

ESCRITURA FUNCIONARIA
ensayos sobre políticas de gestión en
arte y cultura

ESCRITURA FUNCIONARIA
ensayos sobre políticas de gestión en
arte y cultura

Justo Pastor Mellado

Nota introductoria
Jorge Sepúlveda T. e Ilze Petroni

Índice

Nota de los editores
Prefacio

1

Diagrama y ficción: la experiencia de encuadre inicial para la apertura del Parque Cultural de Valparaíso como dispositivo de intervención social y cultural

2

El espacio polémico abierto entre la ficción programática y las estrategias de gestión de proyectos en sus relaciones con la institucionalidad cultural

2.1. El PCdV es un dispositivo de intervención institucional que articula funciones de centro cultural, centro de arte y centro comunitario

2.2. El centro cultural es un dispositivo de aceleración del imaginario local

2.3. El discurso y el recurso de la arquitectura como soporte de aceleración del imaginario barrial

3

El producto de un dispositivo cultural: la Mediación (el cuerpo, la ciudad y el territorio)

3.1. *Sentimental*

3.2. *Del objeto al territorio*

3.3. Ensayo sobre la Mediación en el PCdV (Septiembre de 2011)

3.4. Arte y Educación

3.4.1. Cuadernillo para *Of Bridges & Borders* (Fragmentos)

3.4.2. *Jornada Arte y Educación* (Fragmentos)

a) Las imágenes del cine en la enseñanza de las artes visuales: una experiencia

local a partir de Joris Ivens y Aldo Francia

b) Lecturas de la imagen e imagen de las lecturas. Acerca de los cruces entre literatura, historia y visualidad.

Análisis de dos casos: Mulato Gil de Castro y Monvoisin

3.5. Ciudad y Territorio

3.5.1. Arte y Naturaleza

3.5.2. Nota sobre la radio online en el PCdV

4

Experiencias de articulación entre prácticas sociales de efecto estético consistente y prácticas de arte

4.1. Laboratorio Cummings (Junio de 2012)

4.2. Laboratorio Movimiento Sur (Abril de 2013)

4.3. Laboratorio Movimiento Sur (Abril de 2013)

4.4. Los momentos

5

Investigación / Creación universitaria (De cómo convertir el diagrama de una obra de arte en hipótesis de trabajo para la investigación de un imaginario local)

5.1. Artistas-Docentes

5.2. Unidades de formación e investigación en artes visuales

5.3. Vicisitudes de la formación

5.4. Espacios editoriales

5.5. Infracción de tránsito

5.6. Investigación universitaria

5.7. Producción de obra

5.8. Parque Cultural de Valparaíso

5.9. Enseñanza de arte: curatoría y enseñanza

5.10. Producción, colocación e inscripción de obra: apoyo a la creación y a la circulación.

Postfacio

Nota de los editores

1. Todo comenzó igual que siempre. Esta vez, la conversación con Justo Pastor Mellado se dio antes y después de la entrevista que nos realizó para el programa de radio *Parque 41* que se emite por Radio Ritoque 102.5 FM. Estábamos en Valparaíso para presentar el libro del *Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas* (EGA) en Gálvez Inc., espacio de gestión autónoma coordinado por Juvenal Barría y José Pemjean.

Fue el 7 de agosto de 2013. Subiéndonos a su camioneta nos dice: “¿y cuándo me publican un libro?”. Hasta entonces no teníamos en vista editar a otros autores. Habíamos creado un sello editorial para poder publicar el resultado del EGA, movilizados por la necesidad y urgencia de dejar en letra de molde los testimonios, experiencias y argumentos de los gestores autónomos de arte contemporáneo en Argentina de los últimos quince años. Esto es: por la urgencia de producir -en un doble movimiento- documentación y fuente primera, y generar una herramienta práctica para pensar una actividad que encuentra la satisfacción de su deseo cumpliendo *el deseo de otro*.

2. La propuesta fue casi una incitación, un desafío directo a nuestras capacidades de gestión que debíamos resolver. Era meternos en problemas y por eso decidimos redoblar la apuesta comenzando una Colección que reúna a través de textos inéditos el pensamiento y la producción discursiva de teóricos, investigadores y curadores de arte contemporáneo de y desde América del Sur.

Pensamos en la necesidad de promover la circulación de conocimiento entre países porque, más allá de las fronteras materiales y las no menos evidentes fronteras simbólicas, las problemáticas y desafíos que enfrentan las prácticas de producción artística, textual y de gestión de arte contemporáneo son similares; aún reconociendo en las distintas escenas las diferencias en los procesos histórico-políticos, sus matices, cambios de escala y grados de desarrollo.

Podemos aprender de la experiencia de otros, podemos generar parámetros y criterios cualitativos a partir de su reconocimiento e interpelación críticos; incluso cuando éstas puedan resultarnos ajenas en tanto vivencia directa.

Por eso no se trata de aplicacionismos mecánicos. No se trata de recetas, definiciones ni normativas. Se trata de dar cuenta -en su justa medida- del valor del trabajo de nuestros pares para que nos permita evaluar nuestras prácticas y, en el caso de ser requerido, redireccionarlas o reafirmarnos en nuestras decisiones.

3. Si bien nuestro interés -en tanto grupo de investigación- está puesto en el desarrollo y consolidación de escenas locales de arte contemporáneo a partir del desenvolvimiento y modelos de trabajo de gestiones autónomas, la decisión de editar la *escritura funcionaria* de los últimos años de Justo Pastor Mellado no es caprichosa y definitivamente no está marcada por la amistad que nos une. Creemos en y sostenemos el equilibrio entre la afectividad y efectividad de las relaciones porque es la manera de exigirnos y no caer en la complacencia auto-indulgente.

Con Mellado tenemos diferencias y las discutimos. Pero no por eso dejamos de valorar y respetar su trabajo porque -ya lo hemos repetido insistentemente- para nosotros trabajar en arte contemporáneo es nuestra manera de hacer política. Política efectiva y a secas.

Lo decimos porque hay quienes llaman amistad a la desidia, seriedad al estancamiento, política al chantaje y experimento a la parodia. Y este enmascaramiento de los intereses no sólo hace daño a quienes confían en ellos... los convierten en cómplices de sus mecanismos de victimación y perpetúan la dominación que ejercen los sistemas que dicen (querer) revolucionar.

Pensamos que hay que *mirar el lobo a los ojos* y sostener la experiencia crítica como una forma de producción de conocimiento y de relaciones humanas, en las que porque *disentimos* podemos reconocernos y tratarnos como sujetos y así evitar la objetuación e instrumentalización de unos por

sobre otros.

4. Es por eso que decidimos publicar este libro. Un conjunto de ensayos destinados a la oficialidad gobernante en Chile. Documentos cuya raigambre epistemológica (e ideológica, por cierto) está atravesada por el pensamiento *marxiano* pero cuyos primeros interlocutores se encuentran en la otra punta del arco. Es evidencia contundente de que tener (y mantener) una posición no implica entregar el alma al enemigo. Es evidencia contundente de que es posible construir políticas de arte y cultura desde el disenso. Es la manifestación de que hacer política es sentarse a hablar con los que no estás de acuerdo, con los que no están convencidos, con quienes se organizan por otros intereses, pretensiones y predilecciones.

De allí una de sus riquezas.

El otro motivo es la explicitación –a veces brutal– de los fundamentos y argumentos que hacen posible delinear y desenvolver una política de gestión en arte y cultura para una institución. La transparentación de cómo es posible materializar –en el estar haciendo– esa famosa (pero pocas veces vista) relación dialéctica entre *teoría* y *praxis*.

Por esto es que *Escritura Funcionaria* es un libro de caso. Un caso con particularidades y complejidades que nos recuerdan a viva voz que cualquier intervención en el plano de lo simbólico-material lleva consigo (sobre)determinaciones específicas que lo hacen uno y no otro.

Pero el caso puede servir de sustrato reflexivo y procedimental para otros casos de la misma especie. El valor entonces se encuentra en la potencialidad de la inducción como método de conocimiento para las acciones en el campo del arte y la cultura.

Escritura Funcionaria también es un libro que deja al desnudo la posibilidad de su propia bisagra. Mellado podrá o no continuar en sus funciones como Director del Parque Cultural de Valparaíso, pero lo que será ineludible es que su trabajo y la elaboración de un equipamiento conceptual-ficcional establecen una serie de parámetros de



contrastación explícitos al constituirse en una primera memoria teórica, práctica y política.

Es que si las instituciones culturales en nuestra región suelen ser afectas a la oclusión o borradura sistemática de sus políticas anteriores para evitar, por ejemplo, posibles evaluaciones *post hoc*, este libro opera como testimonio de lo que fue posible hacer con los recursos que fueron posibles.

Y esto nos lleva a recordar lo que decíamos junto a Roly Arias (de Galería Fedro / Salta, Argentina): “A un libro se le responde con otro libro”.

Por eso este ejercicio podría convertirse en una sana costumbre para la institucionalidad cultural de América Latina: transparentar el sistema de toma de decisiones argumentadas y dar lugar a la posibilidad de ser contra-argumentadas. Para que haya política y no sólo representatividad.

5. Que trate de un caso, estos escritos contingentes nos obligaron a tomar una decisión como editores que implicó no alterar los manuscritos que envió Mellado. Por ello advertirán ustedes sucesivas reiteraciones argumentativas y de ejemplos que no tienen que ser leídos como redundancias; sino como lo que efectivamente son: momentos escriturales que llevan consigo el transcurso del devenir persistente del pensamiento y la aún más clara lógica de su construcción arquitectónica.

Es la coherencia entre el decir y el hacer lo que hace de este conjunto de ensayos un material ineludible a la hora de enfrentar una toma de posición y una pragmática en políticas de gestión en arte y cultura.

Jorge Sepúlveda T. e Ilze Petroni
Morelia / México
Octubre de 2013

Prefacio

La primera idea de este libro tomó forma en las semanas previas a un viaje que hice a Mendoza para dictar un curso sobre gestión cultural en la Maestría de Arte Latinoamericano de la Universidad Nacional de Cuyo, dirigida por María Forcada. Ya había participado en otros cursos en la misma maestría, pero había tratado cuestiones de crítica y de historia del arte. Esta vez lo que su directora deseaba era que realizara un curso acerca de cómo había sido mi experiencia en la apertura del Parque Cultural de Valparaíso. En el fondo se trataba de destinar un curso a trabajar sobre problemas reales de manejo de un equipamiento cultural a nivel de una ciudad compleja. Esto ya constituye de por sí un objetivo docente que toma en consideración la experiencia del malestar administrativo y de la ansiedad de la gestión. El propósito del curso se planteó como un espacio académico que debía proporcionar herramientas para combatir la ansiedad mencionada. En cuanto al malestar administrativo, éste define las condiciones existenciales primeras que los agentes de gestión deben enfrentar y que se reduce a programar acciones sin disponer de recursos suficientes, teniendo que padecer la insatisfacción de hacer las cosas a medias, o bien, conformarse con programar actividades con los recursos disponibles. Y eso que no he mencionado el tipo de actividades programables destinadas a satisfacer el amplio panorama de compromisos de la autoridad para con sus votantes en el plano barrial.

Entonces, para cumplir con el formato, redacté un programa: 1) Diagrama y ficción: la experiencia de encuadre inicial para la apertura del Parque Cultural de Valparaíso como dispositivo de intervención social y cultural; 2) El espacio polémico abierto entre la ficción programática y las estrategias de gestión de proyectos en sus relaciones con la institucionalidad cultural; 3) El producto de un dispositivo cultural: la mediación; 4) Experiencias de articulación entre prácticas sociales de efecto estético consistente y prácticas de arte.

En seguida busqué todos los textos que había

escrito desde que me fue encomendada esta tarea –en noviembre del 2010- como asesor del gabinete del Ministro-Presidente del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, Luciano Cruz-Coke. Redacté un ensayo destinado a instalar la pertinencia de los criterios que había elaborado como *encargado de contenidos* de una estructura en cuyo espacio nadie medianamente razonable deseaba estar comprometido por el riesgo político que implicaba. Ese riesgo fue el motivo de mi interés por demostrar que era posible convertir en planes de acción un cierto número de hipótesis de trabajo.

En este terreno, lo primero que hice fue redactar un texto de aproximación inicial que titulé *Ensayo de Encuadre*, que se convirtió en el espacio de anticipación conceptual del proceso. Sin embargo, este texto no fue incluido en el programa de Mendoza. Lo que tenía que hacer en esta ocasión era presentar más bien los textos en los cuales exponía mis criterios de trabajo, sobre todo en el campo de la mediación.

El programa de Mendoza, entonces, me permitió distribuir los textos de *criterización* de un trabajo al que he destinado mis esfuerzos laborales de estos últimos tres años. Sin embargo, ya había recibido otra invitación –desde Bogotá- para dictar una conferencia en la Cátedra Marta Traba del Instituto Taller de Creación-Investigación de la Universidad Nacional de Colombia. Lo que me planteó el responsable de esta invitación (el artista Mario Opazo) tenía que ver con ciertas exigencias propias del manejo de un espacio académico. Lo que resolví fue lo siguiente: articular el curso de Mendoza con la conferencia de Bogotá. Es decir, tomar el eje del primero y conducirlo, aún a riesgo de forzar las cosas, hacia el terreno de la segunda. Lo que significaba inventar una secuencia narrativa que diera cuenta de la conversión de un diagrama de obra en hipótesis de trabajo para el sector cultural. Y eso fue lo que hice. Escribí la conferencia de Bogotá pensando en responder a una exigencia planteada en Mendoza, teniendo en cuenta que los lectores de un tipo de material como éste se despliegan en el campo de la gestión cultural y la producción de arte.

Nótese que no he dicho que se despliegan en el campo de la gestión cultural entendida como práctica de arte. No estamos en este estadio (todavía). No pienso que sea un objetivo. Lo que deseo es que estas palabras puedan ser empleadas como excusas de avance, como astucias argumentales, como simulaciones programáticas; en fin, como insumos para el montaje de una Ficción que debe determinar cuáles son las formas administrativas que le corresponden. Debemos escribir la historia de esta inadecuación entre Ficción y procedimientos de rendición de cuentas que terminan indirectamente definiendo políticas de gestión. Los operadores políticos locales desnaturalizan los procedimientos transformándolos en una plataforma de compensaciones y de control de la gestión, poniendo por delante las indolentes premisas de sus “ficciones” de manejo contable. En este sentido, siempre he sostenido que mi posición en la dirección del Parque Cultural es la continuación de la política que ya había formulado al conceptualizar la Trienal de Chile, en el 2008, *pero por otros medios*.

Este libro debe ser entendido como un *manual de cortapalos*, concebido a partir de una experiencia de gestión específica que puede servir de referencia para trabajos de organización similares. Aquí, lo primero que hay que considerar es que la gestión se refiere a *gestión de conceptos*. Es decir: de cómo se lee para formular unos procedimientos de investigación en los que se hace un uso indebido de ciertas nociones que fueron pensadas para ser invertidas en otros espacios, pero que en este campo adquieren una utilidad impensada.

Antes que nada, es preciso responder a la pregunta por la conversión del diagrama. Primero, en cada caso, los miembros de los equipos de dirección de dispositivos de trabajo cultural, de formación artística y de producción de circulación deben entender que el trabajo que realizan tiene lugar en un campo determinado, que no existe de buenas a primeras. ¿Por qué no pensar que el campo cultural es un campo minado? Entonces, el trabajo de sus agentes más directos se asemejaría al que realizan los equipos de zapadores. Quiero decir que este campo es preciso delimitarlo a

partir de un estudio específico, siguiendo un eje de lectura. Todo esto parece obvio. La lectura es una producción analítica que proviene de un pre-conocimiento del campo y de la capacidad de conexión de problemas que los miembros de un equipo traen como bagaje. No es que éste sea una especie de conocimiento “intuitivo”, sino un conocimiento fundado en *saberes-que-no-se-saben*.

Cuando uno debe realizar la lectura de un campo, lo que hace es poner a prueba habilidades adquiridas a través del análisis literario, del análisis cinematográfico y del análisis de pintura. Es decir, todos estos análisis “de pacotilla” son los que trasladamos con nosotros y hacemos intervenir en el trabajo de análisis de campo como si éste fuera una “novela”. En el entendido que aquí, analizar significa construcción de objeto. No tengan duda que el lugar en que trabajan (una escuela de arte, un centro comunitario, un espacio barrial, un museo, etc.) posee una “nivel de origen” traumática, a cuyas condiciones de enunciación es preciso dar forma. Ese trauma de origen es un “conflicto inicial”, un “momento de quiebre” de una continuidad encubridora, que en un momento determinado nos parece inaceptable, sabiendo de antemano que en dicha inaceptabilidad existe un momento atractor, una hebra de carga que no era suficientemente visible.

En segundo lugar, hay que tener en cuenta que en cualquier caso, dicho momento atractor va a reunir una cantidad de elementos, con un grado de consistencia mínima que van a permitir fijar una hipótesis de avance. Por ejemplo, cuando desde un documental como *A Valparaíso* (Joris Ivens) es posible dimensionar las condiciones de malestar de los cuerpos como una *escena-grafía* de movimientos que re-significa la tolerancia de una arquitectura vernacular, que traslada a la ladera de los cerros el saber de las carpinterías náuticas que han sido desterradas del borde costero por las transformaciones de la industria portuaria. Y de manera más decisiva todavía, cuando en dicho documental las escenas de bailes de salón hacen visible un rito que permanece hasta el día de hoy, en las prácticas de recomposición de vínculos sociales entre la población de adultos mayores,

portadora de una memoria corporal que sostiene gran parte de la programación de apertura del Parque Cultural.

¿Por qué digo que esto ocurre de manera más decisiva? La razón es simple. Porque si el Parque Cultural es un dispositivo de lectura, lo es a condición de hacer el relato de la re-construcción de un vínculo averiado, más no perdido. No hay que dejar de repetirlo. Lo que hacemos es trabajar en medio de las averías simbólicas de la ciudad.

En tercer lugar, es necesario realizar el inventario de los objetos que asumen la carga de sentimentalidad que re-elabora la avería simbólica. Por esta razón he incluido en este libro los textos relativos a la puesta en forma del ciclo que bajo el título de *Sentimental* me permitió abrir el Parque. Los objetos son unos terminales de carga afectiva que concentra gran parte de los despojos imaginarios de que ha sido objeto la propia ciudad; desde su desmantelamiento industrial, hasta el derrumbe casi programado de su socialidad, en provecho de su conversión en zona de residencia suplementaria. Este proceso de residencialidad de segundo destino ha fortalecido la invención de la ciudad como escenografía. De ahí el interés que he puesto en el rol que ha jugado el propio proyecto de arquitectura, concebido por la oficina HLSP (Holmes, Labbé, Spichiger, Portugueseis), en que uno de sus atributos más sorprendentes ha sido el diseño del nuevo edificio como un terraplén que contiene el cerro, dejando libre el espacio entre este edificio y la remodelación del bloque histórico de la antigua cárcel. Este vacío es significativo en una ciudad en la que las grandes explanadas no son habituales, permitiendo a su vez la construcción de un jardín de proporciones, cuyo dibujo reproduce en parte las plantas de las construcciones que allí existieron como anexos, en las proximidades de un polvorín colonial. De este modo, el diseño del paisajismo ha sido entendido como una *escultura expandida*, afirmando factores de suspensión y de delimitación que hacen de este Parque el primer atractor de uso recreacional.

Hay un aspecto sobre el no se habla a menudo: el peso que tiene la arquitectura en la Ficción programática. Un edificio remodelado incluye la

memoria de su uso. La noción de contención juega un rol, así como la de conectividad interna que se verifica en las escalas concebidas en el edificio nuevo, reproduciendo el efecto de laberinto que se encuentra en la arquitectura de los cerros, dando lugar a unas relaciones en que la intimidad y la vida pública se tensionan en permanencia. Lo que ocurre en el Parque es que la arquitectura redefine roles y anticipa modos de empleo que le plantean a los públicos nuevas condiciones de uso del espacio público, en una ciudad que se caracteriza por una vandalización constante de éste. Esto implicó, por ejemplo, que en el edificio histórico de la cárcel, el proyecto haya comprometido la apertura de uno de sus muros, a nivel del primer piso, permitiendo acceder a un patio interior de triste memoria durante la existencia de la cárcel y que ha sido resignificado por efecto de esta nueva disposición. De un modo análogo, los arquitectos respetaron el estado gráfico de los muros del interior del edificio de tres pisos, de modo que sus marcas lo convierten en un *museo de sitio desplazado*, colaborando de manera decisiva en la percepción de este sitio como un *lugar de memoria*. Esta cárcel fue también un lugar de reclusión y de represión política durante la Dictadura.

Ahora bien: en el programa de Mendoza le hice un lugar a las cuestiones de Mediación; lo cual me permitió esbozar una pequeña teoría de la diferenciación de públicos, en función de las prácticas asociadas de centro cultural, centro de arte y centro comunitario. Lo que hay que tener claro es el valor y el rigor de las prácticas. Yo no discuto con gremios, sino con artistas a partir de sus obras. Esto incide en el fortalecimiento de la escena artística local. Si tenemos artistas seguros de sus avances formales, entonces tendremos aliados en un tipo de gestión más elaborada. Sin embargo, muchos centros culturales son utilizados como plataformas de sobrevivencia para artistas tardomodernos que jamás lograrán inscripción alguna en la escena nacional o internacional. Un centro cultural no tiene por qué disponer de lugares de exhibición, que por lo demás, siempre resultan ser impropios. La producción contemporánea ha puesto en crisis la noción de exhibición. Los héroes locales terminan castigando a sus propias comunidades. Un equipo de dirección no debe

sucumbir ante la extorsión de los artistas que no logran inscribir su trabajo en una escena nacional compleja. Para eso ellos poseen sus propias herramientas. Estos deben asumir el rigor de la búsqueda de sus propios canales de inscripción. Los imaginarios locales no tienen nada que ver con las prácticas retardatarias de artistas tardo-modernos. De este modo, hay que poner atención crítica sobre manifestaciones rituales y sociales que, en sus modos de expresión, suelen tener un efecto estético mucho más consistente que el de algunas prácticas artísticas.

En el terreno de su función como centro de arte, el Parque Cultural privilegia las residencias y las clínicas. De este modo, las exigencias respecto del teatro, la danza, la música y las artes visuales son diferenciadas en virtud del análisis que el propio equipo de dirección realiza de las perspectivas de desarrollo formal de cada una de esas escenas. El rol del Parque no es el de una productora ni de una programadora de carreras. Las iniciativas de fortalecimiento de la escena local pasa por el rigor de lectura y de análisis de las perspectivas reales que debe tener la producción local en relación a las exigencias nacionales e internacionales de cada práctica.

Después del programa de Mendoza, la conferencia de Bogotá me obligó a re-leer unos textos que había escrito cuando fui director de una escuela de arte, sobre cuestiones ligadas a la investigación. Luego, a mi regreso, fui invitado a un encuentro sobre apoyo a la creación organizado por el Observatorio de Políticas Culturales, bajo la iniciativa de María Inés Silva. Me pareció útil incluir en esta edición esos dos textos, porque están relacionados con mi práctica de dirección del Parque Cultural. Pienso que son intervenciones útiles para la comprensión de mi hipótesis sobre la conversión de un diagrama de obra en eje de articulación de funciones diferenciadas.

Este libro reúne textos escritos entre febrero del 2001 a noviembre del 2013 y corresponden a una práctica que he descrito como *escritura de función*.

La apertura del Parque Cultural entendida como un procedimiento editorial. ¿La tarea? Poner

en funcionamiento un diagrama de trabajo, que vendría a ser como el dibujo arcaico de una energía narrativa en el surco de la cual, en un momento determinado, se agrupa, se concentra y luego se articula, una densidad irrevocable que fija el carácter de un bloque de acontecimientos discursivos.

Deseo pensar que en cada espacio y lugar en el que nos cabe trabajar es posible recuperar las huellas anticipadas de una densidad desde la que podemos des-hilachar unas historias que, por lo demás, dan cuenta del estado actual de un imaginario (siempre) averiado. Siempre hay que pensar que si una autoridad habilita un centro cultural, sabe perfectamente que ha localizado una avería social para cuya administración simbólica dispondrá de un personal que piensa que su trabajo es otro. El trabajo cultural consistirá en realizar el trabajo en provecho de la administración local del malestar. Lo que no se sabe es que de todos modos, los equipos de dirección y los trabajadores consecuentes del sector pueden ampliar unos márgenes de maniobra e intensificar unas prácticas. Es decir, la autoridad lo sabe y actúa como si no lo supiera, excediéndose en la razón burocrática.

En Mendoza me hablaron del Museo del Puerto de Ingeniero White. Pero el trabajo realizado por este museo ya lo conocía a través de amigos rosarinos. Lo que debo decir es que la historia de un plato de la vajilla que pertenecía a la Flota Fluvial argentina señalaba el momento de recuperación simbólica de un objeto perdido, que reproducía un bloque de contención de un imaginario laboral determinado, exhibido hoy como síntoma de una ruina social bloqueada. Este sería el momento contrario a la densidad. Valparaíso está plagado de momentos semejantes, en que la ruinificación pone en evidencia la dimensión de una densidad que se instaló como un bloque atractor de articulaciones. La decisión de montar un museo comunitario en Ingeniero White (Bahía Blanca) pone de manifiesto una poética institucional flexible que fija el relato de las memorias reprimidas a través de la lectura de carga de objetos, de prácticas sociales, de objetos socializados por dichas prácticas, de prácticas condensadas de un tipo de objetualidad

determinada, que desde la lejanía opera como vector metodológico.

Una situación similar se me ha planteado en otro lugar del continente, cuando unos artistas hacen el inventario de objetos que fueron adquiridos en el curso del saqueo de la casa patronal de una hacienda, en una revolución nacionalista. El levantamiento campesino implicó la destrucción de la casa patronal. Hoy día, los propios comuneros reconstruyen la historia de dicho levantamiento a través de la “puesta en escena museal” de los objetos recuperados, porque fueron guardados durante décadas como trofeos familiares. Redisponer dichos objetos significó recomponer las memorias de combates de no habían sido elaborados de manera suficiente, a lo largo de más de cuarenta años. El acto museal condujo a la necesidad de disponer de una estructura de trabajo que no adquirió el nombre de centro cultural, pero que sin duda contribuyó a una aceleración discursiva que tuvo efectos en la escritura de historia. A esto me refiero cuando pienso en los mitos y en los ritos que configuran los imaginarios locales.

Un ejemplo más: en Mendoza, una alumna uruguaya, de vasta experiencia en el trabajo cultural, me hace una observación sobre las potencialidades del trabajo barrial, en un centro cultural que está situado en la proximidad de un hipódromo. Es decir, el propio hipódromo es, desde ya, un “centro cultural desplazado”. El centro cultural solo debe poner en evidencia lo que ya se sabe, en cuanto a las relaciones del barrio con una cultura hípica, pero sobre todo, más que nada, con una cultura del trato barrial con la caballería. No deja de ser significativo el hecho que el documental de Joris Ivens aborde las ilustraciones humanizantes de caballos desterrados de las carreras, que se reúnen a comer en torno a una “última cena”, en los muros de una carnicería de equino en los cerros de Valparaíso. La ciudad de los cerros fue construida a lomo de burros y de caballos. Ya para subir al cementerio, junto a este, en el cerro Panteón, todavía existe el antiguo corralón de los caballos que tiraban las carrozas fúnebres. Pero hay que saber que la carne de caballo solo era consumida por las clases populares. De este modo, las carnicerías de equinos en Valparaíso

son la memoria de la una historia culinaria de las clases subalternas. Por eso, en el Parque Cultural adquiere importancia el trabajo de recuperación de las memorias barriales de la cocina popular; siendo éste, un eje de trabajo programático. No hay ciudad donde no encontremos historias de resistencia culinaria similares. Sin dejar de poner atención en la sobrevivencia de empleos que amenazan con su desaparición, sobre todo en el terreno de la sastrería, del corte y confección, de las reparadoras de calzado, por mencionar dos, ligados a la puesta en forma del movimiento corporal mediante el traje y el calzado. Los ceremoniales ligados a las prácticas de bailes de salón reproducen la presencia del traje cortado a la medida y del calzado.

Entiendo que algunas personas hubiesen esperado un libro con textos de crítica. Les confieso que éste posee una utilidad de cuya lectura no se van a arrepentir, porque está hecho pensando en combatir la ansiedad del gestor cultural maltratado por la autoridad institucional que le corresponde. Por esta razón sostengo que antes de responder a la pregunta por el “modelo de gestión”, los gestores deben pensar en la *ficción del modelo*.

A riesgo de tomar demasiado espacio para justificar esta presentación, debo explicarles que a propósito de la noción de modelo hay que decir algunas cosas que tienen que ver con lo ya mencioné sobre el montaje del concepto de aparato. Vengo de terminar la lectura de un libro que me pareció excepcional para este propósito. Se trata de *La ciudad porosa* de Jean-Louis Déotte, un filósofo francés que conocí hace unos años y que viene a Chile y a la Argentina a dar conferencias. De hecho, tiene un libro en Adriana Hidalgo que se llama *La época de los aparatos*, cuya lectura es muy recomendable. Pero me referiré a mi lectura de *La ciudad porosa*. En este libro, Déotte hace una distinción entre dos posibles sentidos del término aparato. El primero, “cuando una máquina técnica o institucional transforma el status de aquello que aparece”; el segundo, “cuando ella es utilizada para dar cuenta de un estado de cosas” y es tomada como modelo explicativo. Entonces, cuando les menciono el film de Joris Ivens lo hago en este sentido y lo conecto con el hecho de



que los modelos son siempre incompletos y que no siempre sirven para satisfacer la totalidad de un procedimiento. Resulta necesaria la aparición de otro modelo que se encarama parcialmente sobre el precedente, de modo de completar la falta explicativa señalada.

¿Qué es lo que quiero plantear, para terminar con esta explicación? Algo muy simple. Un modelo parcial se asocia conectivamente a otro modelo de empleo parcial, ya que suponemos la existencia de modelos completos para cumplir una función específica, pero que son desviados y acarreados a cumplir otra función, impensada, en la cual se les descubre una aptitud parcial que resulta en extremo eficaz.

Un film como el que señalo puede servir de modelo parcial para el montaje de unas hipótesis destinadas a analizar un campo sobre el cual habrá que intervenir mediante el montaje de unos protocolos de acción. Eso es lo que hacemos; elaborar protocolos y hacerlos ejecutar teniendo en cuenta que dependemos de la constatación de un extraño tipo de eficacia, que se juega en la visibilidad de unos procesos que generan conexiones múltiples afectando el modo de vida de una población determinada.

Justo Pastor Mellado
Valparaíso / Santiago
Chile
Octubre de 2013



1. Diagrama y ficción:
la experiencia de encuadre
inicial para la apertura del
Parque Cultural de Valparaíso
como dispositivo de
intervención social y cultural.

Diagrama y ficción: la experiencia de encuadre inicial para la apertura del Parque Cultural de Valparaíso como dispositivo de intervención social y cultural¹

Al recibir la invitación para asistir a esta mesa redonda y enterarme que la sesión de este cabildo iba a ser introducida por la proyección del film de Joris Ivens, *A Valparaíso*, me pareció que ésta era una ocasión inmejorable para exponer aquí algunas ideas sobre la construcción de una “máquina de ficción” montada desde la fraternidad de las metáforas. *A Valparaíso* dejó de ser un documental para convertirse en un acelerador de imágenes que permiten conectar tiempos diferenciados, diferidos, desplazados, en un período balizado por dos coyunturas simbólicas fuertes que dan forma a un tipo determinado de *encadenamiento narrativo* (por ejemplo, el encadenamiento que se instala entre dos monumentos filmicos ya suficientemente conocidos: *A Valparaíso* y *Valparaíso mi amor* y a un *procedimiento de metaforización* infinita (que habilita la dependencia simbólica de las imágenes de la cárcel en *Valparaíso mi amor* respecto de la realidad de la desafectación de esta misma cárcel -abandono de su condición penitenciaria- y del valor de su persistencia como procedimiento de re-afectación de sentido) señalando la localización empírica de un combate micro-político que, sin lugar a dudas, dejó en evidencia la ausencia de una “teoría oficial” sobre el patrimonio.

Es preciso recordar que en casos de ruinificación de instituciones referidas a la memoria obrera o a la memoria penitenciaria (Lota, Chacabuco, Cárcel) muchas organizaciones sociales sostuvieron arduas luchas destinadas a patrimonializar algo que no era considerado patrimonializable: es decir, lugares específicos que concentran momentos de alta densidad en el imaginario de una ciudad, ligados a prácticas sociales de disciplinamiento tanto del cuerpo laboral como del cuerpo recluido -pensando en que los cuerpos laborales son cuerpos recluidos en segundo grado-.

1 Ponencia para *Cabildo Patrimonial*. Cine Condell, Valparaíso. 10 de enero de 2011.

Resulta obvia la insuficiencia de respuesta que posteriormente fue concretada por el Estado a través de actos de reconocimiento internacional que no fueron acompañados de planes de manejo efectivo de los sitios.

Las imágenes de *A Valparaíso* señalan la existencia de una especie de *inconsciente* de estas luchas porteñas por la patrimonialidad dinámica. Su re-lectura y re-visionamiento, nos ponen en contacto con las imágenes de una socialidad perdida que sigue martillando nuestras producciones. Lo que ha sido perdido ha sido la memoria de esa corporalidad puesta en escena en ese ensayo filmico; una corporalidad suspendida y tensionada por una modernidad regional sostenida por ataduras emblemáticas industriales, respecto de las cuáles *Valparaíso mi amor* va a significar la anticipación imaginal de una ruinificación ya metaforizada por *A Valparaíso*. Si se me permite, formularé la siguiente hipótesis: *Valparaíso mi amor es la continuación de A Valparaíso, por otros medios*.

Si en *A Valparaíso* el eje de representación del paisaje urbano está definido por la dualidad ascenso/descenso (imágenes de la gallina en la escalera, de los ascensores, de la caída del balón de fútbol, del acarreo del agua, de la escalera de La Sebastiana, etc.), en *Valparaíso mi amor*, en cambio, el eje de representación se hunde en la ruina de las relaciones sociales mínimas, a través de la narración de un caso extremo de desafección filial.

Este es el punto al que deseaba llegar: el punto de la desafiliación. En las luchas sostenidas por las agrupaciones de ciudadanos, el diagrama narrativo de *Valparaíso mi amor* se desplazó hacia la *fisicalidad* de un terreno concreto que aparece luego de la desafección de la cárcel, que instala una manera de desafiliar una edificación, destruyendo sus ataduras simbólicas con el Estado. El problema se plantearía de inmediato: ¿en provecho de quién? Porque una cosa es cierta: la desafección profundizaba la fragilidad del lugar y favorecía su enajenación en provecho de proyectos inmobiliarios que aseguraban una

gentrificación sin cortapisa. El aburguesamiento deseado era no sólo discriminatorio en extremo, sino que era portador de una violencia inversora que resultaba ética y políticamente inaceptable. Al menos, creemos reconocer la existencia de experiencias en que edificaciones desafectadas han sido reafectadas para satisfacer estrategias de desarrollo de comunidades específicas: conversión de antiguas industrias de Lille en proyectos de vivienda social; conversión de la cárcel modelo de Badajoz en museo de arte contemporáneo; conversión de la edificación de una antigua fábrica de armamentos, en Grenoble, en un centro de arte; transformación de una manufactura de cuchillería en un radical centro de producción contemporánea en Thiers, etc.

Ustedes saben que este no ha sido nuestro caso: el Estado chileno no estuvo en condición de desentenderse de la reinversión patrimonial de la cárcel porque se generó un movimiento de ciudadanos que *produjo Estado* allí donde el propio Estado no había cumplido su rol en la *producción de patrimonialidad habitable*.

En bibliografías recientes la habitabilidad del patrimonio suele ser abordada como una lucha entre un enfoque reactivador dominado por la empresa y un enfoque conservacionista administrado por el Estado. No es nuestra perspectiva. No existe un enfoque reactivador fatalmente vinculado al desarrollo de emprendimientos privados, ni tampoco el Estado es fatalmente asiento del conservacionismo esencialista. Las cosas son más matizadas y podemos advertir en organismos de Estado el desarrollo de enfoques más complejos, que implican no tanto la subordinación a modelos de gestión de bienes patrimoniales, sino que comprometen la invención de dispositivos de gestión de entidades de nuevo tipo que, teniendo una base histórica patrimonial, ya no lo son, porque se han convertido *arqui-texturalmente* en otra cosa.

Pensemos, en este sentido, que el Parque Cultural Valparaíso es un *complejo post-patrimonial*, portador de texturas cívicas de alta densidad que obligan a pensar en el diseño de un modelo de gestión acorde con alternativas de uso que

van más allá de su definición original como bien patrimonial, ya que involucra una tensión nueva entre preservación y creación.

Preservación no sólo de formas de vida comunitaria, sino de apertura a exigencias formales y sociales de prácticas estéticas contemporáneas que abordan la complejidad de las relaciones entre la producción de arte y la cultura del territorio. No está de más repetir que el patrimonio es portador de una sobrecarga de historia que interpela la producción de arte contemporáneo, en una lucha por el dominio de la interpretabilidad del poder que es preciso ejercer para definir una estrategia de manejo que calificaré de *doble régimen*, donde se articulan los objetivos de un centro cultural de nuevo tipo y un centro de arte con características especiales.

El Parque, como noción, es por sí mismo *un programa de intervención simbólica que permite expandir la habitabilidad de lo patrimonial hacia la producción de imagen-ciudad*. Quisiéramos poder decir que el Parque es la continuación de *A Valparaíso*, pero por otros medios. Esto nos conduce a la casi peregrina idea de convertir el diagrama de un documental de ficción, o de una ficción documental, en el soporte conceptual de una política editorial que combina procedimientos de mediación del espacio (construcción de distancia) con procedimientos de uso y de apropiación programática. Este es el gran desafío: producir las instancias de pasaje desde un momento que corresponde a la legitimada práctica de defensa de un bien patrimonial hacia un momento de montaje de un dispositivo de intervención conceptual, programático y político en la Quinta Región.

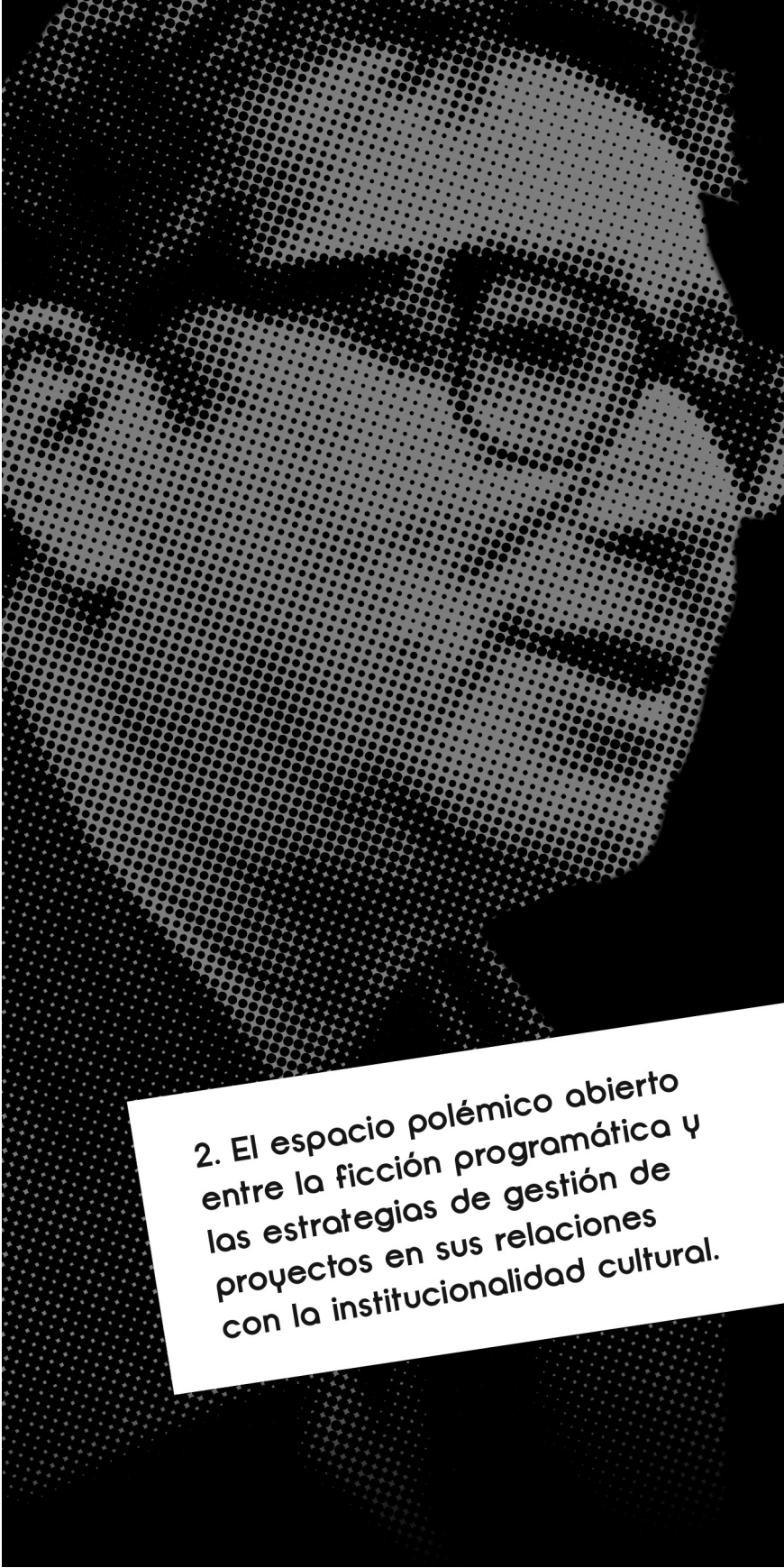
1. Conceptual: El Parque, por su disposición espacial, se sostiene para realizar un *doble propósito*. Por un lado, promueve la recuperación y proyección de la cultura local/regional en el contexto de una escena nacional y continental; y por otro lado es un espacio de producción contemporánea destinado a convertir a Valparaíso en un centro de *atracción* continental. Ambos propósitos exigen el desarrollo de estrategias de vinculación diferenciada con el espacio

internacional. Dicha vinculación está destinada a convertir el PCdV en un lugar de referencia ineludible en la red continental de centros culturales y centros de producción contemporánea.

2. Programática: es un espacio de programación transversal habilitado por las determinaciones conceptuales en tres campos: la **visualidad** (Imagen de la ciudad), la **corporalidad** (representación de las coreografías urbanas) y la **transmisión** (protocolos de reproducción de saberes ligados a prácticas artísticas específicas y acciones comunitarias). De tal modo, la programación está sustentada en la voluntad de incidir y dibujar las coordenadas de un nuevo campo de fuerzas, tanto en las artes nacionales como en prácticas culturales regionales determinadas. Aquí es donde se juega la singularidad del PCdV, puesto que su vocación es principalmente local/regional, afirmada en la construcción de un tipo de colocación internacional específica.

3. Política: es un espacio que contiene una acción que combina lo local con lo global y redimensiona la definición de bien patrimonial en la perspectiva de un *complejo post-patrimonial habitable*. De este modo el PCdV es un espacio *atractor* que articula *acciones patrimoniales habitables* con acciones para el desarrollo de una *vida comunitaria* y con acciones de *experimentación* formal.

Para terminar, sólo me queda sugerir como cierre en esta mesa redonda que el PCdV significa pasar del funcionamiento de una “máquina de memoria” al de una “máquina de ficción”, que sostenida sobre una tradición local movediza de producción de imágenes de textura heterogénea y severamente estratificada, reconstruye la ciudad-imagen del deseo retentivo que fija el paisaje humano ya encuadrado en *A Valparaíso*.



2. El espacio polémico abierto
entre la ficción programática y
las estrategias de gestión de
proyectos en sus relaciones
con la institucionalidad cultural.

El espacio polémico abierto entre la ficción programática y las estrategias de gestión de proyectos en sus relaciones con la institucionalidad cultural²

¿Cuáles son los desafíos que presenta la identidad local para el trabajo del Parque Cultural?

No es nuestro campo el ámbito de la identidad local. Muy por el contrario, es esta identidad la que está presente frente a una solicitud de la industria turística local en relación a convertir el Cerro La Loma en un polo turístico. Curiosamente, lo primero que dicen los agentes sociales más relevantes del cerro es decir “no nos interesa”. O sea, el polo turístico no puede pasar por encima del polo vecinal. Hablan de “distancia”, “discreción” y “lo principal son los vecinos”. Los vecinos tenemos ciertos tipos de problemas, que no hemos resuelto. Esos problemas se enfrentan con la Municipalidad o con el poder político local. Problemas relativos a pavimentación, conectividad, ¡cosas muy concretas!

Entonces uno diría: “Perdón, ¿qué problema de identidad hay en La Loma?”. Tenemos el Club Estrella Roja, tenemos la Junta de Vecinos, está la Escuela Municipal de Bellas Artes, está el Hostal Camila 109, está la Quinta de Los Nuñez, que es un lugar de expresión máxima de la cultura popular urbana...

En ese contexto, no nos aparecemos como articuladores de comunidades vulneradas. Por el contrario, se trata de comunidades fuertemente constituidas.

Ustedes llegan a insertarse a algo que ya existe...

Ya existe, y no es que lleguemos a insertarnos, sino que la sola decisión del Estado de poner en pie un equipamiento cultural de esta complejidad

2 Entrevista realizada al autor por el equipo de la *Revista Planeo Online* del Instituto de Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago. Mayo de 2013.

y de esta monumentalidad para Valparaíso, sienta de por sí un antecedente arbitrario, moderno y de gran violencia simbólica, como toda la modernidad arquitectónica.

¿Cómo hacerse cargo de esa certeza, desde dentro del Parque?

En esto consiste el trabajo comunitario que hacemos. No es hacer que las comunidades adquieran su identidad, sino al contrario; es interrelacionarnos con identidades totalmente operativas y dinámicas.

Por otro lado, un complejo cultural como éste no se justifica -de acuerdo a ciertos parámetros que es dable esperar de las unidades culturales- como un “colmador de demandas”. Por lo tanto, no tengo yo que hacer un catastro de las demandas de mis vecinos. Las demandas sociales son algo mucho más complejo. Yo no debo caer en el burocratismo institucional de definir cuáles son las demandas que le conviene a la institución relevar. Entendiendo que las demandas son un constructo, una ficción de la clase política y de la clase sociológica. Más bien espero trabajar en una dinámica “deseante”, para hablar “guattarianamente”.

Estamos conscientes de todo esto, y por lo tanto somos más bien un dispositivo de interconexión de complejidades y contradicciones urbanas. Esto es lo que yo llamo el frente comunitario. Otro frente es el de los artistas y otro frente es que se construye en la relación con los públicos más generales. Los artistas son nuestro primer público específico, respecto del cual tenemos una política de trabajo específica, destinada a fortalecer la escena artística local.

¿Son líneas de trabajo muy diferentes?

Totalmente diferentes. Una cosa es trabajo comunitario, que tiene su lógica; otra cosa son las prácticas artísticas; y otra cosa son los públicos cooperantes más amplios. Los artistas son un público específico de primera magnitud. Yo no trabajo con la noción de formación de audiencias,

que corresponde a una invención sociológica de la ideología culturalista americana setentera que ha calado muy bien en cierto tipo de autoridades culturales de Chile. Pero eso no es mi problema. Es decir, es mi problema. (Risas).

Yo entiendo el trabajo como un trabajo de construcción de públicos. Y debo entender que existen públicos muy diferenciados que se distinguen por estratos en función de la definición de sus prácticas. Los vecinos tienen prácticas vecinales. ¿Cómo las identificamos? ¡Ese es otro problema! Pero nosotros no le vamos a ir a “dar identidad”. Sería una soberbia institucional de marca mayor. Más bien somos un dispositivo barato de etnografía.

Nuestro trabajo requiere, de todas maneras, de herramientas etnográficas implícitas para desarrollar una interlocución en el terreno de la máxima criticidad posible. Criticidad tanto desde el modo en que se construyen las demandas, las respuestas, y los intereses de un equipamiento cultural como éste.

Respecto de la construcción de este equipamiento cultural; de este artefacto que emerge en parte, pero también se vincula con algo que ya estaba. Nos referimos a la cárcel como infraestructura. ¿Cómo ocurrió eso?

Es que la cárcel, como infraestructura, es lo más des-infraestructurado que hay. Porque es una cárcel desafectada. Por lo tanto no es la cárcel.

Se le sigue llamando así...

Eso es un problema de denominación de grupos específicos que ven en esa mantención un interés determinado. Pasó a llamarse “Ex-Cárcel”. Qué curioso. Es chistoso, tiene que ver con las luchas léxicas en Chile. Esto es un momento muy interesante de las batallas de re-significación de los lugares.

La historia es fantástica. Cuando se des-afecta la cárcel, el predio pasa del Ministerio de Justicia al Ministerio de Bienes Nacionales. Podríamos decir

que Bienes Nacionales impide que agentes de la clase política, vinculados a intereses inmobiliarios importantes en la región, logren enajenar este predio de manera inmediata. Porque una vez desafectado, había que demolerlo y convertirlo en un gran condominio, edificios... Esa era la lógica. De manera que Bienes Nacionales y algunos de sus más astutos y preclaros funcionarios, encabezan la conversión del predio en un lugar cultural. De hecho el primer proyecto en el período de desafectación inmediata se llama “La cárcel, un lugar para la cultura”. No dice “Ex-Cárcel”.

Eso ocurre inmediatamente cuando se desafecta. Incluso la Secretaría General de Gobierno destina recursos para reparar cosas. Cuando Gendarmería salió de aquí se llevó todo. Hasta el techo. De modo que la primera iniciativa de la gente de Bienes Nacionales, en ese momento, es impedir la tugurización del sitio. El Consejo Nacional de la Cultura toma cartas en el asunto e instala las escuelas de rock. Esto demuestra que existe un proceso de instalación estatal, que comparte la ocupación del sitio con agrupaciones culturales. Esto es una toma de terrenos tolerada, promovida y cuidada por el Estado. ¿No parece curioso? Esa es una de las cosas interesantes de todo este proceso. Me atrevería a sostener que las decisiones del aparato Estado van por delante de las iniciativas de las organizaciones. Pero hay dirigentes de ese entonces que están convencidos de que el Parque es el efecto directo de las presiones de un movimiento cultural y social organizado bajo su conducción. No dudo que de su contribución, pero estos procesos son mucho más complejos; sobre todo, porque hay que tomar en consideración otras variables, como la calculada desidia –aparente- del Estado en relación a diversas estrategias de uso del suelo, que efectivamente, terminaron mal para ellos. En ese punto, la acción de los movimientos sociales fue fundamental para conseguir el destino cultural de este predio.

¿No hubo algún tipo de resistencia de parte de las organizaciones frente a ese proceso?

¿Por qué habría que pensar en la palabra resistencia, si te estaban abriendo la casa? Te estaban ofreciendo

dónde operar en condiciones de gratuidad. Esa es una historia atravesada por el ideologismo de la “alternativa cultural anticapitalista”. El GORE pagaba la luz y el agua. Claro, a nadie le gusta ser vigilado y el discurso de algunas organizaciones es heroico y modifica los hechos históricos en provecho de una interpretación tribal del origen. De todo esto hay que debatir, pero con rigor. A mi entender, este es el típico caso de manejo estatal inconsciente de las energías deseantes de una comunidad organizada. En el fondo, es una historia muy interesante de ficción orgánica y de impostura porque, al final, quienes pagan el costo de toda esta ilusión “movimientista” son las propias organizaciones políticas reconvertidas en organizaciones culturales, fragilizadas por el modelo de trato que define el Estado con una nueva legislación cultural.

¿Qué costos son esos?

El Estado mantiene el predio gracias al esfuerzo de las comunidades. Esto es un fenómeno de una gran perversión. Promueve un uso cultural esperando qué hacer en términos inmobiliarios, sin pensar que la comunidad se va a levantar contra esa forma de voracidad gentrificante. Es entonces que aparece la coyuntura del Bicentenario. Pero no hay que desestimar en este análisis lo que significó el Plan de Lagos, en esa pre-coyuntura. Y todo esto ocurre en el cauce imaginario en que la ciudad acoge la instalación de la sede del Consejo Nacional de la Cultura.

Entonces, tenemos que la ocupación de la cárcel es anterior a la fundación del Consejo de Cultura. Mira cómo se distribuyen las cosas. El Consejo representa la oficialidad de la cultura, la ocupación del predio de la cárcel representa la cultura no-oficial. La reducción ya está planteada. Lo cual significa que el Estado se hace partícipe de una política de “doble poder” tolerado, proporcionando legitimidad a organizaciones que reproducen el gesto de las viejas luchas urbanas de los años sesenta. Ocupar, permanecer, hacer soberanía, negociar, juridizar su permanencia y negociar buenas condiciones de abandono del sitio. Al aparato del Estado le encanta acoger estos

gestos porque los domina a la perfección, ya que él mismo los inventó, les dio forma...

Precisamente por eso preguntábamos si no hubo algún tipo de resistencia, quizás no expresada...

No, no hubo resistencia, ¿sabes por qué? Porque en Chile se inventó un modo de diluir inmediatamente toda resistencia posible. Esa manera se llama “mesa de trabajo”. ¿Cuál es el objeto retórico de la mesa de trabajo? Cansarte. Desalentarte. Y si algunos actores se ponen pesados, “bueno... les damos un poquito”, hasta cansarlos de nuevo. Lo que más teme la autoridad –de siempre– es que hagan escándalo en la calle, en la prensa. Entonces aparecen formas de relación calculadamente extorsivas entre el Estado y los residuos perversos-polimorfos del movimiento social. Este es un fenómeno de características ya anunciadas. Los movimientos sociales desaparecen con el arribo de la transición democrática interminable. Lo que queda de esos movimientos sociales es ingresar al campo de la lógica del movimiento político, o pasar a ser marginales que se estacionan en el campo cultural, como último recurso. ¿Y adónde van los marginales? A lugares como éstos.

Entonces, luego de la des-afectación de la cárcel, este es el lugar de confinamiento de unas energías que si bien estaban en situación de disolución, seguían operando de manera eficaz, incluso desde antes de la Declaratoria de Patrimonio de la Humanidad. Esos son diez años de gran complejidad y contradicciones que son dignas de estudiar como situación de naufragio simbólico específico. Ahora, entremedio, hubo tres o cuatro grandes combates que adquirieron el estatuto de emblema. Esto es un capítulo de la historia del control y manejo de poblaciones que el Estado de Chile realiza con extraordinaria eficacia mediante una lograda política de territorialización.

Ya que estamos hablando de territorio, esto sería un dispositivo de manejo que operó con total eficacia. La eficacia del Estado es que se pudo construir un Parque. Es que se pudo hacer un concurso. No necesitó poner la cara porque los ciudadanos le hicieron el trabajo duro haciendo caer el proyecto de Niemeyer, que era

percibido como un acto de violencia simbólica extraordinaria por parte de la intelectualidad y de las agrupaciones culturales locales. El proyecto de Niemeyer significaba arrasar con el polvorín y con la cárcel. El Estado, con un sentido de la economía simbólica extraordinario, le entrega a los ciudadanos la defensa de uno de sus más importantes patrimonios; un lugar de memoria. Si lo hubiese pensado no le habría resultado. Esto corresponde al ejercicio de un inconsciente estatal operando con toda su eficacia simbólica.

Lo haces sonar como un éxito y una derrota simultáneamente.

Pero sí, es un éxito y una derrota, ¿para quién? Para todos. La derrota es un éxito. La derrota del movimiento social es el éxito del Estado de Chile porque produce la atomización del movimiento político.

¿No existe una alternativa de reconfiguración estratégica dentro del artefacto?

Bueno, claro, el artefacto se reconfigura. Esto es muy dinámico. En ese sentido yo pienso que el Parque salva al Parque. La arquitectura salva al proyecto. Eso nadie lo había pensado.

Porque en dos hectáreas y media, esto se convierte en un lugar de memoria de la ciudad. Aquí tienes concentrados doscientos años de historia de poblamiento: un polvorín en 1806; una cárcel en 1917; un complejo cultural en 2010. Perfecto.

No se suele dar, en un terreno tan restringido, tres edades que corresponden a tres modelos de desarrollo de la ciudad. Eso es ejemplar. Resultó así. Además, con un diseño arquitectónico que califico de corte brutalista brasileiro –es una broma– que cumple con todas las normas de contemporaneidad adecuadas. ¡Estamos en el *mainstream* de la arquitectura con esto! Por lo tanto, y paradójicamente, pasa a ser patrimonio contemporáneo. Esto no habría podido quedar mejor.

Todos están pensando aquí en un modelo de plan director de gestión de patrimonio que no contempla un edificio como éste en dicho plan. No estamos en el casco histórico. Por lo tanto, estamos en una zona de amortiguación, ¡que me parece genial! O sea, nosotros estamos para amortiguar el rebalse social de “los bárbaros”, para que no lleguen al plan. ¿No te parece que el Estado habla demasiado a través de sus enunciados edificatorios? Dejémonos de cosas: este es el modelo de trato que todo Estado mantiene con la cultura; amortiguación de riesgo social.

¿Y qué es lo especial del Parque, entonces?

Ah, lo especial del Parque es que tratamos de hacer que ese proceso de amortiguación sea lo más eficaz posible. Lo cual implica trabajar sobre esta distinción jocosa entre “civilización” y “barbarie”. La primera está en los cerros gentrificados, la segunda, en el resto de la ciudad, en la ciudad como resto. Eso no lo inventé yo. Es el dato mayor de la causa.

¿Y cómo se hace eso?

El Parque se instala como dispositivo de contra-gentrificación.

El Estado pone en mis manos un dispositivo con el que se puede implementar

—¡vaya palabra!— una política cultural de veras. Porque, en el fondo, puedo trabajar para producir una inversión de la noción de patrimonio. Para mí, en esta zona, el patrimonio no son los edificios ¡sí yo ya estoy en un edificio de patrimonio contemporáneo! Mi trabajo de desplazamiento del patrimonio va hacia considerar que los cuerpos de los habitantes de la ciudad son el patrimonio de Valparaíso.

¡Eso me permite un desplazamiento analítico extraordinario! Eso se lo tengo que agradecer al Estado, ¿te fijas? Esa es la pequeña etnografía que habilita la burocracia. Y sobre todo, la burocracia del MOP. Que en este caso es el Ministerio de Obras Públicas, pero que cada vez que leo la sigla pienso en los residuos mi vieja memoria y me

digo “Movimiento Obrero y Popular”. Me refiero a una burocracia altamente responsable –la del MOP-, porque quiere decir que entiende cuáles son las zonas donde hay que poner la pausa. Eso es grandioso.

Entonces un equipamiento complejo implica diseñar pausas. Eso implica, a su vez, reconfigurar lo que podemos entender por calidad en la vida barrial y cotidiana. Al mismo tiempo, redefinir la calidad de las prácticas artísticas locales, con el propósito de fortalecer la escena artística local. Son dos objetivos diferentes.

Y que no se tocan.

Yo espero que no se toquen, para no promover el populismo de parte del sector arte y tampoco el clientelismo. Esos dos elementos contra los cuales hay que combatir. De manera que, en el terreno de contacto con los artistas, la única lógica es la disputa formal.

No es un problema de contenido; es un problema formal. Teatro de calidad, danza de calidad. Pero porque son una danza, un teatro y unas prácticas musicales que se articulan con los elementos más elaborados de la cultura popular urbana. Ese es el trabajo del Parque. Ponerlos en relación.

Esas formas de articulación pueden tomar el formato del teatro y nosotros armamos una cartelera donde incluimos los elementos más preclaros de esa cultura popular urbana musical. Por ejemplo Los Chuchos, Los Paleteados del Puerto, El Sentimiento Negro del Perú, en fin. Tienen que ver con tres modos de manifestación de la resistencia corporal porteña: el bolero, la cueca urbana, el tango. Son tres prácticas culturales urbanas populares que se dan en espacios regulados: clubes, clubes de adulto mayor. Donde, a través de baile, ocurre la reproducción de un ceremonial social que en otros terrenos se ha perdido.

El ciclo *Sentimental* ha sido eso. La perspectiva de trabajo que tenemos para este año, con Movimiento Sur, con la Fundación Siemens, con el Goethe Institut, etcétera, es armar movimiento

más allá del movimiento, que son experiencias de arte contemporáneo que permitan revalorizar esa articulación. Es del mayor interés establecer estos vínculos formales productivos entre la cultura popular urbana y la danza contemporánea.

Por otra parte, *Sentimental* nos condujo a hacer un elaborado trabajo de historia local. Al mismo tiempo de trabajar en esta reivindicación de cultura popular urbana, la historia local tenía que ver con el propio desarrollo musical. Para nosotros fue una gran cosa realizar un conversatorio sobre la influencia afroperuana en la música porteña. O sea, tener aquí en el Parque a unos tipos virtuosos de la guitarra peruana e introductores de la guitarra percutida, con los tipos que trajeron los primeros cajones peruanos a Valparaíso ha sido un privilegio. ¡Perdón! Nada más que trabajando en ese terreno, hemos aprendido una enormidad porque nos hemos convertido en un eje de reconstrucción de historias locales.

La historia local te lleva también a la cárcel. Esto es un lugar de memoria. No podíamos estar al margen de la historia carcelaria y de la represión política que tuvo lugar en la cárcel. Por eso llevamos ya dos exposiciones de presos políticos que estuvieron detenidos acá.

Porque hubo varias generaciones de presos políticos. Están los jóvenes contestatarios de los 85 que fueron acusados por transgredir la Ley de Control de Armas; están los presos marinos que estuvieron en el Consejo de Guerra antes del 73; están los presos que cayeron el 73... o sea, ¡hay! Y además hay una gran historia carcelaria muy potente. Tiene que ver con el rol que esta cárcel tenía en el barrio y las relaciones que sostenía con él. Por lo que hemos descubierto, eran bastante fraternas. Incluso hay gente que está un poco sentida porque le damos demasiada importancia a los presos políticos y descuidamos la historia de los presos comunes. No deja de ser una declaración significativa. Hay una historia carcelaria muy pesada, muy densa, que no hemos abordado con toda la erudición que se requiere.

La gente que estaba aquí era gente que sufría. Los relatos del último motín, antes del traslado,

es muy conmovedor. ¿Quién da la alerta y quién protesta? Los vecinos. Ellos se percatan de lo que está pasando y de la violencia que ocurre en el interior. Te puedo hablar de los recuerdos de la gente acerca del universo sonoro que implica los sábados y domingos en las calles próximas a la cárcel. Recados desgarrados, diálogos a viva voz, de los cuales se entera todo el barrio, porque el viento se lleva el eco de las voces. Pero al mismo tiempo vienen las familias a gritar. Mucho grito, mucho mensaje de cárcel de película italiana.

Y si uno tuviera que buscar esa práctica hoy con el Parque, ¿ocurre de manera tan parecida?

No, no, porque no es una cárcel.

A eso me refiero, por esa transformación...

No es una cárcel. Aquí hubo un estallido del espacio. Imagínate lo que significa cortar parte importante del muro perimetral, rellenar, readecuar, demoler todas las construcciones de tabiquería que habían fuera del edificio histórico y dejar este vacío abierto en medio de los cerros de una ciudad en donde no se abre ningún parque en un siglo. Por eso sostengo que el proyecto arquitectónico sobredetermina al proyecto cultural porque nadie queda indiferente ante esta manifestación de vacío. Además el proyecto de arquitectura implica que es un Parque y que es una plaza que tiene un recorrido circular, que tiene dos accesos protegidos, que hay unos baños impecables, que hay descanso efectivo...

¿A qué ritmo puede trabajar este artefacto como este con las dimensiones que tiene y también con la flexibilidad que tú al menos nos has mostrado?

Al ritmo de la disposición presupuestaria. (Risas).

Al ritmo también de la comprensión por parte de la clase política local y al ritmo de la comprensión de las exigencias del espacio artístico. La relación con las instituciones locales es un problema político que a mí me sobrepasa. No es que me intente lavar las manos, sino que realmente me sobrepasa.

¿Y sobrepasa a cualquiera?

Sobrepasa a cualquiera en el sentido que hay cosas que no dependen de mí, a eso me refiero. Pero hay cosas que dependen de mí, entonces trato de hacer todo el trabajo en lo que a mí me concierne, y excederme, ir un poco más adelante, analíticamente, conceptualmente, culturalmente. Porque en este tipo de trabajo, si tú no te excedes, en un mínimo, tampoco entras en relación. Por eso digo que cuando uno habla de “la” clase política en verdad estamos hablando de una abstracción. Hay estratos, grupos diferenciados, grupos de interés, presiones implícitas, amenazas, malestares no explicitados, bronca porque no nos convertimos en correa de transmisión, etc. Son cosas muy concretas, dinámicas, que se verifican en las relaciones con los movimientos sociales, en las relaciones con los movimientos políticos, en las relaciones con...esta palabra fetiche de hoy, “ciudadanía”. ¿No les parece extraño, en la batalla del léxico, que hay una clave en donde todo es “ciudadano y participativo”? Cada vez que escucho hablar de eso me da una especie de...”incomodidad analítica”. Hay falta de rigor porque se sigue operando con unas nociones que ya no son siquiera conceptos prácticos, sino unas nociones sobrecargadas de ideología, destinadas a alterar con mucha “mala leche” la pensabilidad de las luchas urbanas de hoy.

¿No resultan operativas para referirse también al arribo del artefacto Parque?

No, no, no. Porque esto tiene que ver con el modo en que ciertos procesos globales pasan a concebir la existencia de estos equipamientos culturales, de gran envergadura, que sitúa el debate sobre su propia existencia en otro plano, en el curso del cual debo enfrentar el discurso de aquellos que no deseaban el Parque, ya que su construcción modifica su correlación de fuerza en la ciudad. Para muchos, esto no puede sino ser percibido como un “elefante blanco”; justamente, porque el equipamiento es de una monumentalidad inaprehensible para lo que sus prácticas sostienen. Aquí hay, entonces, asociado, un problema de escala en el ejercicio de manejo y en las proyecciones. Entonces, mi

respuesta para ellos es la siguiente: el Parque no es sólo para Valparaíso, sino que está en Valparaíso y es poner a Valparaíso en el mundo. Pensar así parece una ambición desmedida. Se invierte en un equipamiento para poner a Valparaíso en un contexto, en un concierto planetario. Hay que ir más allá para poder también asegurar la vanidad local. Eso significa fortalecer la escena artística, entre otras cosas. Pero fortalecer la escena artística no en relación a Santiago, que es un hoyo negro, ¡no!, sino en relación al mundo, a la región. Hoy día, justamente, hay cuatro pintores de Valparaíso que exponen en Lima ¿De dónde cuatro porteños en Lima? Eso es. ¿Por qué? Porque pasaron por el Parque. Porque el Parque les colaboró en el montaje de una plataforma internacional. Hoy día los grabadores del Centro de Grabado de Valparaíso itineran su muestra por el país, a partir de una iniciativa compartida desde el Parque. Son dos pequeños ejemplos.

Desde ese punto de vista entiendo muy bien la separación que tú hiciste entre esa línea de trabajo que es por los artistas y población artística y lo que tiene que ver con el barrio porque pareciera que son de escalas diferentes.

Lo que pasa es que son escalas diferentes, son espacios diferentes, pero que al final del día o al final del año, en el círculo, se tienen que cerrar.

¿Y cómo?

Es que esa es la construcción, ese es el trabajo en el Parque, porque no se cierran de manera diplomática. Por ejemplo acabamos de inaugurar el invernadero.

El invernadero tiene un sentido metafórico y práctico. Y como sentido metafórico tiene varios objetivos políticos conectados. El principal objetivo político es que el invernadero es una casa. Entonces cuando tú en un Parque como este, complejo, instalas una imagen de casa, lo que haces es una escultura. Además una escultura transparente, no es la casa de vidrio (risas), es una escultura transparente. Al interior de la cual van a ocurrir cosas que todavía no sabemos muy

bien qué, prevemos, ¡sí!, pero lo que ocurre en un invernadero es que cambia la temperatura interior. Yo quisiera que el Parque Cultural le cambiara la temperatura cultural a la ciudad. Entonces el invernadero pasa a ser casi un emblema y un modelo de enunciación.

Es un eslabón...

Es un eslabón porque tiene un efecto práctico. ¿Quiénes van al invernadero? Los adultos mayores vinculados al barrio, al Parque, en fin. ¿Cuál es el objetivo? Preparar la tierra y semillas, almacigos, para huertas comunitarias. Entonces mi idea de invernadero está conectada con un objetivo final que se llama “cultura de quebrada”. Nosotros quisiéramos incidir en la revalorización de la cultura de quebrada. Pero eso es largo, mientras tanto vamos a hablar, tenemos que traer conceptualmente la cultura de quebrada al invernadero, para anticipar. Y por otro lado promover efectivamente ¿por qué no? el cultivo de huertos comunitarios. Pero eso, en una perspectiva lúdica, como diversión muy seria. El hecho es que se juntan unos viejos; el hecho es que hay una dinámica que partió, que no sé muy bien dónde va a terminar, pero que tengo el deseo y todos estamos trabajando para que eso se vaya encauzando hacia lo que te planteo, o sea cultura de quebrada, huertos orgánicos, huertos verticales.... Y para todo eso se necesita plata, vamos a ir levantándola. Pero si logramos instalar en el Parque diez o doce pedazos de huerto efectivo, que permitan demostrar que eso es posible y que a lo mejor son replicables bajo ciertas condiciones, en otros lugares cercanos, ¡perfecto!

¿Qué es lo que se viene para el Parque? ¿El 2013?

Yo ya estoy pensando en el 2014. La política de reciprocidad con el Perú. Hay que traer artistas peruanos a exponer en el Parque, ya que van chilenos a Lima.

Estoy pensado en una gran exposición, de un gran artista español conceptual que se llama Pepe Espaliú, para enero, febrero del próximo año a lo



mejor. Y ahí está, eso es.

***¿Puedes contarnos un poco cómo funciona?
(organigrama pizarra)***

Eso es el asunto. Funciona así. Este año el eje es “ciudad y territorio”. Por eso tenemos la exposición de Ciudad Abierta. Pero ahora vamos a inaugurar *Bridges & Borders*, una exposición internacional con obras de intervención bastante cuidadas y enigmáticas en el espacio. Tiene que ser un desafío de arte contemporáneo en una ciudad tan espeluznante como Valparaíso. Luego tenemos en esa coordenada horizontal un coloquio sobre viviendas sociales, pero en el fondo es sobre algo específico, es entre historia del diseño de Estado; o sea la historia del bloque 1010-1020.

Y en términos de las memorias locales... hay dos héroes locales importantísimos en la construcción de un mito dinámico contemporáneo: El gitano Rodríguez y Francisco Rivera. La obra de Francisco Rivera es completamente desconocida y sin embargo es un tipo clave en la persistencia de una abstracción más conceptualista que tiene sus puntos de referencia entre lo que podría plantear su hermano Hugo y la poesía de Juan Luis Martínez. Nadie ha hecho una exposición de este carácter. Nosotros las vamos a hacer.

Y así nos vamos. Y por otro lado está la producción de archivos. Por eso, vamos a hacer una segunda exposición de Nebreda, de su colección de fotografía. Y continuar con la estrategia de los laboratorios culinarios. Ahí hay dos formatos: *popular cuisine* y *vecinal*, en las que hemos considerado las prácticas culinarias como un eje central de nuestro trabajo con comunidades.

Se hizo una cena con los vecinos. La idea era que a una chef de acá invitara a tres señoras y un señor para diseñar una cena; pero una cena normal, de casa porteña. Ellas no tienen restaurant ni son chef; son señoras que cocinan en su casa, cocina hogareña; por eso se llamó *Vecinal*. Yo he comido la mejor “Palta Reina” de mi vida, aquí, en *Vecinal*. En las sesiones de cocina porteña, estuvieron Ritta Lara, Úrsula Franco, Manuel Subercaseaux,

Cristián Álvarez, todos ellos magníficos chefs locales. El objeto era reconocer un corpus culinario que provenía de la cultura popular urbana. El otro día, don Sergio Vuskovic, ex alcalde de Valparaíso, uno de nuestros héroes locales más significativos, con quien estamos trabajando junto a Carlos Carroza, flamante director de la Biblioteca Severin, en una entrevistas sobre su trayectoria intelectual y política, me dijo: “Nunca he comido un osobuco más rico en mi vida que el que hizo Ritta Lara”. (Risas). Este es el tipo de cosas que ocurre en nuestro Laboratorio Culinario, como parte de nuestra estrategia de mediación.

2.1. El PCdV es un dispositivo de intervención institucional que articula funciones de centro cultural, centro de arte y centro comunitario³

Afirmar que el PCdV es un dispositivo cultural que articula funciones de centro cultural/centro de arte/centro comunitario supone concebir que sus acciones afectan variados estratos de público de manera simultánea.

La noción de público es una dimensión cualitativa, cuya cuantificación está determinada por el alcance y propósito de las acciones.

Las acciones del PCdV como **Centro Cultural** son realizadas a partir de la *lectura* del imaginario local porteño. Para esto el PCdV realiza *estudios de campo* –con mayor o menor rigor, con mayor o menor imaginación sociológica– en la trama de la ciudad y de la región con el propósito de relevar aquellos elementos que definen las condiciones de la *habitabilidad* porteña.

La Teoría del Encuadre es una herramienta conceptual que modela la captura de indicios de cultura local que determinan la programación. Estos indicios se verifican en un espacio coreográfico social (bolero, cueca, tango), un espacio de representaciones sociales ligados a las prácticas artísticas (teatro, música, danza, etc.), un espacio de representación de la memoria (lugar de memoria política, archivos de lo común), un espacio de recreación (parque), un espacio ceremonial (reparticiones estatales), un espacio

3 Aclaración del autor: Nota sobre la articulación de públicos en el PCdV.

conversacional (conversatorios, mesas redondas, presentaciones de libros, coloquios) y un espacio culinario (cocina hogareña porteña).

Cada uno de estos espacios compromete un público diferenciado y que habita mayoritariamente en la ciudad.

Las acciones del PCdV como un **Centro de Arte** son realizadas a partir de enunciados artísticos formulados desde la lectura del desarrollo interno de las prácticas en la escena local. Esta lectura está realizada desde el conocimiento panorámico y problemático del estado de las artes en el sistema nacional de arte.

Existen dos tipos de enunciados artísticos. Aquellos que satisfacen propuestas del campo artístico “hacia adentro” y aquellos que ponen en relación a unos artistas con un público determinado a partir del montaje de una obra que forma parte de un repertorio ya sancionado en la historia de cada práctica.

Las prácticas “hacia adentro” exigen el reconocimiento de enunciados de carácter experimental. Sin embargo, existe una experimentalidad de ruptura y una experimentalidad que solo introduce innovaciones, en relación al retraso de la escena local respecto de la escena nacional/internacional. Se trata, entonces, de prácticas “inéditas” de transferencia informativa.

En el PCdV la experimentalidad posee sus matices ya que se concentra en tres tipos de formatos: clínicas, residencias y laboratorios. Estos son formatos en los que los artistas tienen por objetivo *producir conocimiento* en el seno de las prácticas. Este conocimiento está determinado por los niveles formales de consenso sobre el estado de las prácticas, de acuerdo a un reconocimiento internacional del estado de avance de éstas. Esto quiere decir que en el PCdV nos ponemos en línea con unos rangos de exigencia suplementaria. Aquí, el propósito del trabajo de negociación entre el PCdV y los proyectos de artistas es formular iniciativas destinadas al fortalecimiento de la escena local.

En la ciudad, cada práctica posee una tasa de consistencia determinada y se configura como un espacio formado por una masa crítica que se expande hasta formar diversas zonas de participación cooperante. Se le denomina masa crítica porque es el grupo que asegura la reproductibilidad de su espacio. De este modo se define la consistencia de cada práctica.

Es necesario realizar un estudio sobre el estado de cada masa crítica local en relación a la situación de cada práctica en el nivel nacional/internacional, porque es en relación con éste ámbito que se establecen los rangos de exigencia.

En Valparaíso, cada práctica posee una masa crítica no mayor a diez personas. Los intérpretes medianos llegan a la cuarentena. Algunos de los cuales logran insertarse en estructuras de formación académica.

El público extra-artístico y cooperante que se expande como el tercer elemento más allá de la secuencia *masa crítica-intérpretes-cooperantes* alcanza el centenar de personas, pudiendo llegar al doble de esta cifra según el tipo de montaje.

Ahora bien: no todas las prácticas poseen indicadores homogéneos de desarrollo. De modo que la aceleración de consistencia es el objeto de trabajo con este tipo de público.

En el espacio del Centro de Arte el público está formado por *artistas/masa crítica* y por *intérpretes/cooperantes*.

Las acciones del PCdV como **Centro Comunitario** son realizadas a partir de la *lectura* del *barrio* y de los efectos en la población cercana de su condición de equipamiento cultural de amortiguación (*contra-gentrificación*). Estas acciones están determinadas por la relación directa con el territorio. Este es un público que experimenta un reconocimiento por la cercanía de su *habitat* respecto del Parque.

El solo hecho de su existencia como equipamiento cultural en que se asienta un caso ejemplar de arquitectura contemporánea en medio de la arquitectura vernacular, laberíntica y abigarrada

implica un espacio urbano que re-ordena las percepciones. Esto era una cárcel, luego un lugar de intervención de parte de agrupaciones culturales, finalmente, un equipamiento cultural complejo.

Desde su arquitectura, no solo ordena el espacio y delimita unos hábitos, sino que –además– incide en el aumento del precio del suelo. En este sentido, el barrio es desde ya un público, sin siquiera ingresar al Parque. Es preciso distinguir en este ámbito un público por *efecto de contigüidad* y un público por *inclusión*.

En cuanto a lo primero, el público por contigüidad se reconoce cuando el barrio admite que la existencia del PCdV los preserva de un cierto “ruidaje” ligado a ciertas formas indeterminadas de malestar social. Pero también, el barrio sabe que puede disponer de las instalaciones del PCdV en tanto parque apto para el paseo vecinal. Y más aún, ahora, que formamos parte de un convenio destinado a pensar el destino del Estanque como espacio de “expansión” del PCdV.

El público por inclusión se refiere al uso que los habitantes hacen del Parque y de sus instalaciones, particularmente vinculados por iniciativas como la sala de lectura para el adulto mayor (formulada), el invernadero y el laboratorio culinario (*Vecinal*). Al mismo tiempo, los adultos mayores del barrio saben que pueden contar con las instalaciones del Parque para realizar reuniones y encuentros. Lo que se asegura es la tendencia a la asociatividad barrial, en particular con el Cerro La Loma y la Quebrada Elías.

En la lectura del barrio hay elementos que se cruzan con las acciones del centro de arte y del centro cultural. De modo que una misma acción atraviesa dos y hasta tres configuraciones de público. Esto significa que una acción de residencia proveniente del centro de arte se articula con un espectáculo abierto que reúne a masa crítica de las asociaciones de adultos mayores, correspondiendo a acciones de centro cultural con conexiones barriales. En esa misma línea, una iniciativa culinaria afecta las relaciones con el barrio y produce conexiones que se traducen en acciones que tendrán repercusión como dispositivos de mediación, en

el marco de una exposición como *Estrella Roja* (en preparación), que será la primera exposición estrictamente destinada a exhibir el estado de situación de un imaginario barrial directamente contiguo.

En el caso de la danza, por ejemplo, tenemos *Movimiento Sur*, un laboratorio de danza contemporánea (centro de arte) que se realiza en un espacio de estudio constituido por clubes de baile y espacios de transporte urbano. Es decir, son situaciones de expresión de la cultura popular urbana que actúan como espacios de trabajo para la danza contemporánea. Lo que importa en este caso es el período de trabajo previo a la creación, en el que participan intérpretes-creadores y especialistas de otras disciplinas. El público, por un lado, es la masa crítica de la danza local; y por otro lado, es una comunidad específica de la cultura urbana porteña. Esto es lo que ocurre en el plano de los laboratorios. En este mismo proyecto hay espectáculos a los que asisten la masa crítica/intérpretes, el público de comunidades involucradas en la investigación de campo y el público cooperante ligado a la danza en términos amplios.

En lo inmediato, lo que tendremos será una exposición de pintura. El público será principalmente comunitario, porque involucra de manera mayoritaria a un grupo de artistas que de manera directa o indirecta sostiene relaciones con la Escuela Municipal de Bellas Artes, que es vecina del PCdV y está localizada en el cerro La Loma. Por otro lado, compromete a un público cooperante ligado a la existencia de la propia escuela y a la franja de artistas de reconocimiento local mediano que ha sufrido exclusiones significativas de parte de la oficialidad del arte porteño y santiaguino. De este modo, la exposición recupera públicos artísticos que han sido marginalizados.

Luego tendremos la exposición *Estrella Roja*. Su público será igualmente comunitario porque involucrará a los habitantes del cerro La Loma, organizados en torno a la historia de un club de fútbol amateur. Por esta historia atraviesa la vida del barrio de estos cincuenta últimos años. El público es comunitario, barrial, pero las proyecciones

que tenemos son las de comprometer a ciertas masas críticas de la escena de arte para las que la producción social del club resulta significativa. Siendo éste un caso ejemplar de cómo hay que operar en la realización de conexiones entre cultura barrial y prácticas de arte relacional.

En paralelo, en la galería de exposiciones de gabinete, se llevará a cabo la exposición de fotografías de Nelson Muñoz, en las que exhibe su trabajo de registro del abandono de la cárcel cuando el recinto todavía estaba en manos de Gendarmería. Este viene a ser un caso de recuperación de *un lugar de memoria* que tiene como público a la vecindad barrial que siempre estuvo vinculada a la historia carcelaria.

Durante el mes de abril y parte de mayo se llevó a cabo el programa *Territorios de la Música*. El público primero fue el público formado por los propios ejecutantes de las orquestas regionales, a las que el PCdV invitó a tocar en un teatro de primera magnitud. El primer objetivo fue que ellos se escucharan. El segundo objetivo fue complacer a su masa crítica y público cooperante que fue el que completó la capacidad del teatro durante seis sesiones. De manera que teniendo esta expansión hacia la masa crítica fue pensado para fortalecer la ejecución y la interpretación local. Así las cosas, el segundo programa estará destinado a fortalecer aún más esta decisión programática, poniendo énfasis en la organización familiar de soporte directo de la acción de las orquestas juveniles e infantiles de la región. De este modo, la proyección de la acción se convierte en efecto comunitario (familiar). Sin embargo, a raíz de esta producción, se han fortalecido las relaciones con institutos universitarios de música instalados en las cercanías del PCdV que han previsto recurrir a éste para realizar ensayos en un ambiente de alta competencia. Esto establece, a la vez que relaciones de arte, un vínculo en el que se recupera la dimensión barrial institucional. De este modo, tenemos como *público-masa crítica* a dos escuelas: una de arte y otra de música.

Para terminar, acogemos un Festival de Fotografía, para el cual la distinción de públicos se despliega de la misma forma. Primero, la masa crítica y los

intérpretes; luego, el público cooperante formado por las expansiones de la masa crítica fotográfica local y nacional.

Estos últimos párrafos han abordado formas diversas de relación entre acciones funcionales (cultura/arte/comunidad) y públicos estratificados por el efecto de expansión de las propuestas programáticas entendidas como *actos de enunciación*.

2.2. El centro cultural es un dispositivo de aceleración del imaginario local

Un centro cultural es un dispositivo de aceleración del imaginario local. Un dispositivo es un conjunto de procedimientos destinados al estudio de campo, a la lectura del contexto, al diseño de respuestas, al montaje de iniciativas de programación.

Acelerar significa establecer nuevas relaciones entre situaciones, que bien pueden corresponder, tanto a demandas explícitas o implícitas de una comunidad, como a decisiones autónomas que tome la dirección del centro por efecto de su conocimiento de campo. De todos modos, esas decisiones estarán siempre ligadas a una elaboración crítica de las demandas.

Las demandas no existen como entidades autónomas, definidas *por-sí* y *para-sí*, sino que son el estado de una determinada elaboración conceptual a través de las que una comunidad se representa sus relaciones con el entorno y fija las percepciones acerca del lugar que ocupa en dicho entorno. En este sentido, una Dirección es un equipo de producción de conocimiento que opera en dos terrenos: en la gestión de los recursos y en la gestión de los conceptos que habilitan una programación. Pero gestión, en el primero de los términos, concibe la administración y las finanzas como la prolongación crítica de las decisiones elaboradas en el segundo. En este proceso, las demandas pasan a ser parte de la reflexión del Equipo de Dirección y configuran el rango de respuestas que este equipo debe diseñar como interlocutor institucional que dibuja en la pantalla de un imaginario local un discurso que reproduce las relaciones entre Estado y ciudadanía en un

nivel micropolítico.

Las demandas no son un dato empírico destinado a representar un estadio de carencias específicas de una comunidad, sino una construcción nocional a partir de indicios diversos que van forzosamente más allá de un primer reconocimiento de carencias y vulnerabilidades. Más bien, éstos son la materia prima sobre la que el Equipo de Dirección debe trabajar para formular una *ficción de aceleración*. Esto quiere decir, de manera simple, que todo *estudio de campo* conduce a un montaje de intervención simbólica, desencadenadora de acciones que modifican la percepción social que los públicos tienen de su posición en una comunidad determinada.

Estas modificaciones se reconocen en el hecho que las comunidades, las vecindades, los barrios deben también entender –a través de representantes y vecinos relevantes– que un centro cultural no es un equipamiento para la asistencia social, sino un sujeto institucional cuyo Equipo de Dirección realiza un trabajo de escucha elaborado, destinado a modular las demandas, expectativas y propósitos manifiestos de una población específica.

Modular significa modificar las longitudes de deseo de unas poblaciones que operan de manera naturalmente receptiva, para convertirse en operadores de una *legibilidad* social de nuevo tipo. Por eso, la existencia de un centro cultural en el seno de una comunidad debe ser entendida como una situación de interpelación negociadora que trabaja con materiales simbólicos muy directos que dan cuenta de un estado determinado de manifestación de un imaginario local.

El imaginario local es un yacimiento de formaciones inconscientes que condensan narraciones fragmentarias de diversa procedencia, y que bajo ciertas condiciones construye relatos de origen destinados a dar cuenta de sus propias filiaciones. El centro cultural se hace cargo de estas filiaciones convirtiéndose en un lugar donde se trabaja la memoria de los asentamientos, siendo él mismo un equipamiento destinado a proporcionar a estas formas el discurso de su necesidad institucional. A veces, el primer estudio de campo a realizar por un centro cultural es el de

la historia del poblamiento del entorno en que ha sido emplazado. El estudio de campo y el análisis del comportamiento territorial de los agentes del relato de origen permiten formular una primera ficción de programación.

Estas reflexiones provienen de mi experiencia en la crítica cultural ejercida durante la última década. Sin embargo, he abordado cuestiones de infraestructura cultural desplazándome hacia el terreno de las arquitecturas de los centros culturales como lugares en que se levanta otra arquitectura: la del *pensamiento de lo común*. ¿Qué es lo común? Aquello en lo cual una comunidad reconoce su indicio de compactación y puede reconocer los cimientos del *vivir juntos*. Lo común es la materia prima del trabajo de reconstrucción de las filiaciones que amarran la posibilidad de vivir juntos. Esta es la razón de por qué le he atribuido este rol a las historias de asentamiento.

Según lo anterior, no es posible apelar a la existencia previa de una especie de paradigma-de-centro-cultural. Las particularidades de cada territorio y las condiciones de aparición de los centros culturales hace que cada uno de ellos sea una entidad única, con homogeneidad administrativa con otros centros pero con heterogeneidad de funciones en virtud de las distinciones funcionales de su implementación.

La lectura obligada de los textos generados por los *paneles de expertos* en lo que a infraestructura cultural se refiere, puso a prueba mi paciencia institucional, ya que la experiencia adquirida en la crítica cultural no se había enfrentado a la *decibilidad implícita* de las normas y del diseño inconsciente de la administración cultural. Sobre todo a la hora de leer cuáles eran las definiciones operativas en que se describía un centro cultural como un espacio abierto a la comunidad, cuyo objeto era representar y promover los valores e intereses artísticos y culturales dentro del territorio de una comuna o de una agrupación de comunas. A lo que se agregaba un nuevo imperativo, por el que un centro cultural debía dar cabida a los creadores y a las demandas locales del arte.

Pues bien: en el 2010, la distinción entre “dar cabida a los creadores” y “dar cabida a las demandas locales del arte” ya se me presentaba como portadora de una ambigüedad que ha permanecido y que sigue provocando confusiones. Por esta razón, lo primero que hice al llegar al PCdV fue formular a secas las funciones y los dominios de verificación de dichas especificidades; por un lado existen las *funciones de centro cultural* y por otro lado, en un terreno completamente diferente, existen *funciones de centro de arte*.

Hoy día es preciso establecer estas distinciones de manera conscientemente excluyente para poder manejar las posibilidades de desarrollo en cada caso, teniendo en cuenta esta hipótesis por la cual las prácticas de arte son una especie de conciencia crítica de la cultura. Pero un centro cultural carece de pertinencia para satisfacer las exigencias y necesidades de inscripción de los artistas locales en la escena del arte nacional. A lo más, garantizan la pertenencia local de los artistas y terminan por subordinarse a sus formas endogámicas de sobrevivencia.

Esto quiere decir que los centros culturales no deben echarse sobre la espalda la responsabilidad de responder a las demandas de artistas locales que deben operar en otro espacio y bajo otras condiciones de circulación. Esto parece obvio, sin embargo es preciso repetir que un centro cultural opera en el espacio cultural y que un centro de arte lo hace en el espacio artístico. Situación a la que se agrega el hecho de que en Chile no existen escenas plásticas consolidadas en términos contemporáneos, sino solamente en tres ciudades, y que suele ocurrir que los centros culturales que piensan satisfacer demandas de artistas locales, lo único que les es dable realizar es la reproducción de un estado de desarrollo artístico deficitario. En concreto, un centro cultural no es un centro de arte sustituto.

Lo que se pone en evidencia en este punto es la permeabilidad existente entre la creatividad de los artistas, la creatividad de los equipos de dirección y la creatividad de las poblaciones. Esta permeabilidad resulta inevitable en localidades donde existe apenas una tasa mínima

de institucionalización de prácticas de arte contemporáneo, donde sin embargo, la existencia de un centro cultural colabora en la determinación de dicha tasa. Bajo esta consideración, es el centro cultural el que se ve obligado a asumir funciones de centro de arte. Pero la palabra función es de gran importancia, porque esto quiere decir que se trata de operaciones temporales y focalizadas. El centro cultural colabora en el reconocimiento externo de la creatividad de los artistas locales; lo que lo obliga a establecer relaciones institucionales destinadas a favorecer la colocación de dichos artistas en sus escenas propias de circulación. Sin embargo, hay localidades en que los equipos de dirección reciben el apoyo y colaboración de artistas cuyas prácticas, por deficitarias que sean en relación a sus circulaciones como artistas, resultan de gran rentabilidad para la instalación de la ficción programática, porque los artistas locales suelen formar parte de la masa crítica directa sobre la cual el equipo de dirección se apoya para desarrollar su trabajo. Es decir, los artistas son portadores eficaces de las habilidades etnográficas necesarias para la realización de los estudios de campo y del montaje de las *investigaciones participativas*. Jean-Luc Godard recordaba a menudo que “la cultura, es la regla; el arte, la excepción”. Sin embargo, como lo he adelantado, hay localidades en que el arte satisface una regla deficitaria.

Justamente, es el formato de la investigación participativa el que permite levantar una especie de solución de compromiso entre funciones de centro cultural y de centro de arte. Aunque hay que tener claro que es el paraguas de la ficción programática de un centro cultural quien proporciona sentido al efecto de algunas propuestas artísticas más experimentales cuyo efecto social y estético comparte con las comunidades una misma trama simbólica.

Es en el nivel más reducido de una comuna y de un barrio que la creatividad de las comunidades se articula con la creatividad del equipo de dirección, en el marco de un trabajo de prospección de los indicios residuales que permiten reconocer los elementos más decisivos de su representación local del territorio.

A título de ejemplo ilustrativo valga mencionar que sin haberlo pensado, el PCdV se vio envuelto en un efecto ceremonial que tenía una gran repercusión simbólica. El Ministerio de Bienes Nacionales buscaba un lugar donde entregar un número determinado de títulos de dominio. Nuestro teatro se prestaba para esta operación que parecía solo satisfacer una voluntad administrativa. Más allá de la ceremonia, lo que se inscribió como situación decisiva fue el encuentro de centenares de pobladores con el documento que ponía fin al *fantasma del desalojo*. El documento regularizaba una ocupación territorial a la que estaba ligada – directamente- la *memoria de lo común*.

No cabe duda que la lectura de estos indicios solo es posible si se llevan a cabo experiencias de *investigación participativa*, desde cuya formalidad es posible aglutinar aquellos sentidos que proporcionan solvencia simbólica a los elementos relevantes de las vidas comunitarias. Obviamente, en este terreno existen diferenciaciones de escala en las intervenciones.

Ahora bien: el equipo de dirección recoge los indicios de creatividad de la cultura popular en un territorio determinado y los proyecta sobre la cartografía inicial que proporciona el estudio de campo. Las relaciones entre los imaginarios locales y estos indicios son de gran importancia para diseñar una ficción de programación.

Es usual descubrir que en regiones el efecto estético de algunas prácticas sociales de carácter ritual posee un rol simbólico más consistente que los sostenidos por algunas prácticas de arte contemporáneo. Es posible atender esta última situación recurriendo a la hipótesis por la cual un centro cultural no debe hacerse cargo del desarrollo de tasas de institucionalización de la contemporaneidad artística en lugares deficitarios. Sin embargo, existe un terreno en que la práctica de un centro cultural es más cercana de las prácticas que se sitúan en la frontera del *arte público relacional* que funciona como una mesa de montaje que produce un relato alternativo al de la realidad vivida. El trabajo del equipo de dirección se acerca, en este sentido, a las prácticas de arte relacional, porque se obliga a tomar posición por

sobre esta realidad.

Un centro cultural no es tan solo un centro de eventos locales destinados a la “difusión del arte”, como suele mal entenderse, sino un espacio de recuperación de demandas culturales en sentido más amplio, que pueden no necesariamente considerar la realización de prácticas artísticas, sino estar centradas en acciones de experimentación y de innovación social en el terreno de la prospección de *lo común*. Bajo esta consideración, un centro cultural dinamiza procedimientos de resignificación del pasado de las propias comunidades, reconstruyendo los tejidos de antiguos asentamientos, visibilizados en los nuevos relatos destinados a poner en escena las memorias de antiguas luchas.

El imaginario local adquiere rasgos expresivos mediante una elaboración conceptual que se pone de manifiesto a través de relatos múltiples y cruzados, que combina las condiciones de posibilidad administrativa con las capacidades reales de programación efectiva y con los amarres intermedios de los avances registrados. En términos estrictos, no existe un solo imaginario local, sino una trama de nociones que fijan un estado determinado de representaciones sobre la idea que las comunidades se hacen de su posición en el mundo.

Un centro cultural puede convertirse en una plataforma de acciones educativas vinculadas al espacio escolar, pero relativamente autónoma, dispuesta a recoger demandas juveniles de formación flexible y decididamente extra-escolar. Es decir, un centro cultural puede plantearse objetivos de centro juvenil, montando experiencias de nuevos medios, donde el trájín computacional es puesto al servicio de unas demandas comunicativas locales, a cuya editorialidad está asociada la ética de la microinformación. Todo esto posee un sentido en el manejo del ocio de poblaciones de jóvenes para los que el centro cultural puede jugar un importante rol de contención simbólica.

Pero de un modo análogo, un centro cultural puede reconstruir espacios sociales para la tercera

edad, tanto en sus iniciativas asociativas como en las vinculadas a nuevas formas de activación de la memoria corporal. De este modo, un centro cultural puede extender sus funciones a las de un centro de salud en sentido amplio, centrado en el desarrollo de una cultura del autocuidado, que involucre experiencias tanto culinarias como de primeros auxilios.

¿De qué se trata la cultura? En primer lugar, de la *cultura de la corporalidad*. Las experiencias de recuperación de *lo común* pueden estar ligadas a la producción de una cocina hogareña como eje de pertenencia. De este modo, el eje de lo culinario privilegia las memorias barriales en un nivel de gran pulcritud.

En el PCdV hemos realizado iniciativas en este sentido en el marco de un gran proyecto que denominamos *Sentimental*. Consistió en el desarrollo de un programa en que se invitó a cocineros profesionales, conocedores de la cocina hogareña, a escoger en la comunidad a mujeres y hombres que se han hecho famosos en la elaboración de una receta y que por ese hecho adquieren un renombre barrial. Esta iniciativa, bajo el nombre de *Vecinal* congregó a los vecinos en sesiones culinarias en las que el resultado fue, siempre, la *recuperación de una oralidad* que reproduce la memoria de antiguas recetas familiares como patrimonio barrial.

No nos interesaba la cocina en el sentido turístico, sino como *eje de convivialidad*, asociado a prácticas corporales que reinventan ritos sociales desde la danza de salón practicada por centenares de adultos mayores, asociados en clubes de baile en torno al bolero, el vals peruano, la cueca urbana y el tango. Es en esta trama de *coreografización de la vida* que se entiende nuestra preocupación por la cocina hogareña, ya que su reproducción sostiene memorias corporales ligadas a la digna modestia de una historia alimentaria de las poblaciones sub-alternas.

Por otro lado, hay que pensar en la importancia decisiva que un centro cultural adquiere en un territorio por el solo hecho de ser construido y, por eso mismo, se convierte en un factor de rehabilitación urbana. Más aún, cuando el

contexto inmediato en que se concreta el campo estudiado es una vecindad en extremo cercana al centro cultural; que en la mayor parte de las veces compromete uno o varios barrios que establecen relaciones de lejanía relativa con éste.

En relación a lo anterior, la dirección de un centro cultural opera como un equipo de intervención de conocimiento, que pone en práctica unos procedimientos etnográficos “de bolsillo”, mediante los que formaliza un estado determinado de escucha institucional. Esta escucha se traduce en propuestas de programación que deben recoger los indicios más significativos de este conjunto de imaginarios barriales para que sirvan de cuadro de referencia y permitan reconstruir el relato de una política.

Una programación no es una rejilla que proviene de los efectos de cuotas sino una herramienta que proviene del estudio de campo y que permite redibujarlo para hacerlo avanzar en consistencia. Dicho avance se verifica en las iniciativas de programación, que adquieren un estatuto determinado en función de la capacidad que el equipo de dirección formule en vistas a convertirse en relato institucional.

El relato institucional se establece. Desde la partida, con la existencia de la arquitectura del centro cultural. Es decir, un centro cultural es un espacio edificado donde el diseño de su locación va a determinar también su disposición al conocimiento local. No es lo mismo un espacio restaurado que un espacio nuevo, porque ambos acarrearán consigo unas memorias diferenciadas. Un espacio nuevo suele representar una voluntad institucional que se agrega a otros equipamientos sociales y está destinado a demarcar la ilusión de una esperanza en un futuro indeterminado. Pero las relaciones que las comunidades sostienen con estos equipamientos culturales reproducen las demandas que suelen ser formuladas sobre la trama ya sancionada de la asistencia social.

Uno de los elementos centrales del estudio de campo inicial debe ser la investigación sobre los momentos complejos de producción intersubjetiva en virtud de los cuales se organizan las

representaciones de cohesión de las comunidades, porque es en función de estos momentos que se levanta la programación como una ficción cuya expresión es inseparable del contexto pragmático de sus efectos.

Un centro cultural es una exigencia, no solo para la administración, que debe producir las formas de gestión adecuadas al desarrollo de su ficción programática, sino para las propias comunidades que deben plantearse más allá de la asistencia y concebir el centro cultural como el lugar de un nuevo tipo de producción de subjetividad.

2.3. El discurso y el recurso de la arquitectura como soporte de aceleración del imaginario barrial

[Arquitectura, cuerpo e historia local]

En algún lugar Vito Acconci escribe que los artistas cuando se ponen a pensar en serio se vuelven urbanistas. En 1988, Félix Guattari escribe un texto sobre la enunciación arquitectónica repensando el oficio mismo del arquitecto, al que propone ser “un revelador de los deseos virtuales de espacio, de lugares recorridos y territorio... un artista o un artesano de la experiencia sensible y relacional”⁴. En este sentido, no está muy lejos de lo que sostiene Alberto Cruz cuando señala que “los arquitectos son aquellos que de la vida, del vivir, de la intimidad, deben leer, saben construir el rostro que tiene el espacio”⁵.

Valparaíso es el nombre de una referencia utópica en la trayectoria de la arquitectura moderna recientemente puesta en valor en el circuito artístico por dos gestos curatoriales consistentes: el primero, de Lisette Lagnado; el segundo, de Luis Enrique Pérez Oramas. Esto indica la importancia que adquiere para el arte contemporáneo la incursión de una utopía arquitectónica en su campo. Justamente, resulta ser Manuel J. Borja-Villel (director del Museo Nacional Centro de Arte

4 François Dosse. *Gilles Deleuze y Félix Guattari. Biografía cruzada*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2009, p. 552.

5 Alberto Cruz. “Improvisación del señor Alberto Cruz” en *Desvíos de la Deriva*, MNCARS, Madrid, 2010, p. 158.

Reina Sofía) quien señala que el suelo abrupto de Valparaíso es “la mejor metáfora de un terreno que no se adecua a la implantación, al injerto de modelos procedentes de la fábrica de ideas europea. Y ahí renace, con nueva savia, un viejo tema irresuelto en los debates arquitectónicos: la relación entre el arquitecto-urbanista y el espacio público”.

No comparto esta apreciación. Esta cita proviene del texto de presentación del catálogo de la muestra *Desvíos de la deriva*, curatorizada en dicho museo por Lisette Lagnado en el 2010. En este punto, es el propio Alberto Cruz quien desmiente al director del MNCARS, señalando que Valparaíso “es un puerto sobre cerros a la orilla del mar. Es un espacio tridimensional. A pesar de que nuestro país es de cerros, todas las ciudades se comenzaron a construir en el valle. Pero ya ha subido a los cerros. Y resulta que es inhabitual; es una ciudad que se ve; es una ciudad que se mira a sí misma”. Y agrega: “Así, esta ciudad, ciudad pobre, ciudad con una intimidad oscura, pero con una intimidad. Toda ciudad tiene intimidad, precisamente es en la ciudad donde se da la intimidad”⁶.

La fábrica de ideas europeas toma cuerpo desde el momento mismo de la dudosa fundación del propio Valparaíso en 1536. Es decir, que el acto de fundación supone la existencia de una merma tanto en la nominación de origen, como en su emplazamiento. Diego de Almagro, en su aventurera exploración como *adelantado*, instala



un caserío cuya existencia será reconocida años más tarde por Pedro de Valdivia. La fábrica en cuestión será verificada en la historia imaginal de las crónicas americanas por las xilografías de la Iglesia La Matriz, como hito en torno al cual se ordena la invención jesuítica del territorio. He sido el primero en señalar el peso diagramático de las imágenes que ilustran la edición de Alonso de Ovalle en la invención del paisaje. Las imágenes de La Matriz corresponden a la eficacia de la matriz del grabado. En este terreno, valga señalar que la fábrica parroquial es anterior al Estado de Chile.

Esta mención se hace necesaria para instalar otro recurso de la manufactura de ideas europeas y que consiste en hacer recordar que uno de los argumentos para la declaratoria UNESCO de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad fue que representó una experiencia única en la fase de completud de la primera mundialización; justamente por erigirse en enclave privilegiado del comercio británico en el Pacífico Sur durante el siglo XIX. Lo que significa pasar a una fase superior de institucionalización de la transportabilidad dominante ejercida por los navíos británicos desde ya avanzado el siglo XVIII, tanto en su versión oficial como en la sub-versión corsaria.

Es en función de la memoria corsaria, por sí misma una fábrica de ideas, que introduzco la posición desde la que escribo este ensayo sobre *puentes y fronteras*.

En marzo de 2013 tuvo lugar la muestra *Of Bridges & Borders*, bajo los cuidados de Segismund de Valey y Pedro Donoso. Debo señalar que el PCdV es un complejo cultural que combina fragmentos de centro cultural, de centro de arte y de centro comunitario, emplazado en la única explanada de 2,5 hectáreas existente a media altura en la ciudad, distribuido en tres edificaciones que señalan tres edades diferenciadas de una historia de poblamiento que abarca dos siglos.

En primer lugar, considera un polvorín construido entre 1806 y 1814 como parte del plan de defensa costera contra las incursiones británicas, antes de las guerras napoleónicas. Al respecto resulta esclarecedor el estudio de los documentos que en ese entonces intercambiaban los ingenieros

militares y los funcionarios del virreinato sobre las dimensiones y condiciones de las defensas. La correspondencia no tiene nada que envidiar a los debates administrativos actuales sobre planes de desarrollo local. A fines del siglo XVIII, la necesidad de instalar la inminencia de esta edificación en el marco de una estrategia de desarrollo de “lo público” ponía al ingeniero militar en la posición del arquitecto-urbanista, ya que esta construcción pasa a definir los *extra-muros* de la ciudad, junto a los cementerios y la cárcel. De este modo, la primera fábrica del control de poblaciones determina desde un comienzo el doblamiento de la ciudad-puerto. Sin embargo, debo señalar de inmediato cual fue el segundo edificio que selló las condiciones de reclusión moderna, en la era del capitalismo porteño triunfante, que coincide con la fecha de la apertura del canal de Panamá. Hasta ese momento se puede hablar de Valparaíso como enclave de vanguardia no sólo del comercio inglés, sino de la expansión chilena hacia el Norte. Toda la iniciativa industrial minera de fines de siglo XIX tiene como punto de partida, Valparaíso.

El segundo edificio sobre el que se levanta el PCdV es la cárcel, terminada de construir en 1917. Este fue un edificio de un solo bloque, de tres pisos, con una galería central y pasillos longitudinales que funcionó como cárcel hasta fines de los años noventa: momento de su desafectación y traspaso, en la estructura del aparato del Estado, desde el Ministerio de Justicia al Ministerio de Bienes Nacionales.

El transparente propósito de operadores políticos locales era privatizar el predio y destinar el terreno a acoger un gran proyecto inmobiliario como pivote de un plan de gentrificación acelerada. Sin embargo, no contaron con la astucia de funcionarios que desde el propio Estado imaginaron una férrea y no menos sutil obstrucción a dichos planes, que consistió en promover la ocupación de dicho predio por parte de agrupaciones culturales para impedir la progresión de la tugurización del sitio. De este modo, pusieron en ejecución una estrategia de empoderamiento de organizaciones de artistas y artesanos, potenciando en los márgenes un movimiento social que había sido atomizado por los dispositivos de contención de los diez

primeros años de una transición interminable que, paradójicamente, ejercía su poder mediante el manejo de la desactivación de la ilusión de autonomía política que había ayudado a montar.

Sin embargo, la ocupación de la Ex-Cárcel, como pasó a llamarse, hizo su camino de manera ejemplar. Por un lado, superó la iniciativa estatal para acoger las demandas simbólicas de un conjunto heteróclito de tribus de agentes sociales marginalizados por las nuevas estructuras de participación regulada, que significaba la instalación en la propia ciudad de Valparaíso de la sede central del Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes (CNCA).

En Valparaíso, la sede del CNCA es inaugurada en el 2004. La ocupación de la antigua cárcel ya había comenzado en el 2001. Por lo tanto, esta iniciativa, en los márgenes tolerados de lo no-oficial, precede en una misma ciudad lo que será la instalación del emblema de la oficialidad cultural. Los propios funcionarios del Estado promueven la edición de una zona de marginalidad no-oficial en la misma ciudad que acogerá la oficialidad administrativa del sistema cultural chileno. Para llevar a cabo este propósito inconscientemente concertado, el Estado remodela un edificio más que significativo en la historia de la arquitectura moderna local donde siempre funcionó Correos de Chile. En cambio, la no-oficialidad cultural hace una toma en un lugar desafectado por el mismo Estado, reproduciendo una antigua práctica que se hiciera característica en las luchas de los pobladores sin casa de fines de los años sesenta. Es decir, tomarse unos sitios, bajo conducción de las direcciones territoriales de partidos políticos de izquierda, con el propósito de convertir la ocupación en un artificio de negociación, ya sea para hacerse reconocer como ocupante por la autoridad, a la espera de la solución definitiva del problema de vivienda. En este procedimiento de invención temporal de soberanía, los movimientos de pobladores se hacían acompañar por regidores o parlamentarios que negociaban directamente con la fuerza pública las condiciones de desalojo, a la espera de que la autoridad política renunciara a la represión y aceptara la situación de hecho, a la espera de una resolución pacífica del conflicto.

Entonces, se instalaba la cotidianidad de un campamento cuyos dirigentes eran reconocidos como interlocutores políticos territoriales, a la espera de una solución compartida.

En el año dos mil, agrupaciones culturales de Valparaíso van a reproducir la estrategia de construcción de soberanía de los movimientos de pobladores de los años sesenta. Lo importante para los ocupantes del predio será instalar condiciones de manejo de sitio, en función de “tomas al interior de la toma”, definiendo por acción directa su ocupabilidad, generando con posterioridad una autoridad interna, que a su vez era reconocida por la nueva institucionalidad cultural instalada en la plaza Sotomayor.

Lo anterior señala la existencia de una disimetría institucional que favorece dos líneas de desarrollo local: por un lado, el Estado levanta una hipótesis de institucionalidad cultural, pero por otro lado, promueve el desarrollo de un enclave, en la propia ciudad, que reúne bajo un mismo techo a los aparentes refractarios de dicha institucionalidad. Es decir, promueve la formación de una “reducción”, en la que confina a poblaciones disfuncionales al sistema cultural, mediante prácticas de compensación que se tradujeron principalmente al acceso a fondos directos, que por momentos no dejan de representar cifras importantes.

Por otro lado, logró consolidar un movimiento de presión consistente que desmontó a lo menos tres proyectos inmobiliarios, haciendo evidente la experiencia de una comunidad de usuarios del predio, cuya tenacidad para permanecer es convertida por sectores ilustrados carentes de poder político local, en un movimiento de opinión que puede eficazmente enfrentarse a la voracidad de sectores que se trasladaban sin mediación alguna por las fronteras de la política y de los negocios. El gran triunfo de esta alianza entre agrupaciones de ocupantes del predio de la cárcel y sectores de la intelectualidad local cuyo discurso apuntaba a restar legitimidad a las voraces tentativas gentrificantes de operadores externos, consistió en que el Estado firmó el destino cultural de éste, aunque sin tener a ciencia cierta un plan de desarrollo y de gestión cultural consolidado.

En este punto se verificó la fragilidad de las organizaciones para levantar un modelo de gestión acorde con el manejo de un equipamiento cultural complejo. Esto no fue posible, no solo a raíz de la gran variedad de intereses manifestada por agrupaciones concebidas como autodefensa de ocupaciones de “espacio vital” para la reproducción de existencia de prácticas extremadamente fragilizadas, sino porque ninguna de ellas estaba en medida de calcular el nivel de inversión subjetiva, orgánica, profesional, material, que implicaba el manejo de un equipamiento que sobrepasaba en monumentalidad el nivel de sus expectativas. No podían tener dicho cálculo porque desconocían el límite de su estrategia de *soberanización*, en un tipo de falsa negociación con unas autoridades a las que sólo les bastaba con poner en ejecución planes de contención, inyectando recursos destinados a mantener al movimiento allí generado en condición de desactivación continua, pero siempre atento a las demandas de la intelectualidad local que recurre al movimiento como fuerza social de choque frente a situaciones muy concretas, como lo fue la oposición al proyecto de Niemeyer.

Solo que el movimiento social así generado no contó con que la celebración del Bicentenario le permitiría al Estado recurrir a una decisión presupuestaria de excepción que, bajo el rótulo Obras Bicentenario, modificó el campo de fuerzas. Una vez cancelada la posibilidad de llevar adelante el proyecto de Niemeyer, las agrupaciones y sus intelectuales de apoyo tuvieron que enfrentar la perversidad institucional de la iniciativa estatal. Bajo la cobertura ideológica del Bicentenario, el Estado recuperó el control de gestión del espacio y redefinió los términos de destino, promoviendo un gran concurso de arquitectura para un proyecto que debía contemplar la salvaguarda, tanto del polvorín como de la cárcel, incluyendo una tercera edificación, contemporánea.

Indirectamente, los agentes del movimiento social y los funcionarios del Estado sancionaron la viabilidad de un complejo arquitectónico monumental, para las condiciones en que eran enfrentadas las obras de mejoramiento en la ciudad. Se trataba, en términos estrictos, del más grande gesto cultural institucional en un

siglo de historia de la ciudad. La gentrificación tendría lugar, durante la última década, en dos cerros colindantes del Cerro Cárcel; es decir, en el Cerro Alegre y en el Cerro Concepción. La configuración del Cerro Cárcel lo excluía de semejante propósito. La edificación del Parque Cultural significaba instalar un polo de desarrollo anti-gentrificante, dispuesto a promover la consolidación y fortalecimiento de las prácticas artísticas locales. Lo que significó superar todas las expectativas políticas de algunos grupos de ocupantes anteriores a la edificación, en razón del montaje de un dispositivo complejo de mediación cultural que puso en el centro de su desarrollo inicial la investigación del imaginario sobre el que se sostiene la cultura popular urbana local.

Entonces, hay que recordar la frase inicial, por la cual, cuando los artistas se ponen a pensar en serio, terminan por pensar como urbanistas. Es decir, comienzan a movilizar conceptos que provienen de la arquitectura y del análisis territorial, que ha sido una de las grandes producciones discursivas de la última década en Valparaíso. De modo que, si había que sostener la viabilidad del Parque Cultural como dispositivo de desarrollo cultural local, entonces había que instalar la preeminencia de la ficción sobre la que se montaría el *encuadre de apertura*. En este sentido, cabía la iniciativa de abrir la programación de éste con una exposición de *Ciudad Abierta*; es decir, la utopía arquitectónica que he mencionado al comienzo de este ensayo.

En julio de 2010 fue publicado -en un esfuerzo conjunto por Ediciones Universitarias de Valparaíso y por las Ediciones de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV- el libro *El Acto Arquitectónico* del arquitecto Alberto Cruz Covarrubias, fundador de esta última escuela. El 13 de octubre de ese año, en la sala de música de *Ciudad Abierta*, en Ritoque, tuvo lugar un encuentro en torno al libro mencionado. En esta ocasión participaron Alfredo Jocelyn-Holt, Pedro Gandolfo y Roberto Godoy.

En enero del 2011, en el restaurant *La flor de Chile*, José Domingo Rivera y quien escribe nos reunimos con David Luza, Jaime Reyes y Andrés García, profesores de la escuela. El objeto de este

almuerzo-reunión fue plantear la factibilidad de realizar con *Ciudad Abierta*, la primera exposición; es decir, la exposición de apertura del PCdV. En el curso de este encuentro, fueron nuestros propios interlocutores quienes nos pusieron en antecedentes de la polémica generada por la presentación de Alfredo Jocelyn-Holt del 13 de octubre, ante observaciones de nuestra parte sobre la posición de la escuela en la reforma universitaria. Lo que deseábamos era simplemente establecer puntos comunes para elaborar un posible guión para la exposición y que debía responder a la siguiente pregunta: ¿Cómo rendir cuenta de la compleja secuencia que conectaba a *Amereida* con la retórica de una enseñanza, cuyos efectos en el debate arquitectónico y en las relaciones limítrofes con el campo del arte estaban adquiriendo una visibilidad que nos parecía ineludible?

En junio de 2012 -esta vez realizado por la Escuela de Arquitectura de la Universidad Andrés Bello y Ediciones de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV- fue publicado el libro *Ha-lugar* de un Encuentro, que reúne en una primera sección las tres presentaciones del 13 de octubre de 2010 en la Sala de Música. Sin embargo, la publicación agrega las intervenciones que fueron pronunciadas durante el Homenaje a Alberto Cruz, organizado por la Ilustre Municipalidad de Valparaíso el 10 de noviembre del mismo año; acto que se traduce en una nueva presentación de *El Acto Arquitectónico*.

Asumí la función de coordinador del PCdV en



noviembre de 2010. No participé de ninguna de las manifestaciones ya mencionadas. Las conozco por el acceso a la bibliografía citada. El interés que sostengo por *Ciudad Abierta* proviene de otros horizontes. Lisette Lagnado había iniciado en el 2009 una investigación que culminaría en la exposición *Desvíos de la Deriva*, en el MNCARS, en 2010. Esta situación no me podía resultar indiferente. Como tampoco, la obligación intelectual que desde mi ejercicio de crítico de arte me vinculara a *Ciudad Abierta* como objeto de trabajo ineludible. Más aún, cuando mi interés no estaba siquiera garantizado por conocimiento alguno de los sujetos más significativos de su historia. Para mí sólo eran objetos de trabajo, inquietantes por su aparente apoliticismo, que es el argumento con que Jocelyn-Holt aborda lo que a su juicio constituye el flanco más claro de su vulnerabilidad. Sin embargo, esta situación no iba a rebajar mi interés por el objeto, más aún si había asistido –de lejos– a los esfuerzos de Carlos Cruz, coleccionista y amigo, que habiendo adquirido una importante cantidad de dibujos de Claudio Girola, resolvió producir una exposición sorprendente con estas obras en Telefónica de Santiago de Chile y en el Museo Tamayo de Ciudad de México. Exposición que contempló un catálogo con ensayos de mi estimada amiga y colega argentina Cristina Rossi, de Tomás Browne y de Cecilia Brunson.

La decisión de realizar la exposición de *Ciudad Abierta* me parecía inobjetable: había que poner el nombre Valparaíso en circulación como un caso ejemplar de aceleración formal, atravesando varias disciplinas. Pero sobre todo, tomaba el riesgo de reproducir una posición que tomaba la Palabra como el soporte de la Arquitectura. Es decir, más allá de toda consideración literaria y espacial.

Significaba tomar el peso de la Poesía en la construcción de un Mito Constructivo, que no solo habilitaba una enseñanza, sino que definía una *actitud de vida*. El mito se tejía en ese terreno y se me presentaba como un caso excepcional para el estudio de la pervivencia de sistemas de reproducción reglamentados de la palabra y de sus efectos institucionales; en el sentido que el primer y duradero efecto de dicha palabra ha sido

la institucionalización de un *plus-de-enseñanza* que se plasma en la existencia de *Ciudad Abierta* en Ritoque.

En el análisis que hice de las condiciones de apertura del Parque Cultural, en octubre de 2011, la preeminencia de la Palabra fue desplazada por la insistencia de la Corporalidad. Este sería el momento en que debía sostener la viabilidad de un triángulo referencial, en que Palabra, Cuerpo e Imagen, sostuvieran la ficción de apertura del PCdV como dispositivo de investigación del imaginario porteño. Para eso debía ahondar en una hipótesis suplementaria que, en verdad, resultaba evidente para quien había ejercido la crítica de arte como un procedimiento para reconocer las *producciones de infraestructura*. ¿De que se trataba? De definir el momento de mayor *densidad* en la construcción del imaginario porteño.

En la determinación de este momento está la arquitectura, levantada especulativamente por el cine y la fotografía en una coyuntura local específica. Este momento era en verdad un período, circunscrito entre 1962 y 1969, que se afirmaba en las obras de tres artistas: Joris Ivens, Sergio Larraín y Aldo Francia. El primero había filmado el documental *A Valparaíso*, en 1962; el segundo, trabajando para Magnum, en 1963, había concebido el libro de fotografías *Valparaíso*; mientras el tercero, en 1969 había realizado el film *Valparaíso, mi amor*. De modo que el triángulo imaginal formado por estas tres obras proporcionaban una hipótesis acerca del momento de mayor densidad, en la contemporaneidad porteña. El diagrama de interpretación para la representación de la mentada densidad estaba dado por la estructura de las obras en cuestión. Resultaba un riesgo aparente sostener la hipótesis de apertura del PCdV sobre el diagrama proporcionado por estas obras, por las que se hilvanaba, en una especie de versión subterránea, ciertos rasgos residuales de la cultura popular urbana. No en vano he citado el bolero que canta Jorge Farías. Debo citar, además, el peso articulador de la secuencia de la cueca en Joris Ivens. Ambos antecedentes definieron mi cambio de planes, en referencia al Encuadre de Apertura.

En algún lugar escribí que *Valparaíso, mi amor*

es la continuación de *A Valparaíso*, pero por otros medios. ¿Cuál es el contexto en que debe ser pensado el problema implícito en esta continuación? Existe un encuentro analíticamente emancipador entre arquitectura y cine. Es mi atención a estas dos obras fílmicas que consolidó mi hipótesis acerca de *Ciudad Abierta* como exposición de apertura.

No se trata, tan sólo, de arquitectura, sino de palabras. De poesía. Veamos: Chris Marker es el autor del texto leído en off, en *A Valparaíso*. Lo primero que hace es articular una relación entre topografía, pobreza y habitabilidad: “Los cerros se llaman Barón, de La Cruz, de las Monjas, Lecheros. Mientras más arriba en el cerro, más pobre es la gente. En la cumbre, los pobres de los pobres. En la cintura de cada cerro grandes casas de fierro negro y enmohecido son los castillos de los pobres. ¿Cómo vivir? Las colinas están en su contra”.

Ya he transcrito una cita de Alberto Cruz al comienzo de este ensayo: “los arquitectos (...) saben construir el rostro que tiene el espacio”. ¿Cuál es ese rostro? En el mismo discurso del que extraje la cita está la respuesta. Valparaíso es una ciudad pobre, con una intimidad oscura. La alocución de Alberto Cruz tuvo lugar en 1959, durante la primera Conferencia Latinoamericana de Facultades de Arquitectura realizada en Santiago. El texto de Chris Marker es de 1962. Ambos hablan de *la* arquitectura y de *la* pobreza. Pero lo hacen *desde la arquitectura de la pobreza* como inconsciente insistente que renueva y reproduce la simultánea separación articuladora entre Naturaleza y Cultura. La pobreza de Chris Marker es materialista; mientras que la pobreza de Alberto Cruz es católica.

Sin ir más lejos, las primeras secuencias de *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia) ocurren en un bosque (naturaleza) donde la policía tiende una emboscada a unos cuatreritos que regresan a despostar un animal que ha sido robado y carneado (cultura). La intimidad a la que apela Alberto Cruz estalla en mil pedazos a lo largo del film, que se vuelve una crónica del hundimiento, teniendo de fondo sonoro la voz de Jorge Farías cantando *La joya del Pacífico*.

¿Es posible conectar esta obra filmica con la obra de la escuela, la escuela como obra, en 1969? Ese año la escuela está enfocada en sostener su batalla contra la Vía Elevada y prepara su repliegue en la *Ciudad Abierta* de Ritoque.

¿Por qué estas obras cuajan el momento de mayor densidad del imaginario porteño? Porque las coreografías sociales implícitas se despliegan sobre una escenografía urbana construida en una tensión entre la transferencia tecnológico-constructiva del enclave europeo de la primera mundialización y la vernacular y laberíntica estrategia de habitabilidad concentrada a *ras de ladera*, mediante una singular *ciencia de la contención*.

Pues bien: esta trilogía de obras –Joris Ivens, Sergio Larraín, Aldo Francia– ponía en primera línea la representación de coreografías sociales específicas, presentes en formas de desplazamiento ascendente/descendente, haciendo visible el flujo peatonal por las laderas de las colinas. La corporalidad puesta en movimiento dibuja la trazabilidad de los gestos de una economía política modesta y precaria que le permite al porteño resistir. Por eso, en esta vía, inserta en un contexto de patrimonialización musealizante, la política del PCdV apunta a recuperar el texto patrimonializante de los cuerpos. De este modo, en el primer triángulo referencial al que he hecho alusión (Palabra-Imagen-Cuerpo), la corporalidad pasó a liderar la pulsión de apertura. Luego vendría la Palabra como anclaje en el territorio. Es así como después de un año de trabajo, en que la corporalidad ha sido la primera puesta en escena, se inicia el segundo año de funcionamiento con la exhibición de la muestra *Ciudad Abierta*; es decir, la excusa que faltaba para el montaje –en diciembre de 2012– de la Palabra y la visualización de su texto referencial, *Amereida*, de Godofredo Iommi. Dicho de otra manera, se trataba de montar una exhibición contando con elementos que ya habrían sido expuestos en la XXXa Bienal de São Paulo, a la que *Ciudad Abierta* fue invitada por su curador, Luis Enrique Pérez-Oramas.

Todo esto ha sido clave para poder situar el debate actual entre arquitectos-urbanistas y espacio público. La “fábrica de ideas europeas”,

como se menciona en un comienzo, resulta ser un enunciado de alta y grave ingenuidad encubridora de las condiciones de transferencia efectiva entre unas instituciones que ostentan una completud que fomenta la subordinación analítica y otras instituciones, como el PCdV, que se erige temporalmente en *dispositivo de investigación de un imaginario local*, que suele ser recogido como expresión de un residuo terminal de conceptos ya sancionados por una historia de dependencia.

En el contexto anteriormente descrito, *Of Bridges & Borders* es un proyecto internacional que invita a una serie de artistas de primera línea a producir obra en Valparaíso. Lo que hay que tomar en cuenta es que su montaje tiene lugar inmediatamente después de *Ciudad Abierta*; lo que, inevitablemente, constituye un pie forzado, porque inevitablemente se impondrá como situación analítica precedente, cuya pulcritud tendrá que convivir con la elocuencia visible de trabajos que infractarán la habitabilidad y la convivialidad; al menos, ciertas nociones de convivialidad conflictuada, ya que tomarán como soporte de trabajo la configuración de una resistencia material que subsiste, que sobrevive con medios inapropiados al deseo de *gentrificación* generalizada como estrategia de desarrollo local. Es aquí donde los artistas se convierten en urbanistas, para instalar el rigor en sus propias prácticas.

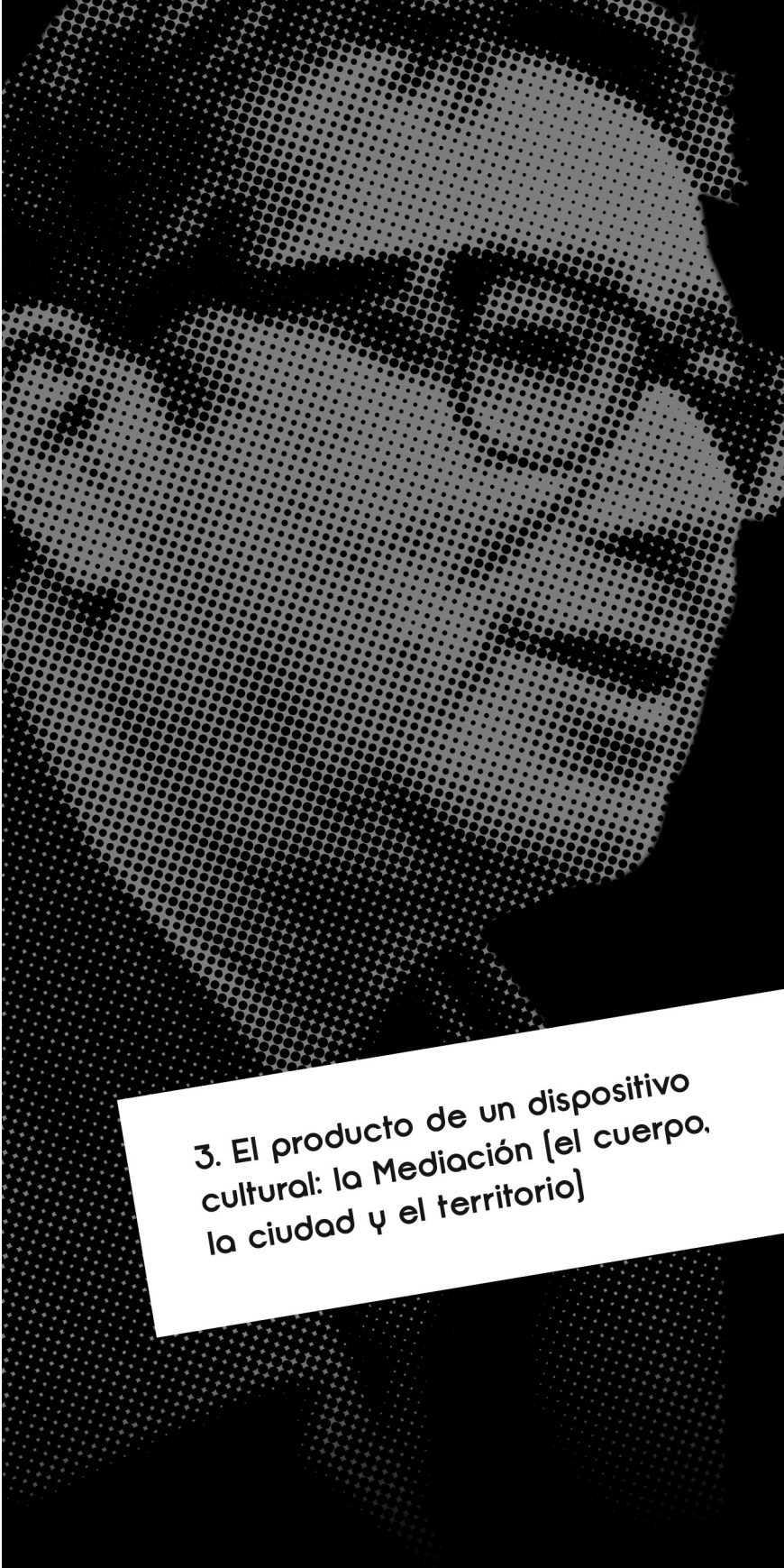
Sin embargo, ¿cuál es el urbanismo que se pone en juego? Ciertamente, no aquel que invade las maestrías en la fase actual de las acreditaciones universitarias. Sino aquel que ha sido forjado en la deslocalización de las propias prácticas artísticas, promoviendo un abandono institucional relativo de las restricciones del medio del arte, lo que supone la *flotabilidad lingüajera* de unos agentes que habilitan efectos estéticos insospechados, mediante operaciones limítrofes cuyos diagramas se encuentran en el detalle reconstructor de prácticas modestas de producción de ciudadanía.

Me he referido al cambio de planes en relación al cual sería la primera exposición en el marco del Encuadre de Apertura. Desplacé *Ciudad Abierta* y puse en primer lugar el proyecto que titulé *Sentimental*. La sobrecarga de trabajo de la escuela

así lo ameritaba, en un año en que enfrentaban a lo menos dos travesías, antes de su presencia en la XXXa Bienal de Sao Paulo, en octubre de 2012.

Ya habíamos comenzado nuestras actividades de 2012 realizando un gran encuentro internacional sobre vivienda social, que comprometió el Edificio de Transmisión por entero, albergando durante una semana a más de un centenar de estudiantes y profesores de arquitectura de diversas universidades. No podía ser de otra manera, puesto que la arquitectura del Parque ya era considerada como patrimonio contemporáneo en la propia ciudad. Hablar de patrimonio contemporáneo es una paradoja sustentable. Mientras por un lado la ciudad experimenta vandalismos conscientes e inconscientes, que acarrearán consigo la destrucción de edificaciones históricas y el derrumbe de prácticas económicas y sociales que han construido una imagen-ciudad; por otro lado el Estado construye un equipamiento cultural de calidad, pero sin modelo de gestión.

La ausencia de modelos de gestión para equipamientos complejos es la característica de la pragmática estatal del *funcionariado* que define la tolerancia ética y programática del sector cultura en la Región de Valparaíso. Al menos, el concurso de arquitectura que condujo a la selección de una obra ganadora que fue finalmente construida en los plazos razonables, determinó un rango de exigencia profesional que era desconocido en la ciudad. Y porque el Encuadre de Apertura tomaba a cargo la existencia del Parque como un tipo de reflexión activa de la *contra-gentrificación*. En esa medida, lo que nos importaba institucionalmente era contribuir al acrecentamiento de la calidad de vida del barrio.



3. El producto de un dispositivo cultural: la Mediación (el cuerpo, la ciudad y el territorio)

El producto de un dispositivo cultural: la Mediación (el cuerpo, la ciudad y el territorio)

3.1. Sentimental

SENTIMENTAL fue el título genérico de la primera exposición de encuadre del PCdV.

El modelo de las Exposiciones de Encuadre es una propuesta de lectura-exhibición de un campo significativo de la productividad social local. Es un caso particular de programación anclada en la lectura de las condiciones locales de producción de imaginarios. Éste es el objeto del primer gran montaje que tuvo lugar entre diciembre de 2011 y que se extendió hasta la mitad de 2012.

Consistió en la puesta en escena de la sentimentalidad porteña a partir de la articulación de tres coreografías sociales significativas que configuran una política de producción de subjetividad de los cuerpos.

La gestión enunciada exigió el manejo de un concepto práctico que produjo la sistematización de experiencias diversas a través de las que una cierta “porteñidad” aborda el “malestar de la cultura local” y construye respuestas que se instalan como iniciativas colectivas reparatorias, altamente reglamentadas. Estas iniciativas contienen la amenaza de un desborde pulsional mediante la invención de un tipo de asociatividad destinada a la reproducción del objeto que las constituye: el baile. De este modo, si hay baile, hay culto del cuerpo; es decir, cultivo de sus delimitaciones, inmediatamente legitimados como objetos de contención mediante la acción de protocolos de gestión del movimiento, que producen un tipo de manejo kinésico y proxémico en el que se expresan diversos rituales públicos, de alto contenido relacional, rápidamente transformables –por las instituciones culturales de acreditación simbólica– en expansión patrimonial.

Este es el punto crucial que se reveló como un núcleo significativo a partir de prácticas sociales que apuntaron a reconocer la móvil y flexible consistencia de operaciones de patrimonialización sostenidas por acciones colectivas de sujetos que las habilitan como documentos/monumentos

dinámicos. Ya se ha instalado en la agenda de desarrollo local el concepto de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad. Sin embargo, lo que desde el PCdV afirmamos es la existencia de acciones patrimoniales inscritas en las producciones de sobrevivencia simbólica de amplias comunidades.

Ahora bien: ¿cuáles son estas acciones de patrimonio expandido hacia la monumentalidad documentaria de los cuerpos? Sin dudarlo, a partir del estudio de campo realizado, la decisión inmediata fue reconocer dichas acciones en el terreno del bolero, la cueca brava y el tango. Es así como desde el equipo de dirección concebimos un modo de articulación, que contempló una expresión visual (museografía), una política de asociatividad (relaciones comunitarias) y de unos mecanismos de mediación (que combinaron dispositivos de intervención social y acciones educativas) levantados desde el reconocimiento del diagrama implícito en las prácticas coreográficas mencionadas. De este modo, es necesario afirmar que el propósito de este proyecto fue convertir en una propuesta expositiva compleja la regulada retórica corporal sobre la que se construye la sentimentalidad porteña.

SENTIMENTAL (ENCUADRE) fue un conjunto de acciones que involucraron exposiciones, producciones teatrales, producciones musicales, residencias de artistas y conversatorios. La hipótesis de trabajo en que se fundamentó este conjunto de acciones fue la de poner en escena la sentimentalidad porteña a partir de la articulación de tres coreografías sociales significativas que configuran una política de producción de subjetividad. Fue en este marco que se inscribió un conjunto de acciones, entre las cuales, bajo el título de *SENTIMENTAL (EL CUERPO DE LA VOZ)*, se realizó un programa de producción musical llevado a cabo en el teatro del PCdV durante el mes de febrero de 2012.

El programa consistió en montar, durante tres fines de semanas, grandes presentaciones destinadas al bolero, la cueca y el tango, sucesivamente, donde la melodización del bolero, la estilizada retórica del tango y el brutalismo expresivo de la cueca urbana

pusieron de manifiesto la elaborada resistencia de la corporalidad porteña contra el “malestar de la cultura”. En estas acciones participaron los principales exponentes locales de la música popular que, en número de doscientos, realizaron sus presentaciones en un teatro cuyas condiciones proporcionaron un marco de solemnidad inédito en relación a este tipo de manifestaciones.

Para el equipo de dirección, el patrimonio de la ciudad son las prácticas de resistencia de sus habitantes, en los lugares que sus iniciativas coreográficas cotidianas instalan condiciones de regulación social y de reproducción de enseñanza, dando lugar a un tipo de socialidad personificada principalmente por adultos mayores. Valparaíso es la ciudad de mayor concentración de adultos mayores en el país.

Esta programación musical se conectó con la primera exposición de artes visuales, *SENTIMENTAL (LA EXPOSICIÓN)*, que fue destinada a relevar los indicios emblemáticos de la objetualidad porteña, bajo el título *El deseo del objeto*. La importancia del objeto reside en que concentra el drama de la pérdida de su ubicuidad en un espacio urbano amenazado por la ruina. Esos objetos son ruinas privadas. En relación a lo que el canto del bolero representa un discurso explícito de la pérdida, no sólo del objeto amado, sino del contexto en que dichos amores y desamores tienen lugar.

SENTIMENTAL (LA EXPOSICIÓN) fue un conjunto de tres exhibiciones escalonadas realizadas entre fines de enero y fines de mayo del año 2012, en la sala de artes visuales del PCdV.

La primera de ellas, titulada *El deseo del objeto*, reunió a seis artistas y estuvo dividida en dos partes: la primera, performativa; la segunda, exhibitiva. La primera parte contempló las acciones de dos artistas: Vanessa Grimaldi y Pedro Sepúlveda. La segunda parte recogió los trabajos de Paola Caroca (fotografía), Chantal de Rementería (escritura textil), Toti Meer (maquetas constructivas) y Jaime Garnham (recolecciones objetuales).

La segunda exposición de la secuencia llevó por nombre *Pintura latente* y reunió a pintores de reconocida trayectoria en Valparaíso. Estos

fueron Antonio Guzmán, Patricio Bruna, Mario Ibarra, Roberto Cárdenas, Patricio Caldera, Gonzalo Ilhabaca, Salvador Amenábar y Eduardo Mena. Todos los nombrados habitan la ciudad y representan diversas generaciones, cuyo trabajo ha estado marcado por la latencia de imágenes micro-patrimoniales sobre las que se realiza el montaje pictórico de la ciudad.

La tercera muestra fue *Grabado manifesto* y fue concebida como la primera exposición exhaustiva de la producción de grabadores porteños de las últimas dos décadas. En ella participaron, a lo menos, cien grabadores, que dieron forma al estado actual de una producción imaginal que posee un fuerte arraigo local. El ejercicio curatorial que invocó fue la consideración de la posición del artista Victor Maturana en la recomposición del campo del grabado porteño, desde la década del noventa y que se ha concretó en la formación del Centro de Grabado de Valparaíso.

Ahora bien: el carácter coreográfico y musical ya señalado por el proyecto tuvo una evidente correspondencia culinaria. Así como se reconoce un complejo coreográfico popular porteño, existe de modo análogo un tipo de relación específica con la producción de una cocina local que posee características propias. Esta cocina denominada “porteña” está delimitada por un tipo de consensualidad que se ha perfilado a través del reconocimiento colectivo de costumbres ligadas a la producción específica de determinados modos de un cocinar hogareña.

Son numerosos los compendios turísticos y las revistas de crítica gastronómica en que se celebra la gran oferta que existe en Valparaíso. Es usual encontrar en reportajes de suplementos de los periódicos nacionales un tipo de aproximación que exotiza las prácticas que queremos reconocer. De este modo, lo que buscamos en esta curatoría no es activar el inventario de lugares comunes de la prensa de espectáculos sobre la cocina porteña. Más bien, el centro de nuestra atención es la vida asociativa en torno a una música específica, en correspondencia con una cierta actitud culinaria. Esto resulta verificable mediante la experiencia de una articulación entre una cocina ligada a un tipo de cohesión social, que podemos encontrar, por ejemplo, en a lo menos cuatro manifestaciones: las

empanadas *Las Famosas*, las pizzas del *Rívoli*, el bar *Don Carlos*, el restaurant *Pekín*.

Cada una de estas prácticas tiene lugar en un *contexto barrial* específico y posee rasgos expresivos que se cruzan con los *trayectos* de la población. En este sentido, las iniciativas culinarias asociadas a *SENTIMENTAL* tuvieron particular cuidado en traducir estos sentimientos territoriales ligados a lugares de producción culinaria.

Los cuatro casos mencionados, solo a título de referencia, tienen la particularidad de remitir en forma inmediata a una fenomenología barrial específica. La persistencia de unas recetas, la repetición de un gesto manufactural, la reivindicación de un espacio de regreso a la casa, o bien, el espacio para la expansión familiar, son los elementos que hemos privilegiado para reconstruir una hipótesis sobre una culinaria cercana a la vida de las familias.

Para desarrollar la hipótesis fueron realizadas cinco *Sesiones de cocina porteña*, donde el propósito fue buscar homologaciones parciales entre la práctica culinaria y experiencias relacionales en el arte contemporáneo. Esto significó poner en relación problemática un laboratorio culinario destinado a relevar las conexiones entre cocina, artes visuales y vida barrial. De este modo, cinco jóvenes chefs locales, con una reconocida relación con la cocina hogareña fueron invitados a realizar propuestas diferenciadas, poniendo el énfasis en el arraigo local de las recetas.

Con posterioridad a esta iniciativa y aprovechando la visita de expertos chefs extranjeros, en el marco de exposiciones internacionales anexas, realizamos *Popular Cuisine*. Bajo este jocoso título reunimos casi a los mismos chefs locales, a quienes propusimos el pie forzado de trabajar en la elaboración de *delicatessen* a partir de alimentos que han experimentado una cierta depreciación en el consumo cotidiano de las familias; a saber, el cochayuyo, el luce y la jibia. Lo más significativo de esta experiencia, en la que participaron más de un centenar de vecinos, fue lo que la degustación generó como situación conversacional, dando lugar a sentidos y afectados recuerdos de antiguas recetas familiares como si su nueva puesta en circulación, en este marco, fuese una especie de

álbum familiar organizado en torno al relato oral de la cocina.

En consonancia, una iniciativa como *Vecinal* congregó a un medio centenar de vecinos en torno a una experiencia de cocina hogareña, en la que la reconocida chef local, Ritta Lara, invitó a cuatro mujeres detentoras de gran sabiduría culinaria barrial, en el contexto afirmativo de la celebración del patrimonio inmaterial, poniendo en práctica la hipótesis inicial del proyecto *SENTIMENTAL* en su conjunto: el patrimonio de Valparaíso se verifica en la corporalidad de sus habitantes.

En resumen: *SENTIMENTAL* significó un programa de artes visuales, un proyecto musical y una iniciativa culinaria. El primero estuvo orientado al fortalecimiento de relaciones con un público localizado que dependía principalmente de la visita a la sala de exposiciones; en cambio, el segundo fue una experiencia de relación comunitaria que privilegió el trato afectivo con una significativa población de adultos mayores; mientras que la tercera iniciativa puso en evidencia una experiencia de relación de mediación con un público de cercanía directamente vecinal territorial.

3.2. Del objeto al territorio⁷

El modelo de Exposiciones de Encuadre del PCdV es una propuesta de lectura-exhibición de un campo significativo de la productividad social local. El PCdV es un caso particular de programación anclada en la lectura de las condiciones locales de producción de imaginarios.

SENTIMENTAL. ¿De qué se trata? De poner en escena la sentimentalidad porteña a partir de la articulación de tres coreografías sociales significativas que configuran una política de producción de subjetividad de los cuerpos. Esta gestión supone el manejo de un concepto práctico que produce la sistematización de experiencias diversas a través de las cuales una cierta “porteñidad” aborda el “malestar de la cultura

7 Participación en Mesa Redonda Museo del Objeto al Territorio en la Escuela de Artes Aplicadas/PCdV. Mayo de 2013.

local” y construye respuestas que se instalan como iniciativas colectivas reparatorias, altamente reglamentadas.

Las iniciativas a que me refiero contienen la amenaza de un desborde pulsional, mediante la invención de un tipo de asociatividad destinada a la reproducción del objeto que las constituye: el baile. De este modo, si hay baile, hay culto del cuerpo; es decir, cultivo de sus desbordes, inmediatamente legitimados como objetos de contención mediante la acción de protocolos de gestión del movimiento, que producen un tipo de manejo kinésico y proxémico en el que se expresan diversos rituales públicos, de alto contenido relacional, rápidamente transformables –por las instituciones culturales de acreditación simbólica– en expansión patrimonial.

Este es el punto que se revela como un núcleo significativo a partir de prácticas sociales que apuntan a reconocer la móvil y flexible consistencia de operaciones de patrimonialización, sostenidas por acciones colectivas de sujetos que las habilitan como documentos/monumentos dinámicos. Ya se ha instalado en la agenda de desarrollo local el concepto de Valparaíso como Patrimonio de la Humanidad. Sin embargo, lo que desde el Parque queremos afirmar es la existencia de acciones patrimoniales inscritas en las producciones de sobrevivencia simbólica de amplias comunidades.

Ahora bien: ¿cuáles son estas acciones de patrimonio expandido a la monumentalidad documentaria de los cuerpos? ¿Qué duda cabe, en Valparaíso! El bolero, la cueca brava y el tango. Es así como desde el equipo del Parque hemos concebido esta articulación, que debe contemplar, en primer lugar, una expresión visual (museografía); en segundo lugar, una política de asociatividad (relaciones comunitarias) y, en tercer lugar, de unos mecanismos de mediación (que combinan dispositivos de intervención social y acciones educativas) que serán levantadas desde el reconocimiento del diagrama implícito en las prácticas coreográficas mencionadas. En síntesis, se trata de convertir en una propuesta expositiva compleja la regulada retórica corporal sobre la que se construye la sentimentalidad porteña.

En el marco de *SENTIMENTAL*, lo que llamamos

LA EXPOSICIÓN correspondió a un conjunto de tres exhibiciones escalonadas que tuvieron lugar entre fines de enero y fines de mayo del año 2012, en la sala de artes visuales del PCdV.

La primera de ellas, titulada *El Deseo del Objeto*; la segunda, *Pintura Latente*, y la tercera, *Grabado Manifiesto*.

Me ocuparé, para los efectos de este seminario, de la primera exposición. Cada objeto recolectado y dispuesto fue concebido como una especie de *pensamiento visual objetualizado* y daba cuenta de una problemática compleja de consumo de referentes estéticos de múltiples procedencias.

¿Por qué objetos y no pinturas? El equipo resolvió no considerar la pintura para no tener que abordar una perspectiva ilustrativa que explota el exotismo porteño y banaliza la representación efectiva de la producción de sentimentalidad. La representación social del tango, del bolero y de la cueca está relacionada con la industria gráfica (afiches, cancioneros, fotos, etc.). El imaginario ligado a esta producción está sostenido por el impreso y la radiofonía. En la exposición, esa presencia estará suficientemente abordada en lo que hemos denominado *SENTIMENTAL MUSEOGRAFÍA*.

En cambio, esta sentimentalidad a la que aludimos posee una fuerte correspondencia objetual, ya que se ubica en una zona limítrofe entre prácticas de reparación simbólica de los habitantes y prácticas estéticas que son desarrolladas desde el campo del arte. Sin embargo, existe un gran consumo de objetos, que forman parte de la decoración de un tipo de interior porteño ligado a la vida y a los viajes de antiguos tripulantes. Estos han surtido por décadas una gran cantidad de objetos traídos en sus viajes y que pasan a configurar las acumulaciones privadas de objetos en repisas que ya son características. De este modo, se busca establecer un diálogo y una interpelación entre este tipo de comportamiento recolector con las formas de recuperación de objetos que realizan los artistas. No se trata de establecer relaciones de tipo surrealizante, nerudianamente anecdóticas, reproductoras de impostación, que favorecen el encubrimiento de las verdaderas expresiones porteñas de la cultura popular. Desde las artes visuales la situación es radicalmente diferente a las ensoñaciones, tanto del nerudismo objetual

como del patrimonialismo fundamentalista. Los artistas leen la coyuntura simbólica porteña de un modo que problematiza la propia construcción de subjetividad en el seno de las grandes operaciones de patrimonización de la vida social.

Ahora bien, lo que esta preocupación por la corporalidad y la objetualidad ha significado para el diseño de la programación de acciones, tanto en términos de centro cultural como de centro de arte, nos ha conducido a fortalecer las iniciativas formales mediante el montaje de un Laboratorio de Trabajo que, en el terreno de la danza contemporánea, ha relevado el estudio de la cultura popular erudita de Valparaíso.

No estamos inventando la pólvora. He leído de la *tournée* de la Pavlova por el México de 1920 en que ésta bailó *jarabe tapatío* en puntillas. Es una broma historiográfica. No pretendo que los bailarines contemporáneos trasladen mecánicamente las formas y estructuras de los bailes populares hacia el campo de la danza contemporánea. Es mucho más de bailes populares de lo que hablo; sino de cultura popular urbana en términos más generales. Los bailes de los adultos mayores se realizan en clubes sociales y locales cerrados, dando pie a un ceremonial que reproduce ritos sociales de convivencia vecinal. Esta convivencia es lo único que queda de la memoria de las quintas de recreo, que eran grandes patios de casas rurales a las que acudían familias a pasar el domingo. Durante la semana eran el lugar de reunión de jornaleros y trabajadores que podían consumir alcohol y comer los platos de cocina criolla. Hoy día, de eso sólo queda el rito del baile.

Sin embargo, hay en los cerros, lugares en que el espacio de la quinta de antaño se reproduce, fin de semana tras fin de semana. Son lugares familiares en los que se come y se baila. En esta perspectiva hemos montado los Laboratorios Culinarios.

Menciono el Laboratorio Culinario porque siempre he sostenido su importancia como eje de Mediación. Esto quiere decir que hay que poner en contacto a jóvenes creadores con el campo social para que estudien las formas propias de la expresión popular urbana. El Laboratorio debiera permitir que estos jóvenes realicen un estudio de campo, propiamente etnográfico, para

comprender cuáles son esas formas cotidianas en las que se manifiesta la cultura popular urbana. Éstas no sólo se expresan en los clubes, sino en otras formas altamente estructuradas, tales como los mercados, el transporte y las escaleras.

El mercado que tengo en mente es el Mercado Cardonal. Allí se configura una socialidad expresiva de las formas de relación popular básica, en términos de lenguaje y de excrescencia. Tal cual. Du Marsais, autor de un extraordinario libro sobre los Tropos, en el siglo XVIII, planteaba que en media hora de mercado se producían más figuras retóricas que en un año de reuniones de académicos de la lengua. Esta situación de la lengua de mercado, en Valparaíso, es una expresión de un complejo gestual que se traspasa desde los dueños de los puestos de alimentos, que diseñan su exhibición de acuerdo a unas pautas visuales ya instaladas y que son la causa de un cromatismo particular. Los gestos de vendedores, de cargadores, de compradores, según el carácter de la oferta, ya sea la cuadra de venta de pescado, la cuadra de venta de alimento para animales, la cuadra de venta de verduras y frutas, etc., diseñan una polifonía coreográfica implícita que debiera ser la base para los estudios de los jóvenes creadores.

Hay que hacer que los creadores se suban al transporte urbano de la Región. Es una experiencia límite. Los adultos mayores y los niños son los que más sufren. Ya el sólo hecho de soportar el tramo entre Plaza Bismark y Plazuela San Luis es una performance, en que la velocidad de las máquinas al tomar las curvas obligan a los pasajeros a aferrarse con fuerza de las manillas para no golpearse con los fierros del diseño interior que van desde el piso al techo. Esa posición produce sorprendentes formas expresivas de gran contención para impedir que el cuerpo sea expedido, ya sea hacia el interior o hacia el exterior de la máquina. Subirse a una micro en la ciudad es ingresar a un espacio de acción corporal implícita.

Las escaleras son el tercer espacio que menciono, fuera de los clubes. Nótese que son espacios abiertos. Los clubes son espacios cerrados. Pero por más abiertos que sean, están sometidos también

a ciertas reglas mínimas. Las escaleras definen el abigarramiento de la vivienda y son el espacio en que se desarrollan las más complejas relaciones de fricción entre espacio privado y espacio público.

Hasta aquí he hablado de las coreografías implícitas en las prácticas sociales. Ahora debo hablar de las coreografías explícitas que provienen del espacio local de la danza contemporánea. Mencionaré al menos dos, a título ilustrativo y que han sido realizadas por compañías locales en el PCdV.

La primera se titula *Cuerpos históricos*, a cargo de Genoveva Tapia. Esta fue una creación en la que el cuerpo de adultos mayores (en su mayoría mujeres mayores de sesenta años) fue concebido como un contenedor de experiencias en que cada gesto era considerado como la huella de una experiencia. La obra trabajó los cuerpos de recuerdos, de pasado, como complejos históricos que rememoraban las biografías desde y a través del movimiento de cuerpos viejos, cuerpos reales, afectados por la gravedad, combinando historias de vida y álbumes familiares.

La segunda experiencia estuvo a cargo de María José Franco, donde el eje era la vida de las mujeres de pescadores desaparecidos (naufragados) en el mar. Cuando los cuerpos no son recuperados del mar, los familiares deciden velar un sustituto de cuerpo, que en este caso es el traje del desaparecido que se dispone sobre una mesa. Luego se dobla y se introduce en una pequeña urna que luego es enterrada en una ceremonia especial, en un cementerio ubicado en el borde de un acantilado, frente al mar. Se le llama “el cementerio sin cuerpos”. Desde esta experiencia ritual, la compañía realizó su creación. Estas dos experiencias de cuerpos históricos y de cuerpos ausentes son un indicio de las creaciones que fueron realizadas en el PCdV por compañías locales.

3.3. Ensayo sobre la Mediación en el PCdV (Septiembre de 2011)

El PCdV se define como una institución de **mediación cultural**. Valga el riesgo de precisar el concepto de **institución**: un complejo social que concentra en su funcionamiento modos

de conducta legitimados por una comunidad específica.

El PCdV es una institución que a su vez pertenece a un sistema de conversión de unas prácticas en política pública. De este modo, la mediación no será entendida como un acto de comunicación. Sabiendo, desde ya, que en toda actividad de mediación hay comunicación. Sin embargo, tal como lo declara Bruno Péquignot en su ponencia en el *Observatorio de Políticas Culturales* que se llevó a efecto en Santiago, en mayo del 2011, “esta evidencia no debe ocultar el hecho de que la acción de producción de eventos culturales, de concepción de institución o de formación, cuyo fin es poner a un público en relación con obras y no solamente realizar un trabajo de información y comunicación sobre esas instituciones o esas obras”. En lo concreto, la apuesta es más arriesgada y compromete el empleo de un utillaje teórico y pragmático que supera los conceptos de programación, de difusión y de formación.

El PCdV es una *mixtura institucional* que articula acciones de *centro cultural*, de *centro de arte y de centro comunitario*. En todos estos casos monta procesos de conocimiento de tal manera que una exposición concebida en su marco compromete acciones visuales pero, sobre todo, articula condiciones de enunciación expositiva desde el momento en que define el objeto de su propósito.

El hecho que en el PCdV se haya definido cuatro exposiciones de encuadre, implica en primer lugar que el énfasis está puesto en la *noción de encuadre*. Es decir, se trata de una delimitación espacial de relevancia que está condicionada por el contexto que queda fuera de cuadro. Dicha relevancia está sostenida por un eje de conectividad expositiva que permite el hilván de numerosas expresiones, jerarquizadas por este mismo eje. Es el caso de las cuatro exposiciones de encuadre ya que éstas definen de inmediato, con su sola puesta en secuencia, cuál es el concepto de centro cultural enfocado hacia la configuración de un dispositivo de lectura de la escena artística de Valparaíso, desde la recuperación y proyección de los imaginarios sostenidos por las prácticas estéticas presentes en la cultura local. Razón por la que queda de

manifiesto que el objeto del propio PCdV, en este terreno, es *fortalecer la escena artística local* en el ámbito de su compromiso formal, propiamente hablando. Esto, a su vez, delimita el campo en el que tendrá lugar la relación de mediación. Fortalecer las prácticas artísticas, como objetivo primordial, concentra todos los esfuerzos en este punto. Lo que habrá de talleres en el PCdV estará directamente conectado con los esfuerzos definidos para dicho fortalecimiento y se combinarán con las clínicas y residencias.

Como se advierte, las exposiciones no son el producto de una decisión arbitraria o “especulativa”, sino que *interpretan una escena*, a través de la puesta en relevancia de ejes que han sido determinados por el estudio del campo cultural porteño realizado por el equipo de conducción del PCdV.

Las cuatro exposiciones de encuadre que se ha formulado son *Sentimental*, *Ciudad Abierta*, *Alfo Francia* y *Bailes de Chinos*. El soporte imaginario de estas cuatro exposiciones es Valparaíso como lugar de tensión entre una **cultura popular urbano-portuaria** y una **cultura rural de interior** diferenciado.

Toda la estrategia de mediación del PCdV se concibe desde la articulación de las cuatro exposiciones; la primera y la cuarta, poniendo en escena unos rangos de representación coreográfica que recogen la reproducción simbólica de la corporalidad porteña. En cambio, la segunda y tercera son exposiciones que ponen el acento en la palabra y en la imagen. Es decir, de cómo Valparaíso es nombrado (en la poesía) y en cómo dicha inscripción traduce un deseo que adquiere espesor en una narrativa visual determinada que ha tomado cuerpo en la fotografía y el cine.

En este enunciado de las cuatro exposiciones de encuadre la estrategia de mediación se plantea como **objetivo producir en un público determinado, un avance en el conocimiento de sus efectos estéticos**. La exposición es análoga a un “acto de palabra” (*speech act*) y busca construir el público de su conveniencia. No satisface una demanda de consumo espectral, sino que produce dos cosas: *conocimiento reparatorio y pragmática del*

lenguaje. El objeto de nuestro trabajo es *nombrar* a Valparaíso.

Una exposición como *Sentimental*, por ejemplo, no busca sólo transmitir una información sobre el bolero, el tango o la cueca brava, sino que se propone acceder a un trabajo de creación intelectual basado en la recuperación de sentido de los diagramas implícitos en cada baile, entendido como un modelo de subjetividad dinámica, que pone en escena el desamor, la pérdida y el malestar de la habitabilidad porteña.

De un modo análogo, *Aldo Francia* busca proponer un modo de comprensión innovador, no respecto de Valparaíso como “tema”, sino en el modo de tratar visualmente su configuración territorial y los efectos de una socialidad fuertemente marcada por una concepción espacial laberíntica, ascendente, abigarrada, que exhibe casi con obscenidad las condiciones traperas de su existencia. Como escribe Nicanor Parra, “Valparaíso es un hundimiento invertido”.

Desde la práctica de mediación del PCdV no se hablará de receptores, sino de **agentes**, de **público cooperante**, de **sujetos de interpretación**, comprometidos en una **doble relación de traducción**, ideológica e imaginaria, a su vez, históricamente determinadas. Este sería el caso de una exposición como *Ciudad Abierta*, al señalar el eje en la palabra y en el montaje de una cierta *impuntualidad* que introduce una distanciación, una situación de retardamiento analítico en torno a la invención de un paisaje; y de un modo de sancionar culturalmente la relación de este paisaje con el poder político local.

No se trata, entonces, de organizar visitas guiadas de las exposiciones. Eso también. Pero es preciso **formar a un agente intermediario** que permita que esas visitas adquieran sentido. De este modo, si se piensa en trasladar a centenares de estudiantes de las comunas del interior, el trabajo previo debe consistir en la formación de una *franja de intermediación*, conformada por profesores, que desde su posición en la estructura escolar se conviertan en dinamizadores de la presencia del PCdV en sus propios lugares de trabajo.

Lo anterior exige de parte del PCdV el montaje de una operación de formación de esta franja de intermediadores, de modo que el PCdV se **expanda hacia el interior de la región** por la acción de esta franja de profesionales con los que el PCdV produce una relación de conocimiento privilegiada que se debe traducir en jornadas de formación, en diseño y producción de material pedagógico, en montaje de iniciativas a realizar en los propios establecimientos, amén de la producción logística de los traslados.

Es preciso insistir en **la mediación como producción de dinámicas interrogativas**, ya que no se justifica una visita sino en función de las dinámicas que permite desencadenar. Para lo cual un esfuerzo importante será destinado a **la elaboración de un mapa de prácticas escolares formales e informales**, que pueden ser próximas al PCdV, pero que implican la posibilidad de trabajar con comunidades escolares de lugares remotos de la región. No es un catastro sino un *mapa de intensidades*; una elaboración de posibilidades planteadas por el análisis de las carencias específicas y por las herramientas inventadas para resolver cada caso. Es decir, el destino fatal de una visita no puede ser la distribución de papel y lápiz para que un niño “reproduzca” sus impresiones inmediatas. Sino, en el caso de *Sentimental*, los niños deben *dibujar en el espacio*. Para eso es preciso que la exposición disponga de una trama de posibilidades coreográficas, en que la enseñanza de un baile determinado implique la construcción de una interrogación sobre la pasión de representar el movimiento de la pérdida para recomponer el movimiento como un pequeño *trabajo de duelo*.

En *Sentimental*, el dolor, la pena, la venganza, la pasión, son caracteres de un tipo de producción subjetiva que afecta el concepto de socialidad y define una relación fóbica o eufórica con el espacio, con el habitar. Siendo ésta una de las razones de por qué la *gentrificación* que está teniendo lugar en algunos barrios es verificada como el signo de una derrota de la que otros han aprendido a sacar ventajas que resultan imaginariamente insostenibles. Una exposición como *Sentimental* debe contribuir a reparar los daños ligados a la

violencia de este proceso. De ahí que esté concebido un programa de presentaciones de los cantantes peruanos que acompañaban a Lucho Barrios antes de su fallecimiento. Acompañar significa aquí compartir un estilo, unas formas musicales que poseen efectos coreográficos y decorativos específicos. Incluyendo los cancioneros que sostienen la tradición de unas letras portadoras de sentimentalidad popular urbana. Esto significa concebir, entonces, una producción editorial determinada, mediante un diseño que permita una gran distribución.

Todo lo anterior define un trato con una representación vestimentaria de rigor, que nos conduce a pensar en la recuperación de las estrategias de corte y confección invertidas en la consolidación de las prácticas. No hay baile sin su encuadre vestimentario. Y no sólo respecto del bolero, sino sobre todo del tango. Hay un concepto de brillo, de corte, de modelo de traje, de diseño de compresión y ostentación de un erotismo encubierto y desplazado que obliga a combinar los talleres de baile comunitarios con los talleres de corte y confección que le corresponden.

Sólo se expone, en este espacio de ensayo, algunos ejemplos de lo que la mediación significa. Lo repito: la mediación es algo más que comunicación, como soporte de pedagogía social. Es decir, recupera *modos de hacer* a partir del inventario de los modos de representar con el cuerpo.

En el PCdV se da por entendido que toda interrogación pone en evidencia un conflicto. Justamente, la función del mediador no traduce a un lenguaje aquello que se supone que un artista o un agente ha querido decir de una manera determinada. Por el contrario, su propósito es conducir al público a interrogar esta manera, a avanzar más allá de la explicación, a comprender que una exposición es una *representación de representación*; es decir, que introduce una distancia y obliga a generar instrumentos de interpretación patrimonial. Vale decir, obliga a cambiar de posición respecto de la *turistización banalizante* del patrimonio y postula una mirada innovadora sobre las condiciones de representación de las ruinas sociales y materiales. La pobreza no puede ser un objeto de exportación de exotismo porque afecta la dignidad de las comunidades. La

pérdida representada en una exposición como *Sentimental* introduce el valor del diagrama que sostiene la enunciación del dolor retorizado por la letra de una canción determinada, en la que toda reparación parece imposible. Pero de lo que se trata es de montar *una mediación que haga ver aquello que no se ve*, porque sabemos que hay algo que vale la pena ver y que está encubierto por el *habitus*.

Lo que se busca es desarmar el naturalismo fatal que está subordinado a las dificultades de gestión de una ciudad y convertirlo en conflictividad innovadora, dispuesta a trabajar sobre las condiciones de su patrimonialidad. De este modo, **mediación y patrimonio** están articulados como soporte conceptual de cada iniciativa de encuadre. En esta medida, cada exposición tendrá un **coloquio**, al que asistirán invitados internacionales y nacionales, para convertirla en un espacio de producción de conocimiento. Esto supone organizar editorialmente la solicitud de ponencias de acuerdo al encuadre y anticiparlas a través de los **Cuadernos del Parque**. Pero además, las ponencias deben concluir en una edición de los propios cuadernos, posterior a su realización, donde estén disponibles en formatos impresos y on line. Un coloquio no se reduce a invitar a unos ponencistas, sin pensar en su articulación en función del eje de invitación, sino a presentar el estado del arte del tema en cuestión. El PCdV sólo puede ser anfitrión de un coloquio de estas características, porque es a través de este formato que delimita las coordenadas de una pensabilidad local.

Cada exposición de encuadre tendrá su coloquio, ajustado a las exigencias teóricas que cada problema levanta. Además, dispondrá de una *estructura de traslados* de estudiantes y público desde el interior de la región, previa organización de la franja de colaboradores locales que serán agentes de intermediación. En el caso de exposiciones como *Ciudad Abierta*, especial énfasis será puesto en el traslado de estudiantes de arquitectura de los países de la región. Esto significa montar una estructura tipo congreso internacional de estudiantes de arquitectura, previo al coloquio, con su propia dinámica. Pero

además, exige la producción de un taller de análisis sobre Ciudad y Territorio, así como un Taller de Amereida especialmente enfocado a un público medianamente masivo. Independiente de los talleres asociados que se pueda montar como operadores y activadores de la propia exposición. En términos de público es dable pensar el traslado de una muestra de documentos del centro de documentación de la Escuela de Arquitectura con su correspondiente museografía de gabinete, donde estén disponibles documentos claves de las principales obras. A lo que es posible asociar la realización de un segundo coloquio, especialmente destinado a Amereida como poema y su lugar en la escena de la poesía chilena contemporánea.

A propósito de lo anterior, se plantea como formando parte del aparato de mediación del PCdV, la **instalación de un centro de documentación y archivo para la historia de los movimientos sociales locales**. No es usual que en una ciudad, durante diez años, haya habido iniciativas que desde la sociedad civil se levantaron para sostener una dinámica de *dissenso* que ha resultado ejemplar en varios sentidos. Sin embargo, teniendo como eje de organización del archivo y del centro de documentación la década de intervención de Ex-Cárcel es necesario incorporar no sólo la historia de la Cárcel como tal, sino señalar el registro de las acciones que pondrá en función el Parque. Esto se plantea en el entendido que este núcleo será tan solo la plataforma inicial para una historia de los movimientos sociales porteños, en general en el curso del siglo XX.

Para que se tenga una dimensión de lo que pretendo, un caso ejemplar de organización de un centro de documentación y archivo es el caso del CeDinCi (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de las Izquierdas en la Argentina), como un centro de documentación (biblioteca, hemeroteca y archivo) dedicado a la preservación, conservación, catalogación y difusión de las producciones políticas y culturales de las izquierdas desde sus orígenes en la segunda mitad del siglo XIX hasta la actualidad. Se puede visitar a través de www.cedinci.org donde se podrá apreciar la estructura referencial de la que estoy hablando.

Pues bien, para montar una figura semejante, que pudiera satisfacer algunos de los objetivos aquí propuestos, se requiere de la formulación de un **proyecto estrictamente acotado**, que permita **entablar negociaciones con entidades universitarias regionales** susceptibles de organizar y coordinar actividades relacionadas con docencia e investigación. Esta fase –la de investigación y docencia– es un objetivo a alcanzar en un mediano plazo. Lo primero que hace un centro de documentación para validarse en nuestro medio es articular el **trabajo de archivo** con la constitución de un centro de documentación sobre los movimientos sociales locales. Luego viene la edición de libros, la producción de catálogos y la organización de seminarios, destinados a asegurar una masa crítica desde la cual sea posible sostener un espacio dedicado a desarrollar la investigación y la docencia como actividades específicas.

Esta opción por la memoria de los movimientos sociales debe sostener una actividad que trabaje la superación del *déjà-vu* histórico, como si fuera una repetición ilusoria en que todo es concebido como si estuviera sucediendo en este momento por primera vez, como la copia de un “original” que nunca existió. La memoria de los movimientos sociales debe dar curso a un trabajo que rescate a la memoria de la saturación inmovilizante que “pacta” a su antojo con los agentes de olvido. Esta situación se desarrolla como investigación sobre un pasado activo, pero se ve redoblada por



una iniciativa destinada a entrelazar lo posible con lo real. Pero es lo real que proviene de las potencialidades que sostienen la existencia del PCdV como un dispositivo que produce una *memoria del porvenir*.

¿De qué se trata, entre otras cosas? De dar otro curso a la memoria procedimental de prácticas de “gestión cultural”. El PCdV existe para significarse como referente para las prácticas institucionales de centros culturales del interior de la región de Valparaíso. Esta significación no implica concebirse como productor de réplicas ni como agente de traslado mecánico de procedimientos, sino como un ente generador de desplazamientos. Esto es, el PCdV posee un recinto físico, a la vez que se concibe como un procedimiento de expansión metodológica. Es así como uno de sus principales objetivos de colaboración consiste en la producción y montaje de una línea de seminarios destinados a trabajar en la promoción e instalación de referentes propios de **la teoría de la mediación cultural**. Esto debe significar, por lo pronto, la realización de dos grandes eventos reflexivos, en que el primero deba remitirse a socializar la **política del PCdV en la comunidad de gestores locales y encargados de instituciones culturales de la región** pudiendo establecer una masa crítica sobre la que sea posible organizar en el segundo semestre del 2012 una gran residencia sobre teoría de la mediación, con la invitación de dos especialistas en el tema, que no vendrán a Valparaíso a dar conferencias, sino a desarrollar residencias de trabajo. El formato de residencia será densificado y puesto en relevancia como espacio de reproducción de conocimiento específico, orientado a fortalecer tanto las prácticas artísticas como de gestión. El PCdV contribuye al desarrollo de la gestión local tanto independiente como institucional. Y de este modo, desarrolla en otro espacio, por otras vías, el encadenamiento con el sistema escolar zonal en vistas a colaborar en iniciativas de renovación metodológica. El trabajo de formación de intermediadores, que he planteado a propósito de las exposiciones de encuadre considera el rol fundamental de los profesores de básica y media como sujetos de las tramas de enlace de la política educativa del PCdV. En este sentido, así como se

piensa el fortalecimiento de la escena artística poniendo el énfasis en las prácticas; de un modo análogo, el fortalecimiento del rol de las artes en el sistema escolar pasa por concentrar los esfuerzos en una *hipótesis de recomposición de identidad* de los profesores de arte. Los profesores conforman la primera línea de intervención de la hipótesis educativa del PCdV.

3.4. Arte y Educación

3.4.1. Cuadernillo para *Of Bridges & Borders* (Fragmentos)⁸

Arte, ciudad y educación

En las relaciones entre el Parque Cultural de Valparaíso y la comunidad escolar, este cuadernillo es una herramienta de trabajo para promover y facilitar conexiones múltiples entre varias disciplinas. Nos proponemos entregar a los profesores y a los alumnos unas claves de aproximación a las obras aquí expuestas, como tantos puntos de partida para tantos itinerarios de conocimiento posibles. Pienso que la sola disposición del espacio exterior del Parque es desde ya un esquema de conocimiento implícito. Como podrán apreciar, las obras dispuestas en los muros y la obra excavada sobre la superficie del gran patio están puestas allí para dialogar entre sí y formular preguntas a ustedes, como público privilegiado de esta experiencia que significa exhibir piezas complejas de arte contemporáneo.

Lo anterior tiene que ver con las transformaciones que el concepto de belleza ha sufrido en el último tiempo. Esto hace que estas obras se conecten con las que están en la ciudad, fuera de nuestro recinto. Es algo que podemos comparar a las cosas que estando fuera de la escuela colaboran con el trabajo en el aula. Se entenderá, entonces, que esta

8 Nota del autor: Textos para el cuadernillo destinado a los profesores y facilitadores de las visitas guiadas para escolares del segundo ciclo (5° a 8° básico) y secundarios (1° a 4° medio). Abril de 2013.

Nota de los editores: Estudiantes de 5° a 8° básico se refiere a pre-adolescentes de 11 a 14 años; y estudiantes de 1° a 4° medio, a adolescentes de 15 a 18 años, según el modelo educativo chileno.

introducción esté dirigida a los profesores de una población escolar de niños y niñas que poseen una gran experiencia sensible de la ciudad. Más aún, cuando estas obras estén cifradas por un sentido de infracción de la continuidad de ciertas representaciones.

Luego, lo que se despliega en la sala de artes visuales se asemeja a una colección de tesoros como los que se suelen guardar en una caja de latón. Cada objeto carga un propósito que obliga a ir más allá de la percepción inmediata de las cosas, abriendo el camino a procesos de conocimiento sutil, disimulados ya sea en el dibujo que fija un trazo de calor incandescente para figurar la precariedad de una frontera, ya sea en una acuarela que reproduce la línea de fuga de toda representación, pasando por las acumulaciones de arena que aseguran la territorialidad de los juegos infantiles.

Todo esto corresponde a una propuesta compleja de exhibición, donde las obras son ocasiones de trabajo sensible, susceptibles de convertirse en soporte de operaciones de intervención pedagógica de alta intensidad. El aula debe ser un espacio de laboratorio de bolsillo, donde con pocos recursos es posible producir importantes *asamblajes* de imágenes. Baste disponer de una fotocopidora, de una impresora, de un computador, de un celular para combinar distintos medios de uso personal y producir pequeños productos editoriales.

El uso que los estudiantes de enseñanza media hacen de los medios tecnológicos demuestra que



disponen de ellos como dispositivos domésticos de intervención de la realidad. Esto es así que por el conocimiento implícito que tienen de rudimentos básicos de narrativa visual gracias a su trato con los comics japoneses, a partir de los cuales organizan una sensibilidad ya condicionada por la síntesis de varias historias de la imagen que se superponen y entran en conflicto con las percepciones de la vida cotidiana.

De este modo, los estudiantes de hoy poseen un caudal de informaciones sobre la contemporaneidad de los medios que los pone en una situación inmejorable para formular juicios, ponderar percepciones y ostentar un manejo soberano de sus deseos. Justamente es aquí donde reside el punto central de nuestro trabajo: en la ética de la imagen.

Esto viene a ser una hipótesis optimista acerca de los efectos de la enseñanza de arte en la escuela. Lo que proponemos desde el Parque Cultural de Valparaíso a los profesores de Básica y de Enseñanza Media es la posibilidad de promover varios cruces disciplinares, que si bien se interpelan entre sí, modulan un espacio de referencias múltiples que transforma el lugar y el sentido que hasta ahora ha tenido la práctica artística en una ciudad como la nuestra.

Las obras dispuestas tanto en el exterior como en el interior del recinto, apelan a formular unas hipótesis de conocimiento que articulan la historia, la antropología, la literatura y la visualidad de un modo complejo y complementario. La práctica de la excavación, por ejemplo, remite a la existencia de un conocimiento que sólo es visible a partir de su recolección como vestigio de experiencias humanas averiadas. La fachada cubierta de impresos sobre papel se asocian a la popular y virtuosa modestia de un periódico mural, que recoge los eruditos términos de narraciones cuyas referencias se encuentran en las bibliografías de batalla que sostienen la condición escolar.

De este modo, el cuadernillo que presentamos debe ser tomado como una herramienta gráfica en el trabajo de intervención pedagógica que debe poner en relación el espacio de la escuela y del Parque Cultural de Valparaíso.



Of Bridges & Borders es un proyecto en desarrollo. Esto quiere decir que cada nueva exposición que es realizada en un lugar, aunque se alimenta de la experiencia precedente, plantea algo completamente nuevo. Es decir, cada exposición es única porque implica la producción específica por parte de los autores y artistas involucrados. No se trata de trasladar piezas que se cuelgan en un lugar y después en otro. Lo que se ha establecido ha sido, al menos, un diálogo entre los artistas y el lugar. Un diálogo, a veces, forzado. Los diálogos de los artistas con los lugares pueden ser ásperos, conflictivos. No hay representación del paisaje sin conflicto con sus sistemas de representación. Se trata de llegar a un lugar y organizar una muestra concreta: cada una diferente. Eso significa que los trabajos en el Parque Cultural de Valparaíso son, en su mayoría, nuevos y, sobre todo, producidos pensando en el lugar en que se instalan.

Ai Weiwei, Beltrán, E. Basualdo, Duville, Yuan Shun, Séverine Hubard, Lang/Baumann, Steeger, Vergara... todos son artistas que conceptualizaron sus trabajos específicamente para *Of Bridges & Borders* en Valparaíso. Por lo tanto, son obras que carecen de una literatura ilustrativa que las explique: a nosotros nos corresponde darles una acogida. Somos los primeros en apreciarlas. Un proyecto que cambia es siempre único.

Esta muestra se organiza en tres tiempos. Primero, se despliega en la ciudad; segundo, se dispone en la explanada del Parque Cultural y, tercero, se condensa en su sala de exposiciones. Cada una de estas secciones permite leer a la otra de modo que las obras son lugares para asentar la lectura. Lo que habrá que discutir, en este caso, será el concepto de asentar una lectura. No hay mirada ingenua y desinformada sobre las obras. Esta es una enseñanza que los adultos, los responsables de acompañar a los estudiantes a la muestra, deben tener en cuenta, en primer lugar, respecto de sí mismos. Se viene al Parque a realizar un acto de lectura de obras, para el que es preciso estar en condiciones de relacionar muchos elementos. Todo eso es el producto de una negociación no exenta de problemas. Para eso estamos.

Of Bridges & Borders vuelve a preguntar por las

cosas que nos unen y nos separan. Al hacerlo busca investigar a través del trabajo artístico nuevos campos para el establecimiento de relaciones humanas fructíferas. En cierto sentido, es una operación de arte relacional, donde lo que se trata es hacer el intento real de recuperar la capacidad de asombrarse ante los límites, las fronteras que encontramos y la posibilidad de levantar nuevos puentes de conocimiento.

Como señalaba el filósofo francés Jean Baudrillard, vivimos en un mundo de simulacros en el que lo real ha quedado camuflado, confundido con el esquema que lo representa: el mapa adquiere prevalencia sobre el territorio. Al mismo tiempo, los constantes intercambios en un mundo global suponen la reproducción de prácticas culturales híbridas que no se adscriben a un lugar de origen. En Valparaíso, el territorio se reimpone sobre el mapa; es decir, sobre su representación. Sin embargo, hay mapas mentales cuyos diagramas dibujan las tensiones de las dignas acciones con que los sujetos se constituyen para resistir. Por supuesto el intercambio comercial como estrategia de colonización del mundo ha supuesto la expansión de un modo de vida que no respeta necesariamente los modos de existencia local. Más bien eso provoca la constitución de formas de vida basadas en una asimilación problemática. La obra de Séverine Hubbard resulta particularmente decidora al respecto: un monumento que está en otro lado del mundo y que opera como una matriz cultural es la referencia para su transplante simbólico (*Coliseo de Valparaíso*); lugar en que resuena como una mitología particular.

“Of Bridges & Borders es un intento de funcionar bajo una dinámica abierta y participativa. En sus páginas ronda una inquietud por desconocer las fronteras, por levantar nuevos puentes, por traer a la luz soluciones improbables y definitivas por parte de los participantes. Los resultados están ahora en tus manos” (KBB).

Actividad 1: Luego de introducir la muestra *Of Bridges & Borders* es preciso dialogar junto a sus estudiantes sobre lo que significan las siguientes palabras: *fronteras, bordes, límites y puentes*. Pero sobre todo, hay una noción que ancla todo: el

protocolo. Para cruzar una frontera hay que tener papeles. Si están atentos a las noticias internacionales habrán escuchado las palabras “sin-papeles” o “indocumentados”. Hay que pensar en estas categorías. La sociedad parece estar dividida entre documentados e indocumentados. ¿Qué quiere decir esto?

Las obras visuales conectan con problemas de historia. Hay que estudiar los mapas. Hay que identificar zonas de conflicto. Usar papel calco, papel mantequilla, usar lápices de colores, calcar, hacer relaciones gráficas, marcar itinerarios. De todos modos, no hay que ir tan lejos. Hay mapas de los movimientos diarios de las personas. Que todos dibujen un mapa marcando las acciones que los identifiquen. Pero tomando en consideración todos los trayectos, a la escuela, al trabajo, todo puede ser documentado. Hagan trabajar la editorialidad de los estudiantes. Todos tienen celulares y sacan fotos. Hay que armar esos trayectos, documentarlos, editarlos. Hay que bajar las fotos e imprimirlas y clavarlas en un gran diario mural que consigne un trabajo sobre los trayectos. En todo esto hay una técnica, pero sobre todo, una ética de las imágenes. Todo esto se puede hacer a propósito de unos mapas.

Objetivo: Responder críticamente a la heterogeneidad que presenta el arte contemporáneo, conectando el pensamiento individual de los estudiantes con otros aspectos de la cultura local.

Preguntas de apoyo al diálogo con sus estudiantes

1. ¿Son visibles todas las fronteras que enfrentamos? ¿Es así? ¿No es así? ¿Por qué?
2. Describamos fronteras invisibles dentro de nuestra escuela.
3. En la historia se han construido numerosos muros por distintos motivos. La sugerencia es que se hagan listados de muros con una ficha de por qué fueron levantados.

Actividad 2: Dibujar la obra de Macchi en una hoja. ¿Qué la rodea? ¿Dónde la ubicaste? ¿Cerca de qué lugar está? ¿Por qué? Esto significa poner atención al lugar que esta pieza ocupa en la exposición. Está frente al tabique que cierra el

recinto donde se proyecta el video del artista alemán Till Roenkens, que reproduce el relato de una madre que describe la configuración de un campo de refugiados. La voz de la mujer anticipa una especie de dibujo sonoro. Su voz define un campo de recepción sentimental. Hay un relato de madre, que es una manera de redoblar el peso de la referencia a la madre tierra, sobre todo si en el conflicto palestino-israelí lo que está en juego es la tierra sobre la cual se puede ejercer soberanía. ¿Cómo, entonces, ubicar Palestina en el mapa? ¿De qué manera la palabra “palestino” es mencionada, cada domingo, en un campo de fútbol, en el campeonato chileno? Mientras la palabra “palestino” sea pronunciada, entonces, Palestina existe. ¿De qué color es la camiseta del club de fútbol?

Objetivo: Reflexionar sobre cómo el arte critica las realidades que nos circundan.

Abordemos la obra de Patrick Steeger, que permite pensar en la función del vigilante, pero también, en la extensión del campo a vigilar. Las acciones de los ciudadanos tienen lugar en este campo. Un elemento a considerar es el título: *Políticas Públicas*. ¿Saben lo que es una política pública? Busquen una definición y luego estudien la obra de Steeger. ¿De que está construída? De madera quemada. ¿Y porqué el artista “cubre” la superficie, mediante una quema? La quema sustituye a la pintura. ¿Qué puede significar carbonizar parcialmente una superficie? Es una manera de dotar de color afectando la superficie de las cosas. ¿Una torre? ¿Por qué un artista construye un objeto para luego hacer que su uso sea imposible? La torre tiene seis pisos, sin embargo, en el acceso al último, falta la escalera. Imposible acceder a la plataforma sobre la cual se levanta una caseta de mirador que se asemeja a una mediagua. De todos modos, una mediagua revela un sentido de emergencia en la vivienda. ¿Qué haría una mediagua levantada en el extremo de una torre de vigilancia? Si de política pública se tratara, al parecer los árboles no dejarían ver el bosque. ¿Qué se puede obtener de la reflexión sobre este último enunciado?

Si pudieras mencionar la obra de alguno de los artistas para ayudarte a replantear la actividad N° 1 (sobre las fronteras dentro de tu escuela),

¿podríamos promover la posibilidad de derribar una frontera? Pensemos en las fronteras al interior del lenguaje. Sin ir más lejos, a la entrada de la sala, a la derecha, tenemos la obra de Ignasi Aballi. Es una lista de palabras. Hagamos listas de palabras. No cualquier lista de palabras. Estudia por qué este artista las recorta y las dispone de este modo. Busca la lógica interna del trabajo. ¿Qué es una lógica interna? Este tipo de trabajo debiera permitir analizar otras piezas culturales. Una novela, por ejemplo. Aquí tenemos las palabras recurrentes en un periódico específico. Piensa en los diarios que tenemos en la ciudad y en la repetición de sus palabras a lo largo de una semana, nada más que siguiendo los títulos de portada. Aquí, el profesor puede señalar que un medio es un espacio público. Y que existe una especie de literatura pública de batalla que los habitantes consumen por el solo hecho de salir a la calle y detenerse frente a un quiosco de diarios y revistas. Pero la obra de Ignasi Aballi es la de un poeta letrista. ¿Qué sería un poema letrista? ¿Y que relación podría tener con la poesía visual? Hay que hacer trabajar a los estudiantes con recortes de diarios y con ejercicios de combinación semejantes a los “cadáveres exquisitos” de los surrealistas. De ahí, pasar a mencionar *El Quebrantahuesos*, que era un poema escrito a varias manos por unos poetas chilenos, a comienzos de los años cincuenta. Por ahí, conectamos la imagen con la palabra. Palabra hecha imagen. De eso se trata. De recortar, de escoger palabras, de pegotear. De sacar una fotocopia, de repetir la operación y editar. ¿Por qué no hacer un folleto de poesía visual?

Obras en la ciudad

El proyecto *Of Bridges & Borders* se despliega en la ciudad, en el recinto del Parque y en la sala. Esta es una secuencia de jerarquizaciones que demuestran la importancia que tiene la articulación entre estas tres maneras de negociar con los espacios.

Sabina Lang/Daniel Baumann (Suiza, 1972-1967)

Obra: *Spiral #3*

Actualmente abandonado, el ascensor del Cerro Monjas cobra vida con la intervención de los artistas Lang/Baumann. Se trata de una estructura de madera que, entre la arquitectura y la escultura,

ocupa los rieles del ascensor, actualmente sin uso. Sus dimensiones, de 3,6 de alto por 18 metros de largo juegan, con la idea de un cuadrado descompuesto, una serpiente, que sigue los ejes de los antiguos carros del ascensor.

La obra de L/B es dinámica, supera las fronteras de lo decorativo y mantiene un estilo y gusto que recuerda los diseños de los 60 y 70, con una fuerte presencia e influencia del arte pop. En sus intervenciones, L/B se preocupan de poner de manifiesto el uso y el sentido de los lugares de la ciudad que están en el espacio público. Para eso crean obras emplazadas en lugares especiales que dan una dimensión distinta a la arquitectura a través del impacto visual en el ciudadano. Muchos de los títulos de sus piezas hacen esta referencia, como *Comfort*, *Beautiful* o *Perfect*.

¿Qué se puede hacer en el aula? Estudiar la noción de *intervención del espacio público*. ¿Estudiar? Simplemente definir el carácter de infracción temporal de esta obra. ¿Qué ocurre cuando en un lugar desafectado y arruinado se marca un señalamiento? La estructura enigmática sobre los rieles pone el acento en su estado ruinoso. Importancia de trabajar, entonces, con estructuras cúbicas que se articulan y dan lugar a una figura que posee un efecto indicativo. Señala lo que no se quiere ver. Apunta a poner en evidencia una estructura que hace ostentación de una falta. ¿No es una operación que define la posición del arte contemporáneo?

Severine Hubard (Francia, 1977)

Obra: *El Coliseo de Valparaíso*

El antiguo estanque de agua del Cerro Cárcel de Valparaíso ha sido transformado en el Coliseo romano por medio de la intervención de la artista francesa Severine Hubard. En noviembre del año pasado Severine vino por primera vez a Valparaíso y después de mucho caminar explorando posibilidades para su intervención, descubrió la que llama una “ruina moderna”. El estanque fue construido en la década de 1920 y por su fisonomía se asemeja a aquella “ruina antigua” europea. Sobre sus vestigios se construirá una estructura de madera que cubrirá la mitad del círculo, sobresaliendo a dos metros de altura,

similar al Coliseo de Roma.

Para la artista esta intervención busca romper una frontera temporal, construir en Valparaíso una imagen que lleve al espectador hacia otro continente, otro contexto: hacer un puente entre temporalidades y espacios. La intervención se podrá apreciar desde distintos rincones de la ciudad.

La obra de Severine proviene del análisis espacial que hizo, tomando en cuenta el arco de entrada al Cementerio N°1, que tiene referencias neoclásicas. De ahí, la necesidad de identificar el estilo neoclásico como la representación de la arquitectura del poder del Estado. De todos modos, las columnas del cementerio reclamaban una correspondencia humorística en el plano espacial. De ahí que Severine imaginó una especie de broma romana, para realzar una solemnidad “de pacotilla” en relación a la tugurización del terreno en que está emplazada la ruina del Estanque.

Última tarea posible: indagar a qué correspondía ese Estanque en el sistema antiguo de redes de agua para combatir el fuego en los incendios de barcos.

Frédéric Post (Suiza, 1975)

Obras: *Que sueñes con los angelitos*, *Santos de las adicciones* y *Vesubio* (performances)

Algarabía, música y celebración son los elementos que conforman la obra del suizo Frédéric Post. Su objetivo es realizar tres performance artísticas, donde los vecinos de Valparaíso participan en “rituales de celebración sincréticos, puente entre diferentes tradiciones, y vínculo entre un espíritu festivo y la necesidad de recogimiento”, según explica el propio artista.

El proyecto busca integrarse a la vida cotidiana de la ciudad a través de tres momentos o procesiones: La primera denominada *Que sueñes con los angelitos* (13 de marzo) congregó al público poco antes del crepúsculo en un cortejo que partió desde el Parque Cultural de Valparaíso hasta llegar al Cementerio N°1, donde una bandera blanca fue izada lentamente al ritmo de la música.

La segunda intervención se denomina *Santos de las adicciones* (16 de marzo) y comenzó desde el Parque Cultural de Valparaíso hasta Plaza Victoria, donde una escultura que asemeja a un santo pagano recibió las ofrendas de los asistentes.

Desde allí mismo partió la tercera performance *Vesubio*, celebrada en torno a un volcán con luces de colores que recibió a los asistentes, en un ambiente de celebración y algarabía, marcado por el sonido de los tambores. El volcán hoy se encuentra en el Parque.

En términos de rendimiento pedagógico es posible imaginar las procesiones que ya existen en la cultura popular de Valparaíso ligadas a las festividades de San Pedro y San Pablo. ¿Existen otras? ¿No han escuchado hablar de los “bailes de chinos”? Hay formas expresivas que son propias de la cultura urbana y que constituyen una verdaderas “performances”. Esto es un asunto más complejo de entender y tiene que ver con el efecto estético de prácticas sociales.

En el caso de las procesiones de Post lo que se demuestra es la necesidad de la cultura urbana de dotarse de “capillitas hechizas” que concentran la religiosidad popular como formas ya pre-establecidas cuya disposición promueve la respuesta inmediata de parte de un público atento a poner en escena una práctica de culto.

En todo caso, será necesario señalar previamente en qué consiste una “performance” y de qué manera se desmarca de la oficialidad del arte contemporáneo. ¿El arte posee su propia oficialidad? Para los niños es una práctica que reproduce el sentimiento de respeto por el culto en un espacio sacralizado. Los artistas realizan cosas que se desmarcan del cotidiano; aún cuando en esa des-marcación postulen una fusión en “arte y vida”. Hay suficiente información al respecto, sobre todo en el arte chileno contemporáneo de los años ochenta. Buscar. Indagar. Fotocopiar. Recuperar el relato de antiguas performances que han sido claves en nuestra historia.

Obras emplazadas en el recinto del PCdV

Ai Weiwei (CHINA, 1957)

Obra: *A Pablo*

Un lienzo de 900 metros cuadrados de malla MESH cubre por completo la fachada de la antigua galería de reos (actual “Edificio de Transmisión”) del Parque Cultural de Valparaíso. La obra de Ai Weiwei, producida especialmente para Valparaíso, consiste en una imagen de las islas Senkaku /

Diaoyu, actualmente en disputa entre China y Japón, donde se destacan sus aristas rocosas, el mar que las rodea y su flora, en un puente geográfico que se vincula con los cerros costeros de Valparaíso.

Sobre esta imagen se despliega una estrofa del poema dedicado a Pablo Neruda, “Cabo de Chile”, escrito por su padre, el poeta Ai Qing, gran amigo y admirador de Neruda. La estrofa, que está en chino y en español, dice: “se levanta un hombre / con una lupa / busca en el mapa / un lugar en el que nunca ha estado”.

Con esta intervención a un edificio emblemático para Valparaíso, Ai Weiwei busca llamar la atención sobre la compleja historia política de ambas naciones en la disputa por el territorio y sus recursos. Pero también es una obra autobiográfica. Su padre estuvo en Valparaíso en 1954. Estuvo con Neruda. Luego fue él quien recibió a Neruda en China. Hay que poner el acento en las fechas. ¿En qué estaba Neruda en 1954 en relación a la cultura? Era el gran organizador de un congreso de intelectuales por la paz. Hay que estudiar a Neruda no sólo como poeta, sino como un *intelectual orgánico*. ¿Qué significa este concepto? ¿En qué contexto de guerra fría organizaba un congreso cultural? Cuando Ai Weiwei escuchó que la exposición era en Valparaíso, recordó de inmediato los relatos de su padre. Es, en este sentido, un homenaje a su padre, quien fuera un poeta perseguido y luego rehabilitado.

Eduardo Basualdo (Buenos Aires, 1977)

Obra: *Salvador*

El artista argentino Eduardo Basualdo trae a Valparaíso su obra *Salvador*, un homenaje al ex-presidente socialista Salvador Allende. La obra es una instalación en medio del Parque Cultural de Valparaíso que consiste en una gran excavación de 5 por 8 metros de diámetro y más de dos metros de profundidad. Una intervención irónica y teatral que busca invertir la idea de la evolución: antes hubo una raza superior que acaba de ser descubierta. En su interior yacen los restos de un cuerpo humano gigante –creado con resina–, que mediría 10 metros de altura, con una cabeza de un metro de diámetro.

“Esta obra simula el desentierro y el hallazgo de un gigante. De ese modo se convierte en el

homenaje a un personaje histórico que consideró más importante las ideas que defendió que su propia vida. Al mismo tiempo es un llamado de atención que busca hablar de una generación con otra altura ética, con otra magnitud moral”, dice Basualdo.

Será oportuno que el profesor introduzca a los estudiantes a lo que se denomina *artes de la excavación*. Hace unos cuantos años, a raíz de las investigaciones ordenadas por un ministro en visita, fueron desenterrados varios cuerpos en algunas colinas cercanas a Santiago. Correspondían sin lugar a dudas a los cuerpos de detenidos-desaparecidos cuyo paradero no había sido ubicado. Durante semanas, a la hora de las noticias en televisión, todo el país fue adquiriendo un saber que provenía de la antropología forense. Los canales transmitían compactos de los hallazgos que habían tenido lugar durante el día. Al menos, esta situación se repetía dos o tres veces por semana. La imagen era siempre la misma: una excavación, unos restos, un perito limpiando una zona con una brocha delgada, etc. Hay que buscar esas imágenes. Recuperarlas. Imprimirlas. Recortarlas. Hacer otra carpeta. Así, hasta llegar a la famosa portada de *El Fortín Mapocho*, en 1991, con las fotos de los ajusticiados en Pisagua. De eso se trata: de memoria gráfica y de los traumas de la historia en la escuela.

Erick Beltrán (México, 1974)

Obra: *Parresía*

Basado en el mito griego de Marsias y Apolo, el artista mexicano Erick Beltrán cubre los 600 metros cuadrados del Edificio de Difusión del Parque Cultural de Valparaíso con un gran collage. Su obra consiste en una completa revisión de este mito, recurriendo a un trabajo de re-edición iconográfica que recupera una gran cantidad de citas pictóricas de este propio mito, que ha sido un mito clave en la historia de la representación. Es preciso instalar en el aula el primado de la tragedia griega en la invención de Occidente. He aquí la importancia, en secundaria, de la lectura de *La Ilíada* y *La Odisea* como una especie de “aritmética mental”. Lo que hay que hacer es destinar en clases unas horas al relato de algunos mitos claves. Éste, en particular, tiene que ver con el fantasma del degollamiento que, en definitiva, trata el problema

de la representación pictórica de la carne. En este sentido, no estaría del todo mal estudiar pinturas donde hay “masas de carne” presente en Rubens, Soutine o incluso Francis Bacon.

Entre otras cosas, este mito es una metáfora del poder político ya que no sólo representa la jerarquía entre dioses y mortales, sino que además establece la polaridad entre lo dionisiaco –la fiesta, el caos de la creación- y lo apolíneo –claridad de lo metódico- y junto a esto, el origen de la disputa entre un plebeyo y la gran oligarquía, representada por Apolo.

Pero esta obra ya supone la lectura de los rudimentos de tragedia griega que todo estudiante, con un mínimo de rigor, debe saber. Algo tan simple. Si no, ¿cómo podrían iniciar la lectura del *Ulises* de Joyce? ¿Cómo podría enfrentar la proyección de la película de Pasolini en que analiza la descolonización africana a partir del mito de Orestes? Por de pronto, hay que programar, en el liceo, visionados de esta película al momento de pasar la historia de post-guerra.

Hay que ir, luego, a los diccionarios. Grandes diccionarios. Por eso, esta obra exige lecturas de acompañamiento. Más bien, lecturas acompañadas. Estamos en secundaria. De este modo, ¿cómo definir la palabra que proporciona el título a esta pieza? Parresia. El filósofo francés Michel Foucault escribe en *Crítica y Verdad* que la parresia es “el coraje de la verdad (..) del que habla y corre el riesgo de decir, a pesar de todo, toda la verdad que piensa; pero es también el coraje del interlocutor que acepta recibir como verdadera la verdad hiriente que escucha”. Dicho de otro modo: hablar con libertad de palabra. Esto es lo que nos convoca a pensar una pieza como la de Erick Beltrán. Pensamiento sobre la verdad del arte en un mundo dominado por el cinismo de la política. Este es un tema a reflexionar en torno a las relaciones entre movimientos sociales y Estado en el marco de las movilizaciones de estudiantes en la actual coyuntura.

Obras en sala

Jorge Macchi (Buenos Aires, 1963)

Obra: *Reacción*

En la inauguración de *Of Bridges & Borders* en Argentina, la obra *Reacción* de Jorge Macchi

se quebró por accidente en mil pedazos. Casi poniendo en jaque su fragilidad, esta pieza de vidrio transparente (que simulaba una barrera) se transformó en un puñado de restos que abrió los más profundos debates.

En Chile, el artista argentino decidió repetir la obra, pero esta vez con alambre muy fino, interpelando nuevamente al concepto de fronteras. Este trabajo minimalista podría interpretarse como la fragilidad del poder, que con estas mismas vallas intentan frenar la presión social. La obra de Macchi seduce, al tiempo que evidencia que lo sencillo y muchas veces resulta de una gran potencia si está bien traducido. ¿Qué significa “producir bien”? Esta es una pregunta que hay que hacer en el trabajo de discusión de las obras. No sólo ocurre con Macchi, sino con Duville, con Marcela Armas, etc.

La obra de Jorge Macchi *Reacción* es una pieza frágil que cuestiona la función de ciertas barreras que pueden separarnos. Asimismo podemos decir que hay barreras o fronteras frágiles como la obra de Macchi y otras que son potentes como los muros. ¿Conocen el muro de Berlín? Reúnan fotografías. Hay un muro que separa la frontera de México y Estados Unidos. Eso ha dado pie a lo que se ha llamado arte fronterizo. Busquen en Internet. Cada estudiante debiera hacer una carpeta de situaciones-muros que nos resultan inaceptables. ¿Conocen el muro que separa a palestinos e israelíes?

Pero no nos vayamos tan lejos. Las barreras son utilizadas por la autoridad para contener, delimitar espacios. ¿Por qué hay lugares en la ciudad en los que hay barreras de separación? ¿Cuál es la lógica que rige las discriminaciones del espacio público? En las marchas estudiantiles las barreras se convierten en armas de combate. También existen las “vallas papales”. ¿Por qué se les llamó así? Todo esto puede ser objeto de trabajos de archivo en el aula. Estamos hablando de fronteras al interior de la ciudad. Pero sobre todo, es preciso poner en relación los dos términos: una barrera y una frontera. La barrera suele ser un síntoma visible de la frontera; sin embargo, hay fronteras donde las barreras no son visibles. ¿En qué casos se puede reconstruir un relato sobre fronteras no visibles?

Ignasi Aballi (España, 1958)

Obra: *Listado (Mapamundi)* (2009-2012)

Desde hace años el artista recorta diariamente los titulares del diario *El País* seleccionando nombres, muertos, colores y distintos conceptos que agrupó en categorías creando series de listados como obras conceptuales.

En *Of Bridges & Borders* exhibe sobre una pared de 100 metros cuadrados una lista en orden cronológico y alfabético los nombres de países que se publicaron en los titulares de *El País* entre 2009 y 2012. Desde la descomposición del discurso busca generar distintas lecturas o representaciones del mundo.

“Un aspecto importante de estas obras es la relación entre imagen y texto, cómo éste se puede convertir en imagen y viceversa. Hay una voluntad de enfrentar al espectador a la complejidad de lo cotidiano y a la cantidad y variedad de matices que lo constituyen. Es un ejercicio bastante absurdo y muy obsesivo. Recortar el periódico cada día durante nueve años es una rutina que forzosamente responde a una necesidad que va más allá de la lógica”, dice el artista.

¿Cuántos ejercicios se pueden hacer en el aula, nada más que recortando diarios! O bien, colocando las doble páginas abiertas sobre la pizarra y bloqueando palabras para recomponer los textos. ¿No es acaso un modo de lectura que genera unos poemas semi-automáticos, por decir lo menos? Hay que enseñar a los estudiantes a leer los diarios. Hacer talleres de interpretación de portadas. ¿No existe un poema de Neruda que se llama *Oda a la tipografía*? ¿Por qué no realizar el mismo trabajo de Ignasi Aballi, siguiendo la secuencia de un diario local durante una temporada determinada? ¿No es acaso reconstruir un mapa de las intensidades locales?

Till Roeskens (Alemania, 1974)

Obra: *Aida, Palestine*

Para esta video-proyección, el alemán Till Roeskens viajó al campo de refugiados palestinos Aida, donde filmó a sus residentes mientras dibujaban sobre un papel blanco. Los espectadores no podrán ver a los protagonistas de la cinta pero sí descubrirán a través de sus dibujos la difícil condición fronteriza en que están envueltos.

El relato de la voz de una mujer, madre, dibuja

la sonoridad de la escena. Primero, el sonoro de un lápiz sobre el papel. Luego, esto es asociable al sonoro de los pliegues de la ropa entre el infante y la madre. Eso es ya una primera territorialización. Se plantea entre el bebé y la madre una “envoltura de maternaje”. Pero el relato de la madre pone de manifiesto que la maternación ya no es posible en el campo de la exclusión y de la reclusión. Los refugiados han sido sacados de sus condiciones mínimas de maternación. Por ejemplo, en Valparaíso, un barrio es lo suficientemente cercano y doméstico como para pensar que, efectivamente, produce maternación entre sus habitantes. De este modo el dibujo de un mapa del campo significa inscribir la huella de su desmantelamiento subjetivo. La sola noción de campo es una excepción en el lenguaje.

El profesor debe proponer una pequeña investigación sobre la historia de la palabra “campo” en el siglo XX. Hay que distinguir entre campo de internamiento, campo de prisioneros, campos de trabajo, campos de exterminio. Hacer la lista. Bajar fotos de Internet. No es lo mismo. Entonces, ahora, en la era de las Naciones Unidas, aparece la noción de campo de refugiados. ¿Qué es un refugiado? ¿Qué es un desplazado? ¿No es una manera de trabajar la noción de frontera? ¿Y las fronteras interiores de los pueblos?

En esta obra, el dibujo del campo se asemeja al dibujo del cazador paleolítico que para conjurar la amenaza dibuja su presa, como si primero tuviera que anticipar gráficamente su acción. De esto hay que hablar. De la preeminencia del dibujo en la configuración del espacio propio. Así, recordar las palabras de un historiador del arte, Brusatin, que recupera una vieja historia de dibujo. Un hombre se acerca a un lugar donde estaba su casa. Pero ya no hay nada. Nuevos cultivos cubren el predio. El hombre se entristece. Un campesino que andaba por ahí cerca lo invita a seguirlo y lo conduce hacía el centro de la plantación nueva. Hasta que le muestra el dibujo que dejaron los cimientos de su antigua casa. Ahí estaba inscrita la memoria del hogar. El hombre se puso contento y desde entonces, de vez en cuando, regresa a recorrer las huellas de la morada.

Matías Duville (Argentina, 1974)

Obra: *Continente*

Dos anzuelos de gran escala, montados sobre una superficie de sal, conforman la obra de Matías Duville. En este trabajo la sal se transforma en el territorio donde las piezas de acero se van degradando y oxidando al contacto con el mineral. El efecto de mancha producido por la sal sugiere que algún día los anzuelos se disolverán en su propia oxidación.

Según Duville, la obra puede leerse como un elemento ajeno, anclado en un terreno que va siendo asimilado hasta ser parte misma de la materia, simulando un proceso de fagocitosis. El concepto de límite y frontera que existe en esta obra se observa, o bien en el contacto del acero con la sal como elementos opuestos, o en la idea de disolución futura de ambas partes de la instalación. La obra de Matías Duville es muy simple. Está construida con dos elementos: unos anzuelos de hierro y sal, mucha sal. O sea, un elemento de conservación y un elemento que se corroe. Todo escolar de Valparaíso tiene la experiencia de la oxidación. El color del óxido es lo único que será conservado después de la disolución de la materia. Es una apuesta fatal. El agua oxidada y contaminada define la condición del mar costero en un puerto.

Hay una operación compleja: el hierro sustituye a los peces. El hierro está en el extremo mineral, los peces en el polo de una cadena animal. Ya con esos tenemos suficiente. ¿Qué cosas podemos conectar? Veamos cuál era el significado del hierro en la alquimia; y cuál era el rol de la sal en las economías arcaicas.

Un detalle: el anzuelo es de tamaño monumental. Está pensado para hacer picar a una ballena. No. Más bien, el anzuelo sustituye a la ballena en el deseo de pesca de una forma inaprehensible. ¿Cuál es esa forma? El pez de nuestra referencia católica. El Ictus. Cristo ¿Lo tendré en el extremo de mi línea? El anzuelo puede remitir a la pesca, tanto como al bautismo. *Yo os haré pescadores de hombres*. Hay cosas que adquieren valor por lo que omiten. No hay línea. No hay hilo. No hay de qué manera prolongar la Palabra: En el Principio era el Verbo. Catástrofe. No hay Verbo posible. Puesto que no hay línea para pescar sus residuos.

Marcela Armas (México, 1976)

Obra: *Resistencias*

Una línea incandescente con la forma de la frontera que separa EE.UU. de México es el elemento central de las piezas de la mexicana Marcela Armas. Esta singular instalación logra subrayar varias preocupaciones sobre la inmigración de forma poética, objetual, sutil y con una estética minimalista. Al entrar a la sala el espectador se encuentra con una imagen claramente concreta, pero en pocos minutos se desvela la idea general de esta pieza, pues mientras se acerca a la obra, el color se intensifica, representando la frontera como un límite peligroso, una ruptura y distorsión de las relaciones entre dos naciones vecinas.

En la sala, la pieza de Marcela Armas se encuentra al interior de un cubículo situado junto a la torre de Patrick Steeger: *Políticas Públicas*. El acceso está pintado en pintura de color ladrillo. Parece una vivienda de indios Pueblo. Indios de la frontera, como un punto de origen. Pero la línea es un dibujo incandescente en el espacio. Al acercarse uno, se activan las alarmas. Es lo que ocurre con todas las fronteras.

El hilo con que Marcela Armas trabaja se denomina, justamente, resistencia. No es menor el dato de que en la construcción, unos centímetros de hilo cantal, como se conoce, enroscado, dispuesto a través de unos surcos hechizos sobre ladrillos refractarios, hacen un buen anafe para calentar la “choca”. Traer un anafe al aula y calentar una tetera, hasta que suelte el vapor por el pico. Esto sería el anverso nebuloso, húmedo y caliente que se opone a la incandescencia de un trazo que se asemeja a un rayo chamánico. ¿No será posible que Marcela Armas conjure la amenaza que impide el paso en la tierra mediante un signo que proviene de los cielos? ¿Por qué todos los pueblos, en los momentos más críticos de su historia, levantan la cabeza y dirigen su mirada hacia los cielos, buscando un signo? Esta era una pregunta que se hacía el poeta Raúl Zurita en los momentos más duros de la dictadura en Chile para salvar simbólicamente la frontera entre el nombre del país y el país del nombre.

Rodrigo Vergara (Chile, 1974)

Obra: *Mi nombre es Lara*

El recorrido exacto que hicieron cuatro presos

políticos para escapar de la Cárcel de Valparaíso en 1987 –la llamada “Operación Laura”- es retratado por el artista Rodrigo Vergara en una acuarela creada especialmente para *Of Bridges & Borders*. En conversaciones que el artista sostuvo con Sergio Buschmann, actor, recluso y líder de la operación, supo que el minuto exacto elegido para el comienzo de la huida fue aquel en que se iniciaba el capítulo de la telenovela “Mi nombre es Lara”, producción televisiva de mayor rating en la época.

La acuarela dibuja en un fondo blanco una tarima transitable que ilustra el recorrido exacto que hacen los reclusos desde el techo de las celdas hasta el salto al vacío sobre el muro perimetral de siete metros de altura.

Es evidente que para comprender esta obra es preciso investigar en la prensa de época, respecto del propio Buschmann y el grupo político al que pertenecía; pero sobre todo, cuál era su propósito y por qué estaba recluso en la cárcel de Valparaíso. Esto significa recuperar el pasado a través de una investigación periodística simple en la que los estudiantes deben hacer una edición de documentos y preparar una hipótesis sobre las transformaciones de la obra. Nótese que la línea de la fuga, el trayecto que en el interior del penal realizan los reclusos, está pintada con un procedimiento de frágil adherencia, siguiendo la fabricación de una larga tarima que reproduce el diagrama de la fuga efectiva. Hay que saber que en dibujo se habla, justamente, de punto de fuga cuando se le pide a los estudiantes que dibujen una perspectiva. Entonces, perspectiva es una palabra muy usada en el grupo de pertenencia de Buschmann. ¿Han escuchado hablar ustedes de “perspectiva histórica”? Dicha perspectiva señala el destino de un camino. Podría ser el destino de un largo camino en forma de tarima donde, al final, lo que importa es la visibilidad de la estructura de palafitos sobre los que la tarima se despliega. No hay que olvidar que, en términos conceptuales, esta especie de andamiaje remite en la teoría de Lenin, el líder de la revolución rusa, según la cual el periódico es el andamiaje del partido. El periódico, es decir, un medio de prensa escrita. Aquí, Vergara no deja de lado un cierto sentido de la parodia al comprometer a un medio audiovisual contemporáneo para representar no

sólo la fuga de un prisionero, sino la disolución de un programa político efectivo.

Patrick Steeger (Chile, 1970)

Obra: *Políticas Públicas*

Una instalación de madera que simula ser una torre de vigilancia carbonizada se ubica en la Galería de Artes Visuales del Parque Cultural de Valparaíso. La obra del chileno Patrick Steeger explora la noción de borde fronterizo, de poder y fragilidad. La fortaleza de la torre como dispositivo de control se desvanece al ser carbonizada. Ahora, el acto de quemarla va más allá de su condición física, pues “una torre de vigilancia no se quema por accidente sino que nos sitúa en un acto de violencia brutal: no se quema un objeto sino a una persona en un acto deliberado desde el exterior, desde la posición del espectador”, dice el artista.

Aquí, lo que debe fijar vuestra atención es el dispositivo de proyección de la sombra. No sólo se trata de una toque carbonizada, sino cuya sombra se proyecta sobre el muro de la galería. Esta es una pieza que repone a circular el mito de la invención de la pintura. Entonces, hay que poner al estudiante en contacto con el relato de Plinio El Viejo, en que relata la fábula de la invención del dibujo a través de la historia de la hija del alfarero de Corinto que dibuja en el muro el contorno del cuerpo de su amante que se va de viaje. Es decir, que la abandona. Y todo esto para figurar una representación de las políticas públicas como construcción ilusoria de un abandono compensado. Lo que está en el centro del problema es la sombra de una política que, a su vez, no puede darse a ver sino como efecto sombrío del escamoteo de una promesa.

Hans Op de Beeck (Bélgica, 1969)

Obra: *Celebration*

La Villa 31 es una de las poblaciones marginales más populares en Buenos Aires. Sus calles polvorientas y sus casas de material liviano se convirtieron en escenario de la reconocida película protagonizada por Ricardo Darín, *Elefante Blanco*. Del mismo modo, fueron la locación elegida para la obra del belga Hans Op de Beeck.

En el marco del capítulo de *Of Bridges & Borders* en Argentina, el artista se internó en la Villa para filmar durante horas con gente del lugar. El resultado es la impecable videoinstalación

Celebration, registro de un cálido festejo ficticio en una terraza de la villa que contrasta con los fríos edificios de oficinas del microcentro que asoman detrás. Al igual que un retrato intimista de la pintura clásica, esta pieza en vídeo permite hacer un reconocimiento de las costumbres y el ambiente de una familia de extracción popular, donde cada personaje ocupa su lugar.

¿Con qué es posible cruzar esta obra? Ciertamente con la experiencia de la cultura popular urbana de Valparaíso y la sobreposición que resulta de su puesta en contacto conflictivo con la cultura de las clases dirigentes. Es decir, de las clases que dominan la producción cultural y excluyen la voz de quienes están en la periferia, no sólo de las ciudades, sino de la participación política a secas. Entonces: ¿cómo llevar al aula esta distinción? Es cosa de visitar, con el curso, el Mercado Cardonal y escuchar a Los Chuchos. Esto significa organizar el curso como una operación de observación participante y ensañar métodos de registro de momentos ejemplares de la cultura popular. Por ejemplo: ¿quién conoce, en el cerro La Loma, *La quinta de los Núñez*?

3.4.2. Jornada Arte y Educación

El sábado 25 de mayo del 2013 tuvo lugar en el PCdV la Jornada de Arte y Educación que organizamos en conjunto con el departamento de Ciudadanía y Cultura del CNCA. ¿Por qué nos interesamos en la mediación artística? Porque buscamos establecer indicios de comprensión de lo que significa



distinguir entre un centro cultural y un centro de arte. Esta jornada busca establecer relaciones con el gran contingente de profesores que trabajan en liceos y que tienen la responsabilidad de cursos concretos, donde la alfabetización gráfica de los estudiantes está fuertemente marcada por el uso personal del celular, dotado de sofisticados medios de registro foto y videográfico. Esto pone en tensión lo que ocurre en el aula en relación al empleo y a la circulación de las imágenes y plantea la posibilidad de conectar las asignaturas de artes visuales con las de historia, geografía y castellano, en una dimensión más amplia que es abordada por el término “cultura visual”.

La cultura visual es un campo transdisciplinar en el que se congregan discusiones sobre diversos aspectos de la visualidad y que busca fomentar una respuesta a preguntas que se plantean a partir de los campos de la historia del arte, de la estética, de la teoría del cine, de la literatura y de la antropología. La cultura visual trata la imagen no sólo en su valor estético, sino que busca comprender el papel social de la imagen en la vida cultural. Si bien es un término híbrido, describe una situación en que las obras de arte se funden con la teoría contemporánea importada desde otras disciplinas y desde otros campos.

La jornada tiene como propósito redimensionar el trabajo de la educación artística, desde el modo como se configuran las prácticas visuales (modos de ver) para abordar las inter-relaciones entre imagen, historia, poder y conocimiento.

a) Las imágenes del cine en la enseñanza de las artes visuales: una experiencia local a partir de Joris Ivens y Aldo Francia

En el campo de la enseñanza de artes visuales hemos avanzado poco en relación al abordaje de las imágenes fotográficas y cinematográficas. Y estos juegan un rol fundamental en las concepciones y representaciones del mundo. En este sentido, queremos contribuir a la discusión sobre la inserción del lenguaje cinematográfico en la enseñanza de artes visuales, tanto en la educación formal como en la educación informal. Por un lado, tenemos las historias, las tramas, los guiones,

la descripción de los personajes; pero también está el vestuario, los gestos y los objetos. Todo eso debe ser motivo de análisis y de representación en el aula en conexión con otras materias.

La ilusión de realidad en el cine construye un conjunto de puntos de vista que producen modos de interpretación de la realidad, mediante recortes y encuadres que enfatizan determinadas informaciones en detrimento de otras.

Hay que llevar el montaje a la sala de clases. En la práctica, cuando el cine entra a la escuela enriquecemos las posibilidades de visión e inserción de los sujetos en sus propios contextos.

El propósito de la ponencia es proporcionar a los profesores de Valparaíso algo más que rudimentos de análisis cinematográfico en su relación con las artes visuales. Para ello es preciso describir el momento de densidad que significan las obras de Joris Ivens y Aldo Francia, a todo lo largo de la década del sesenta. Hay que ampliar el repertorio visual y cultural de los alumnos, organizando cursos de cultura visual a partir del visionamiento de las obras claves de estos dos cineastas.

b) Lecturas de la imagen e imagen de las lecturas. Acerca de los cruces entre literatura, historia y visualidad. Análisis de dos casos: Mulato Gil de Castro y Monvoisin

Se trata de incorporar la lectura de la imagen como parte central de la enseñanza de arte y de la educación estética de los niños y jóvenes. Esta es una experiencia de articulación entre imagen y poder en la construcción de la república. Mulato Gil es el primer pintor republicano. Era cartógrafo e ingeniero militar. Primero fue pintor de temas eclesiásticos. Pintó en Chile durante la Independencia. Monvoisin, en cambio, hace el retrato de la primera clase que practica su dominio en el país, hacia 1850. Tenemos entre estos dos pintores cuarenta años de la historia inicial de Chile en que pasamos de una visualidad plana y determinada por el miniaturismo, a una visualidad en profundidad dominada por el claro-oscuro. Se trata de exponer y analizar una obra emblemática de cada uno de estos pintores y articular relatos desde la historia. Por ejemplo, Claudio Gay escribe los primeros volúmenes de la primera historia de Chile y realiza los estudios gráficos de la primera

flora y fauna del país. Esta es la manera de cómo se construye un paisaje cultural. Estas primeras imágenes de la república deben ser puestas en relación con la primera descripción crítica de la sociedad chilena, realizada por Francisco Bilbao, en la misma época en que Monvoisin se instala en el país a pintar retratos de la oligarquía.

Esta situación de Monvoisin, que instala una verdadera fábrica del retrato en Valparaíso, debe ser puesta en relación con la novela *Martín Rivas* para complementar el relato de época. Hay que conectar todo esto con el libro de *Tesoros Ocultos de Valparaíso*, editado por la PDI, donde hay una reproducción fotográfica de los murales decorativos que pintó Monvoisin en su casa del fundo que compró cerca de Quilpué. Hay que leer, al respecto, algunas páginas de Manuel Peña Muñoz al respecto. De este modo se conecta Historia con Literatura y Pintura.

3.5. Ciudad y Territorio

3.5.1. Arte y Naturaleza

El PCdV es una contribución al mejoramiento de la calidad de vida de las comunidades urbanas cercanas a su edificación. El intento de articular acciones de arte que problematicen la relación de una estructura institucional con iniciativas que buscan instalar indicios para una ciudad justa tiene su origen en una evolución significativa de la sensibilidad de los agentes urbanos. La construcción de ciudad pareciera darle la espalda a la naturaleza y ésta, en variadas ocasiones, es fuente de permanente amenaza, si tomamos en cuenta la relación de los cerros con los derrumbes y los incendios. El exceso de agua o la ausencia de agua delimitan un campo de inquietud que determina aspectos de la vida cotidiana de los porteños.

La construcción de ciudad posee una mecánica burocrática que caracteriza identitariamente su existencia. La ciudad se configura a partir de un conjunto de simples expedientes administrativos, tales como aperturas de calles y plazas, edificación intensiva de núcleos urbanos, la rehabilitación de enclaves históricos, la peatonalización de entornos residenciales o la recuperación de cascos antiguos. A pesar de su dispersión, todas estas acciones



modifican de manera radical la estructura del paisaje urbano y determinan el comportamiento de los ciudadanos.

Cuando un ciudadano, en la actualidad, acude a ciertos lugares de esparcimiento o pasea ocasionalmente por la ciudad experimenta la ominosa sorpresa de que muchos de los espacios por los que transita son inhóspitos, formalmente desastrosos e higiénicamente insalubres. Estas mermas transforman de manera contundente la relación del hombre con el medio y generan nuevos paisajes insospechados por su artificiosidad.

Desde finales de los años sesenta, una serie de factores artísticos, políticos y sociales han conducido a que diferentes artistas se plantearan la posibilidad de pensar y crear obras cuyo ámbito no fuera el espacio cerrado del museo ni el privado de alguna galería de arte, sino el espacio abierto de la naturaleza o el espacio público de la ciudad.

Los *no-lugares*, tal como lo define el antropólogo Marc Augé, son aquellos espacios en tránsito, espacios anónimos que en su carencia de señas de identidad se presentan como idénticos a sí mismos en cualquier punto del planeta. En las ciudades turísticas como Valparaíso comienzan a aparecer los *no-lugares*, a la mano de los avances tecnológicos y la presión económica. La globalización afecta en una suerte de homogenización del paisaje, junto a la manutención y logros de estándares internacionales.

La ciudad turística se define como la construcción de entornos típicos que se han convertido en meras escenografías para una mirada que busca confirmar sus propios prejuicios; finalmente, la tipicidad es una producción de insumos para un consumo visual homogéneo. Numerosas asociaciones de ciudadanos han descubierto en el “preservacionismo” y arte público el antídoto a esta invasión y despersonalización del espacio urbano. La idea de que lo público es una tarea de todos promueve el desarrollo de iniciativas de participación ciudadana en que el asociacionismo pasa a sumir roles que, en principio, debiera ser asumidos por políticas públicas. La experiencia señala que la re- adecuación de espacios y la recuperación de áreas degradadas están ligadas a iniciativas de ciudadanos que han forzado a los

poderes públicos a tomar acciones. La apertura del Parque Cultural se enmarca en esta realidad. La sola transformación de un espacio patrimonial en un ámbito post-patrimonial que requiere un manejo diverso y que debe responder a otro estadio de demandas, pasa en primer lugar por definir su relación institucional con las comunidades que viven en su cercanía.

El PCdV contempla un parque –en sentido estricto– que está formado por una explanada central de pasto de alto tráfico y la colocación de unos 300 árboles, que ocuparán algunas zonas perimetrales. Estas áreas verdes no son un espacio secundario del Parque. El proyecto de arquitectura adquirió fortaleza, justamente, porque fue concebido como espacio global que debía combinar arte y naturaleza en un lugar que había estado sustraído a la mirada de las comunidades externas a la cárcel durante un siglo.

3.2.2. Nota sobre la radio on line en el PCdV

La radio comunitaria es una estación de transmisión de radio creada para favorecer a una comunidad. Además de hacer transmisión por vía antena, también lo hace vía Internet. La radio comunitaria está pensada para ser gestora de desarrollo comunitario y se convierte en un instrumento para el reconocimiento y sistematización de las demandas y proyecciones de una comunidad determinada. Por ejemplo, una radio comunitaria puede ser pensada para el uso de los estudiantes en nuestros barrios inmediatos, proporcionando información a profesores y miembros de una comunidad escolar abierta. Además, puede contener debates sobre los problemas básicos del barrio y ser un vector en las luchas urbanas micropolíticas destinadas a elevar la calidad de vida de los habitantes. Esto implica ensayar formas de comunicación barrial y urbana más amplias, así como ampliar el acceso de los habitantes a los medios, de los que son, en general excluidos. Los pobladores, en general, pueden no tener acceso a los medios. Las comunidades rurales, sin ir más lejos, tienen unas demandas diferentes, ligadas a la economía y a la capacitación directa.

De todo eso sabemos lo suficiente. Una radio comunitaria debe entrar en las luchas por la democratización del acceso a la banda. Pero una radio comunitaria no significa necesariamente transformar la materia radiofónica, por más que permita el acceso a comunidades.

El PCdV no debe tener una radio siguiendo el modelo de la radio comunitaria. El PCdV necesita una plataforma radiofónica de inscripción de su modelo de intervención social y cultural. De este modo, es un soporte de transmisión online de la editorialidad del PCdV. Esto que parece obvio, no es entendido a cabalidad. La radio no debe difundir la programación. Eso es básico. Es obvio. Lo que tiene que hacer es trabajar la materia sonora para diseñar un marco de referencia en el que se debe comprender el relato de programación.

La radio debe traducir en el soporte sonoro la triple articulación del PCdV: centro cultural, centro de arte y centro comunitario. De este modo, es una herramienta de construcción de una actitud analítica. Me explico: si *Sentimental* es un eje, es decir, el cuerpo como patrimonio, se define de inmediato el tipo de abordamiento de la música popular. Lo que obliga a trabajar desde el bolero, la cueca y el tango. No se trata de hacer un programa de música, sino de conducción de la palabra erudita sobre la cultura popular, transmitiendo fragmentos de nuestros conversatorios sobre el tema. Esto no quiere decir difundir un repertorio de temas, sino construir un contexto narrativo donde se combinen la expresión, la producción de conocimiento y las conexiones con otras prácticas. El programa no es “sobre música”, sino acerca de cultura popular urbana.

Otra cosa, que involucra la música, es el trato con los jóvenes que forman parte de las orquestas sinfónicas juveniles. El objetivo es otro. Allí, lo que importa es la biografía de los jóvenes que convierten la interpretación en un arma de inclusión y de desarrollo personal. El eje es la persona. Mediante seguimientos, entrevistas, reproducción de ensayos, presencia de sus redes de apoyo, compromiso familiar, etc., es decir, etnografía activa en movimiento.

Pero puede ser, deporte barrial, como expresión corporal, en conjunto con las coreografías sociales

e implícitas. Esta es una investigación sonora que atraviesa la vida de los clubes deportivos y los clubes de baile.

Todo esto parece ser el objeto de una radio comunitaria. No es así. Es la producción narrativa del equipo radial del PCdV, que combina elementos comunitarios, así como elementos eruditos de arte contemporáneo y de teatro; y elementos de formación en gestión cultural desde la experiencia del PCdV. Otro ejemplo: si este año el eje es *Ciudad y Territorio*, lo que debemos hacer es un programa especializado sobre teoría y crítica del patrimonio, destinado a un público especializado. Pero al mismo tiempo, un trabajo de acción patrimonial en el territorio mismo, siendo plataforma sonora de la producción de la exposición *Estrella Roja*. Y al mismo tiempo, un espacio de experimentación sobre arte sonoro y ciudad.

Agrego: ¿será posible imaginar un espacio destinado nada más que a la lectura de relatos cortos de la literatura mundial? ¿Destinado a todo público! Pero leída, a veces, por niños, con su titubeo, con sus equivocaciones, pero con su continuidad deseante. ¿Y un adulto mayor? Una abuela contando cuentos en la radio; pero vinculando plástica y afectivamente los ejes de trabajo.

Entonces, la **inscriptividad** de la política del PCdV es el objeto de la radio online. Inscribir significa **montar una escena narrativa de varios estratos, destinada a materializar los relatos del PCdV** en sus diversas percepciones de público. Esto no excluye incorporar elementos de formato de radios comunitarias como de radios comerciales. Lo que define la radio del PCdV es su **triple carácter de soporte difusivo, organizativo de un imaginario social y espacio para la experimentación radiofónica propiamente tal**. Pero estas tres dimensiones deben ser pensadas en relación a los públicos específicos de un centro cultural, un centro de arte y un centro comunitario, conducidas por un eje desde el que se encuadran las acciones. Ahora, *Ciudad y Territorio*, sin olvidar que *Sentimental* debe ser el otro eje manifiesto.



4. Experiencias de articulación
entre prácticas sociales de
efecto estético consistente
y prácticas de arte.

Experiencias de articulación entre prácticas sociales de efecto estético consistente y prácticas de arte

4.1. Laboratorio Cummings (Junio de 2012)

El Laboratorio se plantea como un ejercicio de creatividad orientado a generar un espacio de encuentro, negociación, formación e intercambio entre los miembros que participan en él.

El Laboratorio posee una doble orientación: por una parte, se propone la construcción de dispositivos móviles con el fin de dar visibilidad y por otro lado, activar intervenciones temporales en el espacio público. Elementos como la ubicación del eje vial de Avenida Cummings, extendida entre la Plaza Bismark y la Plaza Aníbal Pinto serán esenciales para el desarrollo del Laboratorio.

El Laboratorio es eminentemente práctico y está orientado al diseño y construcción de dispositivos de intervención en el espacio público, aunque contará con sesiones específicas sobre el contexto y sobre otros espacios de similares características de Barcelona.

El Laboratorio se propone alcanzar dos objetivos: i) Conectar la dinámica de conducción del PCdV con un espacio específico de la ciudad para impulsar prácticas de conocimiento, apropiación y visualización de las vivencias cotidianas de sus habitantes; ii) Activar el desarrollo de iniciativas estéticas que diseñen acciones locales destinadas a dinamizar las prácticas de barriales.

El Laboratorio está formado inicialmente por operadores de mediación del PCdV y miembros de la Corporación Ex-Cárcel, pudiendo incorporar a artistas, diseñadores, arquitectos, educadores, gestores culturales, dinamizadores socioculturales, trabajadores sociales, estudiantes de sociología, antropología, arte, arquitectura, educación,

así como a un público que vive y participa en proyectos de barrio.

El método de trabajo del Laboratorio parte de la consideración según la cual la Avenida Cummings constituye un hecho urbano persistente; es decir, se trata de una construcción que cristaliza una relación continua con la memoria y que, por consiguiente, encarna una relación ejemplar con la historia y con el lugar. Esta memoria es producto de una determinada relación entre duración, construcción y espacio que goza de un estatuto particular en la configuración de una vía que se dibuja entre dos plazas: Aníbal Pinto (en el Plan) y Bismark (en el Cerro). Hablar de esta vía implica la existencia de un plan específico y singular de ocupación del suelo. Aquí, la ciudad se procesa en la forja de un espacio de intermediación ocupado por dos espacios claves: el cementerio y la cárcel. Si pensamos en la Escuela Pedro Montt, en Plaza Bismark, a cuatro cuadras de la Cárcel, entonces tenemos en un mismo trayecto, en un mismo movimiento, la articulación de tres “aparatos de Estado” donde tienen lugar acciones de enterramiento, reclusión y disciplinamiento. Entre estos tópicos monumentales se levantan sendos espacios residenciales que son portadores de otra memoria en devenir, activa, que revela la existencia de un inconsciente territorial que determina modos de circulación y estrategias de retención que terminan por afirmar una lógica de pertenencia. El Laboratorio Cummings ha decidido instalar su mirada sobre este espacio previamente definido, ha escogido tomar sus dimensiones, atravesarlo, condensarlo, traducirlo; y mediante un aparato de notación, describirlo, apuntarlo gráficamente, recogiendo las pulsaciones de su conflictualidad. En este sentido, el punto de partida se sitúa en la experiencia ya desarrollada por el grupo italiano STALKER. ¡Qué duda cabe! El nombre del colectivo proviene del film homónimo de Andreï Tarkovski, en el que un “pasador” (un stalker) conduce a dos personajes desde una ciudad habitada a un territorio abandonado cuyo acceso está prohibido (La Zona). En esta última

se encuentra una habitación en la que todos los deseos pueden ser realizados. Sin embargo, lo que importa es sobre todo la idea de errancia y el sentimiento de duda que abraza a quienes deciden realizar la travesía. El trayecto desde Plaza Aníbal Pinto hasta Plaza Bismark puede ser concebido como el paso desde una ciudad mercantil hacia la zona limítrofe, *más-allá-de-avenida-Alemania*, que denominaremos LA ZONA. En esta última se encuentra una habitación en la que todos los deseos pueden ser realizados.

Más allá de este tipo de referencia metafórica, para STALKER, es la propia marcha; es decir, el desplazamiento mismo, lo que constituye la obra, que por lo demás, pasa a ser una obra colectiva realizada por un sujeto múltiple que está expuesto a un acontecimiento de apertura plural cuya disposición se abre a una gran cantidad de proyectos posibles. El Laboratorio, en este sentido, intenta recoger lo principal de este proceso de desplazamiento singular abierto a la pluralidad y privilegia, no la arquitectura ordenada, sino los *sitios eriazos*, los *terrenos desheredados*, los *espacios abandonados a sí mismos*, por decir lo menos, en que hacen falta las palabras para sostener el discurso de su sobrevivencia. En definitiva, se trata de la prospección de una ciudad residual que no se expresa como verdad invertida, sino como pura disponibilidad a ser atravesada, abandonándose a su propio movimiento de desconstitución, en el curso desfalleciente de una mutación, de una merma *ruinificante*.

La avenida Cummings es una coordenada visible, extremadamente visible, que atraviesa dos zonas de identidad espacial de alta pregnancia, que exige un real ejercicio de movilidad de la mirada para recuperar las secuencias de residencialidad. Así como las acciones de STALKER, el trabajo del Laboratorio consistirá en recoger los momentos de fluidez de desplazamiento en el territorio asignado por la via(bi)lidad de la avenida. Entonces, el Laboratorio es una experiencia de marcha, en lo que ésta implica de simplicidad, de flexibilidad,

de un cuerpo puesto en circulación para des-objetivar el decorado urbano y transformar la ciudad en una experiencia vivida, más que en un objeto o en un espectáculo. Pues bien: esta es una aproximación totalmente dependiente del concepto de deriva situacionista y de su proyecto de puesta en movimiento del contexto urbano. La acción urbana que implica este tipo de deriva, de marcha, de desplazamiento, de *caminamiento*, de trayecto, de recorrido, es una herramienta que produce un tipo de relación diferente con la arquitectura de la ciudad y de sus territorios. Es decir, tanto con sus *residencialismos* densos, duros, y otros, desaplicados y sometidos a la amenaza de su constante depreciación. De este modo, el Laboratorio pone el acento no sólo en la deriva por zonas abandonadas, sino preferentemente por zonas construidas y depreciadas, donde se constituyen espacios en que se mezclan las arquitecturas orgánicas con las arquitecturas inorgánicas. ¿La arquitectura de ciertas zonas del Cerro Cárcel y de la Quebrada Elías, ¿no configuran acaso un espacio donde se puede percibir la impureza y la incompletud de una ciudad que adquiere en su materialidad una cierta condición nómada, por la gran mutabilidad –en el mismo sitio- de sus materiales constructivos?

4.2. Laboratorio Movimiento Sur (7 de abril de 2013)

En la configuración del Laboratorio hemos decidido –con Rocío Rivera- invitar a una serie de personas que nos parecen las más adecuadas para constituir los equipos de especialistas. No los separaremos por eje, sino que abordaremos la totalidad de nuestras preocupaciones. Discutiremos con ellos sobre los fundamentos del Laboratorio y las relaciones entre cultura popular y prácticas artísticas. En este caso, la danza contemporánea.

Un elemento importante a propósito de la nota del 3.04.2013 ha sido la observación de Rocío Rivera acerca de la verticalidad, en el eje Transporte/ Escalera. Si el primero es horizontal, en verdad, se trata de una horizontalidad que combina la

sinuosidad y el ascenso y descenso de calles y avenidas. Esto implica realizar una observación etnográfica de un trayecto en el autobús 607. A lo largo de su trayecto es posible distinguir como importante el hecho que se trata de una línea de autobuses que conecta Reñaca con Playa Ancha; es decir, un más allá de Viña del Mar y un más allá de Valparaíso. Dos extremos sociales y culturales mediados por el porte de un determinado tipo de vestuario.

En cambio, la determinación del eje vertical no es del todo exacta. Desde la experiencia de Rocío, la experiencia corporal de la marcha sobre los cerros es diagonal, oblicua, nunca vertical en sentido estricto. Se asciende o se desciende por escaleras o por veredas que obligan a flectar rodillas, tobillos, etc. El descenso exige un esfuerzo suplementario en que se resienten de manera acentuada los gemelos. Pero al mismo tiempo, obligan al empleo de un tipo de zapatos que impiden que se desplace el pie en su interior, durante el descenso. A lo que se agrega el hecho de que muchas callejuelas son empedradas y la irregularidad del terreno obliga al destierro de los zapatos con tacones altos en las mujeres. Es usual que mujeres que trabajan en oficinas en el Plan se trasladen a su trabajo con zapatos que facilitan la marcha y aseguran el pie, para luego cambiárselos por otros pares, más adecuados al ceremonial del ambiente laboral.

Ahora bien: todas estas observaciones delimitan el campo de estudio y el tipo de mirada que sugerimos para enfrentar la investigación.

Resulta relevante en este contexto hacer mención a la información aparecida en *El Mercurio* de Santiago del 6 de abril pasado: “Valparaíso es la región con mayor proporción de adultos mayores”, en tres puntos porcentuales por sobre el promedio nacional. Y agrega: “Casi un 17 % de los habitantes de la zona tiene sobre 65 años, el porcentaje más alto del país en relación a sus habitantes”. Ahora, se informa que pese a que la mayoría de los adultos mayores está casada y vive con su cónyuge, el 43% son viudos. De este total, el 71,2% son mujeres.

Existe, además, baja participación de los adultos mayores en actividades laborales. Por esta razón se está fomentando la participación de las personas

mayores “a través de la asociatividad entre pares, con la formación de organizaciones comunales o clubes para quienes perdieron sus redes sociales puedan formar nuevas relaciones”.

Esta información se conecta con otro aspecto de la política de mediación del PCdV y que sostiene que la relación con los adultos mayores es a partir de entenderlos como público preferencial.

En estos momentos estamos organizando, con la Facultad de Medicina de la Universidad de Valparaíso, un ciclo de encuentros conversacionales bajo el título *Clínica del Dolor*, destinados a fortalecer las prácticas de *cuidados del cuidador*. Hemos constatado que el número de adultos mayores postrados ha aumentado y que los cuidadores son quienes deben ser acogidos mediante una política de vecindad adecuada. Todos éstos son elementos que no hacen más que consolidar nuestro interés en el desarrollo de este tipo de Laboratorios. Sólo los menciono como una información que considero necesaria manejar en el cumplimiento de nuestro trabajo.

Lo que hay que tener en claro es que al igual que en la ciudad situacionista, los caminantes dispuestos a realizar el trayecto desde una plaza a la otra, ya sea en el descenso o en el ascenso (decisión que habrá que tomar) desestabilizan con su sola presencia la percepción de orden y de permanencia pertinente en la avenida porque ponen en movimiento una deambulación creativa que se supone es capaz de hacer aparecer otra ciudad en la ciudad ya repertoriada. El medio que STALKER elabora para estar a tono con el movimiento de la ciudad es la *trashumancia*, que no es más que la circulación de un sujeto colectivo –el equipo de investigadores-registrada sobre un soporte gráfico que consigna el mapeo de la situación. ¿De qué se trata? De hacer el mapa de intensidades subjetivas ligadas a las configuraciones espaciales de las zonas. Zonas de intermediación monumentalizada por el cementerio, la cárcel, la escuela y también, zonas de negociación de continuidades perturbadas, actualizadas por las configuraciones de distintos estilos (modelos) de residencias, que marcan la temporalidad de su definición primaria. Lo primero es acceder a los territorios, realizar los informes de zona. Pero la zona entendida como el

lugar de la extralimitación de las funciones en su índice de degradación. La avenida es un eje que posee centenares de anudamientos que la hacen asemejarse a un quipu. En cada anudamiento se plantea el despliegue de una hilacha, de una hebra. Resulta aberrante, quizás, hablar de territorio y de acceso a la zona de merma, a la merma como zona, haciendo uso de un léxico que pertenece al corte y confección. La actitud analítica que el investigador debe sostener debe ser doble, porque es portadora del saber del *sastre* y del saber del *trapero*. Es decir, debe combinar la *ciencia del corte y de la costura* y la *ciencia de la recolección*.

Es a partir de esta doble actitud que es posible inventar. Desde Bachelard (*El Materialismo Racional*), en la lectura que se hace desde la crítica de arte y las ciencias sociales ya sabemos que un hecho es simultáneamente el resultado de una construcción del hecho mismo y de su observación a priori distanciada y objetiva, en la que el observador forma parte del proceso observado, ya que es uno de los factores –si no el factor principal– que hace posible y condiciona la existencia de la realidad estudiada, que la secreta, que la construye. Esto es lo que los miembros de STALKER denominarán *experimentar lo real*. Es decir, se trata de elaborar un compromiso que exige una atención crítica y atenta de las transformaciones urbanas activadas por la *sismografía* de los sitios eriazos y los espacios residuales, cuyo resultado estético es *un mapa* de los imaginarios urbanos⁹.

4.3. Laboratorio Movimiento Sur (3 de abril de 2013)

El proyecto posee tres dimensiones: Laboratorio, Espectáculos y Formación. Los ejes de los

9 Nota del autor: Gran parte de las reflexiones de este documento le deben su elaboración a la lectura del texto de Thierry Davila (crítico de arte francés) *Marchar, Crear. Desplazamientos, paseos, derivas en el arte contemporáneo de fines del siglo XX*. Traducción del título en francés: *Marcher, Creer. Déplacements, flâneries, derives dans l'art contemporain de la fin du XXe siècle*. Editions du Regard. París, 2002.

Laboratorios determinan la selección de obras y de intervenciones de formación. Esta es una petición de principio que debe poseer un margen de maniobra adecuado. Pero es necesario insistir en los dos ejes de los Laboratorios; a saber: Transporte/Escaleras y Mercado/Clubes. Recordarán que en un comienzo habíamos pensado en cuatro. Para una primera versión, creo que no tenemos capacidad de gestión para llevarlos a cabo. Redujimos a dos ejes y bajo la sugerencia de Joachim los unificamos. Las denominaciones son puramente descriptivas. Ya encontraremos un nombre más adecuado para cada Laboratorio. De todos modos, Transporte/Escaleras y Mercado/Clubes señala una distinción primera, de carácter general, que se refiere en el primer caso a las relaciones entre lo horizontal y lo vertical; y en el segundo caso, a las relaciones entre lo exterior y lo interior. Incluso, en el plano horizontal los traslados son de larga duración a través de trayectos por avenidas costeras y calles a mitad de cerro. Mientras que en el plano vertical el desplazamiento es de corta duración y está concentrado en espacios laberínticos. Ahora, en las relaciones exterior/interior existe un paso desde un exterior amplio (mercado) hacia un interior restringido (clubes).

Lo anterior corresponde al campo de trabajo en el que cada Laboratorio tendrá que funcionar. Hemos establecido tres momentos iniciales para constituir los equipos. Insistimos en que se trata de los momentos iniciales, que preceden a la fase de realización efectiva del Laboratorio, que será objeto de discusión posterior. Esperamos precisar primero los tres momentos iniciales.

4.4. Los momentos

El primer momento es el que debemos poner en movimiento entre Rocío Rivera y quien escribe, al establecer las relaciones formales con los agentes de recepción. El segundo momento corresponde a la invitación a los miembros de otras disciplinas, para que se incorporen al trabajo de “análisis fenomenológico” del campo. El tercer momento es al de la incorporación al equipo de los ocho intérpretes creadores.

El primer momento es el momento burocrático; no por ello el menos importante. Es el momento destinado a formalizar las relaciones con las pequeñas comunidades de recepción en el seno de las cuales identificamos a personalidades *vinculantes*. En el caso de Mercado/Clubes, por ejemplo, con dos personas que poseen en el Mercado y en los Clubs un rol generativo de relaciones de apertura con iniciativas como las que desarrollamos. Por ejemplo, en el Mercado, la personalidad vinculante, hasta el momento, es un cantor de cueca cuya familia es propietaria de uno de los principales locales de venta de verduras. Desde su posición en el Mercado, desde una cierta escenografía del comercio de verduras, ejerce una mirada sobre la compleja configuración de un mercado como haz de relaciones sociales.

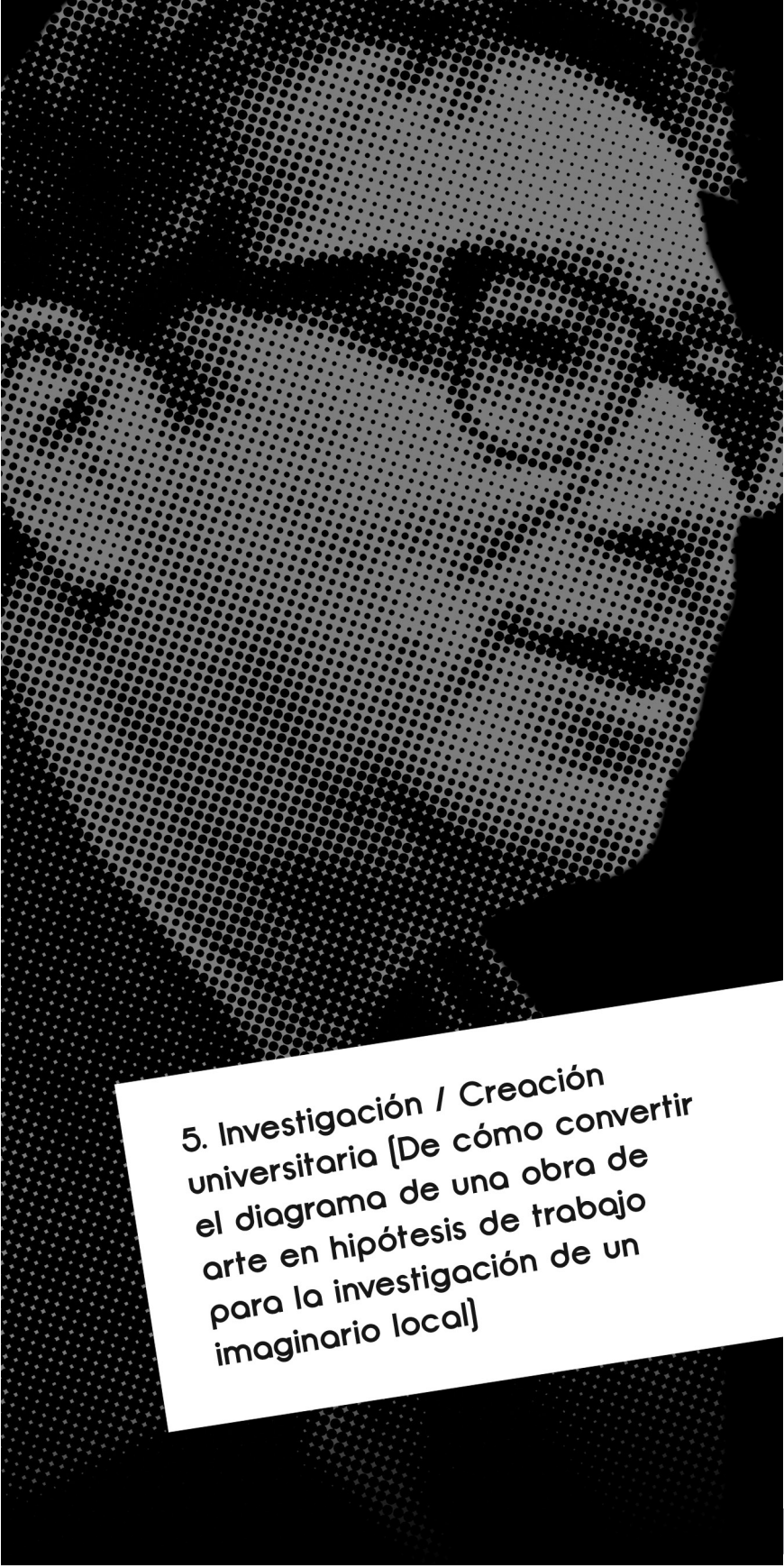
En el caso Transporte/Escaleras, las relaciones con los segundos ya está armada, pero nos hace falta investigar en los encargados de las compañías de transporte que hacen un largo recorrido y cuyas máquinas pasan frente a la puerta del Parque. Entenderán que este trabajo lo estamos realizando desde ya. De ahí tendremos un mapa de las pequeñas entidades que van a funcionar como puntos de anclaje del proyecto en el seno de las comunidades.

El segundo momento tiene que ver con la invitación de los profesionales de otras disciplinas, que deben integrar los equipos. Estas son personas que son conocidas por nosotros y sobre las cuales tenemos una gran confianza, sobre todo porque conocemos su capacidad analítica de este campo, en el sentido que son poseedores de una experiencia en el manejo de estos espacios. En este caso hemos pensado en arquitectos, cineastas, sociólogos, antropólogos, economistas, diseñadoras de vestuario que tienen una capacidad demostrada de análisis de micro-campos sociales.

Con estos profesionales realizaremos las primeras reuniones destinadas a realizar análisis de campo en los que el desplazamiento y las coreografías cotidianas de los habitantes –ordenados por los ejes definidos- serán el objeto principal. Ya existen experiencias al respecto y el propósito de estas primeras reuniones es encuadrar nuestro análisis en la corporalidad de la cultura popular urbana.

Sin dejar de lado la codificada corporalidad de la cultura contemporánea de la danza. Al respecto, lo que ponemos en situación es el estado de la analítica de la danza contemporánea en su relación con indicios codificados de esta cultura popular. Este es el punto en que debemos ser muy “inventivos”. Por eso, el segundo momento es el que definirá el parte el carácter del tercer momento. Ciertamente, todos los momentos están encadenados. Pero el debate sobre la crítica coreográfica estará en el centro de nuestra preocupación.

El tercer momento corresponde a la selección de los intérpretes creadores, cuyo perfil ya hemos definido como *emergentes consolidados*. De este modo, en el segundo momento, ya debemos definir el tipo de convocatoria al concurso poniendo atención al relato descriptivo de los Laboratorios, de modo que a partir de su lectura se entienda la tolerancia de la participación. Esperamos que este relato establezca desde un comienzo los criterios de participación en la experiencia. De ahí la importancia de definir la selección con bastante antelación para que pueda existir una comunicación previa entre los intérpretes y los otros miembros del equipo. En este sentido, el Laboratorio comienza ahora, con el primer momento, y luego se va formalizando hasta que establecemos relación con los intérpretes, un mes antes de su arribo a Valparaíso. Esto significa ponerlos en contacto con una bibliografía corta y mínima; pero sobre todo, con la realización de experiencias coreográficas anteriores realizadas en Valparaíso y que han sido documentadas. Si bien estas experiencias están planteadas desde un sentido diferente, constituyen un material que no se puede omitir y que servirá de referencia.



5. Investigación / Creación
universitaria [De cómo convertir
el diagrama de una obra de
arte en hipótesis de trabajo
para la investigación de un
imaginario local]

Investigación / Creación universitaria (De cómo convertir el diagrama de una obra de arte en hipótesis de trabajo para la investigación de un imaginario local)

He sido invitado para hablar de Investigación-Creación en un espacio universitario. Ambas palabras iban juntas en el correo que daba curso a la solicitud. Cuando lo leí, me dije de inmediato: me voy a meter en (más) problemas. De partida, la Cátedra Marta Traba me hace regresar a una escena reprimida; es decir, a un trauma de origen. El efecto fantasmal de su nombre en la construcción de un discurso crítico se hace manifiesto en el reconocimiento de su posición matricial en un debate minado que no sólo acarrea el peso de ser un debate de historia, sino de desplazar la historia del mismo debate. Más aún, si considero que los discursos que producimos no sólo exhiben el montaje de quienes somos, sino que son también el producto del encuentro con una teoría que ya estaba instalada mucho antes que nos diéramos cita con ella. He acudido a la cita con los textos de Marta Traba, ya determinada por la edición de sus escritos en la prensa, preparada por Beatriz González. No podría haber sido de otra manera. Era un acceso a la cita de la cita. Una puesta en abismo que traiciona mi propósito actual, ya que me hubiese gustado leerles el trabajo que preparé para el coloquio de cierre de la retrospectiva de Beatriz González en el Museo de Arte Moderno de Medellín en marzo de 2012. De manera que esta conferencia debe ser entendida como una continuación de dicho trabajo.

El encuentro con esta teoría que nos precede va a prolongarse durante toda la vida, al menos durante el tiempo que dure la aceptación de sus postulados fundamentales. No hemos abandonado aún la zona de vulnerabilidad discursiva en que nuestras producciones luchan por legitimar sus diagramas. Este encuentro con las obras de Marta Traba y de Beatriz González es una relación en el sentido más familiar del término y no cesa de interrogarme y de intrigarme porque implican un regreso al territorio de las primeras nociones. De este modo, les hablo desde el *efecto de resto*, como dice Derrida

en *Papel Máquina*: “...más o menos legibles y reproducibles. Estos efectos de resto tendrán así efectos de presencia, distintamente aquí o allá, de forma muy desigual según los contextos y según los sujetos que se referirán a ellos”.

Esto es lo que ocurre, en mi caso, con el texto de Marta Traba publicado en *Revista*, n^a 169, (Bogotá, 1974) y que ha sido reproducido en diversas publicaciones.

Ya he venido a Colombia para hablar. Primero, sobre los desplazamientos del grabado; segundo, sobre la obra de Beatriz González. Debo agregar una tercera intervención sobre que es posible que deba solicitar indulgencia: he sido jurado en el Premio Nacional de Crítica 2012.

Todo esto, al parecer, me proporciona un cierto conocimiento sobre la escena colombiana. Lo que es un privilegio. En términos estrictos, nuestros problemas son proporcionalmente similares. Admiro, sin embargo, una ejemplaridad vuestra en el terreno de las prácticas institucionales que ponen en jaque las fronteras del arte y la cultura. Admiro, insisto, los montajes de proyectos artísticos que producen efectos en comunidades específicas. Me he convertido en un estudioso de la experiencia del Centro Cultural del Barrio Moravia y de la Mediación en el Museo de Antioquia. De verdad, la lectura de más de un centenar de textos sobre las prácticas de arte en Colombia me proporcionó el acceso a un mapa de experiencias que he invertido en mi propio trabajo en la dirección general del Parque Cultural de Valparaíso.

Les señalo mi proveniencia para definir una primera dificultad. Estoy a cargo de un gran equipamiento cultural y he sido director de una escuela de arte. Entre ambos trabajos ha transcurrido una década. Dejé de tener relaciones estables con el espacio universitario. En verdad, nunca tuve relaciones muy estables. Me ocupé de cursos de historia. Cambié el comentario de diapositivas de viaje por la historia de problemas. Luego, sucumbí ante el arribo de profesores de filosofía al campo de la enseñanza de historia porque en este campo no había cómo cumplir con las exigencias curriculares.

No había, en términos claros, el número suficiente de profesores de historia del arte y los cargos

fueron ocupados por profesores de filosofía y de sociología. Esto tuvo graves consecuencias, sobre todo en el desarrollo de una práctica de amenaza de castración que, sin reconocer experiencia en historias de transferencia y producción de lo sensible, instaló una policía del concepto que fragilizó la ya inestable parcela de la enseñanza de arte, sometiéndola a la vigilancia punitiva de un Verbo para el que la producción artística no es más que una ilustración servil y que ha tenido desastrosas consecuencias en la inscripción social de los egresados de arte.

De este modo, tenemos en Chile un gran contingente de artistas emergentes portadores de una fobia anti-mercado que es directamente proporcional a la concursabilidad de fondos, al punto de haber convertido el arte chileno en un *arte de formulario*, donde la primera censura a la que se debe plegar es aquella que fija las condiciones de admisibilidad de los proyectos y, luego, la formulación de indicadores para medir su impacto social. En este procedimiento, artistas universitarios copan las comisiones de evaluación, convirtiéndose los fondos en espacios de prolongación de la tuición académica de los “padres totémicos”.

5.1. Artistas-Docentes

Lo que señalo ya lo había advertido David A. Siqueiros cuando en 1942 escribe sobre la coyuntura plástica chilena. Les recuerdo la situación: Siqueiros, después de haber participado en el primer atentado contra Trotsky, es detenido, luego liberado, pero se le recomienda que salga del país por un momento. Ahí entra a tallar Neruda, su amigo y compañero en las andanzas del GPU. Siqueiros se instala en Chile como un exilado. Lo envían a Chillán, una ciudad a quinientos kilómetros al sur de Santiago. Una ciudad que ha sido devastada por un terremoto en 1939 y en cuya reconstrucción el Estado de México participa mediante la construcción de la Escuela México. A esta escuela llegarán Siqueiros y Xavier Guerrero para pintar unos murales. Tarea que realizan a lo largo de 1941. Todo ese año, Siqueiros permanece prácticamente como un clandestino. Pero es inmediatamente rechazado por la oficialidad

del arte chileno post-impressionista que, desde la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, organiza el campo artístico. Eso es: la universidad organiza el campo del arte. Y en ese momento, desde una Facultad que se ufana de haber vencido a dos corrientes perturbadoras de la continuidad del arte chileno; a saber, el formalismo *à outrance* de las vanguardias francesas y la pintura de propaganda política. Es decir, se refieren a Picasso y a los muralistas. Pues bien: Siqueiros escribe un ensayo que será recogido en 1945 en su libro *No hay más ruta que la nuestra*, en el que declara que en Chile el arte está manejado por profesores-artistas de la Universidad de Chile, que ejerce un rol desmedido en la organización del campo del arte, impidiendo el desarrollo de una *pintura civil*.

Lo que retuve de este ensayo es esa noción peyorativa de profesor-artista, que domina la escena de arte desde 1940 en adelante. El *arte de profesores* anticipa la era del *arte del formulario*, dando curso a una compleja *universitarización* de la concursabilidad que termina por garantizar el acceso de los artistas emergentes a la enseñanza. Debo señalar que en Chile existen a lo menos catorce escuelas de arte.

A estas alturas se preguntarán: ¿a qué hemos traído a este crítico chileno? ¿Para que nos hable contra la enseñanza universitaria de arte en el seno de la propia universidad?

Bueno: esa es una de las paradojas del espacio universitario. Introducir y elaborar la crítica de sus propias condiciones de reproducción. Lo que habrá que estudiar, lo sugiero, es la historia de las formaciones universitarias. He leído algunos ensayos locales sobre construcción curricular. Ésa es la verdadera *novela universitaria*. La construcción curricular es un indicio del campo de fuerzas que sostiene una determinada formación artística.

La homogeneización de los planes de estudio a nivel nacional atenta contra la singularidad de la oferta de mercado de la enseñanza universitaria. Es decir, de la enseñanza universitaria como un mercado distinto del mercado de arte. Sobre todo, en el marco de una privatización creciente del espacio universitario y de la *jibarización* de la noción de universidad nacional.

Pondré un ejemplo de los años sesenta para

precisar mi recorrido. En Valparaíso, desde fines de la década del cincuenta existe una asociación de teatro aficionado: ATEVA. Sin embargo, no por aficionado su trabajo es menos exigente, al punto que en 1960 montan *Esperando a Godot*, de Beckett. Rompen con el realismo psicológico e instalan una nueva práctica del estudio y del montaje.

Pero al cabo de unos años, en el marco de la sede local de la Universidad de Chile, universidad nacional, ATEVA se disuelve porque pasa a formar parte del núcleo que instala la enseñanza universitaria del teatro en esta ciudad. Es decir, el proceso de *universitarización* recoge la experiencia de una práctica teatral que se convierte en garantía local de enseñanza, en un modelo de universidad fuertemente anclado en el desarrollo regional.

En este marco, la palabra *universitarización* tiene otro sentido que el que delata Siqueiros para la coyuntura de 1942. En este último caso, *universitarización* significa glaciación de las experiencias de transferencia artística, mientras que en el caso del Valparaíso de los años sesenta la palabra significa aceleración y fortalecimiento de transferencias informativas.

Ahora bien: lo que señalo para el teatro tiene su correspondencia en las artes visuales y en el cine, en la misma ciudad. De hecho, por efecto de la reforma universitaria de 1967, unos artistas que provienen de la enseñanza del diseño, dependiente de la enseñanza de la arquitectura, señalan la necesidad de autonomía de las artes visuales. Y denominan su proyecto de ese modo: *departamento de artes visuales*.

Esta es la primera vez que se emplea esta palabra en Chile en el medio universitario. Hasta ese entonces, en la Universidad de Chile se habla de “bellas artes”. En cambio, en Valparaíso se plantea una distancia analítica, vinculada a una tradición particular de la visualidad, que tiene relaciones con la objetualidad, el diseño, la poesía visual y la arquitectura de vivienda social racionalista.

Insisto que en los años sesenta la *universitarización* de las prácticas artísticas es sinónimo de desarrollo regional, ya que se caracteriza por acoger la experiencia anticipativa de prácticas que son puestas en forma por grupos específicos de agentes intelectuales regionales que hacen avanzar las cosas en el rigor, en la perspectiva de

una determinada noción de la expansión y de la extensión universitaria. Todo esto es demolido desde 1973 por la política de reorganización universitaria de la dictadura.

Hoy en día, *universitarización* de las artes significa cumplir con las exigencias internas que cada universidad posee para satisfacer las solicitudes del sistema nacional de acreditación. De este modo, significa re-elaborar sus estrategias de vinculación con el medio, pero sobre todo, re-definir el estatuto de la investigación.

El rol del profesor-artista ha sido fortalecido por el ingreso de una franja importante de ellos a lo que denominaré *núcleo duro de artistas visuales* del país, caracterizados por una fuerte participación en estructuras de enseñanza y un poder significativo en el manejo de la concursabilidad a fondos de creación. No hay inscripción sin garantía de la pertenencia a una escuela. Esto determina incluso su pertenencia al mercado local. Y como ya lo he mencionado, autoriza la dependencia de la concursabilidad. En definitiva: todo proviene y re-conduce a la reproducción de la universidad como mercado laboral restringido y espacio de reproducción mínimo de saberes, de los que depende la existencia endémica de un espacio institucional que opera a una velocidad crucero.

Por fin, dirán ustedes. Estamos en el tema. Eso es. Entremos de lleno en él.

Durante los días 13, 14 y 15 de noviembre de 1995 tuvo lugar, en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica, el Segundo Coloquio Internacional de Investigación en Artes Plásticas. Este coloquio era organizado por la Universidad Católica, la Universidad de París y la Universidad de Río Grande do Sul. En términos concretos, la universidad francesa era la instancia europea de atribución de acreditación para maestrías y doctorados. Ya desde 1993, en la Universidad Católica, montamos un programa de maestría en convenio con la Universidad de París-Sorbonne. Eso explica que en este segundo coloquio participaran dos connotados profesores de dicha unidad, con sendas ponencias sobre investigación en artes plásticas.

Al tener que preparar esta conferencia fui forzado a revisar la documentación relativa a unas iniciativas académicas de hace veinte años,

en las que estuve personalmente comprometido. Descubrí con horror que la situación no sólo no ha experimentado indicios de desarrollo, sino que ha entrado en una fase de regresión.

En el día de hoy, no se habla de investigación en las escuelas, sino de habilitación de convenios para residencias de artistas que reemplacen las maestrías. Es decir, algunas escuelas invierten en la colocación de sus más connotados egresados en proyectos de residencias; es decir, formas nuevas de incorporación rápida al mercado. En este sentido, la paradoja consiste en que los estudios de postgrado no conducen a la inscripción artística, sino que la difieren, habilitando más bien su propia reproducción como espacio universitario.

Sin embargo, el regreso de los egresados en posesión de una maestría no es saldado con su incorporación inmediata al mercado de la enseñanza. No hay plazas suficientes. Las que existían ya han sido copadas, incluso antes de sus partidas a estudiar al extranjero. Las becas para maestrías y doctorados en arte demostraron ser un gran aparato de diferimiento de una catástrofe laboral. Las universidades no están en condiciones de acoger al creciente número de egresados que retornan con una maestría bajo el brazo. Retornan a un espacio en que los egresados que han optado por la residencia ni siquiera significan competencia, porque no privilegian su relación con el campo de la enseñanza.

Lo que la trama de residencias pone en evidencia es la inscriptividad relativa de los egresados en el campo plástico; en cambio, las maestrías solo habilitan para ingresar a un espacio académico. A lo que se agrega el hecho que las maestrías no significan un elemento garantizador de carrera en el campo plástico. Esto demuestra que la investigación en arte acreditada por el sistema universitario sólo tiene eficacia al interior de éste y no garantiza inscripción alguna fuera de éste.

La pregunta que cabe es si esta investigación incide de manera decisiva en la aceleración de transferencia. Es decir, por un lado, es preciso verificar si de acuerdo a los parámetros de las ciencias humanas, la calidad de la investigación universitaria en arte satisface sus rangos de

completud.

5.2. Unidades de formación e investigación en artes visuales

Investigación, en este terreno, es sinónimo de producción de conocimiento. En cambio, la “investigación implícita” existente en todo trabajo de producción artística no está orientada a la producción de conocimiento, sino más que nada a la producción de obra. Entendamos que *la producción de obra es un tipo específico de producción de conocimiento* que, en términos estrictos, excede la tolerancia epistemológica de los procedimientos de trabajo universitario. Esto quiere decir que acarrea consigo una *epistemología de segundo grado*, por decirlo de algún modo, que corre unos riesgos impensables y que se sitúan en el terreno de la irreductibilidad.

Reinaldo Laddaga, en su *Estética de Laboratorio*, reproduce la pregunta que se formulara Paul Valéry en *Piezas sobre arte* (Madrid, Visor, 1999): ¿Qué son las obras de arte? Y que responde de la siguiente manera:

“Las obras de arte son ‘objetos’ en el sentido material de la expresión, o secuencias de acciones, como sucede en el drama o en la danza, o sumas de impresiones sucesivas que también son producidas por acciones, como en la música, que poseen un atributo adicional: estos objetos o secuencias de acciones, cuando funcionan, son de algún modo irreductibles”.

La irreductibilidad no es el objeto del trabajo de la investigación en artes plásticas. Su objeto plantea desde un comienzo la reducción de sus elementos y la delimitación de su campo de intervención. Ahora bien, hablo de la investigación en las escuelas de arte.

Ya sabemos que la denominación arte depende de la configuración de cada formación artística. Una escuela de arte en singular es una escuela que trabaja en el ámbito de las bellas artes. Esto es lo que señala el profesor Pierre Baqué en su ponencia del Segundo Coloquio al que he hecho referencia. Y agrega que al menos en Francia, las antiguas escuelas se llaman Escuelas de Bellas Artes o Escuelas de Arte. De hecho, por lo que sé,

están reunidas bajo la jurisdicción del Ministerio de la Cultura.

Después de mayo 68, la formación universitaria va a redibujar las coordenadas de la enseñanza superior, introduciendo una designación que resulta ser todo un programa: Unidad de Formación e Investigación en Artes Plásticas y Ciencias del Arte. Esta es una querella que en nuestras formaciones se ha dado en otros términos, ya que como verán, desde 1932, en la Universidad de Chile, por ejemplo, ya se habla de lo que en Francia parece un contrasentido: Facultad de Bellas Artes.

Bellas Artes siempre había dependido del Ministerio de Instrucción Pública. En 1932 pasó a ser absorbida por la universidad. Desde ahí pasó a integrar una Facultad de Artes que incluía la enseñanza de teatro y de música. Después, a lo largo del siglo veinte, hubo una Facultad de Bellas Artes y otra Facultad de Artes Escénicas y Musicales.

En la Universidad Católica, a fines de los años 50, se formó una escuela de arte al alero de la Facultad de Arquitectura. Hasta que en un momento fue incorporada a una Facultad de Artes que incluye teatro, música y arte. Un Instituto de Estética creado hacia fines de los 60, siempre permaneció bajo el alero de la Facultad de Filosofía.

La Facultad corresponde a un modo de organizar la inclusión de la enseñanza de arte en un diseño universitario que se hace cargo de una modernización en las formas de reproducción de la práctica y del conocimiento sobre arte. Y esta modernización se plantea de un modo diferente en los años 70 y en los años 90.

No sé cómo es en Colombia. En Chile, ya les dije que en 1972 se organizó un Departamento de Artes Visuales en la sede de Valparaíso de la Universidad de Chile. Ya no dependía de la Facultad existente en Santiago. La sede de Valparaíso adquiere autonomía con la reforma. Eso le permite plantear un modelo curricular totalmente separado del canon de una enseñanza de bellas artes que, a su vez, reproducía la hegemonía de un tipo de pintura que se debatía entre un cierto mal llamado *informalismo* de corte español y un *signismo* más

bien italianizante.

Estamos en los años 60 en la escena plástica chilena. La gente de Valparaíso que reclama su modelo de artes visuales opera en los 70. La experiencia sólo dura dos años. El golpe militar desarma la tentativa. Pero arroja elementos importantes para una reflexión contemporánea. Lo que sigue estando en juego es la perspectiva que adquiere la investigación.

Es decir, no existe la investigación de acuerdo a los parámetros de las ciencias humanas en la coyuntura del 72. Luego viene la dictadura. La intervención de la universidad pone en riesgo la propia existencia de la enseñanza en su seno. Hablar de investigación, en esos tiempos, no es posible. Apenas las universidades deben justificar la existencia de una enseñanza de arte. Se discutió, en la Universidad Católica, en plena instalación de criterios universitarios neo-liberales, que no se justificaba la existencia del arte en la universidad. Fue una decisión anti-neo-liberal la que resolvió la duda de los economistas que dominaban la academia. Un nuevo rector, nombrado por el Vaticano, en reemplazo del almirante que la había dirigido desde el golpe militar, declaró que no podía ser concebible una universidad sin las artes. Recurrió a un argumento antiguo para asegurar la presencia simbólica del arte en la universidad, como garantía de su propia definición.

Durante la dictadura, la escuela de arte en la PUC, ya asegurada en su existencia, inicia una ofensiva en los consejos académicos para lograr el reconocimiento de la investigación en arte en términos igualitarios a la investigación científica. Lo que, como es de suponer, provoca una reacción adversa entre los decanos de ciencias duras. Sin embargo, no hay manera de oponerse a un aumento sustantivo de proyectos de innovación curricular en artes, que son la base para investigaciones con objetivos de auto-confirmación académica en el seno de la estructura universitaria. La Universidad de Chile va a plantear un objetivo similar, ya que no se puede aspirar a ser reconocidos de manera sustantiva en dicha estructura si las unidades académicas no elaboran estrategias de investigación. De este modo, la universidad obliga a investigar.

De este modo, se comienza a hablar de investigación en forma, recién, con la transición democrática. En arte, la universidad hace dos cosas: extensión e investigación. Todo debe orientarse hacia el fomento de las matrículas.

Entonces, en este panorama, pensemos en que a lo largo de esta década, la investigación ha logrado adquirir un estatuto y que toda escuela, sin declararlo de manera explícita, se configura como el modelo francés; es decir, que se define a sí misma como una unidad de formación y de investigación.

5.3. Vicisitudes de la formación

Sin embargo, no hemos entrado en el análisis de las estructuras de formación. Ustedes saben que las mallas curriculares son siempre el efecto de pactos político-académicos diseñados a la medida de la mantención de la correlación de fuerzas al interior de las escuelas. Las escuelas se conocen por los pactos de gobernabilidad que las sostienen. En este sentido, es un asunto político el sostenimiento de tal o cual estrategia de recuperación historiográfica.

Me voy a adelantar. Plantearé la situación de la formación en artes visuales y de la investigación en artes visuales en términos del auxilio que les puede venir desde dos empresas discursivas que se han desarrollado de manera paralela. A saber: los *estudios culturales* y los *estudios visuales*. De este modo, la investigación no podría estar en mejor pie. Podría estarlo. No resulta evidente. La formación, a veces, resulta demasiado escolar en relación a las exigencias de investigación. Es más, la formación no anticipa las formas de un tipo de investigación que a su vez debe defenderse de la literalidad del traslado de los métodos de investigación científica de las ciencias humanas al campo de la visualidad. Esto exige una distancia suplementaria que sólo es posible desarrollar en el espacio de un diplomado o de una maestría. Ni siquiera hablo de doctorado.

Resumo entonces: los estudios culturales y los estudios pueden jugar el rol de discursos auxiliares. Sin embargo, representan una amenaza metodológica apreciable.

Ahora bien: un diplomado es frágil, en relación a la investigación. Más bien se plantea como un espacio de clínica destinado a sancionar universitariamente un análisis de mayor calidad y proyección que el que domina en los talleres terminales del pre-grado, llamados en general *talleres de grado*.

Decididamente, hay que rebajar el dominio de los cientistas sociales en la investigación de arte y acrecentar el efecto analítico de los estudios visuales en los talleres de grado ampliados. Es decir, *talleres de post-pre-grado*, pero como una *pre-maestría*.

Lo anterior implica competir desde el espacio universitario con las prácticas de residencia generadas fuera de él. En el sentido que la residencia va asociada a una cierta radicalización del análisis de obra. Ese es su capital. Lo que hace la residencia es convertir dicho análisis en capacidad decisonal y reconocimiento específico. Esta táctica para el desarrollo de una investigación flexible, que propongo, intenta hacer espacio en la universidad a un activo que es propio de residencias vinculadas al espacio real del arte. Lo que supone que el espacio de enseñanza es un espacio irreal. Y lo es. Debiera emplear la palabra ilusorio, en vez de irreal. Se trata de algo realmente ilusorio. Vuelvo a insistir en mi hipótesis: una cosa es el campo del arte, otra cosa es el espacio de la enseñanza superior de arte. No hemos hecho la historia de las formas de inclusión del segundo en el primero. Es decir, esta es una forma.

De todos modos, al hablar de investigación flexible me refiero a la construcción de una plataforma de conocimiento de gran movilidad con su propia estrategia editorial. En este caso, la investigación universitaria se valida como un espacio que produce ediciones indexadas. Pero lo más importante de la escritura de arte no se edita en ese tipo de publicaciones. Más bien, se trata de una escritura que asume el formato del ensayo y cuyo soporte es producto de la inversión editorial de galerías, museos y centros de arte, que no poseen – en general- relaciones con el espacio universitario.

5.4. Espacios editoriales

Lo que he planteado con anterioridad me ha

llevado a repensar la función de la editorialidad del arte en relación a la ausencia de centros de arte en Chile.

En otros países, tampoco existen centros de arte cuyo propósito sea nada más que la experimentación. Por lo general, las artes visuales son asociadas espacialmente a centros culturales donde el énfasis de programación está puesto en las artes escénicas. Es así. Cuando hay un centro de esta naturaleza, por lo general, las artes visuales son maltratadas. Las lógicas de manejo de espacios de visualidad y espacios de representación escénica son radicalmente diferentes. Implican no sólo tecnologías sino saberes de producción altamente diferenciados. En el Parque Cultural de Valparaíso esto se ha resuelto parcialmente, solo porque la sala de artes visuales es monumental y está considerada en un nivel de relativa igualdad en relación a la sala de teatro.

Como les decía, he pensado que el espacio editorial puede ser un espacio de sustitución institucional en escenas que carecen de infraestructura para sostener una política de exhibición en forma. Esto depende de la naturaleza de las obras contemporáneas, que han logrado poner en crisis la noción misma de exhibición. Es decir, bastaría con disponer de una oficina con una buena mesa y sillas para reuniones y seminarios, con un buen computador y banda ancha. Con eso basta para disponer de un *centro de arte contemporáneo*, que en concreto no debiera ser más que una *oficina de manejo de proyectos*.

La noción de exhibición se ha disuelto y los formatos de visibilidad de las prácticas de arte deben buscar otros soportes. Sobre todo si entendemos que un gran caudal de obras se plantean en términos relacionales o contextuales, redefiniendo el concepto de arte público.

Una escuela de arte podría sostener como parte de su aparato investigativo, un centro de arte. Sin embargo, los costos de producción de un centro de arte superan los costos de mantención de una escuela. Hay que hacer el cálculo. Todo depende de los tamaños. En todo caso, si ello fuera posible, esta sería una investigación determinada por las coordenadas de reconocimiento y definición de la producción de arte en términos estrictos.

Resulta complejo relacionar la acción de un centro de arte con el plan de estudios de una escuela,

donde hay un porcentaje apreciable de cursos que son estables, en relación a las determinaciones de mayor movilidad que caracterizan a un centro de arte. El efecto de la experimentación de éste infracta la lentitud de la escuela. Es preciso producir relaciones de intercambio y mediación que puedan ser positivamente fructíferas, aunque no exentas de conflicto. Es darle, quizás, lugar al conflicto. No hay desarrollo formal sin conflicto.

El centro de arte, en definitiva, debe ser una exigencia en el nivel del postgrado. Pero el propósito de un centro de arte es operar en el espacio real del arte. En relación a esto, el espacio académico sólo es soporte de enseñanza. No de inscripción en el campo artístico. Si bien los estudiantes le exigen a una escuela hacer más de algo en el terreno de la inscriptividad. Y la escuela debe responder ante esta demanda porque en ello redunda la estrategia de fidelización institucional, que es un elemento crucial a la hora de asegurar una cantidad mínima de matrículas.

Es decir, en términos del mercado de la enseñanza, la existencia de un centro de arte puede significar ese *plus-de-escuela* que asegura la *colocabilidad* de sus estudiantes, al final del pre-grado.

5.5. Infracción de tránsito

La cuestión de la *colocabilidad* es crucial en el terreno de la validación y del reconocimiento. Colocabilidad no significa, necesariamente, adquirir un lugar de artista en el campo del arte, sino un lugar de operador visual en un campo más vasto, extra-artístico, vinculado a la industria editorial, por ejemplo, o la industria de las comunicaciones. Los que alguna vez hemos tenido la responsabilidad de dirigir una escuela de arte, debemos pensar no sólo en el lugar del artista, que es minoritario, sino en el lugar expandido, expansible, que se construye en un lugar ya instituido.

Hablo de *instituir* y de *construir*. No son la misma cosa. Se construye en algo que ya ha sido instituido. Se construye la expansión de una enseñanza a partir de la institución de una enseñanza de arte en sentido estricto.

El lugar del artista se juega en la institución preliminar. Espacio instituyente. Regresemos a Laddaga. Es decir, a la irreductibilidad. La

construcción de la expansión no tiene que ver con la irreductibilidad. La pregunta que cabe es si la expansión puede ser el objeto del tipo de *investigatividad* que deseamos elaborar. Una cosa es la investigación de lo irreductible, otra cosa es la investigación de las expansiones que pueden tener un efecto profesionalizante.

De todos modos, cuando hablo de irreductibilidad de las obras y de la enseñanza que le corresponde, como indicio, entonces se impone el marco de una investigatividad que eleve las exigencias de los talleres terminales y anticipe, ya sea, la expansividad, ya sea la irreductibilidad. En el fondo, lo que les acabo de decir es que no aspiren a ser artistas, sino a ser otra cosa, a la que solo es posible acceder mediante una enseñanza de arte consistente.

Después de esto, me pueden llevar directamente al aeropuerto. No los culparía. Pero déjenme insistir en esta hipótesis. Lo que sugiero es una *infracción de tránsito*. Propongo una deportación. Dejar una vía para ocupar otra. Dejar la vía de la *colocabilidad* del artista, para trasladarse a la *colocabilidad* de algunas industrias culturales.

Uso la palabra deportación de un modo extraño. En una ocasión, llegando al aeropuerto de París, me fue a buscar mi amigo, el profesor Jean Lancri, que hacía clases en París I. Cuando nos subimos a su coche, hizo un comentario en francés, obviamente: *on va se deporter vers l'autre voie*. Me sorprendió al emplear la palabra *deporter* para simplemente referirse a cambiar de pista en la auto-ruta. Pero guardaba el sentido residual de la otra significación. Deportación, en Francia, remite a una memoria de la ocupación alemana. Me remito a la deportación de una vía hacia otra vía con el propósito de cambiar de objeto. Si hay deportación, hay resistencia. Dejémoslo para más tarde.

Recuerdo que hace unos años atrás, cuando hice la conferencia en la Biblioteca Luis Ángel Arango sobre los desplazamientos de las técnicas del grabado, tuve que poner atención a la recepción que podía tener aquí en Colombia el efecto analítico de la propia palabra *desplazamiento*, desde el campo del arte hacia el campo de la exclusión social.

Pero no le tengamos miedo a las palabras. Se trata de formular la hipótesis de un desplazamiento

discursivo en el seno de una práctica de investigación. ¿Qué es lo que nos falta decir en esta conferencia? Lo que nos falta es postular el espacio de *la investigación como creación*. Lo grave es que apenas hemos declarado la independencia discursiva de esa investigación respecto del método de las ciencias sociales, ya estamos concibiendo la investigación como un espacio altamente metaforizado, que en el diagrama efectivo de su consolidación aspira a ser reconocido como obra. La investigación de arte en la universidad tendría el atributo de todo proceso de movilidad social ascendente, en el marco de una redefinición del espíritu cortesano. Al fin y al cabo, partamos con Balzac y *La Obra Maestra Desconocida*, que no es ni más ni menos que un extraordinario programa de movilidad social gracias a la pintura. Es decir, *de la pintura como método de ascenso social*.

Les diré de partida que este tipo de juegos es el que más detesta la academia. Espero ver la cara que pondrán los universitarios de ciencias duras ante semejante propuesta, ya que todas estas metaforizaciones exigen muchos recursos, sobre todo editoriales. Pero sobre todo, despiertan sospechas porque trabajan en el terreno de la verosimilitud. Y no están de todo demostrados sus recursos de “cientificidad”.

5.6. Investigación universitaria

Me permito sostener en este terreno la posibilidad de *otro tipo de rigor analítico*. De lo contrario, no veo cuál sea el interés de señalar la existencia de un campo de investigación en artes. ¿Por qué no pensar en que la palabra creación recoge en su tolerancia y completud la existencia misma de la investigación en artes? No habría creación sin investigación. Pero si es así, entonces no debiéramos especificar la necesidad de la investigación como un trabajo aparte de la creación. Ya entiendo. En el espacio universitario, la producción de conocimiento debe ser sancionada y acreditada de acuerdo a los cánones de la academia. Volvemos al punto de partida.

La solución que nos proporciona el modelo de la Sorbonne puede que no nos sea del todo útil. Las llamadas *ciencias del arte* pueden formar parte de un Instituto de Estética o de un Instituto de Historia del Arte. En el caso de las escuelas

de artes plásticas y de artes visuales, el objeto de investigación es la obra misma. Veamos. No es un asunto simple. No hay que convertir al artista en un metodólogo de bolsillo.

El profesor Baqué distinguía tres estados en la investigación en artes plásticas.

El primero: investigación *sobre* las artes plásticas. Lo que decía, objeto de las ciencias del arte. Investigación esencialmente teórica. Es universitaria.

El segundo: la investigación *por* las artes plásticas. Su objeto no está dado, sino que hay que construirlo. Esta investigación creativa implica toda clase de cualidades cuya lista no posee un valor constante y universal y no es muy universitaria que digamos, en el sentido académico del término.

El tercero: la investigación *en* artes plásticas. El profesor Baqué declara que ésta vincula la investigación *sobre* las artes plásticas con la investigación *por* las artes plásticas. Ciertamente, al igual que en la investigación por las artes plásticas, el objeto es crear. La obra se produce en un primer tiempo y luego se convierte en objeto de investigación.

Todo lo anterior está destinado, como verán, a validar la plástica universitaria. Es decir, está destinado a establecer la preeminencia de una plástica con pretensiones de autonomía respecto del espacio artístico real. La universidad, siendo, por decir, una institución que produce sus propias condiciones de encubrimiento de la impostura que la habilita. En este caso, la impostura tiene que ver con la invención de un nuevo género: plástica universitaria. Un género productor de tesis de maestrías y de doctorados a título de subordinación de las ciencias del arte, pero teniendo como objeto restrictivo la validación del propio personal universitario.

Lo que postulo, en contrario, es una disolución de la noción de investigación universitaria y una incorporación de sus activos metodológicos a los procedimientos de producción de obra. En este caso, la investigación no existe separada de la producción de obra. La investigación está supuesta en la producción ya señalada. Sólo es distinguible analíticamente, siendo su propósito el poner en pie una rentabilidad simbólica que se invierte en cada momento y en cada ejecución del procedimiento de trabajo. Sin embargo, estamos

ante una situación más compleja aún que consiste en que la universidad no señala indicadores para la acreditación de una determinada producción de obra. Tendría que constituir comisiones de acreditación.

Regresemos a mi hipótesis sobre la relación entre centro de arte y escuela. No es posible hacer de una escuela un centro de arte. Sólo es posible plantear el centro de arte como una avanzada metodológica que acarrea tras de sí a la enseñanza de pre-grado y le plantea a la escuela los problemas que levanta la práctica artística en una coyuntura determinada. Es la escuela la que produce la lectura adecuada de dichos problemas y los fija de acuerdo a su conveniencia académica. El centro de arte es la zona de inestabilidad de la escuela; su espacio de producción de la discontinuidad, destinado a segurar la continuidad de una enseñanza. Para eso no necesitamos investigación *por* las artes ni *en* las artes. La investigación *sobre* las artes posee su autonomía y negocia su pertinencia en el seno de un aparato universitario, subordinándose al método de las ciencias humanas.

5.7. Producción de obra

La producción de obra, que incluye en la filigrana de su consistencia a la investigación, no necesita declararla, sino que atraviesa con ella a cuestas, sin distinguirla apenas de sí misma, haciéndola cómplice de las dificultades de producción de sentido, teniendo como única certeza que se trata de una investigación sobre lo universal pero que transita mediante la profundización de una poética de la singularidad.

En este punto, no puedo dejar de decir dos o tres cosas sobre la noción de creación. Se trata de una toma de partido metodológica. La noción de creación está cargada de consideraciones místicas que favorecen la reproducción de un sentido común peyorativamente romántico del trabajo artístico. Desde ya, el empleo de la noción de trabajo es compleja en este terreno. Pero seguimos usando el término creación al interior de la estructura de investigación universitaria, buscando homologar la creación con la investigación dura. A fin de cuentas, la bandera de la homologación funciona como amenaza maximalista en los

consejos universitarios, donde lo propio es obtener un aumento significativo de recursos para hacer funcionar la hipótesis de la homologación, sólo en el ghetto de los artistas universitarios. Por esta razón he señalado la proximidad de criterios de validación de la investigación en artes por la cercanía con la investigación en ciencias humanas. Así y todo, la investigación en arte será considerada como *investigación blanda*.

Lo anterior permite postular que la creación-investigación es una ciencia blanda. En verdad, lo blando podría ser un atributo positivo, a partir del cual se puede encarar el estudio de los diagramas de obra como desmontaje de unos modelos de racionalidad cuyo efecto político parece asentarse de manera absoluta en la producción social del conocimiento.

Si hay ciencia blanda, los criterios de producción de conocimiento sobre el diagrama de las obras plásticas no se agotarán en la búsqueda obsesiva de pautas que satisfagan la demanda de cientificidad establecida desde las estructuras de administración universitaria de la investigación.

Investigar en artes plásticas es abrir un campo específico de relación de la teoría y la historia del arte con los procedimientos intelectuales y materiales de producción de obra. Se trata, pues, de un trabajo conceptual, de tipo probabilístico, que solo puede mantener sus conceptos fundamentales mediante una razón argumentativa sometida a una práctica que se sostiene en la tensión entre el dato fenoménico y la construcción teórica.

En cuanto práctica teorizada esta investigación se define como producción de un conjunto de relaciones de conocimiento, en que la razón crítica aparece remitida a las sobredeterminaciones del inconsciente de obra. El concepto de inconsciente mantiene la tensión productiva entre opinión y conocimiento; pero sobretodo, mantiene la fecundidad de la duda.

Esta duda es una razón dimensionada en sus límites por un acto de deseo -acto simbólico sin pretensiones de neutralidad- que nos remite a un campo primordial de enjuiciamiento de las relaciones entre obra y realidad académica.

Pero afirmemos una cosa: al subvertir la noción de creación, incorporando la noción de trabajo de producción funcional en relación a la imagen y a la objetualidad, nuestra modalidad de investigación

en artes se libera de los imperativos normativos y comparativos de una cierta historia del arte, situándose en posición de cuestionamiento permanente de su campo de validación epistemológica. De ahí que lo que pongo por delante es el diagrama inconsciente de las obras contra el diagrama inconsciente de los conceptos en que se sostiene la actual práctica dominante de la historia.

Ahora bien: ¿qué entender por inconsciente de obra? Es preciso repetirlo: inconsciente de obra y no “inconsciente del artista”. Si bien, todo profesor de taller, al hablar de su práctica, pone en movimiento una teoría implícita de su relación con la historia.

El profesor de taller cuando habla de las obras, lo hace desde su propio paradigma, poniendo en escena el deseo de su reconstrucción posicional en el discurso de arte; desde su obra, desde sus dudas, desde sus omisiones y angustias estructurantes que transfieren el efecto de su diagrama y del nombre en él inscrito, de manera más o menos autoritaria, de manera más o menos democrática, a través de la gestión de la palabra académica, a un conjunto de estudiantes que sufre y soporta la condición de sujetos carenciales, deseosos de obtener una garantía psíquica que los valide como efectos de una filiación formal determinada.

Para realizar esta tarea, cada escuela de arte monta sus mitos de enseñanza para fortalecer el sentimiento de pertenencia. En este marco, las conducciones de escritura, respecto de las tesinas, por ejemplo, son momentos de edificación de una habitabilidad artística que pasa por considerar el valor ritual de los procesos de finalización académica. La tesina, entonces, adquiere un valor jurídico que sanciona la posición de habilitación de los estudiantes y los inscribe en una historia de intercambio formal.

Valga esta digresión para retornar a la cuestión del inconsciente de obra en un sentido operatorio. Es aquí que aparece el valor metodológico de la noción de diagrama: simplemente, entiendo por ello la reconstrucción de los mecanismos de desplazamiento, condensación y simbolización que sostienen la *constructividad primera* de las obras.

Constructividad es un proceso de registro de los momentos generativos iniciales de obra, así como

su combinación con la representación de ciertos conflictos ejemplares. Cada obra simboliza la dialéctica universal de la simbolización misma. En cada obra aparece inscrita en filigrana la propia historia general del arte. La obra es síntoma de complejos ejemplares de cultura. Sobre todo, obras visuales, que ponen en jaque el capital imaginal de un conjunto social y político determinado.

5.8. Parque Cultural de Valparaíso

Les he hablado de escuela, de investigación y de centros de arte sustitutos. Ahora debo hablarles de centro cultural. Dirijo una institución en la que se articulan funciones de centro cultural, funciones de centro de arte y funciones de centro comunitario. Verán que lo importante es la palabra función. Las acciones de programación poseen todas estas funciones, pero en cada caso es preciso determinar cuál es la función hegemónica. Incluso, sin dejar de presentarse como funciones que operan de manera simultánea, pero con índices de intensidad diferenciados. Todo esto permite definir al Parque Cultural de Valparaíso como *un gran dispositivo de investigación del imaginario local*.

Pero cuando hablo de investigación, respecto del Parque, me refiero a lectura. Dispositivo de lectura. La lectura es un trabajo en el que se hace trabajar unos conceptos prácticos que permiten realizar un análisis de las estructuras profundas del campo en el que tiene lugar esa irreductibilidad de unas obras, como lo he señalado con anterioridad.

El orden de lectura al que apelo quiere decir dos cosas. En primer lugar, que se presenta como un orden de relaciones entre lo decible y lo visible. En este orden, la esencia de la palabra es hacer ver. La frase entera proviene de un párrafo de Jacques Rancière, en *El inconsciente estético* (Del Estante editorial, Buenos Aires, 2005). En segundo lugar, la lectura se refiere a un cierto orden de las relaciones entre el saber y la acción. Estas dos cosas son las que tengo en mente cuando trabajo en la lectura del imaginario local. Pero no dirijo una escuela, sino un centro cultural complejo. En una ciudad naufragada. Es decir, una ciudad con un imaginario desmantelado.

Ahora bien: estas dos cosas a las que he hecho mención no serían posibles si no las articulo a

partir de una hipótesis de travesía. Esta hipótesis reproduce la existencia de una densidad. ¿Dónde se localiza la densidad porteña? Si pensamos en un lugar, debemos asociar su condición a una temporalidad específica. Resuelvo que dicha temporalidad se despliega entre 1963 y 1969.

Hace un mes, en la Maestría de Arte Latinoamericano en la Universidad de Cuyo, dicté un seminario de gestión cultural. Ya antes había participado en otros seminarios en esta misma maestría. Sin embargo, por mi posición en el Parque Cultural de Valparaíso, las autoridades académicas de la Maestría me encomendaron un curso sobre gestión. Pero la gestión entendida como un *manejo de encuadre*.

La respuesta a esta solicitud fue proponer un seminario de cuatro capítulos:

1. Diagrama y ficción: la experiencia de encuadre inicial para la apertura del Parque Cultural de Valparaíso como dispositivo de intervención social y cultural.
2. El espacio polémico abierto entre la ficción programática y las estrategias de gestión de proyectos en sus relaciones con la institucionalidad cultural.
3. El producto de un dispositivo cultural: la mediación.
4. Experiencias de articulación entre prácticas sociales de efecto estético consistente y prácticas de arte.

¿Qué tendría esto que ver con la investigación en arte? Al menos, tiene de común el uso de la palabra investigación. De todos modos, la duda queda instalada de inmediato porque investigar en arte es trabajar sobre un objeto específico, que tiene a la obra como punto de referencia principal. En cambio, investigar sobre el imaginario local supone poner en ejecución procedimientos de análisis de un campo cuyo objeto es difuso y sometido a deslizamientos constantes de una gran masa de agentes.

Esta duda, sin embargo, me parece útil para aclarar lo que puede ser una investigación en arte en el espacio universitario. Mi tarea es poner en tensión la producción de arte y la producción cultural, combinando estrategias investigativas diferenciadas por el objeto y el destino. Me

adelantaré en extremo para elaborar esta reflexión. El último día de seminario, al proponer el ensayo de evaluación, les leí un título: *A Valparaíso, de cómo convertir una obra de arte en diagrama de trabajo para el sector cultural*.

A Valparaíso es un documental realizado por Joris Ivens en 1962 y estrenado en 1963. Todo el encuadre del centro que dirijo está edificado desde el diagrama de esta obra. Por eso, la fecha de su realización abre el período de densidad que he mencionado.

El momento de cierre está determinado por otra obra cinematográfica: *Valparaíso mi amor*, del cineasta Aldo Francia, realizada en 1969. La primera obra es un documental; la segunda, una obra de ficción basada en elementos de crónica roja. El relato en *off* leído en la primera fue escrito por Chris Marker. Entre estas dos obras se instala esta densidad. El análisis de esta densidad ha sido realizado a partir de los elementos entregados por ambas obras: análisis de la arquitectura, análisis de la movilidad de los cuerpos, análisis de la desvinculación social, etc.

Intentaré explicar cómo hice efectiva esta convertibilidad. Lo primero fue dejar de considerar *A Valparaíso* como un documental para trabajarlo como un *acelerador de imágenes* que permite conectar tiempos diferenciados, diferidos, desplazados, en un período marcado por dos coyunturas simbólicas fuertes, que dieron forma, por un lado, a un tipo de *encadenamiento narrativo* establecido entre dos monumentos filmicos ya suficientemente conocidos: *A Valparaíso* y *Valparaíso mi amor*; y por otro lado, a un *procedimiento de metaforización* que habilita la dependencia simbólica de las imágenes de la cárcel en *Valparaíso mi amor* respecto de la desafectación de esta misma y de su re-afectación de sentido, localizando de manera empírica un combate micro-político que dejó en evidencia la ausencia de una “teoría oficial” sobre el patrimonio.

Recordemos que Valparaíso fue declarada, por UNESCO, Ciudad Patrimonio de la Humanidad y que acabamos de celebrar los primeros diez años de la Declaratoria. Nuestra decisión en el Parque Cultural fue declarar que el patrimonio de la ciudad se aloja en la corporalidad de sus habitantes.

Las imágenes de *A Valparaíso* señalan la existencia de una especie de *inconsciente* de las luchas porteñas por una patrimonialidad dinámica. Su re-lectura y re-visionamiento, nos ponen en contacto con las imágenes de una socialidad perdida que sigue martillando nuestras producciones. Lo que ha sido perdido ha sido la memoria de esa corporalidad puesta en escena en ese ensayo fílmico; una corporalidad suspendida y tensionada por una modernidad regional sostenida por ataduras emblemáticas industriales, respecto de las cuáles *Valparaíso mi amor* va a significar la anticipación imaginal de una ruinificación ya metaforizada por *A Valparaíso*. Si se me permite, formularé la siguiente hipótesis: “*Valparaíso mi amor*” es la continuación de “*A Valparaíso*”, por otros medios.

Lo anterior me sugiere una nueva hipótesis: la investigación de campo sobre el imaginario local es la continuación de la investigación de obra, por otros medios.

Imaginen ustedes lo que podría significar la organización curricular de una escuela, con proyectos de investigación incluidos, a partir del diagrama de una obra de arte singular.

Las coordenadas que tuve que reconstruir para formular el *encuadre de apertura* del Parque Cultural tomaron en consideración tres cosas que ya he adelantado: análisis de la arquitectura, análisis de la movilidad de los cuerpos y análisis de la desvinculación social.

Arquitectura: el Parque, en dos hectáreas y media contiene tres edades de la arquitectura de la ciudad; un Polvorín de 1806, una cárcel de 1917 y un nuevo edificio (teatro y sala de exposiciones) del 2012.

Corporalidad: el patrimonio de la ciudad reside en los cuerpos de sus habitantes, que negocian día a día con la topografía (subir y bajar).

Vínculos: la amenaza de la pérdida de los vínculos sociales se combate mediante formas de reproducción ritual del vínculo, localizada en la danza de salón (vals peruano, cueca urbana y tango) y en la música (bolero, cueca urbana y tango).

Cada uno de estos análisis nos condujeron a formular iniciativas de programación determinadas. Las enumero: *Sentimental* y *Ciudad Abierta*. Estas son series de trabajo. No sólo el nombre de unas exposiciones. Son series que contemplan un sinnúmero de actividades relacionadas, conectadas, tratadas como un

complejo articulado y diferenciado de acciones. De modo que *Sentimental* fue la manera de nombrar el cuerpo, mientras *Ciudad Abierta* significó abrir la reflexión *contra-gentrificante* sobre ciudad y territorio.

Aquí, la mención a la palabra *gentrificación* es clave porque remite a la lectura que hacemos desde el Parque sobre la hipótesis de convertibilidad de la ciudad en una escenografía que sirva de fondo a la industria del turismo cultural. En el fondo, lo que prima es la maqueta museografizante por sobre la realidad de la ruinificación de la ciudad. Para la industria del turismo, lo ideal sería fijar la ruina, expulsar a los habitantes y reemplazarlos por agentes de servicios gastronómicos. Es lo que ha ocurrido en los dos cerros que exhiben en mejores condiciones el pasado de Valparaíso como enclave británico durante el siglo XIX. Esto ha favorecido el arribo de inversionistas inmobiliarios externos que han remodelado los cerros y provocado el desplazamiento de un buen número de sus habitantes.

En este cuadro, el Parque es un dispositivo de *contra-gentrificación* porque pone en crisis mediante su acción cotidiana la factibilidad de una política de turismo cultural.

Todas estas variables han sido posibles de ser inventariadas a partir de la investigación del diagrama de las obras que he retenido. Dos obras de cinematografía. Es curioso. No hay pintura. Apenas hay grabado. Pero en términos de configurar un imaginario de la movilidad y la ruinificación no hay más que estas obras para delimitar la densidad de la ciudad en el período consignado. Todo lo que se dice de cultura al día de hoy fue forjado en ese período, entre esas dos fechas: 1963 y 1969. Estas obras no sólo son referencias de apertura y de cierre, sino que reproducen un esquema que permanece, al día de hoy, como las marcas de un pasado que no cesa de petrificar el presente y postularse como un *déjà vu* que fomenta la nostalgia de lo que nunca se tuvo. La investigación del imaginario social nos entregó una determinada imagen de pérdida, par luego, advertir el deseo de una reparación imposible. Pero más que nada porque permitió condensar los rasgos de unos determinados regímenes de percepción y pensamiento preexistentes a ellas y constituidos en otra parte. Esta última frase proviene de las primeras páginas de *Aisthesis* de Jacques Rancière. No quisiera confundir más las

cosas. Empleo la palabra imaginario y refuerzo su uso con la incorporación de la noción de régimen. Son dos historias conceptuales diferenciadas. Un imaginario local es lo que más se acerca a lo que Rancière llama “régimen de las artes” en *Le partage du sensible* (2000); es decir, “... un vínculo entre modos de producción, formas de visibilidad y modos de conceptualización que se articula con las formas de actividad, organización y saber que tienen lugar en un universo histórico determinado”.

Estas prácticas adquieren una forma en las obras que he señalado. En particular, *A Valparaíso* de Joris Ivens pasa a ser un síntoma de la articulación entre formas de organización del saber en una coyuntura cultural determinada, que pone en relevancia un discurso en que intervienen unas formas de hacer que promueven la especulación sobre un aspecto potencialmente emancipador del encuentro entre arquitectura y cine. Esto es lo que señala, con mucha lucidez, Eduardo Grüner, en *El sitio de la mirada*, al comentar una frase de Walter Benjamin: “Como dice Benjamin, ‘las edificaciones han acompañado a la humanidad desde su historia primera’; muchas formas han surgido y desaparecido (el epos, la tragedia, la pintura sobre tabla, etcétera), ‘pero la necesidad que tiene el hombre de alojamiento sí que es estable’. Permítasenos leer la frase del siguiente modo: la arquitectura es el arte que más intensa y dramáticamente conserva la memoria arcaica de las necesidades primarias de la especie”.

Chris Marker, al escribir el relato en *off* de *A Valparaíso*, lo que hace es relevar de manera magistral esta consideración por la cual la arquitectura renueva de manera inconsciente la simultánea articulación entre Naturaleza y Cultura, que más tarde, será ratificada por las primeras imágenes de *Valparaíso mi amor*, en que la policía persigue y captura a unos ladrones de animales en el momento en que despostan un costillar que deja ver la estructura que sostiene la carne desollada. Ciertamente, es la arquitectura donde se concentra, a juicio de Eduardo Grüner, “... el *conflicto* entre los deseos más arcaicos de la humanidad, incluido el deseo de reconciliación con el Mundo y la Naturaleza (las utopías, recuérdese, siempre tienen forma arquitectónica) y la *realidad* de la alienación, del fetichismo de la mercancía, de la imposibilidad de reconciliación”. Los filmes de Joris Ivens y de Aldo Francia son

obras sobre la imposibilidad de la reconciliación y sobre la infelicidad. El trabajo de investigación está orientado a reconstruir desde las ruinas, la *continuidad discontinua* de la historia de los vencidos. Son palabras de Grüner, citando a Benjamin. En esa continuidad discontinua se encuentra la demanda de una política de encuadre y de programación para montar un dispositivo de aceleración de transferencias –cito nuevamente a Grüner- “... que despierte la nostalgia de lo que nunca existió y al mismo tiempo la ‘despierte’ del sueño ilusorio de poder alguna vez existir, y la proyecte hacia el instante de la redención en el presente, en el *Tiempo_Ahora* del choque”.

Se refiere al *doble choque* de la técnica del cine con la memoria arcaica de la ciudad. Ya lo verán cuando estudien el relato de Chris Marker. Pues bien, lo que pretendo dejar instalado es la vigencia del diagrama de la obra en las formas de visibilidad que adquiere la resistencia corporal en la actual coyuntura, donde la imagen-ciudad es subordinada al fetichismo de la industria del turismo. De ahí se entenderá la posición *contragentrificante* del Parque Cultural en su función como centro comunitario, pero potenciado desde su función parcial de centro de arte.

Me pregunto si a estas alturas es posible que recuerden todavía el objeto de esta conferencia. Se los recuerdo: de cómo sería posible desde el diagrama de una obra de arte, levantar una hipótesis de investigación universitaria. Es decir, de cómo poner en evidencia la articulación entre modos de producción, formas de visibilidad y modos de conceptualización, para hablar en términos de Rancière, pero desde las exigencias formales de la producción de obra. En términos de que cualquier obra puede ser susceptible de convertirse en vector de dicha producción, sin separarla de la investigación, sino disolviéndola en la producción estricta, como parte de todo proceso de conocimiento de sus determinaciones arcaicas. De este modo, será posible para ustedes comprender de qué manera me las he arreglado para pasar de la conversión de un diagrama de encuadre para un trabajo cultural determinado a la concreción de una plataforma de investigación sobre insumos, en el seno de una escuela que decide acelerar sus formas de titulación y elevar la calidad de sus talleres terminales, en la perspectiva de una colocación destinada no tanto a fijar la posición de un artista, sino de un tipo particular de *operador*

visual dispuesto a intervenir laboralmente en un espacio ampliado de la industria cultural.

5.9. Enseñanza de arte: curatoría y enseñanza

Escribir sobre curatoría en Chile a trece años de la exposición del MNBA sobre arte chileno del siglo XX, en una revista académica, plantea ciertas obligaciones. Primero, porque se debe abordar un asunto de carácter histórico. No sólo es preciso definir la actividad, sino su implementación local y describir someramente las vicisitudes de su reproducción como categoría profesional, particularmente en los últimos años. Segundo, es preciso enfocar el análisis en la tipificación de exposiciones en la escena chilena con el propósito de elaborar una hipótesis sobre su desarrollo en esta última década, que coincide con el funcionamiento de la *concursabilidad* a fondos, lo que no es un dato menor a la hora de esbozar una conclusión tentativa sobre la eficacia de esta actividad en la construcción de un ficción exportadora. Tercero, se hace necesario el estudio de la política de exposiciones de las instituciones que acogen iniciativas curatoriales y que están adscritas, ya sea a un museo, a un centro cultural o a una escuela de formación. Cuarto, es imprescindible realizar un estudio sobre las aspiraciones de los nuevos agentes y de sus destinos laborales en una escena en la que no se ha manifestado la apertura de ningún centro de arte contemporáneo, al menos en la última década.

Las cuatro condiciones analíticas que he puesto sobre el tapete apuntan a potenciar el hecho que escribo frente a la solicitud de una escuela de arte. De modo que voy a señalar la utilidad de plantear la pregunta por el estatuto del curador en una institución de formación. No tanto su estatuto en el seno de una escuela, sino porque se hace portador de una función especulativa en el seno de una formación determinada. Y tomo la palabra especulativa en sus dos acepciones literales. Es decir: como pensamiento y como efecto de inversión económica. Lo que me lleva a proponer la figura del curador como un generador de pensamiento y un agente especulativo, con una salvedad: debe poner su pensamiento al servicio de su especulación porque el curador no es más

que un *broker* que ocupa un lugar de privilegio en la *troika* decisonal del arte contemporáneo y que reúne en condiciones de eminencia discriminante a un coleccionista, un director de museo y/o centro de arte y un galerista. La *troika* reúne funciones que, a su vez, congregan a personalidades que operan los distintos niveles de gestión de procesos en el sistema de arte mundial.

El curador, en este contexto, pasa a ocupar temporalmente el lugar asignado al director de las instituciones mencionadas, instalando un conflicto de poder apreciable en el seno de una *distribución pánica* de atribuciones. Un director está más cerca de los financiadores institucionales, mientras el curador opera como un mediador-facilitador de las relaciones de los artistas con la institución. En este rol su tarea resulta ser de gran eficacia para recoger con razonable oportunismo los indicios del espíritu tendencial de una coyuntura determinada. Es así como funciona. Y esta situación debe ser objeto de preocupación, tanto para los estudiantes de arte de últimos años como para los directivos de las escuelas, preocupados por saber cuáles son las formas de “desempeño laboral” después del egreso. Una escuela que no se preocupa del destino de sus estudiantes no puede elaborar estrategias de inscripción social y recibe como retorno el castigo consecuente que afecta los niveles de fidelización institucional.



Esto significa aceptar que una escuela de arte no existe para formar artistas, sino simplemente para transmitir un conjunto de saberes susceptibles de ser invertidos en variados espacios de la industria cultural, disputando un espacio en el mercado de las comunicaciones, preferentemente. La creciente preocupación por la curatoría en una instancia de formación intenta responder a la necesidad de variar las ofertas de colocación, no porque esos estudiantes van a trabajar produciendo curatorías, o serán asistentes de curadores ya instalados, sino porque su estudio, muy próximo al trabajo editorial, proporciona insumos que pueden ser invertidos en un campo más amplio de operaciones. Esto introduce un elemento desdramatizador en el seno de una enseñanza de arte que se ha convertido en un área relativamente separada del espacio artístico propiamente tal ya que su existencia depende del comportamiento del mercado de la enseñanza superior.

En el plano local, en un primer nivel, la preocupación de las escuelas por la curatoría obedece al deseo de instalar un pensamiento de la mediación en el proceso de transición entre egreso y primera colocación. En un segundo nivel, el interés es conceptual y no deja de plantear algunas innovaciones en el campo de la enseñanza de historia en una escuela de arte. Esto quiere decir que en algunas escuelas más abiertas a la determinaciones del mercado institucional y del mercado de galerías, la historia del arte de las últimas décadas se implementa como la *historia de las exposiciones*. Y es por esta vía que ésta se convierte en una *historia de problemas del arte*.

Las escuelas, en su preocupación por consolidar la enseñanza en los talleres terminales, prefieren acudir a la historia de los problemas, porque ésta presenta una utilidad procesual que incide en la pedagogía de clases terminales, orientadas a fortalecer el montaje de “modos de hacer”.

¿Problemas? Me refiero al inventario de ejes sobre los cuáles se montan las curatorías referenciales. Para tener una idea de lo que eso puede significar hay que recurrir al libro de Ana María Guash, que debe estar en todas las bibliotecas. Otro libro que debe estar en todas las bibliotecas de una escuela de arte es el de Rosa Olivares, sobre curatorías. Y para terminar, las entrevistas de H.U. Obrist. Con eso solo ya disponemos de una batería de

modalidades y de un glosario cuyo dominio resulta de máxima utilidad.

Hacer una historia de las exposiciones es entregar herramientas útiles a estudiantes terminales que deben enfrentar, como primera dificultad, reducir la literalidad de sus referencias. Es así como tras un breve recorrido por la historia de las exposiciones nos encontramos en la última década con el triángulo *Migración-Dislocación-Memoria*. Todos los estudiantes y los artistas emergentes deben estar en condiciones de manejar una batería de conceptos asociados a este triángulo operacional. Es como ir de la *Troika* al Triángulo. Fuera de bromas, estos tres ejes designan a su vez un escurrimiento de nociones asociadas que terminan por establecer la base de una pirámide de problemas jerarquizados. De este modo, podemos establecer pequeñas series a partir de Migración. Le asociamos de manera dependiente, Frontera, Extrañamiento, Santo y seña. Así mismo, a Dislocación le hacemos depender Desigualdad de las Naciones, Desajuste simbólico, Dominación colonial y post-colonial. Para terminar con la palabra Memoria, de la que desprendemos Huella, Soporte, Impresión.

Estos ejes y sus delegaciones permiten abordar una gran cantidad de iniciativas conducentes a concebir tantas exposiciones como sea posible, según su proximidad y tolerancia con las tendencias dominantes que se instalan en los debates inter-institucionales que comprometen a los miembros de la *troika* ya mencionada.

En el caso de Memoria y Migración, la primera ha dado pie a una gran cantidad de iniciativas en torno al manejo visual -puesta en escena y editorialidad asociada- de *archivos*, mientras que la segunda ha fomentado *un arte de fronteras*, replicable bajo las condiciones que tolera la dureza de la geopolítica. Por lo general, las curatorías de este tipo reúnen a artistas que provienen de distintos dominios, poniendo en evidencia las condiciones del trabajo colaborativo y relacional, poniendo el énfasis en las transformaciones del entorno social.

El eje del archivo, en cambio, produce la puesta en escena de la basurita gráfica ligada a la exhibición de universos personales, autobiográficos expandidos; es decir, que tomando como hilo conductor una biografía que, a través de sus restos, elabora una hipótesis que se propone validar para

dar cuenta de un momento histórico complejo. En cuanto al eje Dislocación, éste genera una serie de perturbaciones analíticas que inciden en el campo académico de las ciencias humanas bajo el apelativo de post-colonialidad.

Todo lo anterior denota la existencia de una presión extra-académica que ha iniciado su camino de reconocimiento en el terreno de las habilidades blandas que deben ser recuperadas en las escuelas. La curatoría, en este plano, debe ser un aporte significativo en la innovación curricular porque adelanta la incorporación a las mallas de un conjunto de saberes de complementación profesionalizante, en el terreno de los rudimentos de museografía, documentalismo, escenografía, post-producción, catalogación, seguros, transporte, embalaje, y sobre todo, lectura de catálogos. Esta última situación modifica las políticas de compra de libros en las bibliotecas y centros de documentación asociados a las escuelas ya que re-localiza el enfoque formativo, poniendo el énfasis en la adquisición de habilidades intelectuales expansivas de gran impacto en la colocación laboral de los egresados.

En los tres ejes primordiales que he mencionado, el de la *Migración*, por ejemplo, permite el acceso a una modalidad de trabajo que requiere de estudios suplementarios de corta duración, que promueven el acceso a saberes próximos a la etnografía y al trabajo social. Es el caso de formas curatoriales que operan en el vasto dominio del *arte relacional*. En este terreno, la lectura de toda la obra de Bourriaud resulta de utilidad extrema porque expone *ad usum delphini* los elementos más relevantes de la nueva disciplina. Toda la obra es toda la obra: *Post-producción*, *Arte relacional*, *Radicante*. Con la ventaja de que está publicada en Argentina por Adriana Hidalgo editora. Por cierto, agregaré *Arte contextual*, de Paul Ardenne. De inmediato, hay que incluir los textos de los autores que ya he señalado para conformar un “maletín” de apoyo bibliográfico básico que proporciona a los estudiantes el acceso a formas variadas de colocación en un mapa de intensidades extremadamente complejo, no por ello menos *deseante*.

De todos modos, a este “maletín” se debe agregar, pero sólo con consulta en sala, los catálogos

referenciales de los ejes que he mencionado. Así, *Migraciones*, debe disponer de dos o tres ejemplares de *In Site*; *Dislocaciones*, en cambio, puede funcionar con el catálogo de *Principio Potosí* o *Cómo perder la forma humana*; mientras que *Memoria*, puede recurrir al uso ejemplar de *Atlas... o como llevar el mundo a cuestras*, con el brillante texto de Didi-Huberman.

Todo lo anterior está referido a la incorporación de la curatoría como disciplina blanda en las mallas curriculares, principalmente de pre-grado. Ya el terreno de los postgrados en artes visuales exhibe una crisis de inscripción considerable, de modo que tal como están actualmente concebidos, la curatoría no incide mayormente en su diseño. Así que me voy a referir a la utilidad que tiene la curatoría como campo de operaciones discursivas para la construcción de una plataforma de trabajo crítico que tiene por efecto directo la recomposición de las coordenadas que delimitan la escritura de historia (del arte).

Hace unos meses, almorzando con Osvaldo Sánchez en Valparaíso, le dije que yo era un fracaso como curador. Se rió de buena gana. La frase le pareció dramática y ostentosa; diría, ostentosamente dramática, por lo que me daba a entender que había descubierto un sentido paródico que ocultaba mal una inquietante soberbia profesional. Decir que se es un fracaso en estas lides puede ser hasta un reconocimiento. Sin embargo, accedí a compartir el sentido que el propio Osvaldo Sánchez le daba a mis palabras. No solo soy un fracaso como curador, sino que introduzco la hipótesis de *la curatoría como falla*; si no, como *acto fallido consecuente*.

Entonces me debo remontar a una conversación que tuve con Bart de Baer, en Madrid, en alguna versión de ARCO, en que le recordé el “cuento” que me había relatado en Santiago cuando vino para preparar aquella *DOCUMENTA* en que Dittborn fue invitado. Me contó que en el hotel era mirado con cierta curiosidad y recelo por el personal, porque había escrito en la papeleta que su profesión era “curador”, lo que fue leído por ellos como “curandero”. Escribí esta acepción en un texto que Maricarmen Ramírez leyó y le agregó una precisión, de modo que la frase pasó de “curador como curandero” a “curador como broker”. Fue en esa secuencia que Bart contribuyó

con un segundo cuento: el *curatore* como aquella figura que en Bélgica se utilizaba para designar a un *síndico de quiebras*. Y le agregó una nueva información: en Portugal, al mentado síndico se le llama *curador de falencia*. De modo que mi acto de soberbia invertida ante Osvaldo Sánchez tenía de donde venir. Porque si yo partía sosteniendo la hipótesis de la *curatoria como falla* y como *acto fallido*, que no son la misma cosa, debía explicar la sinonimia entre *falla* y *falta*. De ahí, entonces, la acepción de la *curatoria como falta*, que se organiza como un modo de conjurar un vacío. De todos modos, *una falta de historia*. Y aquí, falta se aproxima a ausencia. La ausencia de historia (suficiente). Esto me lleva a recordar el fundamento de mi propio ejercicio curatorial, cuando concebí *Historias de transferencia y densidad* en el Museo Nacional de Bellas Artes en 2000 y en el marco de *Chile Artes Visuales: 100 años*. A su vez, me remite a la escritura, años antes, del texto *El curador como productor de infraestructura*, que debe ser entendido como la plataforma de todo mi trabajo en este terreno, porque es allí que realizo la distinción operativa entre *curador de servicio* y *curador de infraestructura*. De modo que la frase pronunciada ante Osvaldo Sánchez, uno de los más importantes curadores latinoamericanos, tenía este sentido tramposo: *soy un fracaso como curador de servicio*. La trampa está en que las palabras *de servicio* no estaban en la fórmula.

Los estudiantes y artistas emergentes que lean este texto no están familiarizados con la palabra infraestructura. Pertenecen a una época en que ciertas palabras fueron excluidas del léxico. Por cierto, se requiere de un cierto marxismo referencial para entender cómo funcionan las cosas en el sistema de arte global. Nada más que eso. De modo que infraestructura, en mi hipótesis, se refería a los insumos necesarios para realizar el *trabajo faltante*, en la historia darwinista de las artes. Así las cosas, la exhibición *Historias de transferencia y densidad* me permitía organizar un equipo de investigación como no era posible montar en ninguna estructura universitaria. Es decir, la historiografía universitaria no era garantía. Había que realizar el trabajo por fuera. Por eso, el primer objeto: *transferencia*. Es decir, el modo cómo son recepcionadas unas *formas de hacer* y

unas *formas de leer*. Luego, el reconocimiento de un *momento crítico* en un período determinado, sancionado por la densidad que adquiere el acoplamiento de elementos que aceleran la transferencia y condensan en determinadas obras la *complejidad significativa* que configura dicho momento. De modo que cuando hablé de infraestructura hice mención a nuevas formas de análisis político realizadas a partir del diagrama que ciertas obras de la coyuntura 1978-1981 me permitían realizar sobre el carácter de la *formación artística* chilena.

Pensé, en un momento, enviar a este espacio el texto curatorial de dicha empresa; sin embargo, era preciso establecer algunas aclaraciones, sobre todo después de la publicación del libro de Duclos/Andreu/Mosquera, *Copiar el Edén*, que corresponde a mi juicio, a cómo no se debe hacer un libro sobre un período complejo, en ninguna formación. Esto lo he señalado a través de una serie de críticas que han cimentado mi propia exclusión del sistema regional de curatorías y que no han tenido devolución alguna, más que exabruptos que invalidan mi crítica por el hecho de participar en el libro, como si “mordiera a quien me da de comer”. Lo cual señala de manera explícita que el dinero recibido en pago por el texto debía cerrarme la boca. Mi interés, en esa crítica, era justamente definir las contradicciones de un trabajo de curatoría encubierta. Una cosa es que me soliciten un texto, sin saber cual es el diseño editorial del libro; otra cosa es el malestar que puede causar el partido editorial del objeto. Toda mi crítica puede ser revisada en

www.justopastormellado.cl Porque lo que hay que dar a entender es que *Copiar el Edén*, más allá de su éxito como *glosario-visual-de-arte-chileno*, es una *curatoría desplazada* que interviene en la designación jerarquizante que Gerardo Mosquera hace del arte chileno. Y en esa medida, tiene el valor de ser el catálogo de la más grande exposición de arte chileno jamás realizada.

Pues bien: todo esto debiera ser objeto de un estudio de postgrado, que tendría que iniciarse con la puesta en función de la propia hipótesis de *producción de infraestructura*. Así las cosas, por fin sería operable el debate sobre las nociones de *transferencia* y *densidad* invertidas en el diagrama de mi trabajo del año 2000. Sin embargo, dicha

operación ya no es necesaria. La *curatoría de infraestructura* ha dado paso a la *curatoría de servicio*. No hay manera de cambiar las cosas. Hice el intento, al diseñar la Trienal de Chile en torno a dos ejes: producción de archivo y fortalecimiento de las escenas locales. Ni los artistas se dieron por entendidos. Tenían comportamiento de *artistas de servicio* cuando se les solicitaba una actitud de *artistas de infraestructura*. Al final de cuentas, la mayoría de ellos ya estaban en *Copiar el Edén*. La Trienal de Chile tenía otro foco que no les convenía en términos de avance de carrera. ¿A quién le puede importar la producción de archivo, si es más rentable manipular el presente mediante la gestión de la omisión documental? ¿Y para qué vamos a destinar esfuerzos en transformar escenas locales tardomodernas en escenas contemporáneas, si la propia escena metropolitana reproduce sus propias condiciones de falencia? Falencia equivale a *in-inscriptividad*. Algunos avezados críticos de mi trabajo confunden inscripción con reconocimiento. No, no, no. Es que no tienen humor. Se trata de recurrir al efecto modelizante de la *pizarra mágica*, donde la inscripción tiene que ver con el lugar de retención de las marcas, al tiempo que intenta franquear ese mismo límite, dando pie a un *más allá del principio de falencia*. Esto debiera conducir a otro texto, hoy día casi inexistente en la ciénaga documental: *El block mágico de Gonzalo Díaz*, escrito en junio de 1985, y que puede ser entendido como el primer texto curatorial que escribí, en sentido estricto, ya que apuntaba a determinar las condiciones de completud de las fallas irrepresentables que las obras denotaban en la coyuntura chilena de la *memoria fallida* del arte y del cuerpo.

De este modo, para terminar, lo que quiero decir de manera simple y clara, es que la curatoría fue siempre una excusa para realizar un trabajo faltante. Debo agregar que era una excusa fallida porque no se le podía atribuir dicho rol. La noción de servicio está definida por la economía global del arte y determina la factibilidad de bellísimas y complejas producciones visuales. La noción de infraestructura, en cambio, apunta a construir condiciones mínimas para la *escritura* de los discurso del arte y para la *factura* de una obras cuyos diagramas definen la consistencia

de un momento de riesgo perturbador en una periodización asegurada por ficciones de continuidad.

Ahora bien: lejos de los efectos de este trabajo de *infraestructuración* discursiva, las curatorías de servicio pueden contribuir de manera significativa a la renovación de las mallas curriculares en la enseñanza de arte, promoviendo la adquisición de saberes profesionalizantes directamente vinculados a la *producción de circulación* de una obras que deben instalar las condiciones de recepción de la atención crítica que les corresponda.

5.10. Producción, colocación e inscripción de obra: apoyo a la creación y a la circulación

Me han invitado a hablar de apoyo a la Creación y a la Circulación. Vengo de dictar una conferencia en el Instituto Taller de Creación de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. El objeto de esta conferencia era la investigación-creación de arte en la universidad. Hablando desde la posición de director de un dispositivo que articula funciones diferenciadas de centro cultural, centro de arte y centro comunitario, el título de la conferencia fue *De cómo convertir el diagrama de una obra de arte en hipótesis de trabajo para la investigación de un imaginario local*.

Aquí, lo importante es la palabra *función*. Las acciones de programación transmiten aspectos parciales de estas funciones, permitiendo en cada caso determinar una función hegemónica, sin dejar que por ello se presenten como vectores que operan de manera simultánea, sosteniendo índices de intensidad diferenciados. Todo esto permite definir al Parque Cultural de Valparaíso como *un gran dispositivo de investigación del imaginario local*.

Ahora bien: cuando hablo de *investigación*, respecto del PCdV, me refiero a producción de *lectura*. En términos estrictos, el PCdV es un *dispositivo de lectura*. La lectura es un trabajo analítico realizado por la Dirección, en que se hace intervenir un conjunto de conceptos prácticos para realizar el análisis de las estructuras profundas del campo en el que tiene lugar la irreductibilidad de una obra específica. Ya saben: tenemos una obra, tenemos un diagrama, debemos producir un análisis que

promueva la conversión de dicho diagrama en una hipótesis de trabajo según las funciones que ya he mencionado.

En primer lugar, la lectura se presenta como un orden de relaciones entre lo *decible* y lo *visible*. Es decir, se trata de *hacer ver*. En segundo lugar, la lectura se refiere a un cierto orden de relaciones entre el *saber* y la *acción*. Estas cuestiones son las que tengo en mente cuando trabajo en la lectura del imaginario local en una ciudad simbólicamente desmantelada.

Es aquí que entra el objeto del título de esta mesa redonda: *apoyo a la creación y a la circulación*. Desde una perspectiva *contragentrificante*, la programación del PCdV se encuadra –en lo local– como puesta en relevancia de la corporalidad, mediante el montaje de iniciativas de residencia destinadas a fortalecer la escena artística local en el terreno de la dramaturgia, de la coreografía, de la visualidad. Es decir, de la Palabra, del Cuerpo y de la Imagen.

Contra-gentrificación significa, como ya lo he adelantado, desarmar el turismo cultural como empresa de banalización museográfica de la ciudad. De este modo, no deseamos estar incluidos en circuitos de turismo, sino acoger las prácticas de los artistas. Es decir, enfatizar la función de centro de arte.

Acoger no significa satisfacer la demanda de impacto social como censura blanda y estrategia punitiva por parte de las agencias de concursabilidad. El impacto social del arte se verifica, primero, en el campo específico de las prácticas, en una escena depresiva que debe ser puesta en tensión para asegurar condiciones de colocabilidad de sus agentes. La pregunta por el apoyo a la circulación supone la existencia de un menú de espectáculos que deben dar lugar a un circuito de financiamiento compartido. Pero el PCdV no es una productora de espectáculos ni un centro de recepción de itinerancia de exposiciones. Cada iniciativa que formulamos está determinada por las necesidades de nuestra investigación sobre el imaginario local. Es decir, en lo que va de 2012 y 2013, dos cosas: *Sentimentalidad porteña* y *Ciudad/Territorio*. Este es nuestro principio dogmático. De hecho, ustedes verán que estas decisiones

definen la política de mediación, en la medida que no nos conformamos con poner a las obras bajo condiciones de “aceptabilidad de una audiencia”. De hecho, la noción de audiencia que manejan mayoritariamente las instituciones culturales nos parece insuficiente. Nosotros hablamos de *construcción públicos*. De este modo, cada función del PCdV define una noción de público diferenciado por el carácter de sus prácticas.

Tenemos, pues, a los artistas entendidos como público específico, con su masa crítica consecuente. Todo esto ya lo he abordado en *Nota sobre la articulación de públicos en el PCdV* (justopastorvalparaíso.blogspot) y en *Ensayo sobre Mediación en el PCdV*.

Pero también, los artistas configuran una comunidad laboral inestable que determina en la ciudad la existencia de prácticas semi-profesionales. Lo que es un dato no menor a la hora de sostener iniciativas autónomas que intentan sustraerse al determinismo metodológico de la postulación a fondos. La actividad mayoritaria de los artistas es la docencia ya sea en la escolaridad básica y media como en la enseñanza superior de arte. Un número importante de artistas imparten talleres a jóvenes en riesgo, en el marco de instituciones especialmente configuradas para tercerizar iniciativas que en términos estrictos corresponderían desarrollar al propio sistema escolar. Un número menor de artistas distribuye su “tiempo de creación” con la realización de talleres privados.

Tenemos, luego, el público que corresponde a las



funciones de centro cultural. Sobre este punto he escrito el artículo *El centro cultural como dispositivo de aceleración del imaginario local*, que formará parte del libro sobre centros culturales que publicará próximamente el departamento de *Ciudadanía y Cultura* del CNCA.

En lo que atañe a nuestra discusión específica, deseo insistir en que nuestro encuadre programático denominado *Sentimentalidad porteña* nos ha permitido definir la primera línea de interpelación corporal; a saber, los adultos mayores y los niños. Esto no lo sabíamos al abrir el PCdV. Nuestros montajes de danzas de salón y de recuperación del ritual de las coreografías sociales de la ciudad nos condujeron a reconocer la importancia de la población de adultos mayores. De manera análoga, el solo hecho de mantener un parque, un jardín, un paisaje entendido como escultura expandida, permite acoger tanto a adultos como a un público de niños en condiciones de seguridad aceptables para jugar, correr, elevar volantines, celebrar sus cumpleaños, pasear, etc.

En esta misma línea, el diseño del huerto no sólo fue pensado inicialmente para promover hábitos de consumo de hortalizas. Lo que está muy bien. Pero eso viene por añadidura. Había otra cosa que me importaba, antes que todo. Construimos un invernadero como si fuera otra *escultura expandida*. Pero en este terreno, lo que hicimos fue seguir la línea de tolerancia afectiva del propio diseño de arquitectura. Uno de los grandes aportes del proyecto ha sido el concepto de paisajismo puesto en forma. No hicimos más que prolongar una decisión espacial que los arquitectos ya habían tomado. Ahora, lo importante de un invernadero es que produce y contiene una elevación de la temperatura interior. Es un ejemplo de lo que quisiera ser el PCdV, en el sentido de transformar, elevar la temperatura cultural de la ciudad. En el entendido que al mismo tiempo, por esa misma temperatura, lo que concentra es el carácter de un lugar de memoria, ya que este sitio, durante la época en que ejerció como cárcel (1906-1999), fue lugar de reclusión y de represión política durante la dictadura (1973-1990). De modo que tomamos particular cuidado en reproducir las condiciones de un lugar *ceremonial* donde la memoria debe hacerse presente a través de sus residuos inscriptivos.

Una memoria lleva a la otra. Existen memorias de la reclusión que definieron un trato, a través del siglo XX, entre la cárcel y los barrios cercanos, determinando el carácter de una socialidad específica, de cuyas huellas debemos hacernos cargo. Esta es la dimensión de los efectos del PCdV en la barrialidad inmediata, como dispositivo de revalorización de un determinado tipo de habitabilidad. De modo que no nos preguntamos en cómo “formar una audiencia”, sino en cómo *construir un público*, en cómo diseñar una interpelación, en cómo responder a configuraciones diferenciadas de diversos grupos de intereses también diferenciados.

Un caso de interpelación puede ser descrito por el caso que voy a relatar. Una agrupación de arquitectos –Plan Cerro– con la que sostenemos iniciativas de colaboración, más el apoyo del área de arquitectura del CNCA, diseñó un concurso de proyectos para desarrollar la zona del Estanque. Nuestro punto de vista y la captación de las reflexiones de los vecinos apuntó a introducir términos de referencia en que toda posibilidad de rehabilitación tuviera en consideración dos cosas: por un lado, la recuperación del Estanque como dispositivo de almacenamiento de agua, regenerando la capacidad de la ciudad en el combate del fuego; y por otro lado, la viabilidad de pensar un tipo de equipamiento destinado al adulto mayor. No sabemos si estos puntos de vista serán recogidos. Lo que importa es que el solo hecho del concurso permitió activar una vigilancia ciudadana en torno a la voracidad inmobiliaria que se propone levantar proyectos de inversión que serán de alto impacto para el barrio, ya sea en lo que significa el acceso por avenida Cumming como por las inmediaciones del Estanque, en particular en la ladera de la escalera que conduce hacia la Quebrada Elías en la que existe la amenaza de elevar edificios que nos bloquearían la vista del mirador del Parque sobre dicha quebrada y las laderas de los cerros Alegre y Concepción. En este sentido, el Parque no hace más que responder con sus definiciones iniciales, que implicaron un fuerte compromiso de organizaciones sociales en la determinación del destino cultural del predio de la cárcel desafectada, que fue varias veces amenazada ser puesta a la venta a privados, que la convertirían en un gran proyecto inmobiliario. De

ahí que les haya mencionado el carácter *contra-gentrificacional* de la política del Parque.

Comprenderán ustedes, a partir de lo que he descrito, cuál puede ser nuestra posición frente a la hipótesis de apoyo a la creación. De lo que se trata es de la creación ligada a las funciones prácticas de un centro de arte, cuyo propósito es el fortalecimiento de la escena local. Este fortalecimiento supone sostener *una ficción de colocación*, no de “puesta en circulación”. No somos una entidad de producción escénica, sino un *equipamiento de colocación*, que es la primera fase para que se plantea la realidad posible de una inscripción formal. La colocación es primero y depende de la capacidad de reciprocidad que podamos ofrecer. De esta manera, recibiremos en marzo del 2014 a un grupo de artistas peruanos, en respuesta a una exposición de artistas de Valparaíso que tuvo lugar en Lima en el curso de 2012. Así, el deseo de colocar nuestras producciones debe ser refrendado por una recepción determinada de proyectos que fortalezcan nuestra producción de hospitalidad. Esto significa realizar una lectura de la escena internacional regional y extra-regional, forjando complicidades con iniciativas institucionales de otras latitudes. Nosotros no deseamos depender de las itinerancias de paquetes de exhibiciones y de montajes cerrados que se instalan a través de la acción de agencias binacionales. No estamos para recepcionar iniciativas de difusión que no satisfagan las necesidades de nuestro propio diagrama.

En lo que resta del año, en esta zona de articulación entre función de centro de arte y función de centro cultural tendremos en la sala de artes visuales dos grandes exposiciones de artistas locales, porque satisfacen la solicitud de promover las investigaciones documentarias sobre fondos de obra y archivos. Lo que colocamos en circulación son actitudes analíticas. Me refiero a las muestras de Santos Chávez (grabador) y Marcos Hugues (pintor). Se trata de iniciativas locales destinadas a consolidar el trabajo de *producción de archivos*. Es decir, archivos locales referidos a las relaciones entre prácticas locales tardo-modernas y escena contemporánea. Y por otro lado, expondremos la cuarta versión del Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso, porque lo que sostiene

esta decisión es el abordaje de la editorialidad y del archivo fotográfico. Razón por la que atribuimos una gran importancia a la colección de fotografías porteñas de Alfredo Nebreda, cuya primera versión fue exhibida el año pasado. Ahora vamos a ensayar otra forma, teniendo claro que en este caso, la editorialidad es un sucedáneo de otro tipo de operaciones. Pero esta es una reflexión que anticipo acerca de la imposibilidad que en Chile existan centros de arte en forma y de cómo es posible enfrentar dicha situación mediante una plataforma de editorialidad sustituta¹⁰.

En el campo de la danza contemporánea tenemos dos experiencias locales que significan optar decididamente por reconocer el cuerpo como el lugar en que se define el patrimonio de la ciudad. Por un lado, la acogida de la iniciativa independiente llamada *Danzalborde*; y por otro lado, la producción de un Laboratorio de danza contemporánea destinado a acelerar un cierto número de transferencias analíticas y *poiéticas* en el campo del movimiento.

Leyendo algunos números atrasados de la revista *Carta*, del MNCARS, me encuentro con el número tres, de primavera-verano de 2012, que publica algunas reflexiones sobre redes y producción cultural. En este número es posible encontrar unas cuestiones muy importantes para validar y confirmar nuestra reflexión local. Hay que decir que el PCdV fue abierto en 2011 y que desde un comienzo hemos sostenido el valor de lo que en



Carta se denomina *coinvestigación*. Allí se habla de la *enchiesta* (encuesta) obrera, en la acepción de los *operaístas* italianos de los sesenta, que convertían un simple cuestionario en proceso de coinvestigación; esto es, de inserción subjetiva en el territorio, lo que nos convierte en sujetos-agentes adicionales activamente implicados. En el Laboratorio de danza, lo que importa es la coinvestigación sobre los traslados de los sujetos en vehículos de transporte público en que se escenifica diariamente el malestar y el maltrato de los cuerpos. De ahí que la encuesta no sea un catastro, como les gusta decir a los gestores, sino una producción de lectura desde los saberes menores de Lectores (expertos) que viven el día a día del sector, produciendo conocimientos situados.

Pero, ¿por qué he citado este número de revista *Carta*? Porque en ella aparece mencionada una noción de encuesta que ya en nuestro país era implementada por grupos de trabajo en el campo, la fábrica y el barrio, en los años 60, pertenecientes al grupo *Ranquil*. Esto es pura arqueología política. Será preciso estudiar la historia del grupo *Ranquil*, con componentes prácticos de *teoría china* –dialéctica partido/masas– y por otro lado, el modo como comenzó a operar en la sociedad chilena el proyecto de una consejería nacional de *Promoción Popular*, siguiendo las consignas de la sociología católica de los jesuitas. En nuestro país, hay que revalorizar los procesos de producción de conocimiento social forjados en los años 60, tanto en sus vertientes católicas progresistas como marxistas heterodoxas. Es desde allí que proviene todo el *integracionismo culturalista* de hoy; de la promoción popular de hace cincuenta años que instala e institucionaliza las prácticas territoriales. Vaya mi llamado de atención sobre el estado de las fuentes antiguas, para no sucumbir ante la actualidad del empirismo de un tipo de gestión cultural sin otra estrategia que la reproducción de sus propias condiciones de permanencia en la estructura de la administración del Estado.

Entonces, ¿cuál puede ser el sentido, en esta Mesa Redonda, de una pregunta por el apoyo a la creación? No existe verdadero apoyo si no se dispone de un análisis de la creación contemporánea. Es decir, si no hay Lectura de

Situación. ¡Encuesta! Pero concentrado no en la producción cultural, sino en la producción de arte, en varios de cuyos terrenos lo que ocurre es un cumplimiento con los rangos mínimos. La grave crisis de colocación por la que atraviesan las artes está determinada por su sujeción simbólica a los imperativos de la producción cultural. ¿La pregunta apunta al apoyo a la creación cultural o a la creación artística en términos estrictos? Imagino que se refiere a la creación artística. No sabría qué pensar sobre los supuestos que manejan los especialistas en Observatorios de Políticas Culturales para hablar, en propiedad, de “creación cultural”. Más bien, ese tipo de designación la remito a lo que he denominado anteriormente como coinvestigación del imaginario local, en lo que a las funciones de un centro cultural corresponde. Sin embargo, en el terreno de la “creación artística” estamos obligados a tener en cuenta la situación de la propia formación artística chilena en esta coyuntura. Lo que ocurre en este terreno es que desde las políticas de concursabilidad, lo que se subsidia son iniciativas de reproducción común de las prácticas. Por otra parte, la investigación universitaria en artes no es lo suficientemente consistente como para orientar una política formal, porque reproduce apenas las condiciones mínimas de su propia colocabilidad académica.

Si leemos una invitación a pensar en apoyos a la creación, lo que pensamos de inmediato es en la inversión financiera y conceptual destinada a experiencias más duras de producción de obra. Dichas experiencias no tienen lugar ni en la universidad ni en proyectos subsidiados fuera de ella. Ahora, los rangos en que se define el reconocimiento eminente de determinadas obras depende de una negociación internacional en que nuestras obras deben jugar un rol, al menos defensivo, para promover la devolución de la mirada de los expertos del campo para su posterior conversión en colocación efectiva. Es lo que algunos denominan “conversión de capacidad decisoria de las obras en influencia formal específica”.

Hablo de apoyo a la creación desde la dirección de un centro complejo. No puedo dejar de pensar como curador independiente que entiende su trabajo como productor de insumos para la

escritura de historia. Es lo que he denominado en un momento, *curador como productor de infraestructura*. Por cierto, la preocupación por la infraestructura se opone a la categoría del curador de servicio que destina su trabajo para los nuevos consumidores del sector terciario de ciudades con pretensión global. Ustedes han de saber que Santiago; perdón, la Región Metropolitana, aspira a ser reconocida como región de clase mundial. Es decir, con equipamientos museales adecuados a un nuevo tipo de industria del ocio.

Me he referido a la producción de insumos para la escritura de historia. ¿Se entiende ahora por qué he definido el PCdV como un dispositivo de investigación del imaginario local? La articulación de sus tres funciones hace del PCdV una entidad única en la red de centros culturales. Desde ya, porque está sobredeterminado por las funciones de centro de arte. Sin embargo, estas funciones no están destinadas a desarrollar iniciativas autónomas, sino a organizar investigaciones del imaginario local teniendo como punto de partida el diagrama de obras de arte específicas, en cada una de las prácticas consideradas, justamente, para satisfacer funciones de centro de arte y funciones de centro cultural.

En la función de centro cultural, en el marco de *Sentimental*, desarrollamos una línea de trabajo en la que la cocina del edificio de Transmisión pasó a jugar un rol fundamental como lugar de implementación de un Laboratorio Culinario. Iniciativas como *Cinco sesiones de cocina porteña*, *Vecinal* y *Popular Cuisine*, estuvieron marcadas por el imperativo de dar estatuto al concepto de ***cocina popular porteña***. Siendo éste un programa que se reveló como abiertamente contra-gentrificante porque apuntó desde la partida a fortalecer el efecto cultural de las prácticas culinarias, frente a una ofensiva turística montada sobre la lógica del “restaurant boutique”, emplazados en los cerros Alegre y Concepción.

El Laboratorio Culinario afirma el estado de situación de la cocina de consumo corriente, pero con un determinado grado de elaboración que incorpora sabidurías barriales y hogareñas. Cualquier persona medianamente informada en arte contemporáneo podrá hacer alusión a un artista como Tiravanija, analizado por Bourriaud

en su *Estética Relacional*. Nuestro Laboratorio no necesita la mención a Bourriaud. Ya conocemos la bibliografía en este campo. Las decisiones que hemos tomado no provienen del campo del arte, sino del conocimiento que tenemos de la cultura popular urbana de Valparaíso. Pero esta cultura urbana ha sido leída y desmontada desde el diagrama de su propia práctica; es decir, pensando en que hay prácticas sociales cuyos efectos estéticos suelen ser más decisivos que el buscado por determinadas obras de arte. Ahora bien: los conceptos manejados por la estética relacional tienen la utilidad de confirmar el análisis de lo culinario como eje de trabajo comunitario.

Bien. Regresemos al apoyo a la creación desde nuestra función como centro de arte. Lo que hay que apoyar es, primero, la constitución de grupos decisorios; segundo, la configuración de atención crítica; tercero, el incremento de la calidad del análisis de situación; cuarto, el estudio de factibilidad de las colocaciones susceptibles de producir influencia específica. Estas cuatro condiciones son claves a la hora de pensar en apoyar la creación. Pero la primera condición es la decisiva, por cuanto los grupos decisorios se constituyen en virtud de la pertinencia de su producción de obra en el seno de una coyuntura determinada.

Es decir, no puede haber apoyo a la creación si previamente no se toma en cuenta que las obras chilenas apenas satisfacen los rangos de tolerancia formal exigidos por las instituciones matrices que definen las coordenadas internacionales de la inscriptividad.

Lo que en nuestro medio se considera “creación inédita” suele ser nada más que réplicas de producciones ya sancionadas en las escenas metropolitanas. Si realizamos un análisis de la creación, en el teatro, en la danza, en las artes visuales, en la música, lo que vamos a obtener de regreso es un discurso complacido, que no toma a su cargo la dimensión de ciertos avances formales mínimos que determinan la existencia de niveles diferenciados en el campo. De este modo, estamos como en el tenis, en tercera división.

El actual apoyo a la creación no es, en términos estrictos, propiamente un apoyo que fortalezca las escenas, sino que hace evidente la distancia

formal entre la producción internacional de punta y nuestras propias producciones. Una entidad destinada a pensar apoyos a la creación que no realice el análisis real de la posición del arte chileno en la economía global del arte no está haciendo su trabajo. Lo que constato es que su preocupación ha sido la de distribuir subsidios para administrar el retardamiento compensatorio de una caída de graves proporciones.

La concursabilidad a fondos ha contribuido a la perpetuación de una mediocridad consistente, sin perspectiva de colocación, que apenas satisface rangos de exigencia mayor, porque los sistemas de evaluación y atribución de fondos operan con el criterio de subsidio a actividades depreciadas y porque los propios agentes de evaluación ocupan un lugar subordinado en el sistema de arte local. Lo que sostengo es que las producciones subvencionadas, en su gran mayoría, no son de calidad ni contribuyen a la colocación. Los evaluadores determinan sus juicios a partir de un formulario, leyendo un proyecto; es decir, calificando intenciones. Pero no existe instancia alguna para la determinación de la calidad terminal de los proyectos en **contacto interpelativo** con las tendencias dominantes de la escena internacional. En el caso nacional, basta con satisfacer los índices de cumplimiento señalados por el formulario.

Aquí entra a tallar la cuestión de la colocación. Una cosa es hacer circular nuestra mediocridad formal en circuitos de segundo y tercer orden, para satisfacer los índices de cumplimiento. Otra cosa es colocar, realmente, nuestras producciones en las escenas eminentes en que se desarrollan de manera referencial las prácticas referenciadas. Esto implica montar una ficción formal que establezca una línea de retorno entre colocación nacional y colocación internacional. Estoy hablando, por cierto, de la colocación de las prácticas artísticas. Recordemos las cuatro condiciones que ya he mencionado.

Insisto en que nuestras creaciones no dan el punto para su recepción en los circuitos de primera exigencia. Veamos: no porque algunas obras de teatro sean montadas en algún teatro europeo de renombre en “segundas ligas”, ello signifique asegurar permanencia de intercambio y estabilidad de reconocimiento. No solo eso. No existimos para la crítica extranjera. Hagamos el

fichaje de las reseñas y de la calidad posicional de sus autores. No hemos logrado consolidar una atención crítica consecuente porque no tenemos producciones de calidad que poner en escena.

¿Y por qué no tenemos obras relevantes? Porque los apoyos a la creación no son apoyos, en sentido estricto, a la creación, sino subsidios encubiertos para suplir las fallas de la docencia porque nuestro sistema artístico es un sistema de profesores, donde la articulación de la curricularidad es la gran inversión académica. Es más: el sistema de profesores es un sistema defensivo destinado a enfrentar la presión que ejercen en su contra los sectores de investigación dura en la propia universidad, que aceptan la cuota que les ha sido destinada a una investigación-creación que tampoco cumple con los rangos mínimos de solvencia académica. La concursabilidad en las artes está pensada para paliar la falla de la formación y, eventualmente, para aminorar la crisis de la investigación universitaria; no para asegurar condiciones de creación y de “experimentación”.

En el Parque Cultural de Valparaíso, el apoyo a la creación se reduce a proporcionar espacios de calidad inmejorable para el ensayo. No había en la región una infraestructura para el ensayo. Y esto se definió de la siguiente manera. El edificio de la vieja cárcel lo denominamos “de Transmisión”. Esa es una palabra que pone el acento en las transferencias de información y en la aceleración de las referencias. No estamos seguros de que las transferencias y la aceleración sean asumidas responsablemente, porque se requiere de un cierto financiamiento para poder montar equipos de acompañamiento analítico. No hay, en la concursabilidad actual, un ítem para cubrir estas exigencias. Pero tampoco existe de parte de los artistas locales la modestia mínima para aceptar la necesidad de la intervención crítica. Entonces, el trabajo es enorme. No se trata de diluir los procesos a través de la manida excusa del impacto social, sino de exigir mejores condiciones conceptuales y formales para la innovación. Cada práctica posee en la ciudad una masa crítica que le permite su propia reproducción. Es preciso que dicha masa crítica avance y sea realmente crítica, para que colabore de manera eficaz en la calidad de las producciones.

De este modo, lo que sostengo es que el apoyo

a la creación es, en primer lugar, analítico. Se necesita incrementar el número de las *clínicas* de trabajo y montar *residencias*, en vez de destinar los pocos recursos a montar espectáculos que se consumen en la complacencia local. Es preciso montar residencias que permitan y promuevan intercambios internacionales, planteados desde las necesidades y deseos de la escena local y no para cumplir con las cuotas de itinerancia de las ofertas de los institutos binacionales. En Valparaíso estamos hasta “más arriba de la coronilla” con las visitas de expertos europeos en “alternativa” y en “institucionalización del nomadismo”.

Existe una costumbre muy arraigada entre los “alternativos” por generar situaciones discursivas de gran radicalidad de propósitos pero que son planteados como protocolos de amenaza simbólica a las instituciones culturales, buscando obtener condiciones de cooptación laboral rápida. La llamada “alternativa” termina siendo una práctica de simulación anticipativa, donde el nomadismo es desnaturalizado razonablemente por las formalidades particulares que definen la figura del emprendedor cultural en las industrias creativas.

En la práctica de mediación del Parque, en lo que se refiere a la función de centro de arte, la primera línea de trabajo compromete a los artistas. El Edificio de Transmisión está destinado a elevar el rango de exigencia de las prácticas de arte. No existía en la ciudad un ámbito de esta naturaleza. Insisto en la necesidad de ser en extremo riguroso



en este terreno, porque el aporte del Parque debe estar situado en la producción de atención crítica en cada práctica. Sin embargo existe una tendencia en no pocos artistas que se refugian en las peticiones autoimpuestas de una producción cultural concebida a la medida de su propia comodidad analítica. Es preciso combatir el uso oportunista que los artistas hacen de la categoría de impacto social. No hay más impacto social que el que define la propia práctica. Y ésta no debe estar subordinada a las necesidades de sobrevivencia de grupos de intervención académica. En este terreno, la universitarización de la creación no es garantía para su fortalecimiento. Los investigadores no son necesariamente buenos docentes. Los docentes no hacen investigación. Y tampoco vamos a decir que la investigación dura es de vanguardia, porque ésta depende también de las tendencias decisorias de los centros de investigación más relevantes en la escena científica internacional, con su rito de coloquios y de producción de *papers*, buscando satisfacer una perversa necesidad de indexarlo todo. Pero en arte no existe el ritual de la indexación. O mejor dicho, hay espacios rituales que cumplen funciones similares pero que operan de otro modo, ratificados por entidades no necesariamente universitarias.

Ahora bien: la dinámica de la concursabilidad debe escapar del manejo universitario para adquirir su propia autonomía analítica. Pero es difícil que ello ocurra, teniendo en cuenta la dependencia simbólica de la gestión cultural respecto de su deseo de reconocimiento académico. Sin dejar de recordar que el apoyo a la creación, en términos reales, no es más que un subsidio encubierto para desviar la atención sobre las fallas de formación y para compensar la ausencia de investigación en forma.

Entonces, ¿qué hacer? Ya lo he dicho: **incrementar la producción de atención crítica**. Pero esto, en nuestra función como centro de arte. En nuestra función de centro cultural el objetivo es profundizar en las investigaciones del imaginario local. Luego, en nuestra función de centro comunitario, barrial, el objetivo es sostener una práctica contra-gentrificante. Esto implica establecer condiciones de constructividad de los públicos que a cada función corresponde.

Postfacio

Reconstruir el vínculo roto. Doña Blanca, en el conversatorio que organizamos en el PCdV para el cierre de *Alzheimer* -exhibición de arte contemporáneo curatoriada por el artista Patricio Vogel y que reunía a un grupo de artistas emergentes de varios continentes- hizo el relato de su condición de cuidadora de un marido que padeció durante cinco años esta enfermedad. Habló de muchas cosas importantes. Entre ellas, el modo cómo llegó a involucrar al cuerpo de bomberos para conducir a su marido al consultorio, en los últimos meses de su vida, cuando ya era un enfermo postrado. Era casi imposible hacer llegar una camilla normal, desde una ambulancia, dada la laberíntica condición de las callejuelas del Cerro La Loma. De modo que bomberos tuvo la idea de realizar una operación de rescate que les permitió subirlo por la ladera hasta la calle donde pudieron subirlo a un taxi para conducirlo al consultorio para su visita médica. Es decir, no había nada que la detuviera para proseguir con sus funciones de cuidadora. Y fue mucho más precisa cuando nos hizo el relato del momento en que su marido comenzó a anudarse una y otra vez los zapatos. Alguien, en medio de la conversación, hizo la relación de la repetición de este gesto con el deseo de mantener el vínculo. Anudarse reiteradamente los zapatos era el último gesto de mantener el vínculo.

El conversatorio promovido por una exhibición de arte contemporáneo había convocado a personas que trabajan con adultos mayores en situaciones críticas. Es preciso disponer de un cordón de zapatos y de un nudo para dar un paso. La reiteración de los nudos expone la disposición a dar un paso; aunque sea un paso en falso. Y por esta vía, pensar que el manejo de gestión, como la gestión de manejo, proviene en mi caso de una aparente teoría literaria y no de una inconsecuente hipótesis sociológica ya que lo que pongo en relevancia es el carácter de artefacto en el análisis institucional. Digo, un artefacto que favorece indistintamente la vinculación como la desvinculación de procedimientos de control y vigilancia blanda de poblaciones, que es lo que

se han convertido los dispositivos de trabajo en el sector cultural. Eso lo sabemos ya demasiado. Por eso, el gesto del marido de la señora Blanca nos pone en el centro de nuestra función: re-hacer, re-construir el vínculo de la lengua; es decir, de la filiación imaginaria. No hay nada más cercano que un par de zapatos. Los que provienen de las artes visuales podrán asociar de inmediato esta cuestión de los zapatos a la polémica de Heidegger y Schapiro sobre los zapatos de van Gogh. Nadie sospecharía que asociaríamos en este contexto, nuestro trabajo de re-construcción de vínculos con la pintura de unos zapatos des-anudados, exhibiendo los orificios por donde podremos reintroducir los cordones del análisis.

En los cerros de Valparaíso los adultos mayores se ocupan a conciencia de la comodidad de sus zapatos. Hay muchas pendientes, muchas escaleras y muchas callejuelas de adoquines irregulares. Cualquier traspié puede ser la ocasión de una lesión. De modo que para caminar por los cerros se requiere de buenos zapatos, que protejan los tobillos. De este modo, mujeres, madres de familia que trabajan en el Plan, lo que hacen es calzar sus zapatos de marcha segura y llevar un par de zapatos de oficina, en un bolso. Al llegar a su trabajo hacen el cambio. En cambio, los jóvenes usan zapatillas de marca, que cumplen las exigencias de marcha en el cerro y en el Plan. Los turistas extranjeros suelen calzar botines especiales para *out-door*. A lo que voy: importancia de los amarres personales. En un salón de baile donde se reúnen los tangueros han colgado un pequeño cartel: “No se permite el ingreso con zapatillas”. Exigencia mínima para realizar el santo y seña ceremonial que habilita la presencia en este salón, donde se re-anuda el vínculo social a partir de la práctica del baile.

Los clubes de baile son dispositivos de investigación del imaginario de grandes sectores de adultos mayores. Aquí vamos de nuevo. El bolero y el vals peruano nos colocan en la pista de otras relaciones que reconstruyen la memoria de migraciones y que se verifican en la sentimentalidad de una vida cotidiana marcada por las influencias afro-peruanas de la música porteña. Todo eso tiene que ver con canciones y músicas grabadas en discos de vinilo que fueron

traídos a Valparaíso desde Callao, en la década del 50, por tripulantes que hacen ese trayecto. Es entonces que se instala y reproduce en el puerto un repertorio y un modo de tocar guitarra de manera percutida, junto con la introducción del cajón peruano. No es casual, entonces, que Lucho Barrios –peruano- sea reconocido como el gran cantor popular de Valparaíso. De este modo, las migraciones regionales no sólo son vectores de introducción de nuevos sonos, sino también de nuevos sabores, como lo expondré más adelante.

A lo anterior se agrega, ya lo adelantaba, el rol de la cueca urbana y del tango, como formalizadores de la sentimentalidad porteña. No les quede duda que en la ciudad en que estén, en el barrio en que estén, los clubes de baile son sustitutos de reconstrucción de vínculo social, pero operando a nivel de la reproducción simbólica de la corporalidad. No estamos inventando nada, si tomamos en consideración a la cumbia villera o al cuarteto cordobés como ejes de trabajo barrial. Lo que hay que investigar es de qué manera los bailes determinan formas de socialidad que proporcionan informaciones más ricas y decisivas sobre las contradicciones que tensionan una comunidad. Y todo esto se vincula, por lo demás, con formas de producción de canto popular desarrollada por cantautores locales atentos al desarrollo histórico de estas formas de expresión. De ahí que jóvenes músicos se dirijan a localidades del interior para conectarse con la experiencia de los viejos cantores populares, a los que pone en contacto con jóvenes hip-hoperos para que los primeros transmitan su dominio métrico vinculado a tradiciones agrarias arcaicas.

¿A qué apunta todo esto? A especificar formas de trabajo de construcción diferenciada de públicos. Nuestro público privilegiado está formado por adultos mayores, en las funciones de centro cultural. Esto se conecta no sólo con el baile, con la música, sino con la culinaria. De esto hago un relato en el informe sobre el ciclo *Sentimental*. Vuelvo a repetir: junto a los bailes, la cocina es el otro eje de *producción de proximidad* en una comunidad específica. La explicación es simple: la cocina expone una tecnología hogareña y reproduce protocolos relacionales. Como

señala Bourriaud en su *Estética relacional*: "...el imaginario de nuestra época se preocupa por las negociaciones, por las uniones, por lo que coexiste. Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores. Los contratos estéticos y los contratos sociales son así: nadie pretende volver a la edad de oro de la Tierra y sólo se pretende crear *modus vivendi* que posibiliten relaciones sociales más justas, modos de vida más densos, combinaciones de existencia múltiple y fecunda. Y el arte ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos". Si bien, hay artistas de regiones que aprenden la lección, estandarizando con suma rapidez las artes del vínculo. Esta es una amenaza ética y estética a la que es preciso poner atención. La cita que hago de Bourriaud me sirve para rebajar el peso obligatorio de la respuesta artística y orientar las funciones de nuestro trabajo hacia zonas de articulación de prácticas intersticiales que construyen modelos diferenciados de producción de subjetividad. Por eso afirmo que un centro cultural no tiene por qué echarse a la espalda la crisis del campo plástico y sucumbir a la extorsión de los artistas locales. Lo lamento. Mi preocupación va más allá de la defensa de plataformas de sobrevivencia. En este terreno es cuando se hace más necesario separar las artes de la cultura. Mi teoría de las tres funciones a propósito del Parque Cultural remite a una forma singular de resolver la contradicción en mi propio espacio local. Pero hay centros de diverso tamaño, con relaciones diversas con sus comunidades; las que, por otra parte, no esperan de un centro más que aquello que la perversión institucional ha instalado. Por ejemplo, ser un espacio donde se imparten cursillos. Todo puede ser posible. Todo depende del objetivo de los cursillos. Todo puede terminar en una iniciativa de autoproducción. O más bien, comenzar. Porque, si ponemos atención a los jóvenes del entorno de un centro, puede que sea necesario construir una sala de computación destinada a conducir las tareas escolares, con un monitor especializado en acoger y atender problemas de aprendizaje de diverso tipo, ya que los jóvenes pre-adolescentes carecen en sus viviendas de espacios adecuados para realizar sus

tareas escolares. En definitiva, este puede ser un pequeño complejo combinado con una central de lectura de textos literarios obligatorios presentes en el programa. El monitor se convierte en analista literario y colabora con la docencia formal desde sus ruinas. Todo dependerá de la calidad de lectura local del equipo de dirección, que tendrá que evaluar sus condiciones de respuesta ante unas “demandas” que encubren favores de política municipal.

En Chile, al menos, ésta es la gran amenaza: animación social que con dinero público favorece la recomposición de los tejidos partidarios en la era del nuevo clientelismo de intereses especiales. Por cierto, esta noción la he tomado de la definición de un negocio nuevo en nuestra ciudad: turismo de intereses especiales. Lo cultural podría caber en dichos intereses. No es del todo seguro. A condición de diseñar una parrilla destinada a los portadores de los mencionados intereses. Aunque lo que suele ocurrir es que lo cultural pasa a ser lo propio de poblaciones subalternas que deben mantenerse en un nivel de anonimato relativo para que los públicos de intereses especiales no entren en pánico y puedan gozar la ciudad como escenografía de su *encanallamiento* temporal.

Para terminar, los últimos textos que he incluido en esta edición corresponden a situaciones referidas a producción de obra, circulación y enseñanza de arte. Lo que promuevo es la disolución de los objetivos de la enseñanza, destinada a reorientar las relativas habilidades adquiridas hacia la industria cultural, incluyendo el espacio de la gestión. No existe la obligación de ser artistas; pero una enseñanza de arte puede ser material y teóricamente más eficaz que una enseñanza “profesionalizante” de diseño o de audiovisual. Lo que importaría aquí sería, pues, la validación de habilidades inscriptivas para un medio laboral que se presenta a menudo bajo situación de excepción. Los perfiles para los gestores de la industria de equipamientos pueden recuperar consistencia desde una *enseñanza de arte desplazada*.

Se comprenderá de este modo que toda la política del Parque Cultural es *contra-gentrificante*. Esto señala una manera de relocalizar los problemas

y las soluciones parciales para iniciativas de reparación autoproducida. La dinámica de un centro está determinada generalmente por objetivos de mediano alcance y sus espacios de intervención son parciales. En la teoría de las tres funciones que he adelantado, hay que tener en claro la simultaneidad diferenciada de sus modos de manifestarse. En el Parque Cultural tienen lugar iniciativas que adquieren un rol hegemónico en un público determinado, pero no por ello dejan de tener efectos subordinados en un público lateral. A veces, en el conjunto, estos objetivos laterales suelen ser más significativos para la vida de comunidades específicas. Incluso en el entendido que los artistas configuran comunidades de trabajo específicas. Pero que pierden su energía en justificar socialmente una posición en la que dejan de sostener exigencias formales para sumergirse en la complacencia de públicos sin información suficiente, sobre la que especulan poniendo en crisis la ética de su propio trabajo. Esto quiere decir que todas nuestras acciones poseen características de hibridación que terminan por construir efectos de diversa intensidad en espacios de diversa consistencia relacional.

Este libro, como he dicho, sostiene mi *escritura funcionaria* relativa a las formas de construcción de un dispositivo de investigación del imaginario local. Su propósito no es testimonial, sino metodológico, a nivel de un *manual de cortapalos*, donde el punto central de la propuesta reside en el montaje de una Ficción que debe instalar las condiciones de gestión que corresponda a su consistencia. Semejante propósito fue planteado por al momento de conceptualizar la Trienal de Chile, en el 2008, y proponer su montaje infraestructural. Es decir, que se trataba de un proyecto que debía producir sus propios criterios de ordenamiento administrativo. Por el contrario, prevaleció el criterio de un modelo de gestión que no respetaba la filiación conceptual de decisiones que tenían que ver con dos cosas: producción de archivos y fortalecimiento de escenas locales. Lo cual implicaba, desde ya, concebir la propia

estructura de la trienal como un dispositivo de investigación del imaginario local. ¡Vaya!!Vaya! No he hecho más que reproducir en el Parque Cultural la política de desarrollo de contextos que ya había ensayado en la Trienal, cuyos objetivos confirmaban a su vez las decisiones que había tomado a propósito de la hipótesis sobre el curador como productor de infraestructura¹¹.

11 Nota del autor: “Apuntes para la delimitación de la noción de curador como producción de infraestructura” en *Una teoría del arte desde América Latina*, edición de José Jiménez, MEIAC/Turner, 2011. Esta ha sido una última versión de un texto que, bajo el título “El curador como productor de infraestructura”, fuera publicado en Ediciones Digitales *Sepiensa.cl*, en febrero de 2002.

