciones afines sirvió de argumento para una exposición colectiva bajo la curaduría de Tyler Stallings (2003). Ver su catálogo *Whiteness. A Wayward Construction*. Respecto de las connotaciones católicas hacia el negro, recomiendo especialmente el libro de Michel Pastoureau dedicado a ese color. Agradezco al equipo editorial de esta revista el dar a conocer el texto.

9. Respecto de "lo primitivo" y del "arte primitivo", llama la atención que el connotado historiador del arte E. H. GOMBRICH utilice dichas expresiones sin aprobiamarse mucho: hablar de "arte primitivo" sería adecuado siempre y cuando no llamemos primitivos a sus artistas, plantea. Esta concepción de las cosas, sin embargo, deja casi intactos los estereotipos y la escala de valores que los sustentan.

10. Gauguin, de cuñado colombiano y de familia materna del Perú, vivió sus primerísimos años en Lima. Además, su no tan comentada producción cerámica se basó en vasijas Mochica. Con esto voy a que su lazo e interés con Latinoamérica fueron, tal vez, menos turísticos de lo que comúnmente se piensa.

que reprimía toda representación antropomorfa de lo trascendente?. Esta suerte de iconoclasia geométrica estaría, también, en la descripción de lo abstracto de Worringer (1953), en donde lo orgánico de la naturaleza (*einführung*) sería convertido en forma inorgánica (*abstraktion*), creando así un orden artificial.

Para la España imperial, la abstracción fue el trauma no sólo visual. Era posiblemente el enemigo, lo monstruoso, lo demoniaco. No parece una mera coincidencia que las imágenes de Santiago Matamoros, el apóstol guerrero, se reemplazaran en el Nuevo Mundo por imágenes de Santiago Mataindios. El fantasma de la abstracción tenía un nuevo rostro en América, aunque similar para el europeo, también de tez oscura —en francés, durante bastante tiempo, se le decía *les maures* ("los moros") a la gente de color (Pastoureau)⁸—.

Para legitimar la opresión de un legado tan poderoso, las coartadas fueron muchas. Parece destacar la del canibalismo. Desde fines del siglo XV, acompañando o traduciendo visualmente los relatos verbales de aventureros del Viejo Continente, numerosas estampas en blanco y negro difundían sus hallazgos, valiéndose de una fantasiosa *deformación*: de la antropofagia en particular y de las etnias americanas en general. Ewaipanomas sin cabeza, patagones gigantes, cíclopes, indígenas con cola, antropófagos hambrientos y sanguinarios fueron algunas de sus creaciones (Magasich, de Beer). En cierto sentido, los grabadores plasmaron una abstracción figurativa.

Lo abstracto estaría en aquella imagen que *priva* de algo y que simultáneamente *arrastra* algo. Sería una forma de violencia, un impulso negador de la vida según Worringer (en oposición, por ejemplo, a ideas posteriores sobre la geometría fractal en la naturaleza: lo abstracto estructura la vida). Varias de dichas estampas se ocuparon para esgrimir una superioridad cultural y ética capaz de dividir tajantemente el mundo entre civilizados y salvajes. "Caníbales" surgió de *canibes* y antes de *caribes* (del taíno, que designaba simplemente la vinculación de los taínos a un lugar), promovida por los españoles para nombrar a los nativos caribeños. Ya los diarios de Colón reseñaban de ellos, aludiendo a la carne, al acto de comerla: *carne llevar* (arrancar la carne), base de "carnaval", cabiendo la posibilidad de que "can" y "canino" influyeran en la gestación del término.

De modo que si la vinculación entre distorsionar y abstraer es efectiva, la acusación contra

Picasso al iniciar los primeros pasos del cuadro en lo abstracto tenía plena justificación: que desfiguraba y ensañadamente. La beligerancia, tan propia de las vanguardias, y valerse de los "incivilizados" (máscaras africanas descubiertas por Picasso en Trocadero, París) sólo agravaba las cosas⁹. Por su parte, los descendientes de los "caníbales" (taínos) fueron los coterráneos a fines del siglo XIX del francés Paul Gauguin, otro que precipitó la abstracción vanguardista, con unas pinturas de *aires tropicales* hechas en Martinica y Polinesia Francesa¹⁰. ¿Cuánto de represalia hubo en ambos artistas hacia el colonialismo de sus respectivos países?

Divisor, luego de este recorrido, parece aumentar su ambigüedad en torno a lo propio y el/lo otro. La obra, como cualquiera, es muestra de la historia del lugar de donde viene, pero tendría la particularidad, creo, de ser su viva alegoría. Da a pensar si esa tela blanca sería finalmente un manto más que una manta, vale decir, acorde a la simbología católica, otrora del conquistador. Da a pensar si tal blancura tendría algo de reparador o purificador, hacia la *hybris* mestiza.

NEGRO (CON PUNTOS Y RAYAS): TANU

En sus expediciones a Tierra del Fuego entre 1919 y 1924, el sacerdote y etnógrafo Martin Gusinde (1886-1969) tomaría el que sería un legendario grupo de fotografías en blanco y negro: a los selk'nam, en plena celebración del Hain, una ceremonia de iniciación de adolescentes. Las fotografías del 1923 son las más citadas y a las que se le atribuye un valor difícil de igualar, dada la inminente —por entonces— extinción de la cultura fueguina. Por lo demás, cuestionan la novedad de ciertos rótulos del arte moderno como *body art*, *happening* y *performance*.

Nacido en Breslau, Alemania, Gusinde llegó a Chile a los 26 años como misionero para hacer clases en el Liceo Alemán de Santiago (trabajó también en el Museo de Etnología y Antropología de Chile). Al pisar por primera vez Tierra del Fuego, anotó: "¡qué sorpresa! (...) pero, al mismo tiempo, ¡qué desilusión! Eran hombres altos y hermosos, pero cubiertos con andrajosa ropa europea" (Chapman, 61). Por su lado, ellos llamarían a Gusinde *mankasen*: en su lengua *man*, "sombra" y/o "figura", y *kasen*, "cazador".

Gusinde terminó durmiendo en las chozas de los selk'nam, siguió su dieta alimenticia y participó cinco semanas en un Hain, momento en que obtuvo las imágenes en cuestión. Una en



Theodor de Bry (Lieja, 1528),
grabado del libro *Americae Tertia
Pars* (1592).

Abajo. Grabado de *A Voyage
Round the World in His Majesty's
Ship the Dolphin* (1768).



11. Había cuatro Tanus en total y son ambivalentes los relatos sobre su tendencia benévola o cruel. "Yo supongo que Tanu se situaba en un plano conceptual diferente de los demás espíritus; que era concebida como un testigo, una especie de juez, o quizás fue enviada de Xalpen", escribía Chapman (168). Xalpen, a su vez, era el mal, el peor de todos, rara vez aparecía en el Hain, lo que podía hacerlo totalmente aterrador; incluso era caníbal en sus momentos más iracundos.

12. Unos años después, en 1924, Emilio Pettoruti y un metafísico delirante, Xul Solar, retornaban de Europa, exponiendo en Buenos Aires (Galería Witcomb) obras inaugurales para el Cono Sur de una vanguardia de inclinación abstracta. Y a fines de esa década, el uruguayo Joaquín Torres-García iniciaba en París sus emblemáticas construcciones de madera intervenidas con símbolos ocultos de ascendencia prehispánica.

13. Es probable que la ambigüedad de la abstracción entre la exaltación de lo evanescente versus la exaltación de lo físico de la obra, entre materialismo y mística, esté vivamente plasmada en la ruptura entre Piet Mondrian y Theo van Doesburg en el seno de De Stijl. La prominencia que este último daba a la diagonal, por ejemplo, equivalía a un énfasis ilusionista para el primero. Años después, van Doesburg en solitario lanzaría el *Manifiesto de Arte Concreto* (1930). El texto *Las pulsiones de la abstracción / Casos particulares en Latinoamérica*, de Jesús Fuenmayor y Rafael Pereira, pone el problema así: "la diferencia entre una abstracción geométrica y una abstracción constructiva, la primera orientada a ejercicios compositivos y la segunda impulsada hacia una materialidad objetiva" (32).

particular está entre las fotografías más enigmáticas que he visto: un cuerpo, en medio de la nieve, cubierto de la cabeza a los pies con una gran "capucha" pintada de oscuro, con rayas y puntos en vertical (salvo una línea) de color claro. Las piernas apenas se ven y, con atención, reparo en que la persona está de espaldas, pues la proyección de los pies es hacia atrás.

Los relatos sobre el Hain mencionan que el disfraz en la foto se hacía con cuero de guanaco cubriendo una estructura de ramas, pintado posiblemente con los dedos o con un palo y que, en general, los pigmentos ocupados por los selk'nam eran sólo tres: blanco, negro y rojo, sacados del limo, del carbón, de las cenizas, de la arcilla y de la sangre (Fiore). Anne Chapman (1922-2010), antropóloga franco-estadounidense, alumna de Claude Lévi-Strauss y quizás la última gran estudiosa de los selk'nam, puntualiza que dicho disfraz pudo ocultar a una mujer, pese a la ceremonia eminentemente masculina, ya que el espíritu Tanu representaba a una vieja alta y gruesa. Su "aparición escénica" era de espaldas, durante toda la ceremonia avanzaba así, lentamente, por el peso de la estructura (en la parte alta rellena de hojas, juncos, pasto). Era muy diferente del resto de los atuendos (Chapman)¹¹.

La ceremonia Hain establecía, pienso, una compleja dinámica entre ilusión y presencia. En la superficie fotográfica coincide lo hierático del espíritu Tanu con lo tieso de su pose, aunque claramente se movió en el instante del "click". Sus "vestuaristas", además de ser involuntarios precursores de los *Parangolé* de Oiticia o de los *Humanoides* de Ernesto Neto, asumieron un principio básico de la abstracción pictórica: exacerbar la superficie. De hecho, Worringer hablaba de lo abstracto como una "aversión espiritual" hacia lo espacial. Desconozco el bagaje artístico de Gusinde o su opinión sobre la vanguardia abstraccionista de esos años pero, tal vez, en la toma hubo más que una confirmación de la puesta en escena tradicional de Tanu en el Hain. Y si se me apura, diría que, pese a la doxa vanguardista, ilusión y abstracción no son opuestas, que están asociadas.

También en 1923, pero en la *XIV BIENAL DE VENECIA*, el artista ruso Kazimir Malévích exhibía obras extraordinariamente planas, como las épicas *Cuadrado negro*, *Círculo cuadrado* y *Cruz negra*, todas de 1915¹². Allí y en Tierra del Fuego, la espiritualidad asignada a formas y colores fue imposible de acallar. Es quizás la manera en lo abstracto

(nada de aislada históricamente) de trascender la superficie, ofreciéndola como portal¹³.

TANU ABSTRAÍDO

Tanu y los otros cuerpos "decorados" para el Hain llevan a pensar en la relación de lo abstracto con lo ornamental. Relación que le costó al arte precolombino ser considerado una manifestación menor, una artesanía a ojos occidentales, a lo sumo, un tipo de arte aplicado.

Acá hay dos cuestiones interrelacionadas: la condición eminentemente cultural del término "arte", proveniente no sólo de Europa sino consolidando sus rasgos fundamentales en una época particular (el siglo *XVIII*, para Larry Shiner), y la importación colonial de él, en efecto, con la llamada Conquista de América.

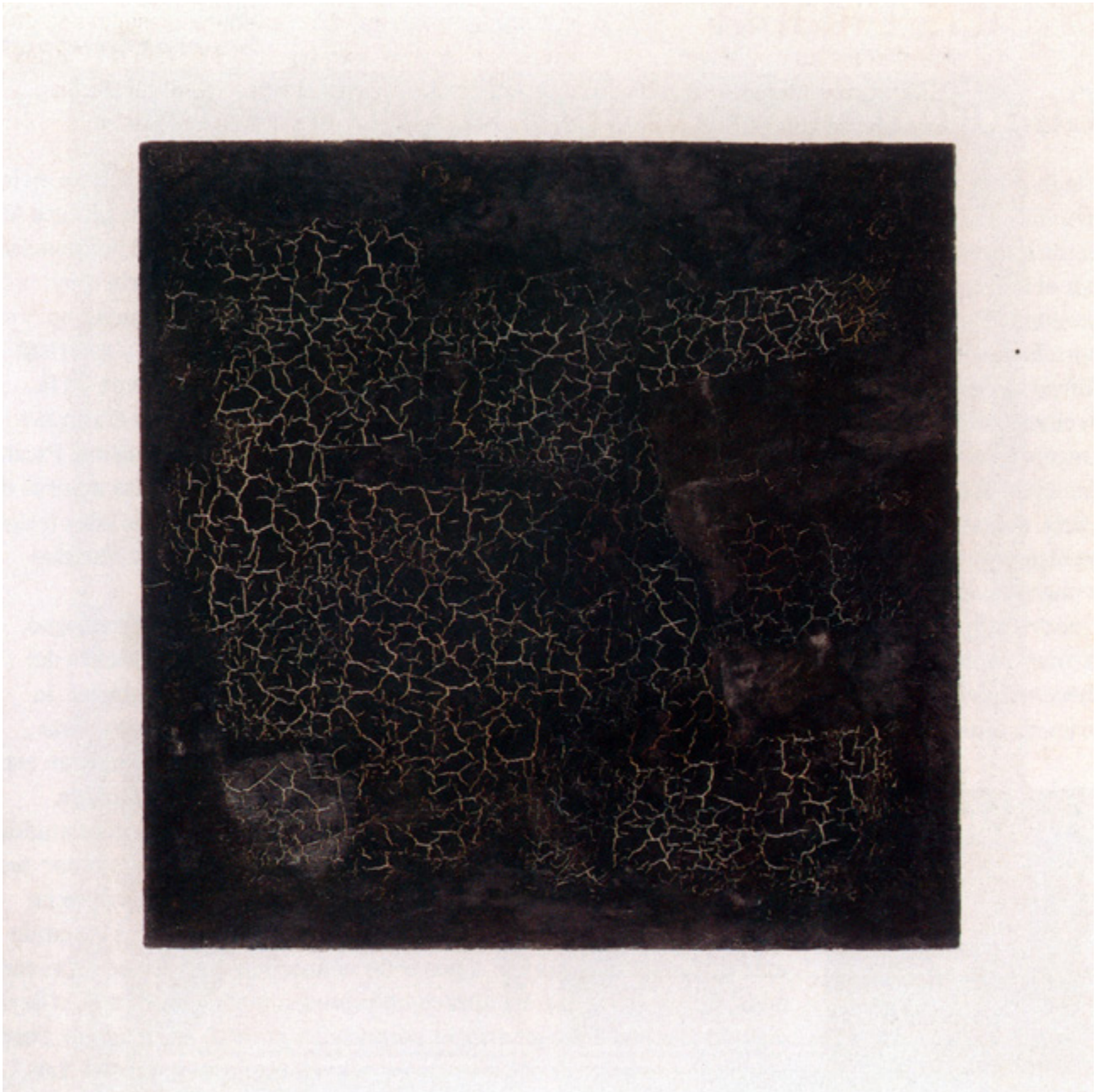
César Paternosto escribe:

una vez que aceptamos que en las culturas no occidentales, así como en el Occidente antiguo, el llamado 'ornamento' es el arte central de la cultura (...) tenemos frente a nosotros un amplio espectro de prácticas artísticas que hasta ahora han estado oscurecidas por la concepción (jerárquica) eurocéntrica de las artes (27).

Y habría que agregar que un rasgo de dicho concepto es su cambio (quizás lento, pese a las vanguardias, pero innegable), así como la indisposición en América de una palabra sustituta.

La dominación cultural en base al lenguaje ha sido el correlato, por supuesto, de una batalla mayor. Paralelo a la masacre, como la sufrida por los selk'nam de parte de europeos incluso hasta fines del siglo *XIX*, los conquistadores sistematizaron la agresión sexual y del peor tipo. El mestizo, figura con la que se suele identificar a Latinoamérica, procedió de aquella *hibrys* que subraya el ensayista peruano César Delgado Díaz del Olmo: la bastardía engendrada por la recurrente "toma de mujeres" indígenas por soldados españoles (Foerster).

La *hybris*, raíz griega de "híbrido", consiste etimológicamente en la violencia desatada y en una lujuria sin freno. Vírgenes, de otro color y —por cierto— menos etéreas que las representadas y enviadas por Europa en estampas, eran convertidas en madres a la fuerza; mientras, el barroco contrarreformista se imponía más allá del siglo *XVII*. Aunque también seducía: altamente mimético en la pintura y la escultura, fue la iconodulia misma.



Kazimir Málevich (Kiev, 1878),
Cuadrado negro (1915), pintura
sobre tela.

Martin Cusinde (Breslau, 1886),
Tanu (1923), fotografia.



Las pinturas que entremezclaron símbolos religiosos, como las célebres vírgenes de la montaña, sugieren que aquello que por siglos estuvo visualmente en juego no fue tanto el manido y ponderado "sincretismo cultural" sino el forcejeo que dio paso, en el mundo indígena, a la obediencia parcial que ocupó la ingenuidad a modo de máscara. La guerra por otros medios, la guerra de las imágenes, en palabras del historiador Serge Gruzinski.

Tal guerra se extendió hasta hace no mucho o bien sigue en pie: una foto de 1889, en el marco de la Exposición Universal de París, da cuenta de una familia selk'nam llevada a un zoológico humano (conocido también como "ciudades de negros", vigentes hasta la Segunda Guerra), pese a la abolición francesa de la esclavitud en 1794 (Báez). ¡Hablamos de la conmemoración del centenario de la Revolución Francesa! En el mismo certamen, un sudamericano muy europeizado, el chileno Pedro Lira, era premiado por su pintura *La fundación de Santiago*, una académica "abstracción figurativa" (un momento de 1541 recreado en 1888)

o, específicamente, un virtuoso tributo a Pedro de Valdivia, a la ocupación española, aunque, también, a la madre tierra¹⁴. Quince años antes, también en la Ciudad de la Luz, los impresionistas iniciaban una descomposición del cuadro que combatía públicamente a la Academia francesa; exponiendo juntos en un estudio de fotografía, delegaban a ésta la eficiencia en la fabricación de imágenes-ventana.

Si ya concluyó la guerra de las imágenes, lo europeo parece haber ganado. *El Manifiesto antropófago*, no obstante, ha sido enfático: "nunca fuimos catequizados" (2). En todo caso, la psicosis del mestizaje, de lo mestizo, terminando con Delgado Díaz del Olmo, era irremediable. Sigue vigente el dilema de cómo *medir* las cosas: con la perspectiva lineal o con la geometría textil. Más aún, con quién sentirse representado: con el padre blanco o con la madre nativa ●

14. Agradezco que Carlos Ampuero dirigiera mi atención a esta pintura y que Juan Dávila lo hiciera con el trabajo de César Delgado Díaz del Olmo.

GERARDO PULIDO

Artista visual. DEA en Educación Artística, Universidad de Sevilla, España. Postulado y Licenciado en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesor de la Facultad de Artes UC y de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales, Chile. Miembro y cofundador de Taller BLOC, Chile.

BIBLIOGRAFÍA

BÁEZ, C. "Viajeros en el tiempo. La imagen fotográfica de los selk'nam presentados en Europa en 1889".

VV.AA. *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Santiago: Pehuén, 2007: 89-103.

BLOK, C. *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Madrid: Cátedra, 1982.

BRETT, G. "Hecho sobre el cuerpo: 'Parangolé' de Hélio Oiticica". En *Cuadernos de Arte*, 13, Santiago, 2007.

BRUCNOLI, P. Y HOCES DE LA GUARDIA, S. *Arte Mayor de los Andes*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 1989.

CHAPMAN, A. *Culturas tradicionales*. Patagonia. Hain. Ceremonia de iniciación selk'nam. Santiago: Taller Experimental de Cuerpos Pintados, 2002.

DE ANDRADE, O. "Manifiesto Antropófago". Buenos Aires

Ciudad. En línea. Disponible en: http://www.ccgsm.gov.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf

DELGADO DÍAZ DEL OLMO, C. "Psicosis y mestizaje". *Revista de Crítica Cultural*, 3, año 2. Santiago, 1991: 38-44.

DOWNEY, J. "Dibujando con los yanomami". En Enguita, N.; Guardiola, J. (Ed.), Juan Downey. Con energía más allá de estos muros. Valencia: IVAM, 1998: 145-159.

FIORE, D. "Pinturas corporales en el fin del mundo. Una introducción al arte visual Selk'nam y Yamana". *Revista de Antropología Chilena Chungara*, 2, vol. 37, 2005: 109-127.

FOERSTER, R. "Temor y temblor frente al indio-roto". *Revista de Crítica Cultural*, 3, año 2, abril, 1991: 39-44.

FUENMAYOR, J.; PEREIRA, R. "Las pulsiones de la abstracción / Casos particulares en Latinoamérica".

AAVV. Pulsos de la abstracción en Latinoamérica. Colección Ella Fontanals-Cisneros. España: Cifo/Turner, 2012: 31-45.

GOMBRICH, E. H. *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*. Londres: Debate, 2003.

GRUZINSKI, S. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

KRAUSS, R. "Reticulas". KRAUSS, R. (Ed.), *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996: 23-37.

MAGASICH, J. Y DE BEER, J. M. *América mágica. Mitos y creencias en tiempos del descubrimiento del nuevo mundo*. Santiago: LOM, 2001.

MNCARS. "Lygia Pape. Espacio inmantado". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

En línea. Disponible en: http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2011009-fol_es-001-lygia_pape.pdf

PASTOUREAU, M. NEGRO. *Historia de un color*. Madrid: 451, 2009.

PATERNOSTO, C. "Abstracción: El paradigma amerindio". Paternosto, C. (Ed.). *Abstracción: El paradigma amerindio*. Valencia: IVAM y Palais des Beaux-Arts de Bruselas, 2001: 11-111.

SHINER, L. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, 2004.

STALLINGS, T. (ED.). WHITENESS. *A Wayward Construction*. California: Laguna Art Museum y Fellows of Contemporary Art, 2003.

WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

Este ensayo aborda la serie Theatres del fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto (1948) en relación a la historia de la fotografía, la teoría del color, nociones de arte conceptual y minimalista, y finalmente, a partir del discurso místico y el Budismo Zen.

{PALABRAS CLAVES: Hiroshi Sugimoto, fotografía contemporánea, teoría del color, arte conceptual.}

This essay addresses the series Theatres of the Japanese photographer Hiroshi Sugimoto (1948), in relation to the history of photography, the color theory, notions of conceptual and minimal art, and finally, with the mystic discourse and Zen Buddhism.

{KEY WORDS: Hiroshi Sugimoto, contemporary photography, color theory, conceptual art.}

La primera vez que vi una imagen de Hiroshi Sugimoto fue en el historial de Facebook. “Heliografía, taller de fotografía inicial” postea el 18 de agosto de 2013 un ejemplar de la serie *Theatres: Tri City drive-in, San Bernardino, 1993*. A pesar de la fugacidad e intermitencia propia del acto cotidiano de revisar esta página social —y de tener al menos unas cuatro o cinco pestañas abiertas con otras cosas que estaba revisando en ese momento— al encontrarme con esta imagen me quedé, por un instante, completamente helada. Al igual que todas las que componen esta serie, justo al centro de la fotografía aparece un enorme rectángulo blanco y luminoso: la pantalla donde debería proyectarse la película. Frente a esta, con una delicadeza y una precisión conmovedora, se alcanzan a ver juegos infantiles típicos de plaza pero completamente vacíos e inmóviles.

Lo que probablemente más me llamó la atención de esta fotografía fue que ahí donde uno espera encontrar una imagen, no había nada, y donde deberían haber niños jugando o gente sentada en el suelo mirando la película, tampoco aparece absolutamente nadie. Apenas rastros de gente en la arena.

Inmediatamente puse “Hiroshi Sugimoto” en google para saber algo más de este fotógrafo y, para mi sorpresa, las fotografías tipo *drive-in* resultaron ser las menos comunes de la serie, la cual fue realizada entre 1978 y 1993. En su mayoría, lo minuciosamente retratado por Sugimoto son

salones de cine norteamericanos de los años 20, 30 y 40; verdaderos palacios ornamentados que, capturados solamente a partir de la luz emitida por la pantalla, muestran en detalle su superficie arquitectónica, elegantes butacas y otros elementos decorativos como enormes y pesadas cortinas, lámparas, estatuas o carteles de “salida”.

Miré varias, anoté el nombre del fotógrafo sobre un papel para aprendérmelo bien (no me gusta esa sensación de saber que un artista me interesa mucho pero luego no poder recordar cómo se llama), y a las pocas semanas estaba sentada en la primera clase de “Heliografía, taller de fotografía inicial”. Una de las dos profesoras, amiga y vecina mía, nos cuenta que, como metodología de trabajo, hacia el final de cada sesión iremos revisando autores. En eso aparece Sugimoto, y ahí es cuando me entero cómo es que este fotógrafo japonés hace su trabajo. Antes pensaba: se consigue con el administrador o con el dueño del cine entrar a las salas cuando están vacías; pide que se proyecte en la pantalla una imagen completamente luminosa; saca una foto con un rollo blanco y negro, probablemente con un lente especial para lograr conseguir tanta amplitud y nitidez. Todo esto, para mí, suficientemente interesante y provocativo. Sin embargo, mi sorpresa y admiración fueron mucho mayores al enterarme del verdadero procedimiento detrás de esta serie. Las fotografías fueron realizadas a partir de un cuidadoso y metódico trabajo con una cámara de amplio formato sostenida sobre un trípode, a la cual Sugimoto mantenía la obturación abierta durante todo el tiempo de duración de cada película exhibida: justo antes de la primera imagen hasta que los créditos terminaran de desaparecer.

Entre otras cosas, a partir de este procedimiento lo que Sugimoto estaba intentado capturar era nada menos que una película, la suma de todas sus imágenes. Todo esto, con un riguroso método matemático de medición: él mismo habla de un trabajo casi científico detrás del proceso que lo llevó a desarrollar la serie *Theatres*. En este sentido, estamos lejos de la típica imagen del



Hiroshi Sugimoto (Tokyo, 1948), *Tri City Drive-In, San Bernardino* (1993), fotografía.
© Hiroshi Sugimoto, cortesía Fraenkel Gallery, San Francisco.





Pág. opuesta. Hiroshi Sugimoto (Tokyo, 1948), *U.A. Playhouse, New York* (1978), fotografía. © Hiroshi Sugimoto, cortesía Fraenkel Gallery, San Francisco.

Hiroshi Sugimoto (Tokyo, 1948), *Cinerama Dome, Hollywood* (2003), fotografía. © Hiroshi Sugimoto, cortesía Fraenkel Gallery, San Francisco.

Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône, 1975), *Vista de Le Gras desde una ventana*, (1826), fotografía capturada con betún tratado al óleo.



otógrafo como un cazador de eventos espontáneos que carga con una cámara al hombro para disparar apenas la oportunidad se le presente (Cartier Bresson hablaba del “instante decisivo”). Mucho más emparentado con el método desarrollado por Bernd y Hilla Becher, característico de la Escuela de Düsseldorf (de la que salieron Candida Höfer, Thomas Ruff y Andreas Gursky, entre otros), aquí nada, o casi nada, queda a disposición del azar. Las cámaras utilizadas son análogas, de gran formato y pesadas de transportar. Por otro lado, la medición del enfoque, la posición desde la cual se dispara, la utilización de un fuelle si es necesario para corregir la perspectiva, son parte fundamental de este y otros trabajos de Sugimoto, que en su conjunto, con mayor o menor insistencia, desestabilizan y ponen en cuestión la manera tradicional de hacer y de entender el acto fotográfico.

Así, aquí no se trata de la captura de un momento preciso, realizado durante un breve lapso de tiempo en el cual el obturador rápidamente se abre y deja entrar luz a la cámara. El tiempo de exposición —en el cual la cámara está recibiendo “información” del medio— no es medible en segundos ni en fracciones de segundo como es habitual. Como veíamos, contrariando los hábitos de la fotografía, la obturación es tan extensa como el tiempo de duración de cada película. En este sentido, existe cierta semejanza con los primeros experimentos que hacia 1830 estaba realizando Nicéphore Niépce (uno de los precursores de este proceso de captación y fijación de imágenes sobre una superficie), quien dejaba una placa bañada con bromuro de plata y otras sustancias expuesta frente a una ventana, una naturaleza muerta, lo que fuere, por un lapso de tiempo de entre cinco y ocho horas, hasta que una imagen —todavía difusa— aparecía como por arte de magia¹. En todo caso, a diferencia de Niepce, aquí el alargamiento del momento de captura pasa por decisión y no por necesidad, y la nitidez de lo representado no deja lugar a comparaciones.

En el caso de *Vista de Le Gras desde una ventana* (1826 o 1827), el primer registro conservado de una fotografía realizada con una cámara oscura, sucede una superposición de representaciones por el hecho de haber sido tan largo el tiempo de exposición. Si se mira con atención la imagen, las sombras proyectadas sobre el tejado dan cuenta de las distintas posiciones del sol a lo largo del día.

Esta misma idea de superposición de representaciones está presente en todas las fotografías de la serie de Sugimoto, solo que el resultado es diametralmente distinto. Esto tiene que ver con otro desencaje que se produce a propósito de qué es lo fotografiado. *Theatres* no consiste en la captura de un referente específico que luego es revelado como tal (una escena memorable, un paisaje, un objeto particular). Al contrario, el centro de lo que se fotografía (la sucesión de todas las imágenes de una película), termina por ser nada más que una pantalla brillante en la cual ningún elemento es posible de discernir.

Para entender por qué se produce esta pérdida de la película, es necesario entender que dentro de la teoría de los colores existe un principio aditivo y sustractivo, el cual permitió afirmar que tres son los colores básicos a partir de los cuales los otros tres colores (y todos los demás) pueden ser generados. Una vez agrupados en distintos tipos, los colores (rojo, azul, verde, cian, magenta y amarillo) “están sometidos a dos tipos de manipulaciones: la primera corresponde a los colores transmitidos a través de la luz (fenómeno aditivo), la segunda se basa en la mezcla o superposición (fenómeno sustractivo)” (Brusatin, 121). En la primera, que corresponde a lo que ocurre con las fotografías de Sugimoto, al mezclarse luces de color rojo, azul y verde en su máxima intensidad, se termina por producir una luz blanca. Así, dado que la cámara registra un número de imágenes tan grande y variado —capturadas unas sobre otras²—, el resultado final es una pantalla completamente blanca.

Como escribe Janet Koplos en una reseña publicada en la revista *Art in America*, “time is a

1. “Heliografía” llamó Niépce a este proceso (mismo nombre del taller al que estuve asistiendo), que literalmente significa “escribir con el sol”.

2. Considerando que una película está compuesta por 19 imágenes por segundo, una película de 90 minutos de duración habría de tener alrededor de 102.600 imágenes.

central issue in all Sugimoto's work"³ (84). En el caso particular de esta serie, el proceso llevado a cabo por el autor apunta también a invertir ciertas lógicas tradicionales de la experiencia de contemplación al reducir a una sola imagen fija más de una hora de proyección; en lugar de extraer un fragmento de la película, corresponde a su totalidad. Sin embargo, como veíamos, en este proceso de capturar una "rebanada" la película se pierde. Así, la experiencia de sentarse por más de una hora en una butaca de cine a recibir continua y casi pasivamente una sucesión de imágenes en movimiento, es anulada en su duración. Ésta es condensada en un solo instante que, contradictoriamente, logra dar cuenta de esta extensión temporal, pero no por saturación, sino que a partir de una limpieza y un minimalismo tan misterioso como conmovedor.

Una vez realizadas las fotografías, en el momento en que son expuestas en una galería, difundidas en un catálogo o en una página de internet, éstas exigen otro tiempo y otra instancia de contemplación a la que estamos acostumbrados, especialmente si se está al tanto del procedimiento que hay detrás de cada una de ellas. Por convención, el tiempo en que miramos una fotografía rara vez se extiende más allá de unos breves minutos. Sin embargo, a partir de ese vacío que emiten e iluminan las imágenes de Sugimoto, se produce una especie de arrastre que alarga y densifica el acto de mirar. Esto, como si la evocación de esa pantalla vacía exigiera también un mayor tiempo de contemplación, más aún si ésta aparece enmarcada por la gran cantidad de detalles propios de la sala o del estacionamiento del *drive-in*.

Otro asunto que me parece interesante es que al observar una fotografía de esta serie uno se queda especialmente atraído por todo aquello en que los "verdaderos" espectadores de la película no tenían puesta su atención: el lugar en el que estaban. Al detenernos en esta idea, se vuelve bastante claro que *Theatres* no consiste solamente en ver qué pasa al fotografiar una película completa, sino que existe también un particular interés en contraponer a ese enorme vacío el detalle de estos clásicos y solemnes salones. Al contrario de la pantalla que ha enmudecido sin dejar rastro de lo que hubo, iluminadas por ella aparecen estas pequeñas reliquias de la cultura norteamericana, en su mayoría saturadas de detalles e información casi arqueológica. El estilo de las butacas, los ornamentos de las paredes,

arreglos y decoraciones que no hacen sino hablarnos de una historia precisa: la "edad de oro de Hollywood", asociada a los grandes estudios de producción cinematográfica y la emergencia de figuras como Humphrey Bogart, Lauren Bacall o Audrey Hepburn. Lo mismo ocurre con los *drive-in theatres*, que también —me parece— logran evocar un momento y una práctica específica típicamente norteamericana, especialmente en boga en los años 50 y 60, pero que hacia fines de los 70 e inicios de los 80 (justo cuando Sugimoto comienza a trabajar en esta serie), se encontraba en directa decadencia por haberse convertido en un negocio poco rentable: los terrenos aumentaron su valor y comenzó el estreno masivo de la televisión a color, los reproductores de video caseros y las tiendas al estilo Blockbuster.

Central dentro de la obra de Sugimoto es la idea de que la cámara funciona como una máquina del tiempo, como un método que le permite preservar y convertir en imagen la memoria y el tiempo (Art: 21 S3 Episode "Memory"). Si consideramos esta idea, me parece que no es casual que Sugimoto escoja fotografiar películas en estos lugares y no en cualquier cine de barrio. De alguna manera, hay un sentido arqueológico detrás de esto, un ejercicio de preservación, bastante similar al modo en que Bernd y Hilla Becher iniciaron su gran proyecto de las torres de agua a propósito del anuncio de su demolición. Al igual que las del fotógrafo japonés, éste y otros trabajos de los Becher refieren a un momento y a un imaginario histórico, social y cultural específico: fines del siglo XIX y la transformación industrial que se produce en Europa y Norteamérica por esos años. Lo interesante, me parece a mí, es que miradas desde un momento contemporáneo estas fotografías todavía tienen una enorme fuerza evocativa, modulada desde una simpleza casi minimalista y siempre bajo los efectos y las lógicas de la repetición.

En relación a la desestabilización de la manera habitual de hacer y de entender el acto fotográfico, así como también a la inversión de ciertas lógicas tradicionales relacionadas con el tiempo de realización y contemplación fotográfica y el tiempo de exhibición cinematográfica, se pueden establecer algunos vínculos entre *Theatres* y el arte conceptual. Tanto éste como el minimalismo, pero también el surrealismo, el dada y especialmente la obra de Marcel Duchamp, tienen una importante influencia en el trabajo de Sugimoto. Si bien nació en Tokio —apenas tres años luego de terminada la Segunda Guerra Mundial—, donde se

3. "El tiempo es un asunto fundamental en la obra de Sugimoto" (la traducción es mía, al igual que todas las que siguen a continuación).

formó en filosofía occidental y ciencias políticas, tempranamente emigró a los Estados Unidos, país en el cual comenzó su carrera como artista: primero en California y luego en Nueva York, ciudad en la que ha desarrollado gran parte de su obra.

“A distinct Japanese take on the 1970s New York conceptualist and minimalist movements”⁴ es como lo describen en una reseña de *The Washington Times*. Precisamente, en este ejercicio de cuestionar los modos tradicionales de representación hay un eco importante con Duchamp y el arte conceptual. “The question of what is art becomes a question of the context in which ideas, objects, and pictures are produced and perceived”⁵ (Marzona, 11). Como hemos visto, esta pregunta está bastante presente en esta serie de Sugimoto. También la idea de no trabajar a partir de la creación de nuevos objetos o, más bien, de fotografiar algo novedoso: una escena específica, un momento irrepetible o un paisaje sugerente. En 1969, el artista conceptual Douglas Huebler escribió: “The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer simply to state the existence of things in terms of time and/or place”⁶ (Marzona, 17). Dentro de esta misma línea, y con la mirada puesta en el problema de las posibilidades y límites de la representación fotográfica, a lo largo de su carrera Sugimoto no sólo ha retratado películas, sino que también figuras de cera de personajes famosos de la historia, escenarios de distintos museos de historia natural, meteoritos, herramientas primitivas, fósiles y emblemáticos edificios modernistas. Es decir, en su mayoría escenarios o materiales artificialmente dispuestos; en los casos de las series en que trabaja a partir de las figuras de cera del Museo Madame Tousand o del Natural History Museum de Nueva York, planteando la pregunta por los límites entre realidad y ficción.

En el caso de *Theatres*, es importante detenerse en el hecho que lo capturado por Sugimoto es una película realizada anteriormente por otro. A propósito de esto, se produce un interesante ejercicio de apropiación en el cual lo apropiado es tanto presencia como ausencia. Sin la proyección de la película es imposible registrar todo lo que rodea y se enfrenta a la pantalla (y, por lo tanto, imposible la creación misma de la serie). Sin embargo, a pesar de su función vital, en su especificidad ésta desaparece por completo. Así, en ninguna fotografía que compone la serie es posible ni pertinente evidenciar qué película fue la que se capturó, es decir, cuál fue la imagen apropiada,

como sí ocurre, por ejemplo, en el trabajo de otros artistas también influenciados por el arte conceptual como Sherrie Levine, Richard Prince o Cindy Sherman.

También es posible establecer una relación con el minimalismo de algunos artistas como Carl Andre, Dan Flavin o Donald Judd. Esto, específicamente a partir del rectángulo completamente blanco de la pantalla, al cual se lo podría emparentar con la obra de Robert Ryman y sus planchas de PVC lacada, las *White Paintings* de Robert Rauschenberg y, de una manera particularmente especial, con *Primary Light Group: Red, Green, Blue* (1964/1965) de la artista Jo Baer.

Aunque todas las pantallas de la *Theatres* parecen exhibir un mismo intenso color blanco, para Sugimoto no todas son iguales: “Different movies give different brightnesses. If it's an optimistic story, I usually end up with a bright screen; if it's a sad story, it's a dark screen. Occult movie? Very dark”⁷. En ninguna de las fotografías que finalmente componen la serie aparece una pantalla “muy oscura”, sin embargo, al mirirlas detenidamente, algunas efectivamente son más intensamente blancas que otras. Un “estado de ánimo” más alegre ilumina más y, de paso, deja ver más detalles de la sala. Es como si, de alguna manera, la película se resistiera a desaparecer por completo.

No es que ésta fuera la *intención* detrás del trabajo de Sugimoto, pero visualmente el resultado tiene cierta similitud con algunas pinturas de Robert Ryman y Jo Baer, quienes durante los setenta se interesaron particularmente por demostrar la idea de que no existen pinturas blancas. Baer, científica de formación, desarrolló a partir de su obra un intenso trabajo en relación a los mecanismos del fenómeno óptico. Casi todas las pinturas que realizó durante los setenta tienen una estructura similar: un lienzo pintado con óleo y polímero sintético blanco rodeado por una banda de color negro que rodea el perímetro del cuadro. Interior a este, pintaba otro borde más estrecho generalmente de un color más claro, el cual “separa el marco oscuro del blanco corazón central” (Marzona, 36). La idea con *Primary Light Group: Red, Green, Blue* era que el color de los bordes influyera en la percepción de la superficie blanca. Se supone que cada una de ellas le entrega un matiz particular, y de una forma casi imperceptible, hace que cada lienzo tenga una luminancia distinta. De éstas y otras variables escribe en 1963 Josef Albers, en su ya clásico *La interacción del color*.

4. “Una distintiva captura japonesa de los movimientos minimalistas y conceptualistas neoyorkinos de 1970”.

5. “La pregunta sobre qué es el arte se convierte en una pregunta sobre el contexto en el que las ideas, los objetos y las imágenes son producidos y percibidos”.

6. “El mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes; no deseo añadir ninguno más. Simplemente, prefiero establecer la existencia de las cosas en términos de tiempo y/o lugar”.

7. “Diferentes películas producen diferente luminosidad. Si se trata de una historia optimista, generalmente consigo una pantalla brillante; si es una historia triste, una pantalla oscura. Película oculta o mística? Muy oscura”.

Pocos años antes de este trabajo de Baer, Albers hacía prácticamente evidente el hecho de que el color es el medio más relativo empleado en el arte, por el hecho de que “en la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad” (15). La tesis de Albers consiste básicamente en que la manera en que percibimos dependerá tanto de la interacción de un color con otro como con su forma y ubicación en el espacio.

En el caso de Ryman, que trabajó con velos de PVC y lienzos de lino sin tensar, entre otros materiales, su color blanco tampoco era siempre el mismo. Distintas superficies absorben e irradian luz de manera diferente; en este sentido desarrolló parte importante de su obra. Desde lejos, colgadas de una pared, o miradas rápidamente al interior de un catálogo, tanto las fotografías de Sugimoto como algunas pinturas minimalistas de Baer y de Ryman, parecen ser todas igualmente planas, blancas y brillantes. Pero al acercarnos y sobre todo al reaccionar a una exigencia a la que estamos tan poco acostumbrados—la de detenernos—, inmediatamente comienzan a aparecer sutiles diferencias.

Decía hace un momento que no basta con entender estas fotografías solamente como un ejercicio de capturar una película. Lo mismo explica Sugimoto en una entrevista, a propósito del vínculo entre sus pantallas blancas y el minimalismo:

Though, as Sugimoto acknowledges in an interview, these white rectangles reflect his interest in Minimal artists like Carl Andre and Dan Flavin, the white light is the very opposite of what it connotes—it is nothingness from surfeit of information. Sugimoto significantly adds that whereas a conceptual artist would stress the authority of the blank rectangle as such, he cannot accept a concept without a visual anchor: the ornate architecture of these shadow castles is as important as the blank screen at their center⁸. (Georgievska-Shine, 19)

Si bien se puede leer este trabajo desde el arte conceptual o desde sus relaciones con el minimalismo, el “ancla visual” de estas fotografías, la importancia del decorado, del trabajo casi milimétrico con el enfoque y la perspectiva, lo alejan bastante de este tipo de producciones. Por otro lado, un asunto importante es que aún cuando en las fotografías de *Theatres* hay blancos más blancos que otros, el vacío al que llega Sugimoto de algún modo homogeneiza el objeto

apropiado y anula sus particularidades junto con las distancias entre un género y otro. Así, considerando las fechas en las que realizó la serie (1978-1993), es gracioso pensar que la suma de todas las imágenes de una película como *Regreso al futuro* (1985) o *Las tortugas ninjas* (1990), potencialmente no debiera distar demasiado de algún clásico de Bergman, Lynch o Polanski. Además de esto, la idea de una nada que connota vacío pero que es todo lo contrario: exceso de información, resulta especialmente provocadora. En su posibilidad de leerse simultáneamente como presencia y como ausencia, llena pero sin precisar *llena de qué*, estas pantallas vacías se pueden leer desde la noción oriental de un vacío positivo o pleno de posibilidades.

“I am not a religious person, but I am a spiritual one”⁹ (Frankel, 240), declara Sugimoto en una entrevista. A pesar de que *The Washington Times* asegure que el fotógrafo está “profundamente interesado en el Budismo Zen y el Sintoísmo”¹⁰ (Bo1), es interesante conocer de qué modo fue que a este artista comenzaron a atraerle estos temas. Lejos de lo que se podría suponer, no fue durante su crianza y formación en tierras japonesas, sino que en Los Ángeles, cuando en 1974—a los 26 años de edad—llegó a estudiar en el Art Center College of Design. Antes de esto, como señalé, se interesó más bien en filosofía occidental y fue un particular lector de Hegel, Kant y Marx. “And then when I moved to California, everybody was talking about Zen and Buddhism... So I spend three years studying oriental philosophy by myself to catch up, actually [laughs]. So... it goes the other way around”¹¹ (Art:21).

Me parece importante resaltar esta trasposición de lecturas e influencias ya que es fácil suponer casi mecánicamente que por tratarse de un artista japonés, su obra debe tener un trasfondo filosófico o espiritual acorde a esa cultura. Algo de estas ideas están presentes, pero como hemos visto, no se trata solamente de eso. Uno de los lugares donde me encontré con una interesante metáfora mística, articulada en términos de una especie de revelación, es en la descripción que hace el mismo Sugimoto de cómo fue que se le vino a la cabeza ponerse a sacarle fotos a películas:

8. “Aunque, como Sugimoto reconoce en una entrevista, estos rectángulos blancos reflejan su interés en artistas minimalistas como Carl Andre y Dan Flavin, la luz blanca es el exacto opuesto de lo que connota—es una nada a partir de un exceso de información. Sugimoto añade significativamente que, mientras un artista conceptual hace hincapié en la autoridad del rectángulo blanco como tal, él no puede aceptar un concepto sin un ancla visual: la ornada arquitectura de estos castillos de sombra es tan importante como la pantalla blanca en su centro”.

9. “No soy una persona religiosa pero sí espiritual”.

10. La traducción es mía.

11. “Y luego cuando me mudé a California todo el mundo estaba hablando de Zen y Budismo... Entonces pasé tres años estudiando filosofía oriental por mi cuenta, para ponerme al día, de hecho (risas). Así es que... la historia ocurre al revés”.

I'm a habitual self-interlocutor. Around the time I started photographing at the Natural History Museum, one evening I had a near-hallucinatory vision. The question-and-answer session that led up to this vision went something like this: Suppose you shoot a whole movie in a single frame? And the answer: You get a shining screen. Immediately I sprang into action, experimenting toward realizing this vision. Dressed up as a tourist, I walked into a cheap cinema in the East Village with a large-format camera. As soon as the movie started, I fixed the shutter at a wide-open aperture, and two hours later when the movie finished, I clicked the shutter closed. That evening, I developed the film, and the vision exploded behind my eyes.¹² (Sugimoto 2012)

12. "Habitualmente hablo conmigo mismo. En la época en la que comencé a fotografiar el Museo de Historia Natural, una tarde tuve una visión casi alucinatoria. La sesión de preguntas y respuestas que me llevó a esta visión ocurrió más o menos así: ¿Y si capturas una película completa en una sola imagen? Y la respuesta: Consigues una pantalla brillante. Inmediatamente me puse a trabajar, con la intención de experimentar y realizar la visión. Vestido como un turista, entré en un cine barato del East Side con una cámara de amplio formato. Apenas la película comenzó, puse el disparador en una abertura completamente amplia, y dos horas después cuando la película terminó, volví a apretar el disparador. Esa noche revelé el rollo, y la visión explotó frente a mis ojos". Las cursivas son mías.

La descripción que hace de esta experiencia —una "visión casi alucinatoria" (la que se le presenta y le da la idea) y una "visión que explotó detrás de sus ojos" (una vez revelado el rollo fotográfico)— no está para nada lejos de las narraciones que encontramos en múltiples textos místicos, tanto de la tradición occidental como oriental. Un vacío que nubla o que al menos turba los sentidos; y una nada productiva que espectralmente remite y oculta a su referente, volviendo imposible volver a referirlo (veíamos de qué modo esa película de la que Sugimoto se apropia nunca más vuelve a aparecer como *tal*). En este sentido, se vuelve posible leer esta operación a partir de la noción de *satori* ("iluminación") que articula el budismo zen, una disciplina oriental que precisamente se propone como una práctica cuya finalidad no es sino llegar a ese estado de completa anulación. En una explicación más contemporánea de lo que significa *satori*, el poeta y académico chileno Felipe Cussen explica ese estado a partir de una metáfora computacional: la iluminación como "reseteo". En esta experiencia de anulación, de derrumbe del sentido racional, es fundamental la imposibilidad de traducir en palabras aquello que se experimenta (al igual que ocurre en muchos ejemplos de la mística occidental: lo inefable de la visión). En *Introducción al budismo zen*, D.T. Suzuki define *satori* como "una especie de catástrofe espiritual que se presenta súbitamente, si se ha acumulado un abundante material de conceptos y argumentaciones. Esta acumulación ha alcanzado el límite de carga admisible, el edificio todo se derrumba en sí y he aquí que un nuevo cielo se abre a lo lejos" (138). En este punto, me parece interesante entender el proceso de acumulación y saturación

de la imagen cinematográfica de las fotografías de Sugimoto en este sentido; de tanto exceso narrativo, se produce un derrumbe; alcanzado el límite de acumulación de imágenes, simplemente deviene una explosión luminosa.

"Metafísicamente, la Nada es el Todo y el Todo es Vacío" (97), escribe por su parte Chantal Maillard. Nuestra mente occidental, sin embargo, nos impide pensar o concebir esa nada sin imaginar lo que falta; lo que está ausente. El vacío de una botella (la botella); el vacío de una persona (la persona que no está); el vacío de una película (la película). Sin embargo, lo interesante de estas pantallas en blanco es que nuestra capacidad —y necesidad— imaginativa se confunde: ¿cuál de *todas* las películas? Quizás por esto, en parte, uno se quede tanto tiempo mirándolas, como si a partir de esta insistencia se pudiera llegar a descifrar el misterio. De todas maneras, ante la necesidad de encontrar un símbolo que le otorgue "presencia a aquello que no la tiene o no la puede tener" ("el vacío es un concepto, por eso necesita de un símbolo"), para Chantal Maillard es entonces cuando el blanco se nos presenta como la mejor manera de volver perceptible lo que no podemos percibir: la mejor manera de representar el vacío. "Ciertamente, en tal caso, el blanco seguirá siendo un símbolo adecuado habida cuenta de que siendo en sí mismo carencia de color, tiene la particularidad de proyectarlos todos" (97): el vacío y la plenitud de las pantallas de Sugimoto.

Hemos visto que esta obra no se conforma con ser entendida solamente desde los códigos del arte conceptual o del arte minimalista. Tampoco, ciertamente, exclusivamente por un afán filosófico que se nutre de la tradición oriental del budismo zen. Existen preocupaciones compartidas pero también diferencias, a ratos incluso contradicciones. El blanco de la pantalla no tiene por qué remitir solamente a un cuadro blanco de Rauschenberg, así como tampoco de manera exclusiva a la noción de vacío como *satori*. Son maneras de realizar acercamientos, formas a veces inesperadas de nutrir la lectura. Cierta inconsistencia o aleatoriedad que se encuentra también en los modos en los que cada artista se vincula y relaciona con la tradición (oriental u occidental). Sugimoto lee a Marx en Tokio y a los maestros del budismo zen en California.

Hay otra historia que explica qué fue lo que lo llevó a realizar esta serie, ya no en su página oficial, sino que en una breve entrevista publicada en la revista *Smithsonian*. Una versión que también

nos permite complementar la interpretación de estas fotografías, y no cerrarla solamente dentro de los marcos de la mística. Lejos de la visión que dijo tener en pleno Museo de Historia Natural, se trata de un origen bastante menos filosófico y mucho más occidental: Audrey Hepburn. Cuenta que de joven se enamoró perdidamente de la actriz y sintió la necesidad de tener una imagen de ella. Para conseguir esto, compró una entrada para ir al cine, y una vez a oscuras dentro de la sala, en el momento exacto en el que Hepburn estaba en escena de la manera que le gustaba, sacó su cámara y disparó hacia la pantalla. Cuando el entrevistador le pregunta si cree que existe alguna conexión entre esta anécdota de juventud

y la idea de fotografiar una película entera, Sugimoto responde que se formó como fotógrafo de manera autodidacta, y que en sus primeros trabajos intentó hacer que una película se detuviera en sus fotografías. Se declara un científico en constante aprendizaje sobre la naturaleza de las películas, lo cual lo fue llevando poco a poco a su deseo de capturar una película entera. "But it all started with sex"¹³, termina por declarar ●

13. "Pero todo empezó con el sexo".

* Este artículo está vinculado al proyecto FONDECYT Regular #1131136 "Samples y loops en la poesía contemporánea".

MEGUMI ANDRADE KOBAYASHI

Licenciada y Magíster en Literatura de la Universidad de Chile. Cursa el Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado. Actualmente, se desempeña como docente e investiga temas en el ámbito de la literatura y el arte contemporáneos, específicamente relacionados con arte conceptual, apropiacionismo, escritura conceptual y poesía experimental.

BIBLIOGRAFÍA

"Hiroshi Sugimoto Plays with Reality". *The Washington Times* (Washington, DC), February 25, 2006: B01.

ALBERS, JOSEF. *Interacción del color*. Madrid: Alianza, 2013.

ADAMS, PARVEEN. "Out of sight, out of body: the Sugimoto / Demand effect". *Grey Room* 22 (winter, 2006): 86-104.

Art: 21. Season 3, Episode "Memory": "Hiroshi Sugimoto".

BRUSATIN, MANLIO. *Historia de los colores*. Barcelona: Paidós, 1997.

FRANKEL, DAVID. "Hiroshi Sugimoto: Gagosian Gallery". *Artforum International*. Mar2009, Vol. 47 Issue 7: 240-241.

GEORGIEVSKA-SHINE, ANETA. "Hiroshi Sugimoto" (review). *artUS* 13 may-june 2006: 18-19.

HUBBARD, SUE. "Nothing holds a candle to it; the zen-like, black-and-white photography of Hiroshi contains intimations of the infinite. Empty your mind and prepare to be dazzled by its beauty, says Sue Hubbard". *The Independent* (London, England), December 2, 2003: 14-15.

KOPLOS, JANET. "Portraits of light". *Art in America*, february 2006: 82-88.

MAILLARD, CHANTALL. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos, 2009.

SUGIMOTO, HIROSHI. "Exposed". *Smithsonian*. Apr2006, Vol. 37 Issue 1, 51. (interview)

SUZUKI, D. T. *Introducción al budismo zen*. Bilbao: Mensajero, 2006.

El presente artículo trata sobre la presencia del blanco y el negro en la creación fotográfica. En esta misma dirección, también se abordan ciertos aspectos de la dimensión monocromática del uso de la fotografía a lo largo del siglo XX, y su relación con las diversas teorías que este uso generó. La preferencia del blanco y negro en la fotografía de dicha época no está exenta de contradicciones culturales, ideológicas, teóricas y filosóficas. Estas problemáticas son abordadas hoy en día por diversos teóricos que niegan a la fotografía su inherente realismo.

{PALABRAS CLAVES: fotografía, caja, blanco, negro, verdades, mentiras.}

The present article seeks, to reflect on the presence of black and white in the photographic creation. In the same direction, we address certain aspects of the monochromatic dimension of photography during the XX century, and to the relation with the different theories generated. Besides, the preference for black and white photography from that period is not exempt from cultural, ideological, theoretical and philosophical contradictions. These problems are addressed today by diverse theorist that deny the inherent realism in photography.

{KEY WORDS: photography, camera obscura, black, white, true, lies.}

INTRODUCCIÓN

Actualmente la fotografía es un espacio en discusión. La posmodernidad ha hecho posible, parafraseando a Dominique Baqué, su “entrada en el arte”. André Rouillé observó que este desplazamiento cultural ha acompañado la crisis de sus usos históricos, provocando la división entre lo que el autor denomina fotógrafos-artistas y artistas-fotógrafos. Más allá de esta dicotomía, se podrían introducir en el debate los profundos cambios culturales que las nuevas tecnologías han operado en las prácticas fotográficas. Joan Fontcuberta, en la conferencia que realizó recientemente en Chile¹, puso en evidencia el tránsito hacia nuevos conceptos y nuevas prácticas. Finalmente, en lo que concierne a la fotografía estamos “dando vuelta a la página”, énfasis que el artista catalán ha incorporado a su discurso, tanto en sus libros como en sus proyectos artísticos. En este contexto general, la relación de lo negro, o más bien de lo blanco y negro, con la fotografía nos parece pertinente, ya que grafica un recorrido

entre épocas, prácticas y teorías, abordando los contextos descritos anteriormente. El título hace referencia al texto de Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, que en algunas ediciones (como en la brasileña) es acompañada del subtítulo “La caja negra”.

LA CAJA NEGRA DE LA TEORÍA

En el ámbito de la teoría fotográfica, es el filósofo Vilém Flusser quien ha denominado la cámara fotográfica como una *caja negra*. El planteamiento general es que la caja negra oculta en su interior un programa, producto de siglos de teoría científica, para crear finitas y tipificadas potencialidades de imágenes. En efecto, el filósofo piensa que lo que produce la caja negra, más que inocentes imágenes, “son conceptos que se transcriben en superficies” (Flusser, 40). El “verde” del “verde del bosque” ya está pensado en la caja negra. Ocurre lo mismo con el blanco y el negro. Citando a Flusser, “las situaciones blanco y negro son teóricas, no es posible encontrarlas en el mundo manifiesto (...) son imágenes de los conceptos contenidos en una teoría óptica” (40). De una cierta manera, según el autor, el mundo pre-fotográfico trató de imaginar el mundo en “blanco y negro”, en la esfera dialéctica de conceptos como el bien y el mal². Esta dialéctica se habría desplazado a las fotografías “transcodificando los conceptos teóricos de *blanco y negro* en situaciones” (40). De esta manera, el dato visual “blanco y negro” y lo que involucra en términos de dialéctica de pensamiento, traduciría una forma de pensar en imagen. De hecho, según Flusser, la belleza específica de tales fotografías es “una belleza propia del mundo de los conceptos” (40). Muchos fotógrafos, concluye el autor, “prefieren las fotografías en blanco y negro a las de color, precisamente porque revelan mejor el verdadero significado de las fotografías: el universo de los conceptos” (41).

Podemos especular que la profundidad que se le ha atribuido al blanco y negro, versus la frivolidad con la que se ha asociado al color, que durante tanto tiempo ha desterrado a este último de la fotografía, obedecería a este factor.

1. 20 de mayo de 2014, Casa Central de la Universidad Católica de Chile.

2. Según Flusser es una pena que “el negro y blanco no exista en el *mundo exterior*. Si existiera se podría analizar lógicamente el mundo” (40).

Arlindo Machado, en “Repensando a Flusser” y “La fotografía como expresión del concepto”, describe una experiencia personal, que parece acreditar la teoría del filósofo. Machado se sorprende al comparar las fotografías que tanto él como un amigo habían tomado en un viaje a la Patagonia. La sorpresa fue por la diferencia de tonos de verde entre las fotos de uno y de otro. Habían utilizado diferentes marcas de películas. Machado concluye, en términos de la semiótica de Peirce, que el color sería menos indicial que convencional. Según Machado

un color puede también ser un concepto, una abstracción del pensamiento. La película fotográfica sólo puede corresponder al paisaje enfocado con la gama de colores que ella es capaz de producir (...) Los verdes Kodacolor no son, por lo tanto, simples cualisignos de esta exuberante experiencia cromática que llamamos verdor, pero sí colores-tipos, clasificables en catálogos de colores (...) por lo tanto, algo cercano al concepto peirceano de legisigno (41)³.

A pesar de que el verde químico se basa en el verde del mundo exterior, una película mostrará siempre la misma gama de color, sea en Patagonia o en otro lugar. Sobre estas *mentiras* fotográficas sería interesante citar aquí el trabajo de la fotógrafa chilena Paloma Villalobos, titulado *Anomalías de laboratorio* (2004). El proyecto parte de un negativo analógico de una “vista” del mar, enviado a varios laboratorios de Santiago. El resultado fue una serie de la misma imagen, con una sorprendente variación de tonos y contrastes. Si bien las intenciones de la artista agregan un tono poético, es notorio el vínculo de su trabajo con la crítica sobre el inherente realismo de la fotografía. Es la observación que parece realizar Laura González en *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* cuando trata del tema sobre verdad y mentira en fotografía.

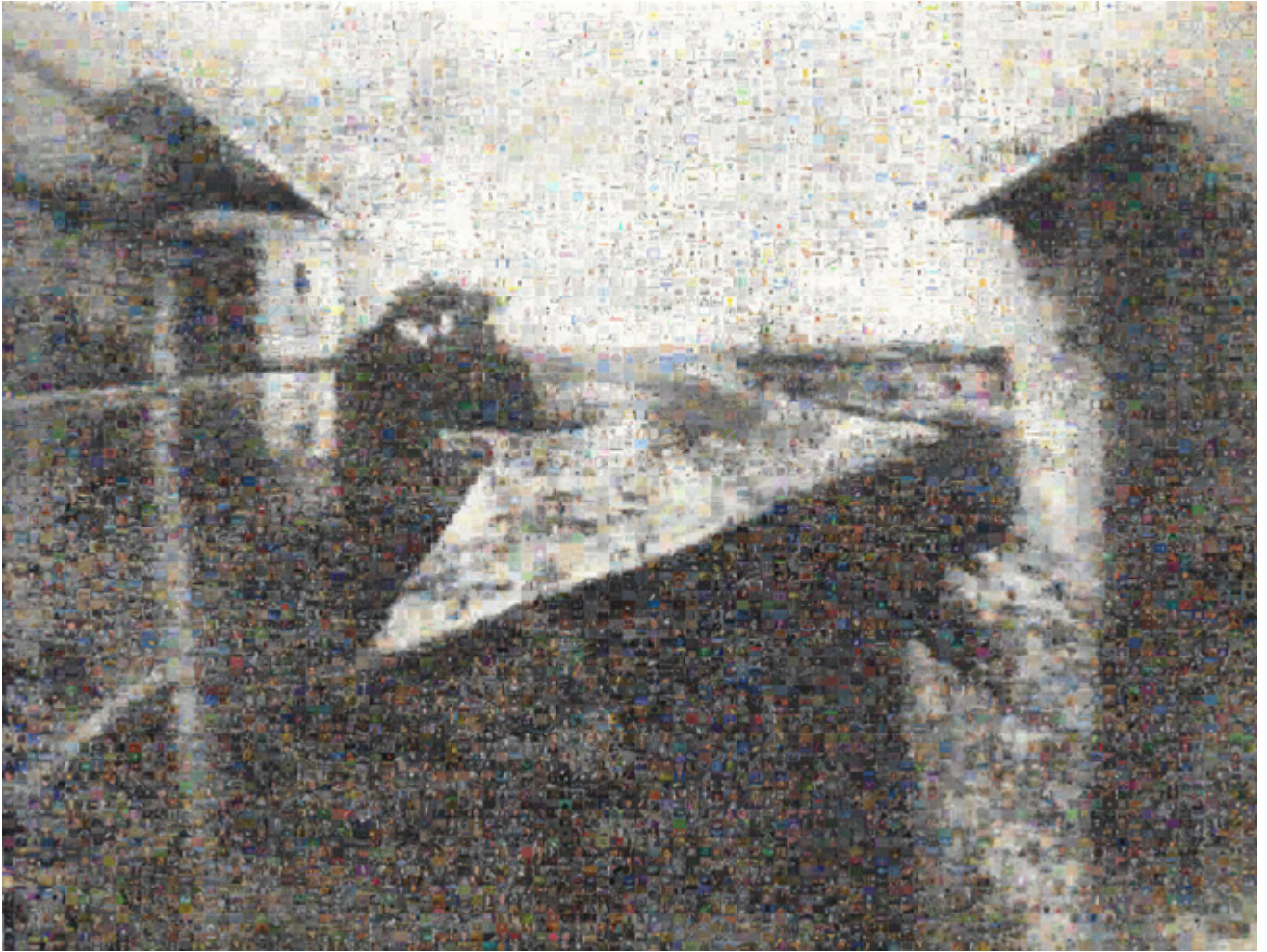
Las fotos se asimilan como verdaderas por su relación contingente con la realidad. Modernas por excelencia, nacen con el positivismo de Comte (...) se consideran verdades porque derivan de una teoría científica (...) Como los trabajos de Fontcuberta y Kossoy han asentado, es tal la credibilidad testimonial de su código visual que pueden, incluso, hacer que cualquier mentira parezca verdad (147).

Podríamos relacionar la idea de la caja negra de Flusser con otras cajas. Para Roland Barthes

la caja negra (chambre claire) es una caja clara y lúcida. En francés el término “claire” puede designar ambas cosas. La fotografía para Barthes no es la transcodificación de un concepto: ella es “literalmente una emanación del referente” (126). Una emanación que “es inmortalizada por la mediación de un metal precioso: la plata” (127). A partir de esta concepción podemos comprender el alcance de su preferencia por las fotografías en blanco y negro, por la inscripción mágica de esta realidad en la superficie metalizada de la plata. Ante la alquimia mágica de la plata, el color sólo puede ser concebido como algo añadido. En este sentido, para Barthes el color en la fotografía es del orden de la “cosmética”. La *cámara clara* es, por lo tanto, una caja ya blanca, un giro antropológico en la verdad de las imágenes, que no necesitan ser blanqueadas. Concepción muy contraria a la de Flusser, que determina que “toda crítica de la imagen técnica debe tener por fin el blanqueamiento de esta máquina” (cit. en Machado, 22). Pareciera ser también la idea Joan Fontcuberta. Para el teórico español, la caja negra es una caja de Pandora, liberadora para algunos, maléfica para otros. El principal tema de la obra teórica y práctica de Fontcuberta gira en torno a la relación de la fotografía con el concepto de verdad. La primera imagen de la conferencia que realizó recientemente en Chile fue la de una publicidad callejera que se refería a una determinada marca de cerveza negra. En letras llamativas se leía: “menos mentiras blancas y más verdades negras”. Podemos imaginar la alegría de Fontcuberta al encontrar semejante anuncio al llegar a Santiago. Como él mismo ha definido, significaba “un verdadero tratado ontológico sobre la fotografía, gratis y al aire libre”.

Sin embargo, lo que más le interesó a Joan Fontcuberta de la publicidad, fue otra frase que decía: “bienvenido a ver lo que los otros no ven”. Como bien anotó el conferencista, la frase tenía más bien que ver con la fotografía que con unas cervezas. Pareciera que estas palabras estuviesen refiriéndose a la supuesta prerrogativa que tiene el fotógrafo de ver mejor que nosotros. O de forma más amplia, de ser “los ojos a la distancia de la sociedad”. Estos ojos que ven por nosotros, según Fontcuberta, deberían ser, por lo tanto, cada cierto tiempo, revisados. Jugando con estos elementos, el artista concluía que su trabajo era, en el fondo, próximo a la perspectiva de un oftalmólogo que analiza la fotografía para que los ojos no se vuelvan ni miopes ni hipermétropes. Lo que

3. En la tipología semiótica de Charles Sanders Peirce, los cualisignos y los legisignos son categorías dentro de la relación del signo consigo mismo. La diferencia entre ellos está en que los cualisignos representan las cualidades sensoriales, perceptibles de los objetos, y los legisignos son signos modelos, convencionales.



Joan Fontcuberta (Barcelona, 1995), *Googlerama: Niépce* (2005). Primera fotografía de la historia, realizada por Nicéphore Niépce en 1826. La fotografía se ha reconstruido mediante un programa *freeware* de *fotomosaico* conectado *on-line* al buscador Google. El resultado final se compone de 10.000 imágenes disponibles en Internet, localizadas aplicando como criterio de búsqueda las palabras "foto" y "photo". Fotografía cortesía del artista.

advierde va a la par con la caja negra de Flusser. Para este último, el fotógrafo debe cuidarse de no ser un mero “funcionario” de un programa y debemos, por lo tanto, estar en guardia contra las posibles mentiras que este aparato nos obliga a decir.

En la sala del Centro de Extensión de la Universidad Católica donde fueron expuestos sus trabajos, Joan Fontcuberta reproduce a través de un googlegrama (mosaico de pequeñas imágenes en colores provenientes del motor de búsqueda Google) la *Vista desde la ventana en Le Gras* (1926), primera imagen conocida de Niépce, el inventor de la fotografía. ¿Habrá alguna posibilidad de pensar que bajo la foto en blanco y negro existe una estructura oculta de color? Si bien puede que no sea posible responder a esta pregunta, parece, sin embargo, que la primera imagen fotográfica esconde una cierta frustración. Según Laura González

desde 1916, Niépce escribe a uno de sus sobrinos sobre la decepcionante calidad monocroma de sus imágenes (...) Sobre este punto, cabe reflexionar que aunque se alaba la invención de la fotografía como medio de representación, rara vez se destaca su fracaso para la reproducción cromática. Tan es así que consideramos normal que la foto del siglo XIX sea monocroma (202).

EL BLANCO/NEGRO DE LA FOTOGRAFÍA MODERNA

Michel Pastoureau en *Noir: histoire d'une couleur* ha destacado que con la aparición de la imprenta desde los siglos XVI y XVII, el negro de la tinta y el blanco inmaculado del papel “transformaron progresivamente el mundo en blanco y negro”⁴ (131). Así como la escritura, “la inmensa mayoría de las imágenes que circulan, en el libro y fuera del libro, se vuelven imágenes en blanco y negro” (138). La fotografía nace en plena revolución industrial, en medio de la explotación del carbón y del hierro, época en que el mundo se viste de negro. Transcribimos las descripciones de este autor:

Volvamos a la 2ª mitad del siglo XIX, cuando en toda Europa surge un nuevo paisaje industrial y regiones enteras cambian de aspecto bajo la industria de la minería, del carbón, del hierro y de la metalurgia. El negro se inmiscuye en todas partes, hasta el corazón de las grandes ciudades, como Londres que, en palabras de Charles Dickens, posee alrededor de 1860 las calles más sucias y más sombrías que el mundo jamás ha visto (198).

En otro pasaje, Pastoureau enumera las diferentes influencias del negro en la cultura, hasta pasada la Primera Guerra Mundial. Todo pasa a ser negro, desde el vestuario de los burócratas y administrativos hasta los objetos de consumo masivo producidos por la industria. La gama de colores se restringe al blanco, al negro, al gris y al marrón.

Es sorprendente constatar cómo entre 1860 y 1920, los primeros aparatos caseros, los primeros instrumentos para escribir y comunicar, las primeras lapiceras, los primeros teléfonos, los primeros aparatos fotográficos, los primeros coches (...) se inscriben todos dentro de una gama que va del blanco al negro (201).

Hay que recordar que Niépce era litógrafo y por lo tanto estaba acostumbrado al universo de las tintas negras y materiales grasosos. La fotografía nace con ellos, y Niépce emplea como primer material sensible un betún: el betún de Judea. La imagen técnica surge entre el carbón, el betún y la imprenta.

Como sabemos, la fotografía durante aproximadamente un siglo se limitó al blanco y negro. “En el horizonte de los años 1920-1930, el negro se vuelve un color puramente moderno” (210). La modernidad fotográfica es en blanco y negro, pero como un no-color en búsqueda de la transparencia. La fotografía pura, la *straight photography* norteamericana, impuso la famosa “zona de grises” de Ansel Adams para llegar desde el blanco puro al negro puro. Nació en la década del 20 el negativo perfecto. John Herschel, el matemático y astrónomo inglés, observador de la luz solar, al nombrar por primera vez el soporte fotosensible como “negativo”, no sólo bautizaba la forma más revolucionaria de la reproductibilidad técnica sino también la negatividad del color como algo fundacional en la historia en blanco y negro de la fotografía. La fotografía norteamericana y las vanguardias europeas de los años 20 y 30, que pensaron la fotografía como *el arte de su tiempo*, no la consideraron en color. El color del progreso mecánico era el blanco y negro. Si en algunas fotografías, como por ejemplo aquellas de los integrantes de la Bauhaus, la utilización de contrastes acentúa el negro como color, fuera del ámbito vanguardista el blanco y negro va devenir en un no-color⁵. Esta transparencia gris se generalizó de manera tan amplia en la corriente del fotoperiodismo que la información y la verdad pasarán a ser, definitivamente, en blanco y negro.

4. Traducción propia.

5. Basta comparar dos fotografías urbanas, cenitales, una de Otto Umbo (Bauhaus) y otra de Berenice Abbott (EE.UU.) para darse cuenta de la disolución del negro en la transparencia gris, en la misma medida en que la Nueva Visión de la escuela alemana se banaliza en una angulación corriente.



Alfredo Jaar (Santiago, 1956),
Real Pictures (1995), instalación.
 Fotografía cortesía del artista.

Se cuenta que Paul Strand dijo al emblemático pionero del color William Eggleston (1975) que sólo el blanco y negro posibilitaba una profundidad del pensamiento. Este sentimiento pasó a tal punto a un plano inconsciente que hasta hoy nos podría parecer imposible que las heroicas fotografías de la AFI, en la sombría historia reciente de Chile, pudieran ser en otros colores que el blanco y negro.

LAS CAJAS NEGRAS DE ALFREDO JAAR

La caja negra de Jaar no es la caja negra de Flusser. Produce más bien contexto que imágenes. Tampoco es la caja negra que genera información. Se sitúa desde otro lado de la transparencia de las fotografías en blanco y negro del periodismo fotográfico. El negro está lejos de constituirse en el no-color fotográfico de la modernidad. El negro se repite como fondo, como retórica, como elipsis entre imágenes y texto. El blanco aparece pero en forma de palabras, de superficie, de pantalla reflejante, sustituyendo el discurso de

las imágenes. Se presenta también para describir nombres, fechas y lugares. Entrega así una identidad a aquellos que la reclaman y no fueron escuchados.

En la instalación de *Real Pictures* (1995), una de las series de obras del *Proyecto Ruanda* (1994-2000), las fotografías del genocidio consisten en una retórica al estar encerradas en las cajas negras. Evocan la ausencia de estas imágenes en los medios, y el abandono visual en el momento del conflicto. La caja negra se presta aquí a un discurso. El blanco sustituye lo no mostrado. Jacques Rancière en el "Teatro de las imágenes", refiriéndose al *Proyecto Ruanda*, señala que en realidad la ausencia de las fotografías no obedece a la idea de "limpiar nuestra mirada de los excesos de cuerpos masacrados. Son antes que nada la denuncia de la ausencia de ellas" (71). En este contexto, el negro de la caja negra de Jaar está al servicio del silencio. Un silencio que al mismo tiempo denuncia el secuestro de las imágenes por los contextos de poder, pero que también sepulta

las imágenes grises de las fotografías periodísticas en blanco y negro, colocando en entredicho la eficacia de este tipo de imágenes y, en consecuencia, de las propias. El negro del “no mostrar” y el blanco del “nombrar” transitan desde la denuncia hasta la recuperación de la identidad de las víctimas. El debate ético entre “mostrar” y “no mostrar”, respecto a las imágenes *impresentables*, es un tema también tratado por Georges Didi-Huberman, quien ha defendido la hipótesis de que las imágenes *intolerables* deben ser mostradas “pese a todo”. Bajo la perspectiva que nos ofrece Rancière, el “no mostrar” de Jaar no se contradice con la postura de Didi-Huberman al respecto. En *Real Pictures* el “no mostrar” no significa suprimir las imágenes, sino hablar de ellas, del silencio que hubo en torno a ellas y ahora de su presencia en la caja negra. Como bien observa Rancière, la caja negra de Jaar hace parte de “otro modo de ver” (72).

Las imágenes no siempre están ausentes en los trabajos de Jaar. Sin embargo, su presencia es siempre una fricción. O son diapositivas reproducidas en un millón, o son ojos en forma de sinécdoque, o son mares que hablan más allá de su liquidez azul. En *El sonido del silencio* (2006), Jaar no duda en mostrarnos la controvertida fotografía del reportero gráfico Kevin Carter. La célebre fotografía de la niña sudanesa que parece acechada por un buitres que espera a su presa, fue un escándalo ético, que en parte provocó el suicidio del fotógrafo. En este proyecto Jaar parece querer rescatar a Carter descartando la acusación de “estetizar el horror”. Para mostrar la imagen

“pese a todo” y para abordar la problemática que envuelve este tipo de imagen, el artista construye un dispositivo, una especie de caja negra de 250 metros cuadrados. Durante un minuto los visitantes se encuentran en su interior, en estado de contemplación frente a la imagen, mientras el deslizar del texto se encarga de la narración que explica la desafortunada producción de la foto. Son palabras blancas sobre fondo negro que acompañan a la única imagen, y a partir de la cual el observador se conecta con el cruce trágico de los tres destinos. El dispositivo está pensado para “hacernos considerar de otro modo el peso de una fotografía, para transformar una imagen sensacionalista en ocasión para un ejercicio espiritual sobre el tiempo de la mirada, para la experiencia sensorial de aquello que significa el esfuerzo por hacer ver la violencia del mundo” (Rancière, 89). Aquí, la oscuridad y la luz funcionan como un destello, aquel que al mismo tiempo esconde y muestra, de la misma forma que el síntoma de un trauma. Desde la pequeña caja de *Real Pictures* a la gran caja de *El Sonido del Silencio*, Jaar construye dispositivos que pretenden decir verdades. Así, quizás sea posible esperar algún destello de luz sobre la caja negra y sobre el estatuto negativo que acompaña al negro a lo largo de su historia (Pastoureau, 24). Las cajas negras de Jaar son cajas claras, cajas lúcidas, emanaciones de un giro antropológico, que muestran lo intolerable, como una manera distinta de “revisar” los ojos que “ven” la sociedad ●

VERA CARNEIRO

Académica de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en las áreas de la semiótica visual, cine y fotografía. Maitrise en Historia del Cine, Universidad de París 1 (Panthéon-Sorbonne).

BIBLIOGRAFÍA

BAQUÉ, DOMINIQUE. *La fotografía plástica*. Trad. Cristian Zelich. Barcelona: Paidós, 1990.

BARTHES, ROLAND. *La cámara lucida*. Trad. Joaquim Salas-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 2005.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

FLUSSER, VILÉM. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trad. Eduardo Molina. México: Trillas, 2004.

Fontcuberta, Joan. *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Jaar, Alfredo y otros. *La política de las imágenes*. Trad. del francés Alejandro Madrid Z, del inglés Adriana Valdés B. Santiago: Metales Pesados, 2008.

Machado, Arlindo. *El paisaje mediático*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad Buenos Aires, 2000.

Pastoureau, Michel. *Noir, histoire d'une couleur*. Paris: Du Seuil, 2008.

Rouillé, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.

Jaar SCL 2006. Santiago: Fundación Telefónica, 2006.

INSTITUTO DIVORCIADO



PC.49



FOTOGRAFÍAS DEL RODAJE DE
PROLOGUE FOR ALL AND NONE DE
INSTITUTO DIVORCIADO, 2010.

CONVERSACIÓN

CDA CONVERSAÇÃO

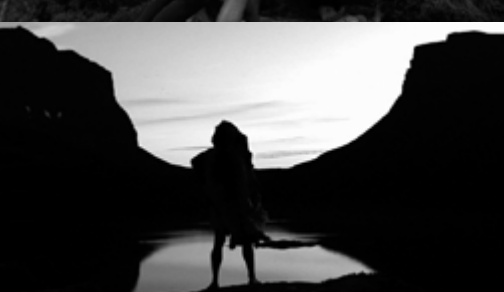
PROLOGUE FOR ALL AND NONE

CONVERSACIÓN
ENTRE CAMILA
MARAMBIO¹, DIEGO
FERNÁNDEZ E
IAN SZYDLOWSKI,
DOS DE LOS
INTEGRANTES
DEL COLECTIVO
INSTITUTO
DIVORCIADO.

PC 50

1. CAMILA MARAMBIO (1983-), INVESTIGADORA Y
CURADORA INDEPENDIENTE CHILENA.

PROLOGUE FOR ALL AND NONE ES UNA PELÍCULA MUDA DE 29 MINUTOS DE DURACIÓN, FILMADA Y EDITADA POR BENJAMÍN ECHAZARRETA E INSTITUTO DIVORCIADO DURANTE SU PARTICIPACIÓN, JUNTO A CAMILA MARAMBIO, EN SØRFINNSET SKOLE/THE NORD LAND, EN UNA REMOTA ÁREA DE GILDESKÅL EN EL NORTE DE NORUEGA. CON TEXTOS Y ACTUACIONES DIRECTAMENTE BASADAS EN EL PRÓLOGO DE *ASÍ HABLÓ ZARATHUSTRA* (1885) DE FRIEDERICH NIETZCHE, LA PELÍCULA SIGUE AL PERSONAJE DE ZARATHUSTRA MOVIÉNDOSE A TRAVÉS DEL PAISAJE, EN UNA EXTRAÑA ATMÓSFERA DE 24 HORAS DE LUZ SOLAR.



FOTOGRAMAS DE PROLOGUE FOR
ALL AND NONE DE INSTITUTO
DIVORCIADO, 2010.

INSTITUTO DIVORCIADO

CM ESTÁ CLARO QUE *PROLOGUE FOR ALL AND NONE* ES UNA REFLEXIÓN SOBRE ENTRAR Y SALIR DE LO NEGRO. LA PRIMERA ESCENA, UN AMANECER. EL SOL ILUMINA EL CAMINO DE ZARATHUSTRA. ÉSTE SALE DE LA PENUMBRA, VE, Y SE DIRIGE AL ENCUENTRO CON SU HUMANIDAD. LLEVA CONSIGO UN MENSAJE: DIOS HA MUERTO. SI NO HAY NADA MÁS ALLÁ DE LO QUE EL OJO VE, NADA MÁS ALLÁ DE LA REFRACCIÓN LUMÍNICA, ENTONCES ¿NO ES EL NEGRO UNA ILUSIÓN FUERA DEL TIEMPO QUE NO DEBIERA CULTIVARSE? USTEDES TRES, EXPLORADORES DEL LADO OSCURO ¿LO PIENSAN ASÍ?

DF EL SOL ES LA LUZ QUE DA LA VIDA E "ILUMINA". EN LA ESCENA INICIAL DE *PROLOGUE...* ZARATHUSTRA CONVERSA CON EL SOL COMO QUIEN CONVERSA CON DIOS, Y FINALMENTE CONSIGO MISMO. LLEGA A LA CONCLUSIÓN DE QUE, DESPUÉS DE DIEZ AÑOS ALEJADO DEL MUNDO, HA LLEGADO LA HORA DE BAJAR A ENTREGAR SU MENSAJE A "LO NEGRO", AL MUNDO DORMIDO E IGNARO DE LOS HOMBRES, QUE NO ES MÁS QUE SU PROPIA CONVICCIÓN DE QUE "DIOS HA MUERTO", DE QUE EL HUMANISMO ES LO REAL, DE QUE LA MORAL CRISTIANA ESTÁ BASADA EN UNA PROMESA QUE NO ES COMPROBABLE EMPÍRICAMENTE Y POR TANTO NO ES MÁS QUE UNA MENTIRA.

EL MENSAJE DE INSTITUTO DIVORCIADO COINCIDE CON LO QUE DIJO PAULO VIVACQUA², "THE MESSAGE IS (ALSO) A LIE", Y CON LA CONCLUSIÓN DE ZARATHUSTRA DE NO PREDICAR SU CONVICCIÓN BUSCANDO SEGUIDORES, SINO HACERSE DE COMPADRES QUE LO SIGAN ESPONTÁNEAMENTE PORQUE HAN LLEGADO SOLOS A LO MISMO. ESTE MENSAJE NO ES BLANCO NI NEGRO –O BIEN, PARA AJUSTARSE AL TEMA, NEGRO– PORQUE, COMO DIJO CHATO MORENO³, PERTENECE EXCLUSIVAMENTE AL TERRENO DE LO PERSONAL, "AL ESPACIO SIN LUZ AL INTERIOR DEL PROPIO CUERPO".

2. PAULO VIVACQUA (1971-), ARTISTA VISUAL BRASILEIRO.

3. ALEJANDRO "CHATO" MORENO (1975-), DRAMATURGO CHILENO.

PROLOGUE FOR ALL AND NONE

AUN ASÍ ES NOTABLE CÓMO ESTE INDIVIDUALISMO DE ZARATHUSTRA NO ES TOTALMENTE CARENTE DE ALTRUISMO, Y DE UN ESPÍRITU OPTIMISTA, SIEMPRE SUBYUGADO A LA NATURALEZA ONNIPOTENTE.

IS ESTOY DE ACUERDO. ZARATHUSTRA BAJA A ANUNCIAR UNA IDEA NUEVA A LA SOCIEDAD DE LOS HOMBRES: QUE DIOS –SU DIOS– HA MUERTO, Y QUE ELLOS MISMOS FUERON QUIENES LO MATARON. DESPUÉS DE QUE AMANEZCA SOBRE ESTA VERDAD, ÉL SE ILLUMINA Y BAJA A PREDICAR ESTE OCASO, O COMO BIEN DICES, LO NEGRO. AQUÍ HAY MUCHO DE NIETZCHE, QUE AL FINAL ES UN VITAL OPTIMISTA. ZARATHUSTRA ES UN VEHÍCULO DE SU AMOR PROFUNDO COMO CULMINACIÓN DE SU DOLOR. TAMBIÉN ES LA MANERA CON LA QUE ENTRA EN SU ÚLTIMO LIBRO, LA GAYA CIENCIA, AL ETERNO RETORNO, O SEA VUELVE A ALGO.

ESTO NO ES FÁCIL PARA ZARATHUSTRA, TODO LO CONTRARIO. PERO AQUÍ VEMOS PARTES QUE MUESTRAN SU PROFUNDA COMPASIÓN. CREO QUE AL ANUNCIAR ESTE NEGRURA EXPONE PROBLEMAS FUNDAMENTALES DEL CONCEPTO DE LA RAZA HUMANA COMO ALGO QUE OPERA FUERA DE LA BALANZA CON UNA EXORBITANTE AUTO-IMPORTANCIA. HAY HUMILDAD Y SENTIDO DE LA RESPONSABILIDAD SOBRE LO QUE DEBE DECIRLE A LOS HOMBRES, PERO RÁPIDAMENTE SE DA CUENTA DE QUE ES INÚTIL Y QUEDA CON UN HOMBRE MUERTO. BASTANTE NEGRO, PERO CREO QUE EN SUMA VIENE A ANUNCIAR LA LUZ.

CM EL NEGRO ESTÁ CASADO CON EL BLANCO, Y A SU VEZ ESTÁ SEPARADO DE ÉL POR UN ESPECTRO DE OTROS COLORES. LOS AGENTES DE ESTA SEPARACIÓN, QUE SE INFILTRAN COMO ARCO IRIS EN PROLOGUE... PARECEN SER EL LEITMOTIV DE LA PELÍCULA. CADA PASO DEL DESCENSO DE ZARATHUSTRA ESTÁ MARCADO POR UN INTERLUDIO DE COLOR, TERMINANDO CON EL VIOLETA. LA FRAGMENTACIÓN ES ALGO RECURRENTE

INSTITUTO DIVORCIADO

EN EL TRABAJO DE INSTITUTO DIVORCIADO, PERO LA APARICIÓN DEL VIOLETA –DEL CUAL SE DICE QUE ES EL COLOR DE LA TRANSFORMACIÓN AL MÁS ALTO NIVEL ESPIRITUAL Y MENTAL– NOS SORPRENDE. ¿LA FRAGMENTACIÓN FORMAL HA SIDO UNA BUENA VÍA PARA ARRIBAR A LA COMPRENSIÓN DE LO CERRADO, DEL TODO, DE LO NEGRO CONCEPTUAL?

DF EL ARCOIRIS COMO UNIDAD REPRESENTA EL TOTAL DIFERENCIADO, NO EL TOTAL ABSORTO (NEGRO) NI EL TOTAL REFRACTADO (BLANCO). CREO QUE EN NUESTRO TRABAJO –PROLOGUE... Y OTROS, COMO RAINBOW MACHINE (2008) EN VERBESSERUNG– EL ARCOIRIS OPERÓ COMO UN SIGNIFICANTE MÚLTIPLE DE LO FELIZ, LO MÁGICO, LO NATURAL, LO ESPONTÁNEO, LO BELLO, Y SIMULTÁNEAMENTE –Y A VECES INCLUSO CONTRADICTORIAMENTE– DE LA MANIPULACIÓN SEMIÓTICA QUE LA CULTURA LE HA ASIGNADO: COOPERACIÓN, PAZ, ESPERANZA, ORGULLO HOMOSEXUAL, ETC. EN LAS DIFERENTES ETAPAS DE PROLOGUE... LOS COLORES FUERON UTILIZADOS CONSECUTIVAMENTE DE ACUERDO AL ORDEN NEWTONIANO DEL ARCOIRIS, Y NO DE ACUERDO A SU HABITUAL SIGNIFICADO. ES DECIR, LA SECCIÓN AMARILLA NO FUE PENSADA COMO CORRESPONDIENTE A LA "VERGÜENZA" DE ZARATHRUSTRA, NI EL VERDE A SU "ESPERANZA", NI EL ROJO A SU "PASIÓN", O QUÉ SE YO. SIN EMBARGO, TAL COMO SE MENCIONÓ ANTERIORMENTE, EN LA SECCIÓN VIOLETA EL CAMBIO RADICAL OCURRIDO EN EL PUNTO DE VISTA DE ZARATHRUSTRA SÍ PUEDE LLEGAR A VERSE COMO UNA "TRANSFORMACIÓN" O "ILUMINACIÓN", PERO ESO FUE CASUAL, QUIZÁS.

IS CREO QUE FUE UNO DE LOS POCOS ARTIFICIOS QUE USAMOS EN ESTA VERSIÓN, DIVIDIR EN SIETE PARTES, TAL COMO LOS COLORES SEGÚN NEWTON. AQUÍ VOLVEMOS A LA IDEA QUE MENCIONAS SOBRE LA LUMINOSIDAD DEL VIOLETA EN EL CAMPO DE LUZ: VIOLETA Y DESPUÉS MAGENTA ES LA MANERA QUE SE RECONECTA CON EL

PROLOGUE FOR ALL AND NONE

ROJO. TRABAJAMOS SOBRE MAGENTA EN *LOVE & OTHER HALLUCINATIONS* (2012); SIEMPRE USAMOS ESTA GUÍA ESPIRITUAL DEL COLOR.

CM HACER UNA PELÍCULA EN BLANCO Y NEGRO ES UNA DECISIÓN. AL NO ESTAR EN "COLORES", *PROLOGUE FOR ALL AND NONE* NO ES UN ESPEJO DE LA REALIDAD, SINO UN OBJETO EN SÍ. COMO OBJETO, *PROLOGUE...*, NOS PARECE ABSTRACTO. SU RELATO, ENTRE LO OMINOSO Y LO AUSPICIOSO, RESISTE SER ENTENDIDO FÁCILMENTE. ¿ALGO ESCONDE *PROLOGUE...*? ¿QUÉ ES?

DF LO QUE *PROLOGUE...* ESCONDE ES... POCO. LA INCLUSIÓN DEL TEXTO DEJÓ TODO DEMASIADO OBVIO. UNA PELÍCULA SIN TEXTO HUBIESE FAVORECIDO LA PUESTA EN ESCENA Y EXACERBADO EL FACTOR MISTERIOSO, TAL VEZ INVITANDO MUCHO MÁS A UNA REVISIÓN DE LA OBRA DE NIETZSCHE.

IS NOS GUSTA MUCHO PASOLINI. CREO QUE AQUÍ HAY ALGO COMO UN EJERCICIO SIMPLE DE CINE. FUE UNA PRIMERA INCURSIÓN Y, COMO DICE DIEGO, CREO QUE FALTÓ ESCUCHAR OTRAS VOCES, SEPARARNOS DE LA HISTORIA, DE SU ADAPTACIÓN, JUGAR EN VEZ DE SER TAN SECOS. IGUAL ME GUSTA ASÍ, PERSONAS QUE LA HAN VISTO VEN QUE LE FALTA ESTE "TROPEZÓN", PERO ASÍ TAL CUAL FUNCIONA MUCHO MÁS COMO OBJETO, TAL COMO DICES TÚ. SIEMPRE PENSAMOS QUE TENÍA QUE SER MOSTRADO, Y EL PIANO TIENE QUE SER TOCADO EN VIVO.

CONVERSACIÓN

FOTOGRAFÍA DEL RODAJE DE
PROLOGUE FOR ALL AND NONE DE
INSTITUTO DIVORCIADO, 2010.

RESEÑAS

UNA MUESTRA EXCEPCIONAL: ARTE, FE Y DEVOCIÓN

LA MANO DE DIOS: MI PANTANO DE MARCOS SÁNCHEZ

CONSTRUIR UNA TORRE HACE POSIBLE SU DERRUMBE:
EXPOSICIÓN COLECTIVA EFEMÉRIDES

PALABRAS A MANO: *STILL LIFE / STYLE LEAF* DE
MÓNICA BENGOA

IMPRESIONES DE DURERO: EXPOSICIÓN DURERO,
MAESTRO DEL RENACIMIENTO, EN CHILE

ABSTRACCIÓN LÍRICA Y GRANDES CIUDADES:
LA TRAGEDIA DEL COLOR DE RODRIGO GALECIO

EL FOTÓGRAFO PASEANTE: EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA
DE SERGIO LARRAÍN

BAUHAUS HOY: ECOS EXPERIMENTALES. SOBRE PLANTAS
EN UNA TORMENTA ELÉCTRICA: RESONANCIAS DE LA
BAUHAUS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO CHILENO

**UNA MUESTRA EXCEPCIONAL:
ARTE, FE Y DEVOCIÓN
EN EL CENTRO DE EXTENSIÓN
DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE CHILE**

por Josefina Schenke

La mayor parte de los museos del mundo son fruto de colecciones privadas que se vuelven públicas. La pasión y la obsesión de los coleccionistas permite reunir un conjunto homogéneo de objetos que una posteridad feliz traslada a un lugar público de encuentro y de conocimiento. Este es el caso de una de las colecciones más importantes de arte colonial americano formadas durante la segunda mitad del siglo **XX** en Chile. Entregada en comodato a la Universidad Católica de Chile (y no desperdigada, como tantas, en un remate...), se trata de la Colección Joaquín Gandarillas Infante. La familia de este afamado coleccionista, siguiendo su propia voluntad, quiso que estos bellos objetos fueran conservados, estudiados y exhibidos por la PUC.

Una parte de la cuantiosa colección—que cuenta con casi 600 objeto—se exhibe actualmente en la Casa Central de esa Universidad. Con acertado criterio estético, se seleccionaron algunas piezas datadas de los siglos **XVII** y **XVIII** que muestran la calidad y variedad de la pintura adquirida por Gandarillas, así como de algunas piezas en madera policromada y plata. Es evidente el cuidado de los curadores de la muestra por seleccionar aquellas obras extraordinarias desde un punto de vista artístico y vincularlas entre ellas sutilmente: de este modo, se exhiben en una misma vitrina dos Cristos policromados potosinos—uno agonizante y otro muerto—, y se ponen en relación visual y espacial una custodia de plata de Charcas y el enorme lienzo cusqueño de la *Exposición del Santísimo Sacramento*.



Detalle de una de las obras.

Este último—fechado en el último tercio del siglo **XVII**—es una de las piezas más importantes de la exposición, no sólo por ser testimonio de la cultura material y de la devoción de la época, sino por la presencia de los donantes y de los dos misteriosos personajes que miran al espectador desde una especie de camarín ubicado detrás de la custodia.

La exposición está dividida en dos secciones guiadas por los criterios de “Devoción pública” y “Devoción privada”. Resulta extremadamente difícil encasillar obras de arte religioso colonial bajo tales conceptos, no solamente porque se suele ignorar la proveniencia específica de estas piezas, sino porque, desde un punto de vista teórico y epistemológico, la discusión historiográfica actual discute tales categorías señalando que sería artificioso describir la realidad y las vivencias humanas según un modelo binario compuesto por el par público/privado. Esta artificiosidad teórica se vuelve muy ostensible en el arte religioso colonial, donde

difícilmente puede clasificarse una pieza como arte propio de una devoción privada o pública. En efecto, una capilla familiar o de una cofradía, al interior de una iglesia, no es precisamente un espacio público ni privado, sino, podríamos decir, “semipúblico”. Los inventarios de órdenes revelan la existencia de capillas de este tipo al interior de las iglesias y se trata, en muchos casos, de espacios cerrados. Cabe preguntarse, ¿son las obras allí resguardadas, entonces, fruto de qué tipo de devoción? ¿O la pregunta no tiene, en realidad, sentido en sí misma? Lo mismo podría decirse de los lienzos—de dimensiones importantes—que se describen en las cuadras de las casas en los documentos notariales santiaguinos del siglo **XVIII**: ¿hasta qué punto tales salones eran privados? En el caso de un retablo de pequeñas dimensiones y factura excepcional, como el expuesto en esta exhibición, ¿su sólo tamaño no revela, acaso, su carácter “íntimo”, más que “privado”? Es posible que

**LA MANO DE DIOS:
MI PANTANO DE MARCOS SÁNCHEZ
EN GALERÍA XS**

por Rodrigo Canala



Detalle de una de las obras.

se situara al interior de la alcoba principal de una casa. La distinción, entonces, resulta algo estéril.

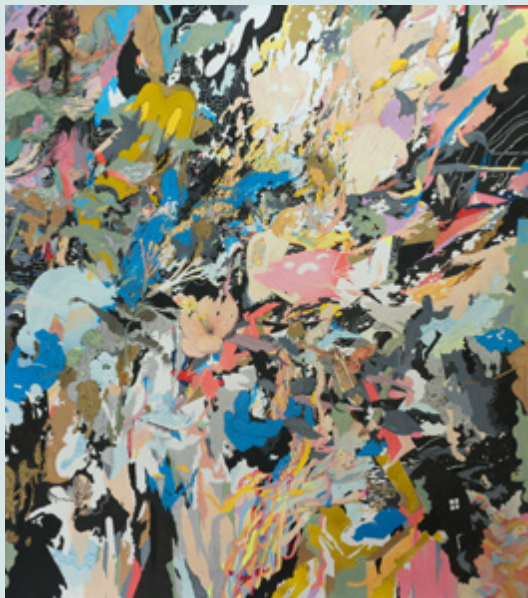
Es de esperar que esta colección, así como otras de arte colonial que se exhiben en Santiago, ayuden al público a familiarizarse con una iconografía y una visualidad que hoy resultan extremadamente ajenas al ojo del chileno contemporáneo. En efecto, el arte colonial—como el arte cristiano en general—se ha transformado en un enigma, puesto que se ha perdido toda referencia que permita reconocer los atributos, los motivos y las temáticas provenientes del relato cristiano (otro tanto pasa, y con más intensidad, con los temas profanos de origen griego, romano o neoclásico). Se trata de un arte que requiere de un conocimiento previo para ser comprendido y descifrado en sus significados. Los atributos que, para otro público más habituado a este lenguaje, resultaban evidentes (el frasco de perfume que identifica a Santa María Magdalena, los símbolos de las *Letanías de la Virgen*, la representación de los donantes, etc.) hoy se han vuelto oscuros, enigmáticos. Por eso es que

una muestra como ésta está llamada a explicitar los recursos oratorios y la iconografía de las piezas, lo que se cumple, en parte, en esta exposición.

Por otra parte, lo colonial expresa una visualidad que también resulta ajena y extraña, frente al predominio del arte clásico como modelo que sirvió para el desprecio del arte colonial durante el siglo *XIX* y parte del *XX*. Tales modelos de lo que “debe” ser una representación “a la antigua” también perviven hoy e impiden que el espectador aprecie esta pintura en su calidad propia y no en comparación con la pintura europea renacentista, por ejemplo. En este sentido, es preciso educar la sensibilidad, para hacer comprensibles y apreciables las particularidades formales y técnicas del arte virreinal. Y más necesario aún es evidenciar lo que hace de la pintura americana un fenómeno único, creativo y fructífero, habituando la mirada a las dinámicas propias de la representación en América y a su relación y negociación visual con los imaginarios europeos que les sirvieron de modelo ●

Niños y mujeres medio ahogándose, hombres disfrazados de animales y viceversa, casas a la deriva o en medio de una tormenta, paisajes románticos deshaciéndose en llamaradas, supernovas y agujeros negros bailando como moscas, remolinos de un wc o de una juguera, ruinas de una arquitectura futura y pasada, senderos conducentes al comienzo del final, vértigo y euforia por doquier, escenas nocturnas y diurnas conviviendo en la penumbra de tardes grises, Apocalipsis y Paraíso, abismos infinitos —al infinito y más allá—, explosiones de crema y lava ardiente, realismo, hiperrealismo, surrealismo... Manchas de pintura con forma de nube y nubes de color con forma de mancha, cuentos sin moraleja ni final feliz, excreciones de todo tipo, vestigios de civilizaciones extintas y naves espaciales anacrónicas, vapores y fluidos policromos, extremidades humanas despedazadas, hundiéndose o emergiendo y girando en torbellinos multicolor. Pedazos de esto y de lo otro, formas que devienen en otras formas, castillos medievales coloreados a lápiz y rucas indias pintadas con témpera, arcoíris o cables eléctricos o arterias o terminaciones nerviosas arrancadas de cuajo, pseudoconstrucciones de tablas y palos levantadas en medio de la nada, zapatillas deportivas descendiendo hacia arriba y pies descalzos ascendiendo hacia abajo, todo en permanente transmutación, derritiéndose o solidificándose, de un estado de la materia a otro, a otra sustancia, a otra forma, a otra imagen.

Con un elevado virtuosismo, Marcos Sánchez dibuja y dibuja todo lo que se le ocurre, todo lo que recuerda y todo lo que sabe.



Izquierda. Marcos Sánchez (Santiago, 1980), *Doctor y Paciente* (2014), lápiz de color, tinta, acrílico y esmalte sobre papel.

Marcos Sánchez (Santiago, 1980), *Dedos (Zoom #2)* (2014), lápiz de color, tinta, acrílico y esmalte sobre papel.

Dibuja o en realidad pinta: líneas, manchas, perfiles negros, extensas áreas de color y masas brillantes de borde duro. La presencia de manos, muchas manos, a veces de varios dedos, algunas gigantescas y poderosas, haciendo y deshaciendo todo lo que está a su alcance, como por ejemplo en *Ciencia doméstica y Vacaciones*. ¿Remite a la mano del artista? ¿A la mano de Dios? Y los objetos flotando a su alrededor ¿son acaso su creación?, ¿su universo? Un *Big Bang* de agua y de fuego.

Mi pantano, título de la exposición realizada en Galería XS es, como su nombre indica, un charco espeso, turbio e interminable donde flotan, a su suerte, imágenes, colores y texturas cuyo sentido resulta, a ratos, difícil de descifrar. Lo diverso, lo heterogéneo e incluso lo inconexo, son las maravillosas fábulas imaginadas y coloreadas por este artista. Un artista atípico, extraviado, hasta transparente e invisible diría, como algunos de los personajes de sus obras: naufragos, amantes, forasteros... Ahora, ante todo, son sus dibujos, sus pinturas y sus artefactos

los que deliran: recuerdo a un maniquí de niño con un palito en la mano golpeando suavemente un tronquito en el suelo y a una rama *viviente* contorneándose como una culebra por medio de dispositivos electro-mecánicos de juguete o de cuento¹. Fabuloso. Heredero, quizás, del surrealismo tardío del artista chileno Germán Arestizábal, o del dibujo técnico y pop de los años 70 de Eugenio Dittborn²; Marcos Sánchez continúa con ese legado del dibujo hecho a mano, con o sin instrumentos de trazado, dando rienda suelta a un repertorio de imágenes muy singular y que lo diferenciaría de sus antecesores.

Dentro del conjunto, llaman particularmente mi atención unos dibujos titulados *Zoom #*, suerte de imagen ampliada (*zoom in*) de algún detalle de otro dibujo perteneciente a la serie. Esta especie de reencuadre de la propia obra fantasea con la presencia de diminutos objetos y/o seres nadando en extensas masas de color y que, debido a su infinita pequeñez, se tornarían inaccesibles al ojo

humano del espectador; parásitos pertenecientes a otro mundo, a otro espectro visual o nivel de percepción. Más allá de la inventiva, estos trabajos abren, a mi juicio, un nuevo campo de exploración para el artista, uno en donde la complicidad entre el color y la línea configura imágenes cuyo relato —como el de un cuento— se hace indecible, ininteligible e intransferible, lo cual atenta en contra del reconocimiento de un narrador y, por lo tanto, de una forma reconocible, dando paso a un con-fabulador de trampas visuales ●

1. *Gabinete*, exposición bi-personal con la artista Paula Dittborn, Galería Gabriela Mistral, Santiago, 2011.

2. *Serie Dittborn, 22 acontecimientos para Goya, pintor*, o la serie *Por un solo pez*.

CONSTRUIR UNA TORRE HACE POSIBLE SU DERRUMBE:

EXPOSICIÓN COLECTIVA EFEMÉRIDES (FRAGMENTOS SELECTOS DE LA HISTORIA RECIENTE DE CHILE) EN EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

por Consuelo Tupper

Tenemos tan arraigada la idea de que la piedra es sólida, que cuando descubrimos que es efectivamente líquida, un fluido, se trastorna por completo nuestra idea de lo que es duradero y lo que no (Andy Goldsworthy).

La colección permanente del Museo Histórico Nacional nos ofrece una historia, ante todo, lineal, cronológica e inquebrantable. Los textos museológicos de cada sala nos reafirman aquello que nos fue enseñado en el colegio y las reliquias de las vitrinas permanecen suspendidas como evidencia tangible de su época, incuestionables. Pareciera ser que el museo nos abre una ventana hacia el pasado y nos permite ver, sin trucos, cómo verdaderamente se fue cimentando el país que vivimos hoy. Pero no olvidemos que todo relato histórico es una construcción, resultado parcial de traducciones superpuestas, interpretaciones, ediciones, cortes y elipsis temporales que transforman fragmentos sueltos de la vida en algo narrable. Tal como una película que abarca varios siglos de historia y que debe llegar al final en no más de un par de horas, el guión permanente del Museo Histórico Nacional acota y jerarquiza la información, permitiéndonos reconstruir un pasado en nuestra cabeza de manera sencilla y comprensible, tan sólo uniendo con una línea recta los —temporalmente muy distanciados— hitos históricos que se nos presentan.

Sin embargo, estando intervenidos ambos pisos del museo por



Magdalena Atria (Santiago, 1966), *Encuentros casuales* (2013), piedras, acrílico, fibras de rayón.

la exposición temporal *Efemérides (fragmentos selectos de la historia reciente de Chile)*, esta reconstrucción se torna una tarea más desafiante y liberadora. A pesar de lo atóxico y confusa que resultó ser la propuesta curatorial de reunir a treinta y ocho artistas contemporáneos cuyos trabajos abordaran (o apenas rozaran), desde innumerables posiciones, las temáticas de la historia, la memoria y/o la identidad, sí aparecen ciertas obras elocuentes como *Yammerschooner* (2011) de Cristián Silva o *Lo que el pueblo sabe y lo que se sabe de él* (2013) de Ivo Vidal. Éstas, junto a las que nombraré más adelante, son las propuestas que a mi juicio logran insertarnos en medio de un film experimental absorbente y conmovedor, que desbarajusta aquellas convenciones transmitidas y retransmitidas por años, tuerce nuestra inocua línea de tiempo y nos regala a ratos la seductora ruptura de esa causalidad hollywoodense que habitualmente nos conduce a predecir el final de la trama desde el inicio de la película.

De esta forma, aparecen a lo largo de la exhibición obras que

conceden espesura simbólica al relato permanente, liberándose, por un lado, del comentario puramente crítico u opositor (sin duda parte importante del espíritu de la muestra, necesario pero, a mi juicio, algo reiterativo) y dedicándose, por otro, a urdir una trama que se fusiona con la ya existente, que enmaraña su cronología y logra desde allí dentro, casi literalmente, transfigurar esa piedra cimentada ya hace siglos.

Y digo “casi literalmente” justamente porque una de las obras que trastoca nuestro recorrido —*Encuentros casuales* (2013) de Magdalena Atria— está compuesta por un conjunto de piedras de mediano tamaño forradas parcialmente con fibra de rayón de colores. Es una obra que nos sacude súbitamente con un placer cuyo origen enigmático pareciera venir de un universo regido por leyes naturales distintas a las que conocemos. Nos volcamos de pronto hacia un mundo imaginario que trasciende como mito vernáculo mucho más que aquella historia de victorias terrenales que nos repiten hasta el cansancio. La solemne belleza de cada

pedra nos entrega la posibilidad de fantasear con un universo travestido por el alma para su deleite, de superficies sinuosas cuyas características se moldean a merced de nuestra percepción y logran convencernos finalmente de que aquél es—tal como sugiere Goldsworthy—el mundo (desconcertante, mutable y fascinante) en el que estamos.

Un remezón similar provoca *El zapato y el Chuico* (2011) de Adolfo Martínez, instalación móvil ubicada en la última sala del primer piso. Obstinado e infatigable, el movimiento circular del zapato alrededor del chuico le concede un ritmo nuevo a la muestra e inserta una especie de *leitmotiv* que nos acompaña hasta el final del recorrido. Apenas abandonamos la sala, comenzamos a sentir que la madera del suelo cruje distinta a cada paso que damos, advertimos la velocidad de nuestros movimientos y, tarde o temprano, nos vemos tentados a volver a la obra para hipnotizarnos un instante más. Para mí, aquí está el núcleo de cristalización de *Efemérides* como suceso vivo: a cada nuevo giro del corroído zapato, algo inexplicable pareciera ir perdiendo trivialidad y ganando trascendencia ante nuestros ojos. De pronto, ese tanteo errante y desesperanzador se nos muestra decidido y lo vemos, sin más, respondiéndole con fuerza al estatismo propio de una historia que avanza sólo hacia el futuro y encontrándole el verdadero sentido a la anacronía. Como dice Kundera en *La insoportable levedad del ser*: “hay una diferencia infinita entre el Robespierre que apareció sólo una vez en la historia y un Robespierre que volviera eternamente a cortar la cabeza a los franceses” (12)¹ ●

1. Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets Editores, 1985.

PALABRAS A MANO: STILL LIFE / STYLE LEAF DE MÓNICA BENGEO EN FERIA ARCO 2014

por Macarena Mallea

Sin duda, el trabajo de Mónica Bengoa llama la atención a primera vista. La transferencia de imágenes fotográficas hacia otras materialidades, soportes y dimensiones nos traslada, como espectadores de su obra, hacia otro orden de lo cotidiano. En este sentido, es interesante el desplazamiento de la imagen que observa el ojo humano hacia una escala mayor a la que percibimos como real, que pasa de un proceso directo a uno más digital—como la toma de la fotografía—para volver a ser refaccionado en un objeto manual, material, tangible y concreto. De esta manera, aquel proceso deja al descubierto distorsiones cromáticas, de luz, que se traducen en el modo en que el ojo humano accede a la imagen, proceso que nos acerca a la obra y dilucida su interpretación.

El trabajo con la materialidad de los soportes escogidos por la artista visual también nos hace forzar y adaptar la visión con la que miramos. Las “trabas” o “impedimentos”, como los llama Bengoa, nos vuelven conscientes de los límites de lo visual, en el sentido de que al mirar vemos una parte de lo que observamos. Justamente es ese trabajo el que incita hacer su obra: conocer los límites de lo que ve el ojo humano, lo que capta la cámara y lo que permite el material utilizado. De esta manera, no solo nos vinculamos con el volumen o la nobleza del fieltro natural calado a mano en algunas de sus obras, sino también con un modo distinto de acceder a ellas mediante la configuración de narrativas visuales, como se presenta en *Las inefables alegrías de la enumeración* (2013) y en *Still life / Style leaf* (2014).

En ambas instalaciones, Bengoa traduce fragmentos de *Pensar / Clasificar* y *Lo infraordinario* de Georges Perec, no sólo en un sentido literal—traduciendo los textos del francés, al español o al inglés—sino que además traduciendo la imagen impresa a un nuevo lenguaje y soporte: el fieltro natural en distintos colores, calado a mano. Lo anterior da cuenta de una traducción mediata, que vuelve visible el modo en que la artista genera fotografías manualmente y se mueve estratégicamente en el mapa de la realidad cotidiana. A partir de los trabajos de Bengoa, aquella traducción también se da en el modo en que accedemos a la obra de Perec, desde una arista más ubicua que incita el desplazamiento y adaptación constante de ojo.

Still life / Style leaf, instalada en febrero de este año en ARCO, presenta cuatro piezas y 6.353 letras de fieltro de lana natural color carbón calado a mano, que generan un alto contraste con el fondo—el muro—blanco de las letras. En cada una de esas piezas, vemos entre una y dos páginas del pasaje homónimo de Georges Perec que describe los elementos que se encuentran sobre una mesa de escritorio. Así como en la lectura del texto, en la obra de Bengoa el ojo va recorriendo visualmente los objetos que ocupan la mesa, descritos en una forma reticular que es similar a la de la página impresa, conformando una narrativa visual enriquecida por los recursos que juegan en cada una de las piezas monumentales, tanto en su tamaño como en el impecable trabajo presentado. A primera vista, llama la atención el alto contraste entre el color carbón del fieltro y el blanco del fondo de las letras caladas, dicotomía que propone, por un lado, la inversión de los colores propios de la página impresa y, por otro lado, el diálogo entre la imponente



Mónica Bengoa (Santiago, 1969), *Still life / Style leaf* (2014), instalación de cuatro paños—y 6.353 letras—de fieltro de lana natural calado a mano.

IMPRESIONES DE DURERO: EXPOSICIÓN DURERO, MAESTRO DEL RENACIMIENTO EN CHILE EN EL CENTRO CULTURAL LAS CONDES Y EN ESPACIO ARTE ABIERTO DE FUNDACIÓN ITAÚ

por Manuela Salinas

Hace algunas semanas emprendí un viaje en busca de unas obras que habían sido trasladadas recientemente desde Santiago al sur del país. Tomé un bus y viajé durante seis horas. Al llegar me encontré, cual exploradora, con el esqueleto de una ballena en los jardines de la Universidad de Concepción. Supe durante el trayecto, por medio de un buen libro, que Alberto Durero, también llamado el Otro Apelles, habría viajado durante seis días en una barca para ver una ballena varada. Lo que lo motivaba evidentemente no era el morbo, aunque se sabe que era atraído por cosas y asuntos exóticos y extraordinarios, como los objetos de los habitantes del Nuevo Mundo llevados por Hernán Cortés. Durero quería dibujar una ballena observándola directamente, pues creía que la naturaleza proporcionaba el mejor modelo para la creación de imágenes.

Por primera vez está en Chile una importante selección de los grabados del artista alemán. Son 113 estampas pertenecientes a la Colección Dal Bosco, que se exhibieron en el Centro Cultural de Las Condes y en el Espacio Arte Abierto de Fundación Itaú hasta el 25 de mayo, y en la exposición *Durero* en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción hasta el 15 de julio.

Los grabados que me encontré eran distintos a como los imaginé a partir de las reproducciones de los libros: son pequeños, algunos del tamaño de una postal o más chicos incluso, por lo que conviene observarlos detenidamente con ayuda de una lupa (se puede pedir

presencia del fieltro como soporte y la ausencia de las letras que vemos luego a los pies de cada una de las páginas de la muestra.

Desde la perspectiva de la literatura, la obra destaca por configurar nuevas formas de acceder a la lectura, de modo que la instalación de Bengoa nos incita e invita a leer detalladamente el *Still life / Style leaf* de Perec mediante el ojo de la artista. En este sentido, nos enfrentamos a la obra del escritor francés en dimensiones superiores a las de la página de un libro, escala que permite que el texto sea leído por diversas personas al mismo tiempo. Mediante la configuración que nos proporciona Bengoa, el fieltro calado pasa a ser un filtro intermedial objeto-sujeto, en tanto que impulsa una doble, triple, adaptación del ojo, cuya puesta en abismo nos distancia cada vez más de la obra del escritor francés y nos acerca al así lo veo yo de la artista. El *Still life* de Bengoa es

uno que hace trabajar el ojo humano, más allá de la comprensión del texto, la artista “multimedia”, como la llama Christian Viveros-Fauné, nos hace ver como ella ve, nos antepone una serie de distorsiones que nos acercan lúcidamente a la obra y nos presenta nuevas formas de acceder a la palabra desde el proceso manual del calado a mano ●



Alberto Durero (Núremberg, 1471), *El cerdo monstruoso* (1496), grabado.

una en las salas de exposición), sobre todo si se tiene en mente la frase tan atingente de Aby Warburg: Dios está en los detalles. Muchos de estos grabados fueron hechos para ser vendidos individualmente, como láminas sueltas, aunque luego hayan sido agrupados en libros por el mismo Durero. La experiencia de mirar y manipular estos grabados a la salida de la iglesia, por las calles de Nuremberg o al interior de una casa, es diametralmente distinta a observarlos, lupa en mano, enmarcados, tras un vidrio y a la altura de la vista en paredes blancas (agreguemos el silencio obligatorio, casi solemne).

Las obras que se exponen en esta oportunidad son una muestra bastante representativa de la trayectoria de Alberto Durero como grabador; van desde 1497 (funda su taller de grabado en 1495) hasta 1522, y hay xilografías y grabados en metal (a buril y aguafuerte). Llama la atención la cantidad de detalles en las xilografías, pero es en los grabados a buril donde la imagen alcanza su nivel más alto en cuanto a definición y tratamiento de la luz. Forman parte de la muestra los ciclos dedicados a la Pasión de Cristo y a la vida de la Virgen, y también están presentes las tempranas *El cerdo monstruoso* (1496), *El martirio de Santa Catalina* (1498) y las célebres

Melancolía I (1514), *El caballero, la muerte y el diablo* (1513) y *El caballo grande* (1505), entre otras estampas maestras. Todas ellas guardan un relato, algunas lo explicitan y tienen un respaldo textual en la Biblia, por ejemplo, y otras lo mantienen oculto, con recelo, arrastrando a través de los siglos un cierto enigma que reaparece al contemplarlas, como es el caso de *Melancolía I* y *El caballero, la muerte y el diablo*—más allá de los abundantes y muy notables estudios que han ido aclarando sus significados—.

Todos los grabados llevan impreso el monograma con las iniciales de Alberto Durero, lo que en su época fue una gran innovación. En el Renacimiento la noción de artista no tenía mucho que ver con la de hoy. El artista era en realidad un artesano/artista, sobre todo en relación a su autonomía, ya que si bien algunos alcanzaban renombre y fortuna como Durero, la mayoría e incluso los llamados “artistas de corte” trabajaban por encargos. Pero Durero insistía en distinguirse, y además de hacerlo por medio de sus teatrales autorretratos y sus escritos, lo hizo a través de este detalle: su nombre sintetizado de perfecta manera, repetido incansablemente e integrado en la escena de cada estampa ●

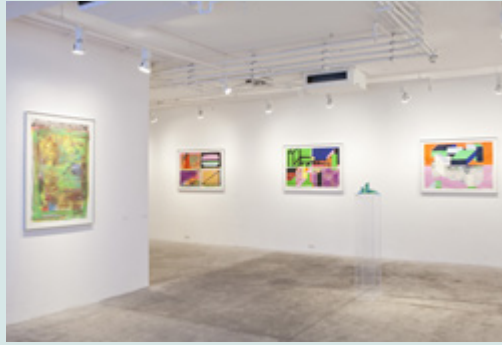
ABSTRACCIÓN LÍRICA Y GRANDES CIUDADES: LA TRAGEDIA DEL COLOR (HOMENAJE A ALFONSO ECHEVERRÍA) DE RODRIGO GALECIO (GALERÍA XS)

por Anatole Schall

En 1918, Vladimir Mayakovsky decretaba en la “Orden N°1 a los ejércitos del arte” lo siguiente: “las calles nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas”. Las ideas materializadas en colores significativos nacen en los centros urbanos, y a lo largo de las avenidas se realiza su ejecución.

La tragedia del color es una serie de doce pinturas del artista visual chileno Rodrigo Galecio. El título de la exposición remite al libro homónimo del escritor, también chileno, Alfonso Echeverría. Tal como en obras anteriores, el artista utiliza papel milimetrado como soporte, elemento que mantiene visible de manera consciente. Sin embargo, a diferencia de esas obras, aquí reúne múltiples materiales, como óleo, crayón, grafito, acrílico, spray acrílico y esmalte sintético, bajo un tratamiento elaborado y envolvente del color. La proyección del color en este trabajo es clave, ya que representa el cálculo (y la reflexión) que el artista realiza, a propósito de la estructuración de las sociedades urbanas.

La tragedia del color presenta características propias del suprematismo de Kasimir Malévich, pero también de la abstracción lírica, sumamente expresiva, de Vasili Kandinski. Por otro lado, no podemos negar una relación íntima con los trabajos más matemáticos del constructivismo rodchenkiano. Clasificar a Galecio como un pintor abstracto *estricto* parece adecuado, mas el arte no conoce márgenes, y tampoco la acción de este artista. Una forma más exacta, quizás, de describir sus pinturas, es analizar



Izquierda. Rodrigo Galecio (Santiago, 1972) con la colaboración de Magdalena Atria, *La tragedia del color* (homenaje a Alexander Rodchenko) (2014).

Vista general de la exposición.

tanto su proceso de creación como los materiales que involucra.

Existe un elemento propio de Galecio que nos sorprende, y es la contención de los colores por elementos que a primera vista pasan desapercibidos. Me refiero a la forma en que los dramáticos colores se ven restringidos por franjas de spray negro y por la presencia de papel milimetrado a modo de *canvas*. Y quisiera hacer hincapié en este último elemento: el papel milimetrado, recurso en ningún caso, como mencioné anteriormente, carente de significado.

Hay algo calculado, conocido y métrico en *La tragedia del color*. La contención de los colores, tan propia de las grandes estructuras o construcciones de la arquitectura humana, también está presente en la obra de Rodrigo Galecio. Si tomamos en cuenta la formación en arquitectura del artista, parece apropiado entender su trabajo actual como la concatenación entre diseño arquitectónico y trato pictórico del color. En definitiva, un verdadero palimpsesto visual.

Las grandes ciudades son colosales pasillos de una sala de exposición abstracta. En esos pasillos se sitúa Rodrigo Galecio al momento de indagar en la imposibilidad de los colores para *escapar* de las formas que los contienen: la tragedia de los

colores. Roland Barthes dijo una vez que “el color es un tipo de felicidad”, y es cierto: es felicidad, pero también tristeza, desenfreno, pasión, amor, lujuria y muerte, o al menos “un tipo” de cada cosa. Diariamente caminamos a través de estas calles/pasillos y no notamos la verdadera prisión en la que nos encontramos: prisión de los colores y de las emociones.

La pintura *Semen retentum venenum est!* (“el semen retenido es venenoso”) ilustra de alguna manera las ideas que he mencionado. Los colores se encuentran contenidos en gruesos marcos de spray acrílico negro, y toda esta trama, a su vez, se encuentra contenida por el papel milimetrado de color marrón. La eyaculación del semen, en tanto manifestación de la libertad que habría de caracterizar al género masculino, se manifiesta en la pintura a modo de colores, aprisionados por las barreras (negras) de la ciudad.

El papel milimetrado expuesto desvergonzadamente, y algunas figuras sin colorear, nos dan a conocer parte del proceso y la inspiración que vinculan la obra y el artista. La superposición de colores sobre fondo blanco, o sobre un campo de color en algunos casos, da la sensación de que se está mirando una ciudad desde todos sus ángulos. La tragedia del color —“la tragedia

de las sociedades”— es lo que Galecio pinta: esa tensión existente entre la fuerza del color y la figura que lo retiene. Hecho que capta nuestra atención y nos asusta, producto de esa constante sensación de que algo está a punto de estallar sobre nosotros ●

EL FOTÓGRAFO PASEANTE: EXPOSICIÓN RETROSPECTIVA DE SERGIO LARRAÍN EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

por Javiera Díaz Nawrath

En el Museo Nacional de Bellas Artes se presentó la exposición *Retrospectiva Sergio Larraín*, compuesta por más de cien fotografías inéditas, proyecciones audiovisuales, documentos y dibujos, organizada por Agnès Sire. Se trata de un conjunto de imágenes de cuanto pudo observar en sus viajes por Londres, París, Italia, Valparaíso y Chiloé, puntos centrales en el recorrido de este fotógrafo chileno, fallecido el año 2012.

La exposición apuesta por mostrar el sello personal de Sergio Larraín, su propia observación sobre pequeñas escenas cotidianas de la vida moderna en espacios urbanos y rurales. La muestra se inclina hacia la figuración, pues en las imágenes se privilegia el dibujo que forman los cuerpos y siluetas urbanas por sobre el color. Ante la eliminación de colores, la forma adquiere mayor relevancia, ya que la escala de grises permite centrar la atención sobre ella. Ésta es la perspectiva original de Sergio Larraín: la ausencia de colores sostiene la forma, donde blanco y negro refuerzan las figuras. El fotógrafo observa cuerpos situados en un escenario que también se impone a partir de un contraste entre el blanco y el negro. Es así como "Pasaje Bavestrello" (Valparaíso, 1952) es un juego entre la figura y su doble: dos niñas de vestimenta similar, acaso reflejos de una misma figura.

Es importante rescatar el ojo del fotógrafo, o la manera con la que Sergio Larraín se sitúa ante lo observado: como un paseante que recorre estos espacios urbanos no tradicionales, sin entrar en contacto explícito con las figuras que allí circulan,



Sergio Larraín (Santiago, 1931), *Valparaíso-Chile* (1963), fotografía. © Sergio Larraín/Magnum Photos.

pero aun así atestiguando. Miradas evasivas o directas revelan dicha complicidad con el entorno. Me parece entonces que Sergio Larraín se ubica en ese intersticio entre el *outsider*—que observa los espacios marginales—y el *flâneur* de la ciudad moderna, tal como lo hiciera Charles Baudelaire: "Contemplar el mundo, estar en el centro del mundo, y sin embargo pasar desapercibido (...) vaya donde vaya se regocija en su anonimato". Larraín, como *outsider*, denuncia. Como *flâneur*, no altera la escena, sino que se introduce en ella como incógnito bienvenido.

Si el poeta francés observaba la ciudad y escribía poemas sobre sujetos marginados, el fotógrafo chileno realiza un ejercicio similar. Se sumerge por espacios urbanos y observa niños pobres en calles húmedas de Chiloé, sujetos atentos a su mirada, como en el bar de los siete espejos, prostitutas y travestis que lo observan de reojo o posan ante la cámara. La muestra de Larraín es registro de ese paseo por el *lado B* de París, Londres y Valparaíso, diferente a la postal tradicional.

En diálogo con el arte político, el ojo del fotógrafo denuncia la pobreza en la serie de fotografías realizadas en Chiloé y Valparaíso, donde el sujeto marginado es el referente. En "Isla de Chiloé" (1957) se capta la escenificación de lo

cotidiano: los niños que cuelgan son acaso un símbolo de la condición subyugada normalizada que vive el sujeto, siguiendo la tesis de Foucault en *Sujeto y poder*. El contraste entre el negro y el gris a nivel compositivo determina los límites de las figuras. Este es un negro que remite al contexto desconocido y olvidado (sin revelar) de los espacios al margen.

La exposición presenta la estética de Sergio Larraín, una fotografía dotada de cierta teatralidad por la presencia de escenas cotidianas, encuadres cinematográficos y cuerpos que son personajes. En "Rue principale de Corleone" (Sicilia, 1959) el encuadre captura el plano general de una avenida que se interrumpe por la figura de una niña vestida de blanco y con la mirada hacia arriba, desconocemos a quién observa. El encuadre de "Bar" (Valparaíso, 1963) nos recuerda un plano cinematográfico que sitúa en equilibrio los referentes que componen la semántica del bar: botellas, cajas, mesera que mira a la cámara. Es una composición que escenifica, que se vislumbra como relato inmóvil. El paisaje urbano es escenografía de un cuerpo-figura entendido como personaje dentro de esa imagen. Entonces el encuadre es un recorte que realiza el ojo del artista, de allí la carga de subjetividad que enriquece la fotografía análoga de Sergio Larraín ●

BAUHAUS HOY: ECOS EXPERIMENTALES.

SOBRE PLANTAS EN UNA TORMENTA ELÉCTRICA. RESONANCIAS DE LA BAUHAUS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO CHILENO EN GALERIA MACCHINA.

por Marianne Hoffmeister

La exposición *Plantas en una tormenta eléctrica*, curada por los artistas y académicos Rodrigo Galecio y Cristián Silva, presenta parte de la influencia de la Bauhaus en el arte contemporáneo chileno. Esta exposición se inserta en el marco de la muestra *Bauhaus Film* organizada conjuntamente por el Goethe-Institut, Archivo Bauhaus, el Museo de Diseño de Berlín y la Fundación Bauhaus Dessau, que se exhibió en el Museo de Bellas Artes hasta el 16 marzo de 2014.

La Bauhaus es considerada una de las escuelas de artes y oficios más influyentes del siglo XX. No sólo se elaboraron en sus aulas las bases de lo que actualmente conocemos por diseño, sino que también se presentaron nuevas concepciones pedagógicas que contribuyen hasta el día de hoy a la educación artística. Por primera vez se instaló un sistema pedagógico basado en la experimentación y en la conjunción de diversas disciplinas artísticas en una síntesis tanto estética como social. De esa manera, se promovió una metodología multidisciplinaria que se relaciona estrechamente con el pensamiento y la expresión visual contemporánea.

En Chile, estos postulados formaron parte de la fundación de varias escuelas de arquitectura, arte y diseño que han nutrido la formación de artistas mediante el desarrollo de la experimentación como parte de los procesos de creación e investigación. Relevante es la presencia de la obra gráfica temprana del maestro Eduardo Vilches, que promovió



Vista general de la exposición.

métodos de enseñanza experimentales y sensibles. Su obra en dibujo, diseño gráfico y publicidad actúa como eje articulador de los trabajos que forman parte de la muestra.

Bauhaus Film presentó una faceta más desconocida de esta escuela: la experimentación en torno a la tecnología y el cine. De manera similar, *Plantas en una tormenta eléctrica* propone una selección de obras de artistas, arquitectos y músicos chilenos de varias generaciones, cuyas prácticas se asocian a los postulados de la Bauhaus, expresando una forma de trabajo heterogénea y una disolución de campos disciplinarios que no suele calzar con la visión genérica que se tiene de esta escuela de artes y oficios. Dentro de este conjunto heterogéneo de expositores destaca la presencia de los planos y detalles de la obra *Colegio San Ignacio de Loyola* del arquitecto Alberto Piwonka, la maqueta de la escultura FISA de Carlos Ortúzar, junto a la obra de artistas de otras disciplinas como el disco vinilo del grupo musical Maestro.

Así, no sólo se presentan procesos creativos particulares dentro del arte visual contemporáneo chileno,

sino que también se rompe con prejuicios y visiones monolíticas que aparecen frecuentemente cuando se habla de la Bauhaus. Con cierta soltura se suele hablar de un “estilo” Bauhaus, que se reduce a la idea de funcionalidad centrada tanto en el objeto como en la arquitectura. *Plantas en una tormenta eléctrica* completa de cierto modo esta visión parcial e, incluso, sesgada que se tiene de esta escuela.

De esa manera, una de las propuestas relevantes de esta exposición es el rescate del legado olvidado de la Bauhaus, es decir, el carácter expresivo y experimental que conlleva un espacio para la equivocación, la contradicción y la búsqueda apasionada tal como se revela con gran intensidad en cada obra presente en la exposición. Asimismo, no sólo se introduce este legado, sino que también se reflexiona en torno al papel del artista. La muestra reúne a artistas versátiles y sensibles que no se ajustan cómodamente a formas ni estilos predeterminadas de creación, y que son capaces de explorar, cuestionar y experimentar para crear una obra vibrante ●



Patricio Kind (1982), *Un posible origen* (2013), spray y acrílico sobre tela. Fotografía cortesía del artista.

**CUADERNOS
DE ARTE
N.19**



ESCUELA DE ARTE
FACULTAD DE ARTES

Esta revista recibe apoyo del Fondo de Publicaciones Periódicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile y de Banco Itaú Chile.

La revista Cuadernos de Arte de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile, fue fundada en el año 1996, con el propósito de publicar textos de autores nacionales e internacionales, poseedores de un perfil estrechamente ligado a la docencia, las artes y la reflexión académica.

Orientada a artistas visuales, académicos, profesionales y público general interesado en las artes, la elaboración de esta revista impresa ha facilitado la creación de un espacio de indagación teórica, con un sesgo crítico y reflexivo, directamente relacionada con el arte contemporáneo nacional y latinoamericano.

Cuadernos de Arte es una publicación anual con una versión digital. Cada uno de sus números es temático, los que abordan materias complejas provenientes de los diversos ámbitos del quehacer artístico contemporáneo.

Política editorial y recepción de artículos

Si desea publicar en la revista *Cuadernos de Arte*, los archivos deben enviarse al correo electrónico de la revista (cuadernosdearte2014@gmail.com) o por correo a la dirección postal de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile (Avenida Jaime Guzmán Errázuriz 3300, Santiago de Chile), adjuntando nombre completo, e-mail y teléfono de contacto. El envío de artículos implica la aceptación de nuestras normas editoriales.

Arbitraje y evaluación de los artículos

El proceso de revisión y aceptación de artículos recibidos en *Cuadernos de Arte* consiste en la evaluación por parte de un comité evaluador externo, compuesto por un especialista relacionado con el tema del artículo, quien puede aprobar su publicación, rechazarla o solicitar posibles modificaciones. Si el resultado de su evaluación es negativo el artículo será sometido a la evaluación de otro árbitro. Si ambos coinciden en rechazar el artículo, éste no será publicado. No obstante, si el segundo árbitro considera que el artículo puede ser aceptado, se pedirá la colaboración de un tercer árbitro que dirimirá la publicación final del artículo.

El Comité Editorial puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje. La evaluación de los artículos recibidos no sobrepasará los seis meses.

La decisión final sobre la publicación del artículo será informada al autor por correo electrónico especificando las razones en caso de que sea rechazado.

Los autores, al enviar sus artículos, dan cuenta de la aceptación de entrega de los derechos para la publicación de los trabajos. Los derechos sobre los textos y las imágenes incluidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores formantes de los mismos.

Los artículos y las opiniones son de exclusiva responsabilidad de los autores firmantes y no necesariamente representan el pensamiento de la Universidad Católica de Chile.

Presentación de los artículos

Los artículos deben ser inéditos. Deben incluir título, resumen y cinco palabras claves en español e inglés, así como la dirección de correo electrónico del autor.

Normalización /

Normas de publicación MLA HANDBOOK

Texto: Extensión mínima 3.000, máxima 4.000 palabras. Formato Word.

Abstract: Breve síntesis del texto, máximo 150 palabras.

Bibliografía: Se recomienda incluir una bibliografía en cada artículo, con los siguientes datos: autor, título del libro o artículo, nombre de la revista o periódico cuando corresponda, editorial, ciudad y año de edición. Los títulos de los libros y revistas mencionados deberán ir en cursivas. Los títulos de los artículos deberán ir entre comillas, en tanto que el nombre de la publicación en la que están publicados, deberá ir en cursiva.

Currículum resumido autor(es): Máximo 50 palabras, incluyendo títulos profesionales, universidad y año de titulación, títulos de post grados con instituciones y fechas, y cualquier filiación institucional relevante.

Las imágenes deben ser enviadas como archivos independientes, en formato tiff, jpg o eps y en una resolución igual o mayor a 350 dpi y 25 centímetros de ancho.

Ficha técnica obra: título de la obra, autor, técnica, dimensión, año.

En el caso de obras en colecciones: apellido, nombre, título de la obra, fecha, institución donde se encuentra la obra, ciudad.





ESCUELA DE ARTE
FACULTAD DE ARTES



Detalle. Anónimo. Círculo de Marcos Zapata. *San Joaquín con la Virgen María en sus brazos* (1740-70). Escuela Cusqueña. Colección Gandarillas.

Rodrigo Galecio (Santiago, 1972),
Reflejo (2014), técnica mixta
sobre papel.

