



Entidades organizadoras y colaboradoras

SEACEX, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España.
Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España.
Ministerio de Cultura de España.
Instituto Cervantes.

CNCA, Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes de Chile.
Embajada de España en Santiago de Chile.
Centro Cultural de España en Santiago de Chile.
Ilustre Municipalidad de Valparaíso.

VALPARAÍSO:
Museo Marítimo y Naval
Bolsa de Valores de Valparaíso
Sala El Farol
Sala Puntángeles
Centro de Estudios para el Desarrollo Urbano Contemporáneo, DUC
Teatro Municipal
Espacio G
Biblioteca Índice
Ascensores Valparaíso

EXPOSICIÓN

Artistas

Ricardo Basbaum, Raúl Belinchón, Democracia, Discoteca Flaming Star, Jon Mikel Euba, Esther Ferrer, La Más Bella, Miler Lagos, Fernando Llanos, Juan López, Rafael Lozano-Hemmer, Priscilla Monge, Guisela Munita, Carme Nogueira, Catalina Parra, Populardelujo, Fernando Prats, Luis Romero, Pedro Sepúlveda, Cristián Silva, SiteSize, Tamara Stuby, Humberto Vélez, Azucena Vieites

Curadores

Jorge Díez (España), José Roca (Colombia).

Curadora invitada

Paulina Varas (Chile)

Coordinación

Marisol Pérez

Producción local

Isabel Ibáñez

Proyecto gráfico

Populardelujo

Diseño web

Populardelujo

Prensa local

Carolina Lara B.

Sede central

Sala El Farol.

Centro de Extensión de la Universidad de Valparaíso
Blanco 1113. Valparaíso

Entrada gratuita a todas las sedes

Fechas

28 de febrero al 15 de abril de 2010

Agradecimientos

Universidad de Valparaíso, Universidad de Playa Ancha, Armada de Chile, EPV, Club Deportivo Santiago Wanderers, CRAC Valparaíso, Alberto Madrid, José de Nordenflycht, Justo Pastor Mellado, Cristián Gomez Moya, José Llano, Natascha Pons, Erick Fuentes, Nancy Mansilla, Valentina Díaz, Luis Díaz, Edith Safatle, Magdalena Pía Zamorano, Jocelyn Fuentes, Olivie Bullemor, Carmen Paz, Felipe Núñez, Silvana Sáez, Fabrizio Araya, Pilar Correa, Jorge Ricardo Salazar, Mariá Antonieta Muga, Verónica González, Gustavo Solar, Gerardo Zapata, Gonzalo Rabalan, Macarena Guajardo, Francisco Núñez, Carola Pacheco, Denise Didier, Virginia Silva, César Caamaño, Valeska Zúñiga, Bárbara Asenjo, Juan Aravena, Lucas Mix y José Luis Chamorro.

CATÁLOGO

Edita

Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (SEACEX)

Dirección

Jorge Díez, José Roca, Paulina Varas

Textos

Jorge Díez, José Roca, Paulina Varas y Carolina Lara

Coordinación

Susana Urraca

Diseño catálogo

Pedro Sepúlveda (instruccionesdeuso.cl)

Edición y revisión de textos:

Ignacio Fernández del Amo

Edición y masterización de audio y vídeo:

Elamedia

Fotografías

César Antonio Pincheira González (huelladigital.cl), Raúl Belinchón, Marisol Pérez, SiteSize, Populardelujo y Fernando Llanos.

Impresión

BSD. Beautiful Service Design

©de la edición, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2010

©de los textos, sus autores y legítimos titulares de los derechos de explotación

©de las imágenes, sus autores y legítimos titulares de los derechos de explotación

©Democracia (Iván López Hernández y Pablo España Cruzado); Esther Ferrer; Jon Mikel Euba; Rafael Lozano Hemmer; Raúl Belinchón.

VEGAP, Madrid, 2010.

ISBN: 978-84-96933-48-4

D.L.: M-52.507-2010



www.valparaisointervenciones.com



ÍNDICE

Presentación. Charo Otegui Pascual	P 5
Radiografía de VÁLPARAÍSO: inTERvecciones. Entrevista a Jorge Díez, José Roca y Paulina Varas Carolina Lara	P 6
Descripción de los Proyectos	P 22
Mapa de Ubicación	P 26
Memoria. Conversaciones entre Raúl Belinchón, Priscilla Monge, Carme Nogueira, Cristián Silva y José Roca	P 30
Priscilla Monge	P 36
Carme Nogueira	P 44
Raúl Belinchón	P 52
Cristián Silva	P 60
Lenguaje. Conversaciones entre Jon Mikel Euba, Juan López, Catalina Parra, Fernando Prats y José Roca	P 70
Jon Mikel Euba	P 78
Juan López	P 86
Catalina Parra	P 94
Fernando Prats	P 102
El trabajo colectivo en el contexto. Conversaciones entre La Más Bella, Luis Romero, Populardelujo, SiteSize y Paulina Varas	P 112
La Más Bella	P 122
Luis Romero	P 130
Populardelujo	P 138
SiteSize	P 146
Juego y Política. Conversaciones entre Democracia, Pedro Sepúlveda, Humberto Vélez, Azucena Vieites y Jorge Díez	P 156
Democracia	P 164
Pedro Sepúlveda	P 172
Humberto Vélez	P 180
Azucena Vieites	P 188
Espacio Público. Conversaciones entre Miler Lagos, Rafael Lozano-Hemmer, Fernando Llanos, Guisela Munita y Jorge Díez	P 198
Miler Lagos	P 206
Rafael Lozano-Hemmer	P 214
Fernando Llanos	P 222
Guisela Munita	P 230
El Cuerpo en el contexto. Conversaciones entre Ricardo Basbaum, Tamara Stuby, Discoteca Flaming Star, Esther Ferrer y Paulina Varas	P 240
Ricardo Basbaum	P 246
Tamara Stuby	P 254
Discoteca Flaming Star	P 262
Esther Ferrer	P 270
Biografías	P 278



PRESENTACIÓN

En febrero de 2010 un grupo formado por más de dos decenas de artistas, tres comisarios, coordinadores y personal de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior partimos hacia la ciudad de Valparaíso, en Chile, con un equipaje compuesto por proyectos para acompañar la celebración del V Congreso de la Lengua Española que se iba a celebrar en aquella ciudad con la presencia de centenares de académicos y profesionales del ámbito lingüístico de todo el espacio iberoamericano.

Transportábamos en esa figurada maleta el segundo compendio artístico que SEACEX ponía en marcha en el marco de esos congresos. En su cuarta edición, en la ciudad de Cartagena, habíamos llevado a cabo un despliegue singular de iniciativas nacidas en distintos puntos del continente –y también en España–, en un ánimo de cooperación iberoamericana que dio excelentes resultados. Con ese mismo espíritu viajábamos a Valparaíso a presentar un proyecto multidisciplinar, integrado por 24 intervenciones artísticas que reflexionaban sobre la lengua, sobre los vehículos de la comunicación y sus límites, sobre el diálogo, sobre la estética del texto escrito y, en definitiva, sobre la capacidad de los seres humanos para articular sentidos y significados a través del lenguaje –también, del lenguaje artístico–.

La muestra, que estuvo comisariada por el binomio formado por Jorge Díez (España) y José Roca (Colombia), con la curaduría invitada de Paulina Varas (Chile), perseguía, como en Cart[ajena], coordinar distintas propuestas artísticas españolas y americanas para dar lugar a proyectos compartidos, que emergieran de esa sensibilidad común que nos une.

El terremoto que entre los días 27 y 28 del mismo mes hizo temblar Chile y la emergencia que tuvo lugar tras el seísmo nos obligó a reformular el proyecto inicial, pero no dio al traste con él. Con la colaboración imprescindible de los creadores involucrados en el proyecto y las sedes expositivas, llevamos a término tantas iniciativas como fue posible en un momento de excepción.

Sabíamos que VÁLPARAÍSO:inTERvenciones podía contribuir a devolver la normalidad a la ciudad de Valparaíso y la conciencia de que la cultura, como parte sustancial de la vida, tenía que participar activamente en la recuperación.

Me gustaría que VÁLPARAÍSO:inTERvenciones constituya un homenaje a las víctimas del terremoto pero, sobre todo, que sea un reconocimiento a la sociedad chilena que en ningún momento se dio por vencida y que demostró en sus horas más bajas una fortaleza y una determinación incomparables.

Charo Otegui Pascual

Presidenta de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior

Radiografía de VÁLPARAÍSO: inTERvenciones

Con la participación de veinticuatro artistas y colectivos de Latinoamérica y España, que trabajaron sobre los conceptos de ciudad, lenguaje y palabra, VÁLPARAÍSO: inTERvenciones enseñó cómo el arte contemporáneo se remueve y potencia al relacionarse activamente con el contexto y la comunidad. La muestra abierta del 8 de marzo al 15 de abril de 2010 fue organizada por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) de España y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile, en el marco del V Congreso Internacional de la Lengua Española (V CILE).

Una entrevista a los curadores del proyecto, Jorge Díez (España), José Roca (Colombia) y Paulina Varas (Chile), entrega detalles sobre el modo de trabajo, el desarrollo de las obras y el recorrido que se dibujó principalmente a través del centro histórico del puerto y los cerros aledaños, ocupando plazas, muros, ascensores, antiguos edificios y salas de arte. El circuito invitó a redescubrir y resignificar la ciudad, que cuenta con barrios declarados Patrimonio de la Humanidad, pero no la postal turística, sino un sitio de convergencias y tensiones propias de un contexto poscolonialista. No obstante, el proyecto se matizó irremisiblemente por la experiencia del terremoto de Chile, acontecido la madrugada del 27 de febrero, horas antes de que se inaugurara la muestra y que, por lo tanto, la retrasó por unos días.

¿Cómo fue el proceso de selección de artistas?

Jorge Díez: Partimos de la referencia fijada por SEACEX de llegar a una veintena de proyectos, con un equilibrio entre artistas latinoamericanos y españoles, con una mayor presencia de chilenos dentro de los latinoamericanos y una atención especial a los radicados en Valparaíso. Todos ellos debían tener una previa relación con el lenguaje y la palabra, así como experiencia en vincular sus propuestas al espacio público. Tras un primer viaje a Valparaíso, en diciembre de 2008, con José Roca y Paulina Varas pusimos en común los artistas que nos interesaban; discutimos las posibles coincidencias y tratamos de cubrir un amplio panorama de las prácticas actuales que nos permitiera abordar el tema desde las más variadas formas. Finalmente elegimos treinta artistas (hay varios colectivos) que han realizado los veinticuatro proyectos producidos.

José Roca: Por consenso llegamos a escoger a los artistas, manteniendo tres de la primera versión del proyecto en Cart[ajena] (IV CILE, Cartagena de Indias, Colombia, 2007) y así darle continuidad al proyecto: Jon Mikel Euba, Juan López y Luis Romero. Muchos artistas realizaron obras sustancialmente diferentes a las que habían hecho



hasta el momento, lo cual es apenas natural dado el carácter experimental del proyecto. Convivir en un sitio ajeno implica estar expuesto a una cultura nueva; y la ciudad, sus habitantes y las conversaciones con otros artistas, fueron influyendo en el proceso. Yo me he referido a esta indeterminación como “curaduría blanda”: se pierde control curatorial sobre el resultado final a favor de una mayor libertad en el proceso aun a riesgo de que el supuesto “tema” se desdibuje. No se trata de una curaduría temática, sino más bien de un laboratorio.

Paulina Varas: Prefiero no utilizar el término “selección” sino “convocación”. Mi propuesta como curadora invitada y residente en la ciudad fue convocar a aquellos artistas que podían aportar desde sus experiencias de trabajo a un escenario compartido. De esta manera, comenzamos a conocer nuestras diversas maneras de trabajar la práctica curatorial, lo cual fue un interesante ejercicio profesional. No se trata de un territorio determinado y común: se dibuja un nuevo lugar, que la mejor de las veces se identifica con todas sus ligerezas y asperezas. Lo interesante es cómo ese proceso va conformando alternativas y posiciones respecto del mismo ejercicio del arte contemporáneo.

Pienso que ningún proyecto se realiza sin una convicción profunda -sin una necesidad de decir algo- a partir de un compromiso intenso. Entiendo mi ejercicio profesional desde algo que me afecte, en el sentido que instale en mi cuerpo una afección e impacto que me permite seguir haciendo y pensando en ello. Por eso puedo decir que esta “convocación” nace de algunas afecciones comunes en un terreno donde el trabajo creativo podía decir mucho de este lugar que llamamos Valparaíso.

¿Cómo fue el trabajo in situ respecto a la elección de lugares y a la recepción de la comunidad?

Jorge Díez: En julio de 2009 tuvimos un encuentro con todos los artistas en Valparaíso. Se desarrollaron debates y presentaciones con distintos agentes locales, además de realizar recorridos por la ciudad para conocer tanto los espacios expositivos disponibles como la dinámica de la ciudad. Fueron días bastante densos de trabajo y con un fuerte contraste entre los discursos de algunos profesores, curadores y críticos locales, como Justo Pastor Mellado, José de Nordenflycht, José Llano o Cristián Gómez. Una confrontación que también se dio con la propia escena artística local, que en ocasiones parecía debatirse entre su participación en el proyecto y su oposición frontal. Todo ello fue muy útil para tensar e impulsar la propia definición de los participantes respecto a las ideas y expectativas previas, con un inteligente papel en favor del equilibrio por parte de Alberto Madrid.

El proceso posterior de los proyectos fue muy dispar. Algunos se vincularon de forma muy estrecha a distintas comunidades o a lugares como la Bolsa de Valores y el puerto, mientras que otros aplicaron propuestas previas en proceso al contexto local o trataron de insertarse en distintos espacios cotidianos de la vida urbana para interpelar a los ciudadanos. También hubo quien desarrolló su obra de forma consecutiva o en paralelo en el espacio público y en una sala de exposiciones, e incluso quien únicamente trabajó en sala.

José Roca: Tratamos de establecer un recorrido a través de la ciudad en un eje paralelo al mar, desde el Museo Naval hasta el muelle Barón; algunas obras estuvieron situadas en sitios aledaños, como en cerros o en los ascensores. Un número importante de artistas decidió trabajar directamente en el espacio público. Otros prefirieron presentar obras en sitios interiores. En casi todos los casos hay una relación fuerte con el contexto local. Unos pocos se presentaron como proyectos más o menos autónomos; y una obra, la de **Lozano-Hemmer**, fue completamente ajena, aunque su reflexión

"...más que miradas, algunas obras señalan aspectos de la vida ciudadana y otras proponen herramientas simbólicas que nos permiten atisbar formas distintas de construir, de intervenir, de inventar la ciudad desde las prácticas artísticas contemporáneas".

Jorge Díez

sobre la represión estatal sin duda resuena con fuerza en un país como Chile.

Cada proyecto encontró su sitio natural: el trabajo de **Carme Nogueira** sobre la cultura porteña funcionaba de manera lógica en el Museo Naval; el trabajo de **Miler Lagos** sobre la relación entre lenguaje y naturaleza funcionó en las ruinas del edificio Subercaseaux, donde han crecido árboles de manera espontánea; la obra de fuerte contenido político de **Catalina Parra** activa de manera muy eficaz el atrio de la iglesia de La Matriz, etc.

Paulina Varas: El proyecto requirió de un trabajo preciso de gestión y producción, partiendo de que no es lo mismo realizar un proyecto de intervención urbana en São Paulo, Nueva York o Tombuctú. Cada artista propuso su obra para un lugar donde requería una serie de elementos a considerar, desde permisos hasta materiales, asistentes, etc. Pero a la vez era interesante ver cómo algunas cuestiones se iban adaptando de acuerdo a las necesidades. A veces la realización de un proyecto involucra pensar en su ejecución final en base a las especificidades del lugar. En esta exposición hay muchos proyectos que intentaron dialogar con el contexto, con los ciudadanos y sus lugares e instituciones, pero finalmente todos generaron un tipo distinto de aficción o proximidad. Y me parece lógico: no se trataba de un evento cultural de fácil consumo a partir de unas propuestas artísticas homogéneas desde un discurso curatorial, sino de una serie de aproximaciones que intentaron situarse de las más diversas maneras.



También me importaba cómo íbamos generando un pequeño agenciamiento en los espacios donde requeríamos colaboración, de forma que el proyecto podía entenderse como una alternativa para pensar el escenario cultural como determinado por múltiples eventos, enmarcados en la coyuntura bicentenaria.

¿Qué mirada entregan las obras sobre Valparaíso?

Jorge Díez: Más que miradas, algunas obras señalan aspectos de la vida ciudadana y otras proponen herramientas simbólicas que nos permiten atisbar formas distintas de construir, de intervenir, de inventar la ciudad desde las prácticas artísticas contemporáneas. Hay artistas como **Carne Nogueira**, que puso en relación ciertos imaginarios de los porteños con los de su propia ciudad en España, Vigo, insertando su trabajo en el discurso expositivo y en la retórica del Museo Naval; otros, como **Fernando Llanos**, que trató de activar el orgullo local de los habitantes de los cerros a través de un concurso de blasones; o como *Democracia*, que trabajó con la barra brava del equipo Santiago Wanderers para continuar desarrollando el tema del espectáculo en la sociedad contemporánea y los aspectos políticos implícitos en el fútbol. Hay quienes abordaron más directamente lo textual, como el neón *Gran Sur* de **Fernando Prats** en el muelle Barón; la construcción de frases con distintos letreros comerciales o el gran mural *Medidas urgentes* de **Juan López** en el palacio Cousiño; el proyecto *Ampin* de **SiteSize** sobre los ascensores de Valparaíso; y las proyecciones de versos de *La Araucana* sobre la plaza de la iglesia La Matriz por parte de **Catalina Parra**. Otros, como **Humberto Vélez** y



Discoteca Flaming Star, intervinieron espacios tan simbólicos como la Bolsa de Valores, para integrarlos en sus trabajos, o crearon una plaza pública flotante en la bahía que mira a la ciudad, en el caso de **Tamara Stuby**.

José Roca: Las obras muestran la diversidad cultural de la ciudad y su particular situación geográfica, confluencia entre una estrecha franja de terreno plano frente al mar y unos cerros muy empinados. Cada propuesta se refiere a un tema específico, desde la sutil pervivencia de las lenguas indígenas hasta el señalamiento de la desidia institucional en lo que respecta al patrimonio, pasando por temas como la traducción, la interpretación, la gráfica urbana o

“...Quiero pensar que el proyecto de exposición que ideamos junto a los curadores, artistas y las personas de producción, se hizo de forma específica para este lugar y que en sintonía con su ideación y producción se iba resignificando...” Paulina Varas

la topografía tan especial del sitio. Pero, más que a las obras, quisiera referirme a la circunstancia de trabajar en Valparaíso como curador externo, adaptando el proyecto que habíamos realizado con éxito en Cartagena. Concebido conjuntamente con Jorge y adaptado apenas con cambios a Valparaíso, se basaba en la creación de una comunidad temporal con los artistas y

curadores, teniendo como tema el lenguaje e incentivando la relación con la ciudad, su casco urbano, sus habitantes y la cultura local.

La convivencia en Valparaíso y el desarrollo del proyecto me revelaron algunos rasgos del carácter de esta ciudad, tensionada entre su situación de periferia respecto al exagerado centralismo de Chile que hace de Santiago un polo que todo lo atrae, y su virtual conurbación con Viña del Mar, balneario turístico. Valparaíso encuentra solo recientemente su vocación turística a partir de su declaratoria como Patrimonio de la Humanidad, y parece que luchara contra esta vocación, queriendo mantenerse como un espacio indeterminado que aún no encuentra su identidad, definiéndose solamente por oposición: no somos Santiago, no somos Viña. Esta actitud de oposición programática a todo lo institucional se manifiesta en muchos aspectos de la vida cotidiana y se exacerba en las iniciativas de control social al desarrollo inmobiliario, con éxitos relativos: se evitó la realización del Forum de las Culturas, se evitó la construcción de un museo cuyo diseño había sido donado por el legendario arquitecto brasileño Oscar Niemeyer, se evitó la construcción de un centro



comercial en el puerto, se quiere evitar que los cerros históricos se destinen al turismo, se mira con suspicacia toda iniciativa de la municipalidad, etc. Veo que los logros que se esgrimen con mayor orgullo en Valparaíso son invariablemente instancias que coartan otras iniciativas: "no dejamos que realizaran el Forum", "no dejamos que Niemeyer hiciera el museo", "no dejamos que hicieran el mall en el muelle". Todos los logros comienzan con un "no". Pero, ¿dónde están los logros? ¿Dónde está el proyecto alternativo a la especulación comercial con el muelle? ¿En qué va el proyecto de tornar la antigua cárcel en el centro cultural que tanto necesita la ciudad? ¿Dónde está el activismo local en la recuperación del Museo Municipal de Bellas Artes que lleva años cerrado?

En Valparaíso, como lo mostraba José de Nordenflycht en una charla, más que residentes (los ciudadanos) se consideran resistentes. Algunas de estas iniciativas de control son loables, en beneficio del mantenimiento del patrimonio local. Pero, ¿qué se ha hecho a cambio? Pareciera que la iniciativa se agota en la oposición, no en la afirmación ni en el desarrollo de alternativas viables: un activismo que se centra en no permitir que se haga nada. He trabajado en muchos contextos con proyectos similares, en Puerto Rico, Sao Paulo, Filadelfia, Guatemala, Cartagena o Medellín, y jamás vi una prevención como la que sentí en Valparaíso. Un evento dedicado al lenguaje pareciera encontrar su sitio natural en un lugar donde hay mucha retórica y poca acción. Uno de los artistas españoles utilizó un término para referirse, creo yo, a esta actitud: "pasivismo", un activismo enfocado en no dejar hacer y en no hacer nada a cambio.

Paulina Varas: Como el proyecto propone múltiples formas de abordar la reflexión del lenguaje y la ciudad donde se emplaza, en cada lugar toma especificidades locales respecto al contexto y el tiempo donde



se instala; son múltiples formas de entender la ciudad contemporánea en su complejidad y diversidad, de mostrar alternativas a un paisaje en construcción diaria. Quiero pensar que efectivamente se hizo de forma específica para este lugar y que, en sintonía con su ideación y producción, se iba resignificando. En la medida que fuimos construyendo, tuvimos que ir rearmando sus potencialidades, relaciones contextuales, articulaciones discursivas, capacidades críticas y alternativas dialógicas. Las diversas relaciones que se fueron dando entre las propuestas con los colaboradores y lugares a intervenir, podían estar hiperplaneadas, pero inevitablemente los proyectos y deseos muchas veces deben adaptarse, y sobre todo flexibilizarse, en el momento de querer hablar o situarse en el espacio común. Me refiero a la flexibilidad necesaria para considerar, por ejemplo, el terremoto que afectó al país justo en el momento previo a nuestra inauguración.

Quiero remarcar que no coincido con aquella visión de resistencia desde la sociedad civil hacia la oficialidad que se señala. Creo que hay muchos ejemplos de colaboración y co-construcción por parte de la ciudadanía con los aparatos municipales y estatales, además de iniciativas autónomas en el ámbito cultural que hablan más bien de articulación crítica de las decisiones y no de confrontación sin sentido, como si la resistencia o el intercambio de opiniones fuera un espacio improductivo para aquello que llamamos bien común. Los distintos debates y decisiones sobre el presente y futuro de Valparaíso, que en el pasado pueden haber sido unilaterales, hoy se abren a una alternativa más activa por parte de la sociedad civil hacia un territorio cada día más múltiple y complejo en la trama social.

Muchas de las iniciativas culturales planeadas para la ciudad, en el contexto de su declaratoria para la lista de Patrimonio de la Humanidad y en la coyuntura del bicentenario, evidentemente, van a realizarse en Valparaíso. Una va hacia una inclusión, en el debate sobre la ciudad, de agentes que provengan de diversos ámbitos de acción. Entre ellos, confío mucho en que artistas y productores culturales puedan ser parte de reflexiones y debates que propongan una mejor calidad de vida en las ciudades. Sé que es una tarea muy compleja y titánica, pero creo que proyectos como el que realizamos pueden ser un pequeño aporte a un debate que involucra a muchos y desde diversas posiciones, no siempre desde situaciones de privilegio económico, social o político. Siento que algunos proyectos de VÁLPARAISO INTERvenciones apuntan hacia esta perspectiva, y son un punto de partida para generar roces y empatías colectivas sobre aquello que nos preocupa en el ámbito de la representación de la vida común.

¿Cómo consideran que se fue trabajando formalmente e hilando reflexiones comunes sobre la ciudad (como concepto contemporáneo), la palabra y el lenguaje?

Jorge Díez: Cuando respondí a la pregunta acerca de qué mirada entregan las obras sobre Valparaíso, me referí de manera general y con las obras de artistas concretos a cómo se puede trabajar de forma muy diversa desde el arte contemporáneo en la ciudad actual, algo a lo que también se ha referido muy específicamente José respecto a Valparaíso en una de sus respuestas. En este sentido, el polisémico juego entre activismo y pasivismo me parece que tiene una deriva interesante en la versión de **Fernando Llanos**, quien se autocalifica en esta ocasión como activista políticamente correcto, intentando una



suerte de curación social con el fortalecimiento del orgullo local a través del concurso que ha promovido; una especie de juego feliz compartido que no predetermina el resultado, como intentaba por otra vía, por ejemplo, **Azucena Vieites** con el taller para niños en la Sala Puntángeles, ofreciendo sus dibujos como punto de partida para experimentar y compartir con los niños la libertad creativa, fruto de su capacidad de sorpresa y de ausencia de convenciones, abriendo nuevas e inexploradas vías a su propia práctica como artista visual, que aplica técnicas y modos de hacer de los femzines (fanzines feministas), como medio sencillo y accesible para documentar y producir la propia representación, conectándose con otras personas con intereses comunes y creando tejido social. Una manera abierta de entender la práctica artística, y de recrear situaciones y lenguajes que, en propuestas como la de **Luis Romero**, ha tomado la palabra como elemento central de su intervención *Tipos falsos*, también ubicada en la Sala Puntángeles, donde los visitantes eran invitados a recomponer y transformar la frase inicial del artista: "Mi presencia ha dejado de ser necesaria aquí". En definitiva, la ciudad y el lenguaje entendidos como realidades vivas y cruce de experiencias que pueden activarse con las herramientas específicas del arte para generar y compartir otros imaginarios.

José Roca: Ontológicamente, podría decirse que todo pasa por el lenguaje y no hay entonces un afuera posible. Pero, en realidad, cuando nos referimos a lenguaje en el contexto de ese proyecto artístico lo hacemos de manera más coloquial, como un tema a tratar. Si bien la escogencia de los artistas se dio porque en todos los casos había un interés previo en trabajar con la palabra, la traducción, el libro como escultura, el texto, las vallas, etc., en el proceso varios artistas fueron alejándose de estas ideas y concentrándose más en rasgos de la cultura local o en la ciudad misma. Esto era previsible, nos sucedió también en Cartagena. En cuanto a la ciudad, ha sido a la vez circunstancia, tema y escenario. Hay proyectos en los cuales la conexión lenguaje-ciudad es más lograda, más estrecha o más pertinente; en otros, como ha ocurrido en Valparaíso, esta relación es más ambigua o tenue, y tienden a funcionar como obras más autónomas, sin conexión evidente. En muchas, la ciudad fue la inspiración directa. Es el caso de **Populardelujo**, cuya intención fue hacer visible la gráfica popular, que es una forma de lenguaje visual muy característico de toda América Latina. En un proyecto no por ello menos poderoso, se limitaron a señalar lo existente y situarlo en un mapa, sin actuar directamente sobre los avisos que encontraron en el espacio público. **Juan López** también miró la gráfica urbana pero para intervenirla, suprimiendo letras para crear un nuevo mensaje

que interrumpe la lógica narrativa de la publicidad. **Priscilla Monge** se centró en un lugar de Valparaíso al cual la tradición local ha convertido en mito urbano, "La piedra feliz". A partir del formato de entrevista, intentaba redefinir ese sitio desde la tensión entre la memoria personal y la colectiva. En algunos casos, el lenguaje fue el ímpetu inicial del proyecto, pero desapareció como protagonista de la obra en su desarrollo. Es el caso de **Raúl Belinchón**, quien partió a la búsqueda de los sitios en Chile donde hubo presencia importante de grupos indígenas con la intención de documentar sus vestigios, pero en el trayecto el proyecto se volvió una investigación visual sobre el paisaje local.

Paulina Varas: Cada uno tiene una idea de ciudad particular y personal que, en la medida que se va conectando con otras ideas, va conformando un imaginario común. Pero sin duda que todos entendemos esta cuestión de manera diferente. Por lo mismo, no todos los proyectos trabajan con y desde un imaginario común, ni comparten el concepto de ciudad contemporánea. Se trata más bien de una polifonía de voces que se encuentran en un momento determinado y que plantean un estado de la cuestión muy particular respecto al arte contemporáneo, el lenguaje y la palabra. En ese escenario donde confluyen ideas y prácticas visuales, es posible considerar que los conflictos de la representación tienen lugar. Me interesaba cómo se articulaba una noción de "pertenencia" desde la mirada de los diversos proyectos, porque justamente no creo que el debate sobre una ciudad le pertenezca necesariamente a quien la habita, ni las discusiones sobre el lenguaje y la palabra le pertenecen solo a quienes se ocupan de estudiarlo académicamente, sino que es posible expandirlo a ese uso cotidiano, a la reverberación múltiple que tiene lugar cada vez que queremos comunicarnos. Por lo mismo, las propuestas artísticas no se instalaban en un discurso urbanístico-estético solamente, sino que querían asumir muchas veces algunas actitudes críticas frente a ese escenario, para vislumbrar posibles territorios donde fuera posible preguntarnos qué tiene que ver el arte contemporáneo con el debate sobre el lenguaje y qué puede hacer en una ciudad como esta. Lo interesante es que no hubo respuestas absolutas, sino una serie de posibilidades que requieren de un ejercicio posterior

"...muchas de las obras más logradas se integran con el paisaje o la vida de la ciudad, funcionando cada vez menos como "obra artística" y más como situación urbana.

En muchos casos, inclusive, pasan desapercibidas o son experimentadas como una ocurrencia más en la vida de la ciudad..." José Roca

de reflexión más intenso por parte de interlocutores, espectadores y audiencias diversas.

En el circuito me llamó especialmente la atención la presencia del objeto y cierta estética no de lo precario, sino de lo simple (pese a toda la investigación y el trabajo con lo social que hay detrás); del gesto mínimo que es preciso descubrir en medio del laberinto que resulta la ciudad... Y eso le daba una poesía o un aura a cierto recorrido de obras... No sé si ustedes lo ven o cómo lo conceptualizarían.

Jorge Díez: Hablas del circuito trazado en la ciudad con las intervenciones y yo no he podido experimentarlo como tal, porque el terremoto interrumpió, primero todos los montajes que preparábamos para dos días después de que sucediera el siniestro y nuestra apresurada salida posterior, cuando hubo el primer avión disponible, me lo hizo imposible una vez pospuesta al 8 de marzo la apertura. Sin embargo, tengo claramente fijado otro recorrido, el que hicimos el domingo 28 de febrero con los artistas y el equipo de SEACEX por una fantasmal Valparaíso comprobando la situación de los distintos montajes. Tratábamos de asimilar una realidad muy dramática y el papel en ella, si es que tenía alguno, de lo que allí habíamos ido a hacer y en lo que veníamos trabajando desde un año y medio antes. En esos días estaba relejendo *El retorno de lo real* de Hal Foster, fácil estímulo para alguna broma cercana y alguna otra más lejana desde España, sin necesidad de remisión a dicho título, pero coincidentes en la referencia a una experiencia real frente a la mascarada en que se ha convertido muchas veces el arte actualmente. De igual modo, estaba presente la necesidad de sublimar con humor o ironía el miedo





previo, aunque alguno de estos intentos, como los repentinos golpes rítmicos de alguien del grupo en la mesa del restaurante de turno, se mimetizara tan bien con las constantes réplicas del terremoto que nos volvía a pintar en la cara los síntomas del pánico vivido; bromas que a veces se cruzaban con el rumor en la calle de un tsunami en Valparaíso y que a alguno nos hacía estallar de forma violenta e inoportuna.

Había sido una larga e intensa noche desde las tres y media de la madrugada del viernes al sábado que, por ejemplo, sorprendió a **Juan López** entre andamios, aún montando su trabajo, mientras la gente salía despavorida de los bares y locales próximos. A esa noche sucedió un soleado día encerrados en el hotel, siguiendo las recomendaciones de las autoridades locales y cayendo en breves momentos de sueño interrumpidos por las constantes réplicas.

Recuerdo también, por ejemplo, en ese recorrido que hicimos el domingo, la entrada en el solar vacío del edificio Subercaseaux en la calle Serrano del casco histórico, compartido por los trabajos de **Guisela Munita**, conmemorativo de la accidental explosión sucedida tres años antes, y de **Miler Lagos**, quien lo había reconvertido, bajo el título de *El Refugio*, en un jardín botánico silvestre. La falta de condiciones de seguridad de los muros semiderruidos del solar hizo que las autoridades revocaran el permiso y que ningún ciudadano pudiera llegar a visitarlo, aunque la intervención de Guisela pudo volver a realizarse a mediados de abril, junto con la de **Catalina Parra** en la cercana plaza de La Matriz, coincidiendo con el final de **VÁLPARAÍSO INTER**vencciones, momento al que se trasladaron también las *performances* inicialmente previstas para la apertura de **Jon Mikel Euba** y **Esther Ferrer**.

Me acuerdo también de la terapéutica y colectiva cadena de montaje de la revista experimental *La Más Bella* por los pelos en la Sala El Farol (lunes 1 de marzo), con varios plafones aún colgando del techo y una varilla metálica clavada a modo de flecha en el suelo de madera. Elementos mínimos, casi banales, frente a las imágenes de devastación y muerte que emitía la televisión, pero que nos situaban en un tiempo distinto y que nos interpelaban sobre nuestro probablemente gratuito quehacer en aquellas circunstancias.

Respecto al carácter de gestos mínimos de las intervenciones al que aludías, tampoco creo que sea una característica propiciada desde la curaduría, ya que hay trabajos de grandes dimensiones o muy visibles en la ciudad como los de **Juan López**, **Fernando Prats** o **SiteSize**, aunque es cierto que las ciudades contemporáneas están virtualmente ocupadas por la publicidad institucional y comercial que, además, replican en tiempo real y a gran escala las estrategias del arte público y tienden a hacer menos visibles aún las intervenciones artísticas. Sin embargo, Valparaíso se sale de esa tónica general. Nuestro proyecto podría haber activado el espacio público con una cierta eficacia, aunque me temo que el terremoto lo desbarató en gran parte. No obstante, creo que la decisión que tomó la directora de SEACEX, Charo Otegui, con el acuerdo de los artistas y curadores, de continuar hasta donde se pudiera con el desarrollo de las distintas intervenciones, fue comprometida y acertada, contribuyendo en la pequeña parte en que podíamos a la necesaria normalidad de la ciudad, coincidiendo con ese espíritu sanador propuesto por **Fernando Llanos** al que me he referido antes, y que abre un horizonte distinto para prácticas realmente colaborativas y generadoras de comunidad, más allá de ciertas retóricas al uso.

En este punto quiero aprovechar para referirme a las vías que también se han abierto para la continuidad de determinados trabajos, como *Gran Sur* de **Fernando Prats**, que permaneció en la ciudad después de finalizado el proyecto, o para que otros continuaran completándose, como en el caso de *No hay espectadores* de **Democracia**. Este último trabajo, inicialmente instalado en el *hall* del Teatro Municipal, tuvo que ser reubicado en las salas del Consejo de la Cultura como consecuencia de los graves destrozos sufridos en el teatro. Tampoco he podido ver cómo funcionaba junto a los de **Rafael Lozano-Hemmer** y **Priscilla Monge**, aunque todo el proceso de relación de los artistas con la barra brava Los Panzers, la progresiva articulación del trabajo y la producción canalizada por **Isabel Ibáñez**, con su contraparte española **Marisol Pérez**, quien ha desempeñado de manera excepcional la coordinación general, son en sí mismos para mí un

ejemplo preciso de otras maneras de hacer, que solo iniciativas públicas y proyectos como el de Valparaíso hacen posibles.

José Roca: En este tipo de proyecto, muchas de las obras más logradas se integran con el paisaje o la vida de la ciudad, funcionando cada vez menos como "obra artística" y más como situación urbana. En muchos casos, inclusive, pasan desapercibidas o son experimentadas como una ocurrencia más en la vida de la ciudad. Podría ser el caso de la performance de **Cristián Silva**, donde un vehículo que habitualmente emite un texto grabado para promocionar un producto o evento, se pasea por la ciudad difundiendo un contenido político, una especie de *collage* sonoro. Para algunos habitantes (si no le ponen atención a lo que dice) puede parecer una propaganda más, debido a la situación y al sonido característico de este tipo de publicidad popular, o puede parecer extraño si se escucha con atención. Pero aun en este último caso, la obra podría ser confundida con propaganda política. Otro caso: las palabras cortadas en dos fragmentos de **SiteSize** (*Ampin*), colocadas en los vagones del ascensor, solo se podían leer completas en el breve momento en que los dos ascensores, el que asciende y el que desciende, coinciden en la mitad de la pendiente. Pero la lectura de la palabra completa no garantizaba entenderla, pues proviene de la lengua mapuche (mapudungun) y solo quienes la conocen pueden acceder a su significado. Visualidad sin código es igual a ceguera parcial. Sin embargo, la obra resultaba potente por su imagen en sí y por su situación dinámica en la ciudad. Y es muy posible que muchos se sintieran interpelados por estas enigmáticas palabras. Nunca se sabe cuál espectador va a ser activado por una obra, ni cómo, ni cuándo.



Paulina Varas: Siempre he pensado que la museografía contemporánea ha realizado innumerables empresas para guiar un recorrido en los museos; por estudiar disciplinas tan variadas, desde la percepción visual hasta técnicas lumínicas, para intentar anticiparse a aquellos espectadores perdidos en el camino hacia una experiencia a partir de una obra o acercar aquella lejanía que se instala en un espacio del arte. Y cada vez me siento más conforme cuando alguien se considera perdido frente a una bifurcación por descubrir en una exposición o cuando comienza a ver una muestra desde un lugar "equivocado". Con esto quiero decir que, desde la práctica curatorial, nunca he creído mucho en los recorridos preconcebidos y, como asidua asistente a exposiciones o proyectos de arte, nunca he creído que solamente una dirección de las propuestas y discursos presentados pueda determinar la interpretación de las mismas. Por supuesto que mi postura implica un desafío bastante complejo en los términos museográficos que diagraman un espacio expositivo; más aún cuando nos enfrentamos a una propuesta en una ciudad, ya que aquella delimitación en cuatro paredes ahora se expande hacia una urbe que contiene muchos elementos más que propuestas artísticas.

La cuestión ahora es proponer una intersección entre aquel que circula cotidianamente en un espacio en la ciudad, y aquella propuesta de arte que quiere generar una mirada sobre sí misma y sobre el lugar donde se sitúa. Me imagino que puede conformarse un lugar específico donde confluyen tanto las propuestas de los artistas como el deseo colectivo de la experiencia que construye un acontecimiento a partir de estos distintos protocolos de proximidad.

Me gusta pensar en el proyecto como una suma de voces, en un lugar construido a partir de un deseo institucional, que se pone en común con tres experiencias distintas de entender el arte desde la práctica curatorial. En ese territorio donde decidimos construir esta perspectiva hay una serie de especificidades, y quienes hablaron fueron los 24 proyectos planteados. Algunos recibieron un eco profundo e intenso; otros miraron más bien a su propio lugar como una forma de enunciar individualidades y otros se posaron en ese dificultoso lugar de aquello que llamamos subjetividades entrelazadas en lo común. Muchas ciudades componen Valparaíso, y las formas de intervenir o inventar nuestra experiencia del presente componen desde el arte una mirada para poder situar el problema de su misma representación.

Carolina Lara B.
Periodista

Descripción de los proyectos

Ricardo Basbaum

Estructura-Plaza

Este proyecto consistió en la construcción de una “estructura-plaza” temporal en una céntrica plaza de la ciudad. La idea fue proponer un espacio de encuentros como una “plaza dentro de la plaza”, articulando una serie de bancos posicionados en línea continua, de aspecto modular, formando una estructura de aproximación y aglomeración. Esta plaza temporal tuvo un funcionamiento regular durante los días de la exposición como un espacio que permitió que procesos de agrupación y debate ocurrieran en el espacio público. La estructura fue equipada con un sistema de sonido, para emitir llamadas sonoro-musicales. La estructura estuvo abierta al público, que pudo ocuparla.

Raúl Belinchón

Tierras en silencio

Mucho tiempo antes de la llegada de los colonizadores europeos existían en la franja que hoy conforma Chile distintas culturas, cada una con sus propias costumbres y lenguas, formas de desarrollo, dominio sobre su entorno natural, creencias y valores. La mayoría de las lenguas indígenas no han logrado sobrevivir, habiéndose extinguido o estando en peligro de ello. Este proyecto fotográfico ha sido un viaje de aproximadamente dos meses en busca de esas lenguas que han desaparecido entre tierras de salares y glaciares donde hubo distintos asentamientos y donde ahora solo queda un paisaje en silencio. Paisaje, socialización y hábitat se relacionan con trabajos fotográficos anteriores del autor sobre espacios y lugares vacíos que cuestionan la identidad y cultura de ciertos colectivos humanos.

Democracia

No hay espectadores

El título es un verso de un poema de Bertolt Brecht. En el teatro épico, el espectador tenía que ser consciente de que aquel espectáculo era una pura construcción, una representación y debía permanecer a una distancia emocional de la acción. Un partido de fútbol es una obra que nunca está escrita. Al mismo tiempo se interroga sobre la función del espectáculo en las sociedades contemporáneas, como en el poema Brecht lo hacía sobre la función religiosa. En los iconos, el grafismo y los colores del club de fútbol Santiago Wanderers de Valparaíso se introduce un mensaje extraño al contexto. Los grupos ultras europeos o las barras bravas latinoamericanas, como los Panzers de Valparaíso, son organizaciones totalmente independientes y autogestionadas de carácter popular que no ven en este deporte sólo un espectáculo y un negocio sino también una forma de organización comunitaria, lo que sin duda es una postura política.

Discoteca Flaming Star

El valor del gallo negro:Buthe. Torre-Bolsa.

Realización de un trabajo en vídeo, como vehículo y registro de la activación del interior del edificio de la Bolsa de Valores mediante performances y acciones con diversos participantes generadas a lo largo de varios días y la extensión de esta experiencia a una segunda localización en la que se mostró el vídeo. Tomando como referencia el trabajo de Michael Buthe, como propuesta desde la que interrogar sobre la naturaleza de legados visuales y la generación de cánones visuales y estéticos, se investigaron las posibilidades de argumentación y performance para un paisaje en crisis. La Bolsa en tanto que espacio en el que las transacciones ocurren de forma remota (en Internet) y, sin embargo, tiene que probar que todavía ocurre algo vinculado a esa localización, reliquia de la expresión arquitectónica de la era capitalista.

Jon Mikel Euba

Lectura sobre Re:horse

Una performance (el texto como notación) planteada como un ensayo en directo de un grupo de voluntarios frente a una audiencia, que fue retransmitido a su vez por una emisora de radio. Se originó como una manera de crear un texto evitando la idea de escritura y la idea de original, planteando cuestiones clásicas ligadas a la idea de traducción (la tensión entre contenido y forma, tensión entre “fidelidad” al original y “libertad” para ejecutar la traducción). El resultado transcrito de esa traducción constituyó el texto “original”. En origen el texto se escribió en español para ser traducido al inglés. Hasta este momento se ha realizado en Overgarden (Copenhague) y De Appel (Amsterdam) y recientemente en el Project Arts Centre de Dublín. En esta ocasión, se tradujo del inglés al español, obteniendo así el primer texto en “español”.

Esther Ferrer

Les voy a contar mi vida

La performance consistió en que las distintas personas participantes contaran su vida. La primera persona comenzó a contar su vida en voz alta. Pasado un minuto, apareció la segunda persona, se sentó junto a la primera y también relató su vida. Pasado el segundo minuto, apareció la tercera persona, que se colocó junto a la segunda y comenzó a su vez a contar su vida. Se continuó así hasta que entraron todos los participantes. Pasado un minuto tras la entrada del último participante, el primero de ellos dejó de hablar. Pasado un minuto lo hizo el segundo. Pasado otro minuto el tercero y se continuó así, minuto a minuto, hasta que el último de ellos se calló.

La Más Bella

La Más Bella por los pelos

Una edición especial limitada de esta revista experimental. El Diccionario de la RAE presenta más de cien acepciones de la palabra pelo. Apunta La Más Bella que en dos cortas estancias previas en Chile tuvieron la sensación, quizás equivocada o “extranjera”, de que se vive en un inestable “por los pelos”, la vida sucede en el último instante, cualquier asunto se discute “a pelo” y “a contrapelo”, “se hace de un pelo”, y está a “un pelo” de suceder, o no suceder. Una gorra de lona con visera, especialmente modificada para incorporar colaboraciones plásticas, conceptuales y de todo tipo. Se hicieron varios colores y distintos diseños jugando con las letras del título, de tal modo que la frase completa sólo puede leerse cuando haya varias gorras juntas o se junten varias personas con la gorra puesta.

Miler Lagos

Vista en Planta. Parasitipots

El artista propuso dos proyectos complementarios. El primero consistió en identificar un edificio abandonado en el cual había crecido la naturaleza de forma espontánea; su labor fue identificar las especies como si fuera un jardín botánico, que muestra la resistencia de la naturaleza a la cultura. El otro proyecto consistió en realizar una serie de “macetas” hechas con libros de arquitectura, en cuyo interior se pusieron semillas hasta que crecieron plantas de diferentes especies. En palabras del artista, “Este proyecto de intervención urbana en Valparaíso propone una mirada particular de la coexistencia arquitectura-naturaleza en el sentido de la resistencia y persistencia de cada uno de estos en mantenerse presentes”.

Fernando Llanos

Orgullo Local

Este proyecto consistió en promover el ORGULLO LOCAL y para ello se organizó un concurso para crear los 42 escudos de cada uno de los cerros que conforman la ciudad. La idea del artista fue la creación de un escudo como búsqueda del origen, del rescate de nuestras historias. Este concurso fue organizado por la Asociación Americana de Promoción del Orgullo Local Intensivo (LAAPOLI), que busca revalorar la identidad y la historia de determinadas zonas postcoloniales del continente americano, promoviendo así una mejora en su autoestima y ayudando a sanar la conciencia colectiva del lugar. Todos los diseños participantes del concurso fueron exhibidos en la sala del DUC de Valparaíso.

Juan López

Supr.

El artista escogió una zona donde se acumulaban letreros de varios comercios y con papel, vinilo y pintura de varios colores tapó las letras necesarias para construir una frase aleatoria. Con la suma de las letras de los distintos letreros intervenidos, consiguió que los letreros dejaran de ser meros reclamos publicitarios de locales y productos y se convirtieran en simpáticos lemas, que no vendían nada a los viandantes. Además consiguió que con la intervención se estableciera otro tipo de lazos entre los propios comerciantes. En el suelo se marcó con señalización específica el punto preciso en el que el espectador podía situarse para leer la frase completa. Paralelamente a este proyecto Juan López realizó un mural en la ciudad.

Rafael Lozano-Hemmer

Voz Alta

La obra surge como conmemoración del el 40 aniversario de la matanza estudiantil en Tlatelolco, ocurrida el 2 de octubre de 1968. En esta pieza, los participantes hablaron libremente por un megáfono colocado en la “Plaza de las Tres Culturas”, donde la matanza tuvo lugar. A medida que el megáfono amplificaba la voz, un reflector de luz de 10kw “emitía” la voz como una secuencia de destellos: si no había sonido la luz estaba apagada y mientras más fuerte era la voz, mayor la intensidad del rayo de luz. Cuando se iluminaba la parte superior del edificio del Ministerio de Asuntos Exteriores, ahora Centro Cultural Tlatelolco, la luz era transmitida por tres reflectores adicionales, uno enfocado hacia el norte, otro hacia el sudeste en dirección del Zócalo (la plaza principal de ciudad de México) y otro al suroeste hacia el Monumento a la Revolución. En Valparaíso se presentó un video documental de esta pieza.

Priscilla Monge

La Piedra Feliz

La artista realizó un video entrevistando a varios habitantes de Valparaíso en torno a una historia local: el sitio conocido como “la piedra feliz”, una gran roca desde donde, según un mito urbano, muchos jóvenes se suicidaron lanzándose al vacío. Con la ampliación de un camino, esta piedra fue dinamitada hace algunos años, pero subsiste en la memoria local. El eje de la historia fue “Don Raúl”, administrador de un hotel, a quien la artista conoció en su estadía en la ciudad, un personaje lleno de historias interesantes sobre Valparaíso. Dice la artista: “...me gustaría intercalar historias de diferentes personas que de alguna forma tengan que ver con el lugar y hacer una sola historia, que hable de la supervivencia, del amor, de la tristeza, de las ganas de vivir o no en algún momento en Valparaíso”.

Guisela Munita

Estado Vegetal

El proyecto de la artista se situó y reflexionaba sobre el edificio Subercaseaux ubicado en la céntrica calle Serrano de Valparaíso. Desde que ocurrió un incendio en la calle donde se sitúa el edificio, este ha ido reflejando el paso del tiempo y su deterioro, sin embargo a pesar de su estado vegetal, en su interior ha ido creciendo una vegetación propia de una plaza. El proyecto consistió en una emisión de luz cálida temporalizada en el interior del edificio, de manera que reflejara aquella memoria e historia viva en su estado vegetal. Fueron dos intervenciones urbanas que se grabaron en un video exhibido en la sala DUC de la ciudad.

Carme Nogueira

Porteños

A partir de la visita a Valparaíso, de las charlas realizadas y de la documentación que ha ido recogiendo, la artista pensó que el puerto era un lugar a partir del cual se ha ido creando el paisaje en la ciudad. De una forma física y real, por ser el motor del desarrollo, pero también en el plano discursivo: la relación con España y las luchas de independencia, la relación con la capital del país, el crecimiento y los modelos de desarrollo, incluso la influencia inglesa. Estos niveles de discurso y sus relaciones han sido el objeto de aprendizaje del proyecto, incluso en relación con el propio lugar de C. Nogueira como porteña, Vigo. Lo que interesaba no era tanto la reconstrucción de la historia, sino la forma en la que esa historia fue contada, las palabras, los gestos, las expresiones repetidas.

Catalina Parra

La Araucana

La artista realizó una intervención audiovisual en la Plaza la Matriz de Valparaíso, a partir de la selección de dos cantos de *La Araucana* de Alonso de Ercilla, que relata la primera fase de la guerra entre españoles y mapuches como un homenaje al conflicto mapuche en el contexto del Bicentenario. Estos textos fueron proyectados por la noche tres veces por semana durante el período de la exposición colectiva. Paralelamente a la proyección se repartieron impresos en blanco y negro en papel periódico, con extractos de *La Araucana*. A su vez, la artista realizó tarjetas postales que fueron repartidas en distintos sitios de la Ciudad.

Populardelujo

Al tiro. Gráfica Popular de Valparaíso

El colectivo Populardelujo, que habitualmente extrae la gráfica callejera de su entorno natural para llevarla a espacios expositivos con el fin de llamar la atención sobre su interés visual y comunicativo y su particular belleza, en esta ocasión propuso realizar una operación contraria: incentivar a los asistentes a la exposición a que saliesen a la calle a "agudizar la mirada", buscando, con la ayuda de un mapa gratuito, diferentes ejemplos de gráfica callejera en Valparaíso que los artistas habían seleccionado tras un trabajo de campo. Se hizo un mapa de la ciudad con la ubicación de ciertas zonas en las que la gráfica porteña se concentra de manera significativa.

Fernando Prats

Gran Sur

La instalación de Gran Sur en la fachada de Casa América en la Plaza de Cibeles de Madrid se extiende al continente Antártico para culminar la expedición que en su día Sir Ernest Shackleton no pudo finalizar. Al puerto de Valparaíso llegó una parte de la tripulación una vez rescatada de Isla Elefante por la República de Chile, gracias al valor del piloto chileno Luis Pardo Villalón. Los documentos recopilados de la expedición revelan un recorrido y una experiencia de supervivencia. Es una relectura después de casi cien años del anuncio de la expedición: "se buscan hombres para viaje arriesgado, poco sueldo, frío extremo, largos meses de oscuridad total, peligro constante, regreso a salvo dudoso, honor y reconocimiento en caso de éxito." Cuántas breves historias a modo de anuncio podríamos publicar de los millones de emigrantes latinoamericanos que también han viajado y seguirán cruzando el Atlántico.

Luis Romero

Tipos Falsos

Luis Romero realizó una variación de su trabajo *Tipos Móviles*, presentado en el proyecto Cart[tajena] en 2007 y en otros lugares de América Latina y Europa. Dado que en Valparaíso ya no existen tipografías de tipos móviles de madera con las prensas aún activas, el artista propuso recuperar unos tipos existentes que ya no pueden ser impresos de la manera habitual, y con ellos componer un alfabeto de fiches. La obra se instaló en una gran mesa de madera. Su activación requirió de la participación del público, que fue incentivado a manipular los carteles. Sobre un muro se colocó una frase inicial. El público asistente pudo intervenir esta frase inicial o crear una nueva sobre esta, en un proceso continuo que concluyó cuando se acabaron todos los pliegos de papel. Se llevó un registro de los cambios en la pieza durante el periodo de exposición.

Pedro Sepúlveda

Campeonato de Fútbol en pendiente

El artista Pedro Sepúlveda propuso un proyecto compuesto de dos partes. La primera fue la realización de un campeonato de fútbol en el mes de enero en el cual participaron 8 equipos organizados por los clubes deportivos "Chile-Wanderes"; "Florida" e Independientes. Este proyecto pretendió señalar el carácter e identidad de la práctica de fútbol por parte de los niños de Valparaíso, que por las condiciones topográficas se realiza en las pendientes de las calles de los diversos cerros de la ciudad. La segunda parte de su proyecto trataba del registro audiovisual y fotográfico de este Campeonato que fue expuesto en la sala del DUC de Valparaíso.

Cristián Silva

Perifoneo

El proyecto de Silva compuesto de una intervención urbana consistía en pregonar un texto por las calles y los cerros de Valparaíso, por medio de una camioneta con altavoces. El texto era un largo relato testimonial compuesto por diversos fragmentos de relatos de personas que participaron activamente en la vida política chilena entre 1969 y 1990. Se trataba de extractos de memorias, entrevistas, testimonios, confesiones, cartas, manifiestos y discursos de personas de todos los bandos, rangos e ideologías políticas. Se realizó un registro audiovisual de todo el tránsito de la camioneta por distintos circuitos de la ciudad que, posteriormente, se exhibió en la Sala el Farol.

SiteSize

AMPIN. Habitar la palabra

SiteSize propuso una aproximación a la ciudad de Valparaíso por medio del valor de la palabra, tomando como proceso la noción mapuche AMPIN (“medicinar”, “efectuar curación”, “mandar a decir al alma”). La propuesta fue llevada a cabo con la participación de algunos habitantes de Valparaíso a partir de relatos seleccionados que fueron trasladados al espacio público a modo de evocación colectiva, con la posibilidad de crear una nueva semántica del Valparaíso real y de su proyección. El ejercicio de transcripción de estas narrativas comportaba diferentes niveles textuales, visuales y performativos. El proyecto se instaló en algunos de los ascensores de la ciudad que están en funcionamiento actualmente.

Tamara Stuby

Todo tu tiempo es libre

Tamara Stuby presentó dos proyectos complementarios en torno al espacio público y el tiempo. En el primero, planteó la realización de una pequeña plaza flotante, ubicada en medio de la bahía. Impactada por descripciones del proceso casi evolutivo con el cual la ciudad va ganando terreno al mar, se le ocurrió sugerir un caso donde el mar hubiera ganado un pequeño pedazo de terreno. La inclusión de una plaza también significaba considerar a la bahía como una extensión de la trama urbana: un espacio de trabajo, de tránsito y de propiedad privada, donde el espacio público existe como una excepción. El segundo proyecto se basaba en la frase, “Si el tiempo no fuera dinero, no podrías desperdiciarlo,” y estaba pensado para la antigua Bolsa de Valores de Valparaíso. Stuby proponía escribir la frase con tiza reiteradamente en pizarrones hasta llenarlos, como algún tipo de castigo, estrategia de memorización o autoayuda. Después del acto de escribir, la frase repetida permanecería como un comentario mudo acerca del valor del tiempo y de la libertad. Debido a las circunstancias generadas por el terremoto, este proyecto no pudo ser realizado.

Humberto Vélez

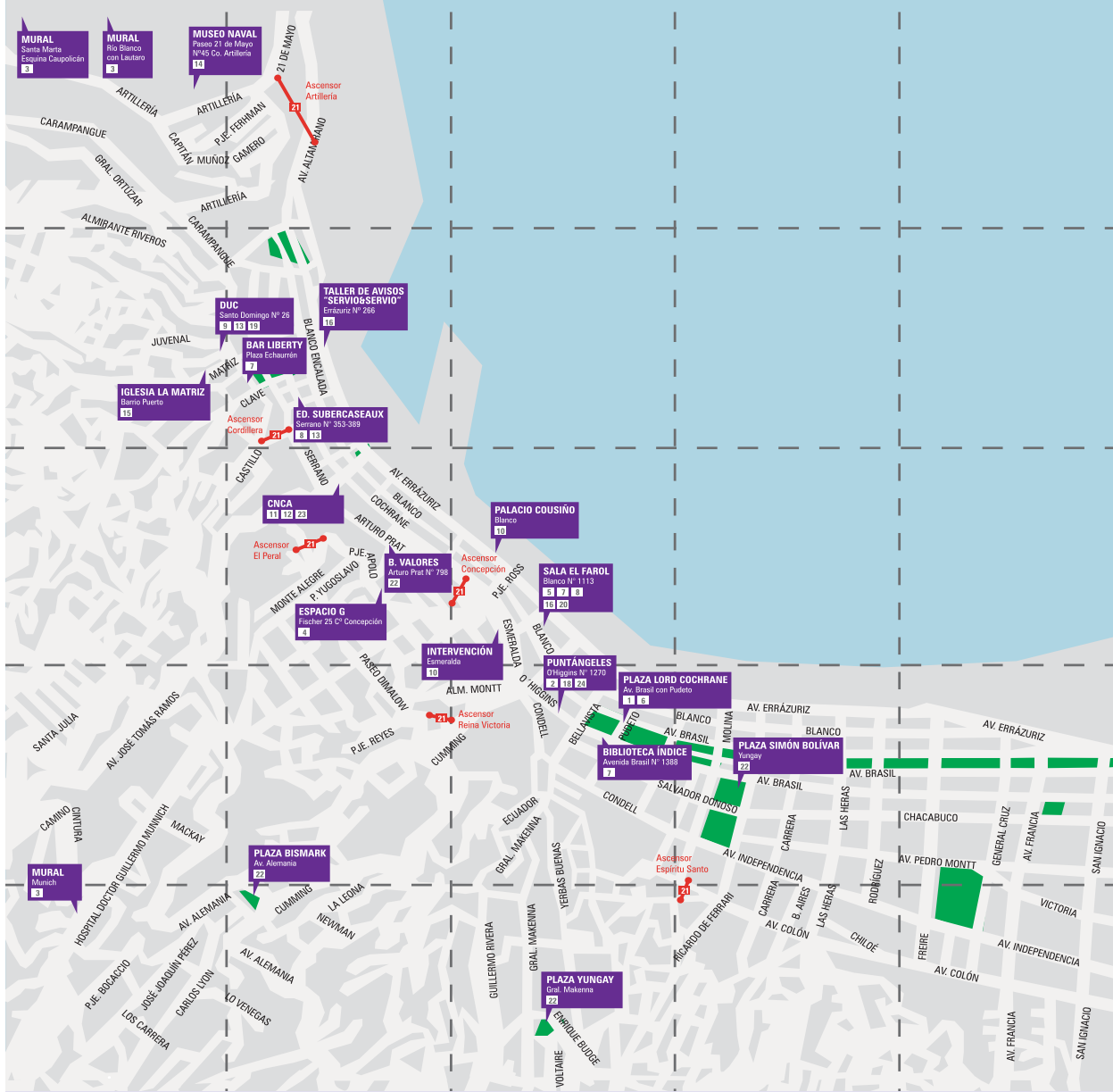
El Contrapunto (del Arte)

Vélez propuso una performance con poetas, músicos y cantantes populares locales –payadores– para que participasen en un concierto de décimas, copias y cuartetos tomando como tema el arte: ¿qué es, quiénes pueden hacerlo, y para quién se hace? Vélez invitó a músicos de Valparaíso, del área próxima y de Santiago. Debido a la circunstancia de fuerza mayor generada por el terremoto, el concierto se realizó sin público, a puerta cerrada. Los músicos, según las normas tradicionales de los concursos de coplas, cantaron las décimas siguiendo un guión realizado por Vélez y “El Diantre”, un poeta local que colaboró en el proyecto.

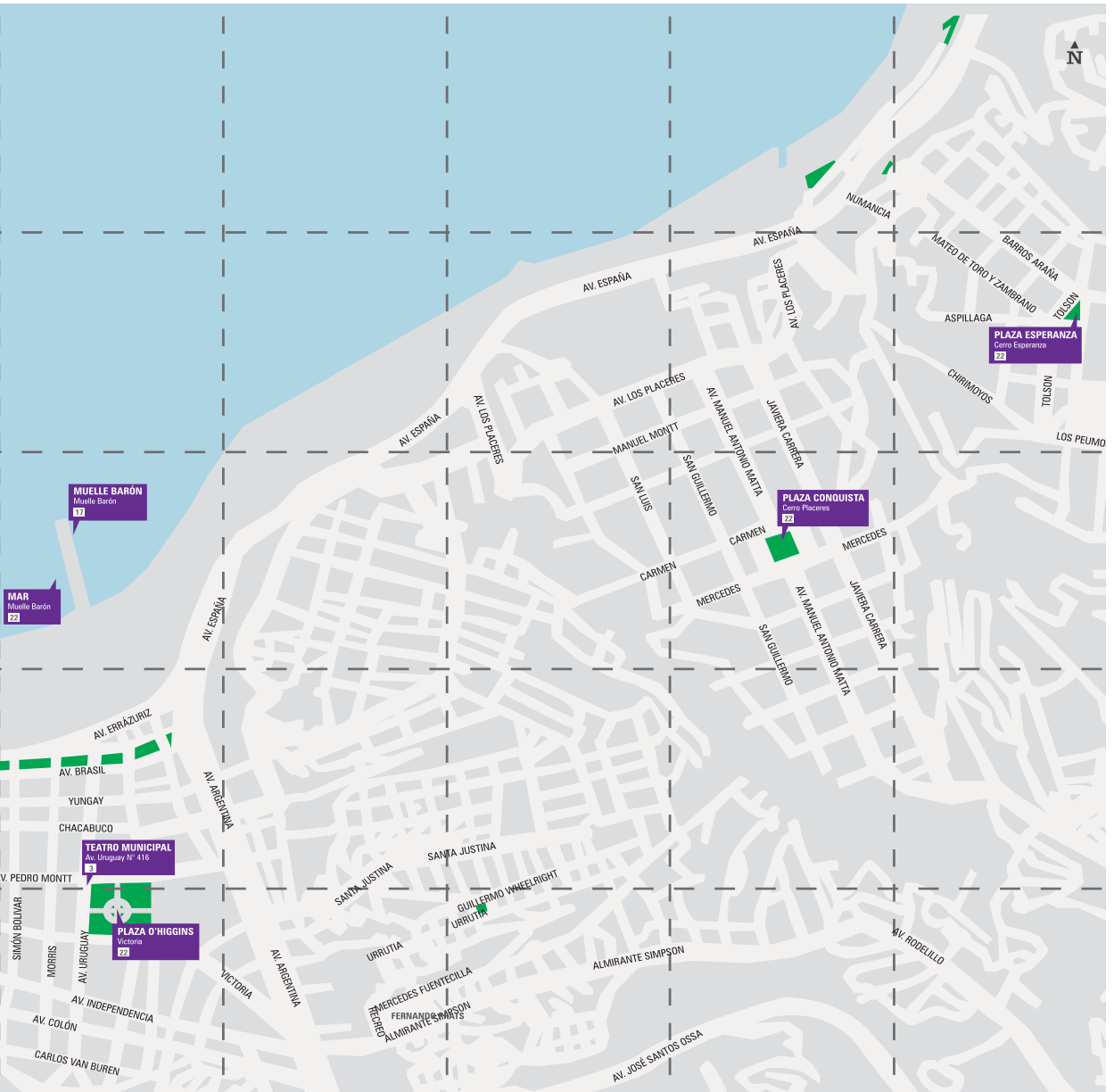
Azucena Vieites

Sobre el collage

Se estableció una continuidad con un proceso ya iniciado por la artista que consistía en dibujar y trabajar a partir de técnicas o modos de hacer de los femzines (fanzines feministas). Dichas publicaciones editadas de forma independiente y no comercial, se realizaron con medios modestos y accesibles en el contexto de una cultura DIY (Do It Yourself) y que tenían su genealogía en otros movimientos políticos, sociales o artísticos como el dadaísmo, el punk, o los movimientos de liberación feministas y LGTB. Algunas imágenes recogidas por la artista durante su estancia en la ciudad conectaron con este imaginario visual y funcionaron como motor para la realización de su propuesta, que incluyó el trabajo en pequeños talleres con niñas y niños, entre los cuatro y ocho años de edad, sobre todo por su capacidad de sorpresa y ausencia de convenciones.



- | | | | |
|---------------------------------|---|--------------------------------|---|
| 1 RICARDO BASBAUM | · PLAZA LORD COCHRANE | 8 MILER LAGOS | · EDIFICIO SUBERCASEAUX EN CALLE SERRANO
· SALA EL FAROL |
| 2 RAÚL BELINCHÓN | · SALA PUNTÁNGELES | 9 FERNANDO LLANOS | · CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL DESARROLLO URBANO CONTEMPORÁNEO |
| 3 DEMOCRACIA | · HALL TEATRO MUNICIPAL DE VALPARAÍSO (*)
· DIVERSOS EMPLAZAMIENTOS DE LA CIUDAD | 10 JUAN LÓPEZ | · CALLE CONDELL Y ECUADOR
· PALACIO COUSIÑO (CALLE BLANCO) |
| 4 DISCOTECA FLAMING STAR | · ESPACIO G | 11 RAFAEL LOZANO-HEMMER | · CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y DE LAS AR |
| 5 JON MIKEL EUBA | · SALA MUSICÁMARA DE LA UNIVERSIDAD DE VALPARAÍSO | 12 PRISCILLA MONGE | · CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y DE LAS AR |
| 6 ESTHER FERRER | · PLAZA LORD COCHRANE | | |
| 7 LA MÁS BELLA | · SALA EL FAROL · BIBLIOTECA INDICE DE VALPARAÍSO
· BAR LIBERTY | | |



13 GUISOLA MUNITA · EDIFICIO SUBERCASEAUX EN CALLE SERRANO
· CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL DESARROLLO URBANO CONTEMPORÁNEO

14 CARMEN NOGUEIRA · MUSEO NAVAL

15 CATALINA PARRA · ATRIO Y PLAZA DE LA IGLESIA LA MATRIZ

16 POPULARDELUJO · SALA EL FAROL
· TALLER DE AVISOS “SERVIO & SERVIO”

17 FERNANDO PRATS · MUELLE BARÓN

18 LUIS ROMERO · SALA PUNTÁNGELES

19 PEDRO SEPÚLVEDA · CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL DESARROLLO URBANO CONTEMPORÁNEO

20 CRISTIÁN SILVA · SALA EL FAROL

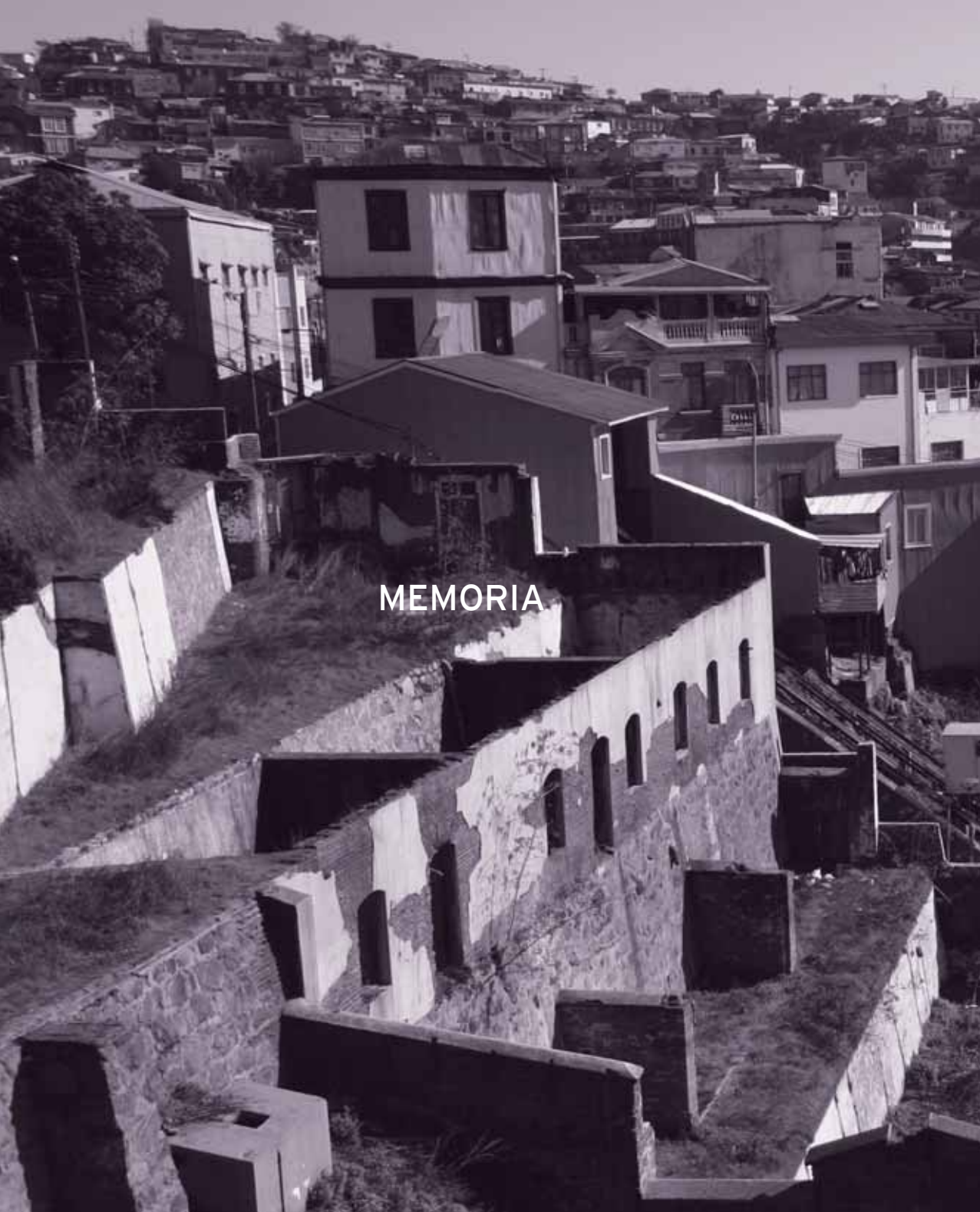
21 SITESIZE · ASCENSORES DE VALPARAÍSO

22 TAMARA STUBY · MUELLE BARÓN
· BOLSA DE VALORES DE VALPARAÍSO (**)

23 HUMBERTO VÉLEZ · CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y DE LAS ARTES

24 AZUCENA VIEITES · SALA PUNTÁNGELES

(*) Reubicado tras el terremoto en el Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes
(**) Cancelado tras el terremoto



MEMORIA

An aerial photograph of a city built on a steep hillside, with a cable car visible in the lower left. The image is overlaid with a semi-transparent teal color. The text is centered horizontally and vertically.

Raúl Belinchón, Priscilla Monge, Carme Nogueira, Cristián Silva.

Conversaciones / Memoria

Raúl Belinchón, Priscilla Monge, Carme Nogueira, Cristián Silva y José Roca.

José Roca:

En la obra que ustedes propusieron para Valparaíso aparece el uso de documentos históricos, la tradición oral o la referencia a la historia del sitio. ¿Es la memoria una preocupación constante en su trabajo, o es una circunstancia específica de la obra planteada para este proyecto?

Priscilla Monge:

Uno de mis libros favoritos es una compilación de textos de varios escritores. Un escritor en particular hace una especie de ecuación en su escrito para explicar algunos aspectos de la literatura: Ausencia + Constancia = Memoria.

En mi trabajo la ausencia ha estado ligada a la muerte e inevitablemente a la representación. Como dice Freud, el amor está basado en la repetición pero también en la pérdida que en el caso de las dos últimas historias de Valparaíso es más palpable por ser situaciones extremas.

La constancia está muy presente en todo mi trabajo, no solo en este caso en particular, sino porque que hay temas que se vuelven un evento repetido aunque nunca perfectamente igual al otro. La memoria en todo caso está hecha de esas faltas y de esa repetición aunque no como algo negativo sino más bien natural.

José Roca:

La obra que presentaste en Valparaíso trata de un mito urbano, es decir, de una historia colectiva, incompleta y probablemente en ocasiones poco fidedigna. ¿Era tu intención resaltar el carácter subjetivo de toda narración histórica?

Priscilla Monge:

Como sabes, todo se inició con la historia de "La Piedra Feliz", mas cuando fue avanzando el trabajo decidí hablar, no de ese mito urbano en particular, sino más bien desde el lenguaje callado de la persona que decide suicidarse y que no por silencioso deja de ser un lenguaje. Al final solo enfrente los dos, el silencioso de la muerte y el otro más palpable de la vida y de estos personajes que, aun estando en ese límite de enfrentar una situación de vida o muerte, optan por la vida y nos cuentan su historia.

Los dos últimos relatos son subjetivos y reales. El primero es lo que le pasó al hermano de mi esposo y el último es de don Raúl, dueño del Hotel Patrimonial, contando su vida. Decidí hacer algo tan subjetivo

y mezclar relatos de personas que viven en México o en Chile porque el tema no es algo que tenga nacionalidad sino que más bien es algo popular en cualquier lugar. Las historias son subjetivas porque mi trabajo nunca se hizo de las grandes historias sino más bien de las pequeñas historias, ya sean mías o de otros.

Cristián Silva:

Viendo en retrospectiva, es efectivo que la memoria se ha ido manifestando constantemente en mi trabajo, aunque en verdad esta nunca ha sido una preocupación consciente. Y a pesar de que en los últimos años me he inclinado cada vez menos a abordar temas coyunturales, es indudable que todo el periodo de la historia de Chile que va de 1970 a 1990 es un elemento determinante e ineludible para todos a quienes nos tocó vivirlo (y en algunos casos sufrir sus consecuencias negativas). Hay muchos modos en que los recuerdos de esa época tienden a aflorar, lo quiera uno o no, lo quieran otros o no. La pieza que produje en esta ocasión para Valparaíso, titulada *Perifoneo*, es un intento por purgar los recuerdos de una época muy marcadora. *Perifoneo* de alguna manera replica una frase célebre de Marx, aquella de que "en la Historia, la tragedia regresa a veces como farsa" (en la lectura que Barthes hace de la misma cita, añade: "sobre el trayecto de la espiral, todo retorna, pero situado en otro lugar, en un lugar más alto: es entonces el regreso de la diferencia, el camino de la metáfora"). En *Perifoneo*, vemos cómo un chatarrero local transita -desde el alba hasta al anochecer- por los cerros de Valparaíso pregonando inexpresivamente un texto por su altavoz: este texto es una especie de relato testimonial dislocado, una larga secuencia compuesta por fragmentos de entrevistas, testimonios, confesiones, cartas, manifiestos y discursos de personas de todos los bandos, rangos e ideologías que participaron activamente en la vida política chilena durante el periodo antes mencionado. El modelo que utilicé para retomar el asunto de la tradición oral, lo apropié en este caso de una fuente algo inusual: una escena de la historia de ciencia ficción de 1979 *Enemigo Mío*, en la que un moribundo guerrero, Drac -un extraterrestre de aspecto reptiliano-, recita cantando su linaje completo de antepasados a un terrícola (con quien ha entablado una fuerte amistad a pesar de haber sido férreos adversarios).

José Roca:

¿Y cómo funcionó la obra en Valparaíso? ¿Pudiste registrar las reacciones de la gente ante esta especie de *collage* ideológico sonoro?

Conversaciones / Memoria

Raúl Belinchón, Priscilla Monge, Carme Nogueira, Cristián Silva y José Roca.

Cristián Silva:

La obra funcionó pero de manera discontinua durante la grabación del vídeo. Por este motivo, y también porque los habitantes de los cerros están más que habituados a escuchar el repetitivo pregón de chatarrereros, ropavejeros, vendedores ambulantes y otros personajes que circulan cotidianamente por sus calles, es que muy poca gente reparó en la naturaleza de estos fragmentos que salían al aire entre toma y toma. El asunto es que en el momento en que la pieza iba a hacer su aparición formal en el espacio público (por medio de un performance que iba a llevarse a cabo durante los días del Congreso de la Lengua, a través de la circulación ininterrumpida del perifoneo por toda la ciudad), irrumpió inesperadamente el terremoto de la madrugada del 27 de febrero..., y evidentemente hubo que replantear esa parte del proyecto. Entendimos que ya no iba a ser posible desplazarse por las calles en una camioneta con altavoces, por el sencillo hecho de que la población -en la que nos incluimos- se encontraba en shock, en un estado altamente sensible, asustada, desconfiada, en crisis. Hubiera sido una provocación, una irresponsabilidad y una falta de respeto haber aprovechado el desconcierto y la desazón de la gente para experimentar con sus emociones. La culminación del proyecto quedó pospuesta entonces hasta nuevo aviso (o hasta que la gente hubiese superado la contingencia y estuviese otra vez en condiciones receptivas para el arte).

Carme Nogueira:

En relación a la cuestión que planteas, el método de trabajo que utilicé en mi proyecto *Porteños* tiene mucho que ver con una forma de trabajo que llevo desarrollando desde hace un tiempo. Es verdad que la memoria (en este caso ligada a las vivencias particulares o, para ser más exactos, a los modos de relatar) aparece como elemento central en el trabajo. Pero yo diría que se trata más bien de un argumento que hila las diferentes partes del proyecto entre sí, más que que se configure como objetivo del mismo. Hago esta consideración porque me parece importante aclarar que no intento recuperar o reivindicar una idea de historia (historias) en el sentido de una verdad en relación al lugar, sino que más bien se trata de poner en funcionamiento diferentes capas de realidad y centrar la atención en la forma, en este caso, en la forma de contar, y cómo esa forma, la materialidad de los relatos, es responsable de la creación de lugar.

En general, esta es la perspectiva que he tomado, también en otros proyectos anteriores, cuando trabajo con otras voces, otras capas.

Me interesa lo que se refiere a formas de representación. Creo que los lugares tienen capas que quizá sean más invisibles (las vivencias, los hechos pasados, la memoria y las prácticas cotidianas) pero que son realmente importantes a la hora de entender cómo se configura lo visible. De hecho, en el caso de este proyecto concreto, y en relación con otros proyectos que he realizado anteriormente, el cuestionamiento que provocó mi trabajo tenía que ver justamente con esto, con cómo aquello que no es visible hace tan diferente lo visible; con cómo la forma de entender el paisaje y todos los procesos que dan lugar a reivindicar un lugar como patrimonio de la humanidad, por ejemplo, hacen que el paisaje sea, efectivamente, otra cosa. Tienen un efecto visible.

Entonces la memoria, los discursos sobre lo que ha pasado, sobre los pasos que se han dado hasta llegar aquí, son una capa de la realidad, es eso con lo que tenemos que contar si queremos hacer un retrato del lugar. Y por eso también el lugar desde donde debían escucharse estos relatos era importante. También como un efecto de la representación: no es igual elegir un espacio en el que esos relatos queden limpios que añadirlo a otras capas. Resumiendo, mi elección del Museo Naval como lugar de exhibición tiene que ver con dos cuestiones fundamentales. La primera es volver a poner los discursos en el exterior, es decir, tras la ventana (usando la metáfora que se crea con el montaje), fuera de los discursos establecidos, que en este caso están representados por la historia que cuenta el museo. Y la segunda tiene que ver con intentar hablar de estos discursos como elementos en relación a otros, evitar la ilusión de que esa es la historia, que esa es la memoria para afirmar que se trata de una capa más de lo que conforma lo visible.

José Roca:

Al insertarte en la narración museológica del Museo Naval -tan problemática como todo discurso militar en un país con pasado dictatorial- se establecía de hecho una fricción con tu narración, más personal. ¿Tienes una opinión de cómo funcionó la pieza en relación con los visitantes habituales del museo?

Carme Nogueira:

Como sabes, por las condiciones especiales en las que finalmente se desarrolló el proyecto, no he podido ver cómo funcionó la instalación en sala. Para mí fue una gran pena, principalmente por el motivo que truncó el tramo final de la exposición pero, en menor medida, porque hay una parte del trabajo que no he podido seguir.

Es cierto que gracias a la gente que ha colaborado en Valparaíso (por supuesto Paulina pero también Isabel Ibáñez y Erick Fuentes), he

Conversaciones / Memoria

Raúl Belinchón, Priscilla Monge, Carme Noqueira, Cristián Silva y José Roca.

recibido un *feedback* y tengo documentación sobre la interacción con los espectadores. Pero aún así no podría responderte adecuadamente a esta pregunta. Normalmente, en mis proyectos, esta es una parte importante del trabajo y muchas veces, incluso cambia a partir de su relación con el público. En la intervención en el Museo Naval, además, se daba esta problemática añadida sobre el lugar, los discursos tan potentes de su narración museológica, algo que no podía obviar pero a lo que tampoco quería oponer otro discurso. La idea no era oponer, era multiplicar. Y creo que fue la multiplicación de las voces, sobre todo la voz física, la que hizo el discurso más visible. Pero creo que esta pregunta solo podría respondértela desde otras voces prestadas que no son la mía.

Raúl Belinchón:

Considero que la memoria no ha sido un tema que me haya preocupado de modo particular a la hora de abordar mis proyectos fotográficos, aunque sí es posible vincularla con algunas series que he hecho. En cambio, en relación al proyecto presentado en Valparaíso tuve la necesidad de documentarme previamente sobre el pasado histórico de Chile. Era mi primer viaje a un país latinoamericano y necesitaba tener una visión previa; me interesé por las lenguas y los territorios de los antiguos pobladores antes de la llegada de los colonizadores europeos. Estas referencias históricas me sirvieron como punto de arranque para trazar un viaje errático -en busca de unas culturas extinguidas- en el que he tenido la posibilidad de conocer y dar una visión sobre el Chile actual.

José Roca:

Las imágenes de tu viaje me recordaron la foto-fija de muchas películas del género road movie en las cuales el paisaje, en particular el desierto, cobra un protagonismo especial como fondo para reflexiones personales. ¿Qué te reveló el viaje por Chile? ¿Quedó algo de tu idea inicial de documentar los sitios en donde hubo en el pasado culturas indígenas a través de los vestigios de su ausencia en el paisaje?

Raúl Belinchón:

Cuando inicié el viaje por Chile, tenía un itinerario previo marcado, basado en el proyecto de buscar esos territorios que fueron habitados por antiguos pobladores y poder sugerir, a través del paisaje fotográfico, la idea de ausencia. Seguí ese guión inicial pero durante el viaje fueron surgiendo nuevas ideas y comencé a hacer

una especie de diario de viaje, ya que era interesante documentar el itinerario y los lugares que recorría cuando me desplazaba entre un sitio y otro.

Recorrí las doce regiones de Chile, casi diecisiete mil kilómetros por carreteras y caminos de ripio durante tres meses intensos. La serie fotográfica "Altiro", que mostré en VÄLPARAÍSO INTERVENCIONES mediante una proyección, es un recorrido por Chile a través de sus carreteras, por tanto, la relación con el género cinematográfico de las road movies es evidente. Durante el viaje he recordado secuencias de películas como *El diablo sobre ruedas*, la primera película de Spielberg, *París Texas* de Wim Wenders, *No es país para viejos* de los hermanos Cohen, *Historias mínimas* o *Bombón el perro* de Carlos Sorín, *La familia Rodante* de Pablo Trapero, que de alguna manera me han podido influenciar. También la novela *La Carretera* de Cormac McCarthy fue una referencia que tuve muy presente.

Chile me ha sorprendido por su paisaje, tan cambiante entre regiones y tan vacío y desolado en sus extremos. El contraste entre norte y sur, entre desierto y Patagonia, entre salares y glaciares. El viaje por Chile me reveló la presencia de una naturaleza viva y llena de fuerza que se impone ante todo. Los Andes, el océano, todo es inmenso y exagerado. Me sorprendió la gran actividad volcánica que existe y, como colofón final, el terremoto.

Resulta extraño haber fotografiado buena parte de la geografía chilena y, a los pocos días de finalizar el proyecto, vivir un terremoto que cambia por completo el paisaje de Chile. Al ver las imágenes que aparecían en las noticias los días posteriores al terremoto, me di cuenta de que el Chile que yo había fotografiado había cambiado, ya no existía tal y como lo viví. Esto me hace reflexionar sobre una de las funciones que cumple la fotografía, la de documento histórico.



Priscilla Monge
"La piedra feliz".



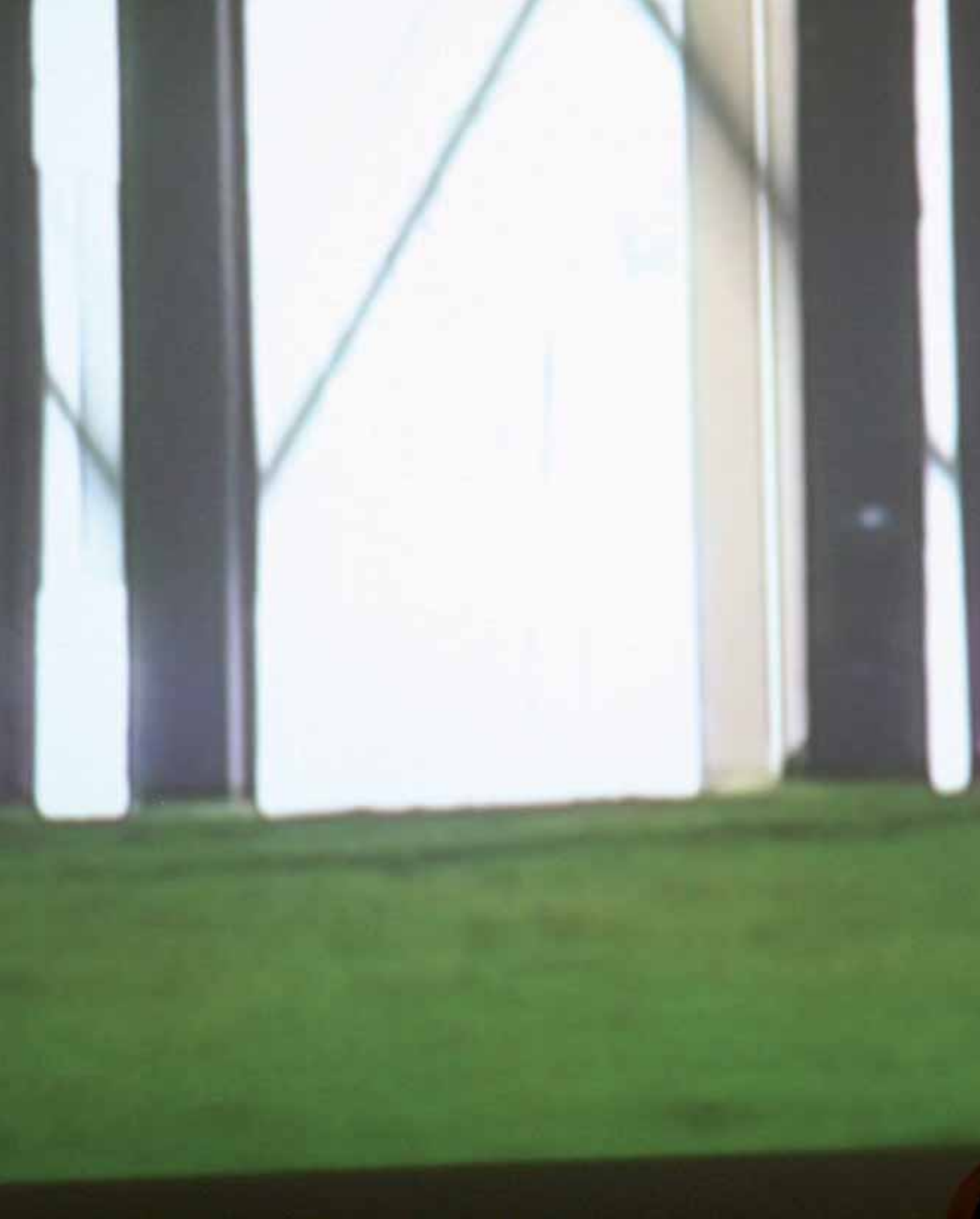














Carme Nogueira

"Porteños".





Informational text or a small poster displayed on the wall next to the projection.









DESCRIPCION HISTORICA DEL TERRITORIO

El territorio de Chile, que se extiende desde el paralelo 18° S hasta el paralelo 53° S, y desde el meridiano 70° W hasta el meridiano 100° W, ha sido objeto de numerosas expediciones y descubrimientos desde el siglo XVI. Los primeros exploradores, como Pedro de Valdivia y Alonso de Ercilla, descubrieron el territorio y lo bautizaron con el nombre de Chile, en honor al río que desemboca en el mar.

El territorio de Chile se divide en varias regiones, que son: Norte Grande, Norte Chico, Zona Central, Zona Sur y Zona Austral. Cada una de estas regiones tiene sus propias características geográficas, económicas y culturales.

El territorio de Chile es rico en recursos naturales, especialmente en cobre, litio y petróleo. También tiene una gran diversidad biológica y cultural.

DESCRIPCION HISTORICA DEL TERRITORIO

El territorio de Chile, que se extiende desde el paralelo 18° S hasta el paralelo 53° S, y desde el meridiano 70° W hasta el meridiano 100° W, ha sido objeto de numerosas expediciones y descubrimientos desde el siglo XVI. Los primeros exploradores, como Pedro de Valdivia y Alonso de Ercilla, descubrieron el territorio y lo bautizaron con el nombre de Chile, en honor al río que desemboca en el mar.

El territorio de Chile se divide en varias regiones, que son: Norte Grande, Norte Chico, Zona Central, Zona Sur y Zona Austral. Cada una de estas regiones tiene sus propias características geográficas, económicas y culturales.

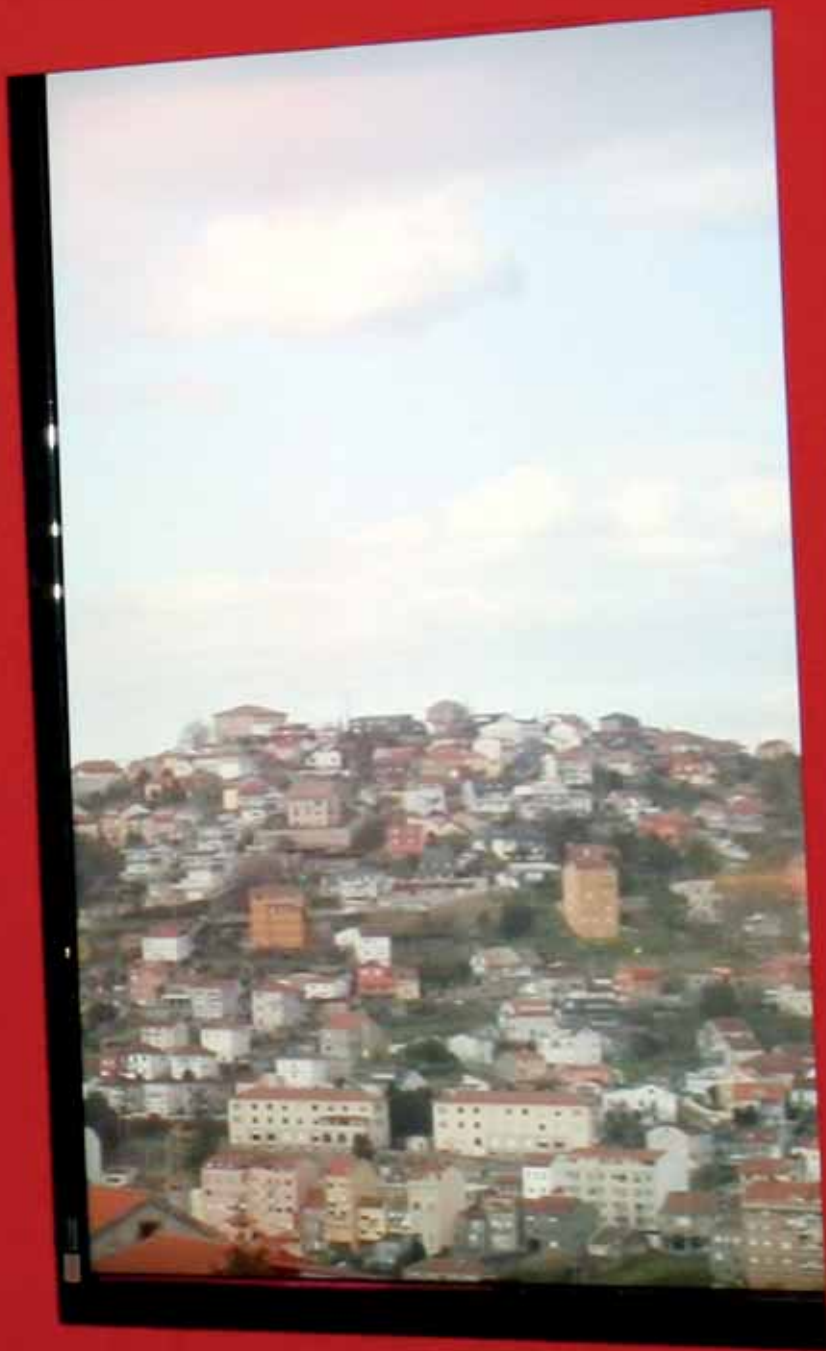
El territorio de Chile es rico en recursos naturales, especialmente en cobre, litio y petróleo. También tiene una gran diversidad biológica y cultural.

DESCRIPCION HISTORICA DEL TERRITORIO

El territorio de Chile, que se extiende desde el paralelo 18° S hasta el paralelo 53° S, y desde el meridiano 70° W hasta el meridiano 100° W, ha sido objeto de numerosas expediciones y descubrimientos desde el siglo XVI. Los primeros exploradores, como Pedro de Valdivia y Alonso de Ercilla, descubrieron el territorio y lo bautizaron con el nombre de Chile, en honor al río que desemboca en el mar.

El territorio de Chile se divide en varias regiones, que son: Norte Grande, Norte Chico, Zona Central, Zona Sur y Zona Austral. Cada una de estas regiones tiene sus propias características geográficas, económicas y culturales.

El territorio de Chile es rico en recursos naturales, especialmente en cobre, litio y petróleo. También tiene una gran diversidad biológica y cultural.







Raúl Belinchón
"Tierras en silencio".













**CABANAS
PARAISO** →





Cristián Silva

"Perifoneo".









Tengo la conciencia tranquila. Soy el más modesto, el más humilde pero el más leal soldado de esta causa. No vago por la tierra en busca del olvido, tampoco quiero un amor. Sólo ansío embriagarme con canciones. No quiero ser poeta ni suntuoso escritor, sólo quiero decir lo que siento mi alma. Voy a empezar del principio para que a partir de los acontecimientos se produzca una correlación entre ellos. Mi gratitud quisiera expresarla con algunas reflexiones venidas a mi mente en estos penosos días. Me dirijo a ustedes, sobre todo a la modesta mujer de nuestra tierra, a la campesina que creyó en nosotros, a la madre que supo de nuestra preocupación por los niños. Sé que también están aquí descendientes de esas familias, que recibieron como la más valiosa herencia el ejemplo de valor y abnegación de sus padres. Transformaremos esta sociedad injusta en una sociedad justa para el obrero, la mujer, la madre, el niño, el anciano, el enfermo, el profesional, el soldado. Evitaremos que se esclavice a los que sólo tienen su fuerza de trabajo; en el corazón su amor por la patria y en su conciencia el anhelo de su libertad. El pueblo debe estar alerta y vigilante. El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. Recuerden que la patria ha puesto proa rumbo a su gran destino. Los padres están llamados a mantener en el núcleo familiar la calma de los espíritus para restablecer la concordia. Deben cooperar al mantenimiento del orden, cuidando que sus hijos no abandonen el hogar hasta que el orden haya sido integralmente establecido. En nombre de los más sagrados intereses del pueblo, en nombre de la patria, los llamo a ustedes para decirles que tengan fe. Este es un momento duro y difícil: es posible que nos aplasten. Pero el mañana será del pueblo, será de los trabajadores. En ese momento es probable que yo ya no esté. Ante el crecimiento exiguó, la redistribución del ingreso sólo es posible desmejorando a los grupos intermedios; este hecho frena el grado de redistribución factible. No es posible pretender volver a la normalidad anterior. El perdón es un proceso de profunda reflexión individual, de cada persona; en ese sentido, yo me sentiría, la verdad, traicionando a mi institución pidiendo perdón por algo de lo que no es responsable. Creemos que no puede haber individualidades que se autoerijan en jueces de la historia; de existir una conciencia crítica, ella es parte de la comunidad. Abandonar las responsabilidades de dirección para buscar el cómodo resguardo del asilo en un momento en que las fuerzas enemigas atacan y acosan, abandonar el puesto en medio de una batalla es un acto de increíble traición y cobardía; el abandonar hombres, estructuras y material de guerra es doblemente traición. Mi cobardía me superaba. Tal vez fui valiente en aceptar que la cobardía era parte de mí. Por miedo se está dispuesto a soportar lo que vivimos. A veces huir no es ser cobarde, a veces huir es ser valiente; a veces es más cobarde lanzarse, hacer un acto de heroísmo. Todavía abrigamos esperanzas de que los que nos traicionaron abran sus ojos y piensen en el futuro de la patria encadenada y moribunda. Quien ha estado en la lucha, quien sabe lo que significa el ruido de las balas, quien sabe lo que es tener enemigos al frente, quien sabe cuando alguien cae al lado de uno, todo eso produce un descontrol mental que muchas veces lleva a excesos que no tienen justificación. En esas circunstancias hubo gente que lamentablemente se excedió. Pero los que no han hecho nada, nada pueden temer. A los marinos se les colgó desnudos a la intemperie en cruces de madera, por días, donde se les golpeó, aplicó electricidad y se les privó de alimentos y agua. Fueron encerrados desnudos en tambores bencineros y echados a rodar por pendientes, obligados a reptar punta y codo por espacios techados con alambres de púa, sobre piedras filudas y vidrio molido. Colgados de helicópteros por las noches, se les sacó mar adentro para sumergirlos en el agua hasta que sintieran los primeros síntomas de la muerte por inmersión. He sentido mucho dolor y decir lo que estoy diciendo no me aleja del dolor, porque el dolor lo voy a sentir siempre. En las batallas se requiere moderación frente a los vencidos. Rechazamos de manera terminante la existencia de castas privilegiadas de intelectuales que se adjudican el monopolio de la verdad o de la conciencia crítica, situándose en la práctica como árbitros o pasivos espectadores de la lucha que cotidianamente libran sus pueblos por eliminar las barreras de la opresión. Las clases dominantes se agotarán y se consumirán en una lucha interminable. También me he dado cuenta de muchas otras cosas que luego te contaré, pero lo más importante que he descubierto es que te quiero y que te extrañó mucho más de lo que podría haberme imaginado alguna vez. Cuando se ama a alguien se asiste a una experiencia de comunión y de unión con todo; no sólo quieres a una persona sino también a todo el ruido de difuntos que viene detrás de ella desde hace cincuenta mil años. Sólo el Universo escucha mis frases y en murmullos lejanos imagino que jura prudencia por la eternidad. No pido nada ni quiero nada, ni que nadie ponga la cara por mí, porque de lo que hacemos tenemos que hacernos responsables y afrontar las consecuencias llegado el momento. La mía es una historia de amor inconclusa. No fuimos nosotros los que fijamos el plan de acción ni la oportunidad, ni la estrategia seguida, pero sí los que respaldamos este esfuerzo heroico y supremo ideal. La gente vio multiplicarse las colas para comprar artículos de primera necesidad: arroz, azúcar, té, fideos, sal, café. Una fría mañana de invierno tardío se acabó la risa, huyeron espantados los alcatraces de la bahía y la brisa marina se vistió de uniforme. Todos a bañarse y presentarse en forma correcta. El que no cumple, se maquina y se cae a la maroma. No podemos aparecer con debilidad de carácter aceptando un plazo de parlamento a esta gente, porque no podemos nosotros aceptar plazos ni parlamentos que signifiquen diálogo. Significan debilidad. Aun desconociendo nuestro destino, asumimos ante nuestra organización y ante la historia la responsabilidad de haber respaldado, cooperado y ayudado, personalmente, en este intento heroico. O quizás sea que, después de la victoria, aparecen muchos tocando el clarín. ¡Vivan nuestros héroes y mártires! Soldado: no mueras por tus patronos. La unidad del bloque es el poder empieza a resquebrajarse. Se les hace presente que la mejor manera en que pueden cooperar con las nuevas autoridades es obedeciendo los bandos y las instrucciones que se emitan. No miro para arriba a nadie y tampoco puedo mirar para abajo a nadie. Conozco los códigos de los dos mundos, o sea, no me siento desubicado en ninguno de ellos. Todo esto lo he hecho voluntariamente, sin presión y quedo con la conciencia bien tranquila porque estoy diciendo la verdad. La opinión mía es que a estos caballeros se les toma y manda por avión a cualquier parte, e incluso por el camino se les va tirando abajo. Entonces, el hecho de estar vivo, de haber participado en el mundo, con todos sus dolores y su terror, es algo absolutamente milagroso. He oído que hay un nuevo ejército. Si el ejército no va a recoger a sus caídos, los civiles tendremos que buscar la manera de ir al rescate de esos caídos. En consecuencia, de la legitimidad de estas normas se colige su obligatoriedad para la ciudadanía, las que deberán ser acatadas y cumplidas por todo el país y especialmente por las autoridades. El objeto de mis palabras no es buscar el perdón ni la reconciliación conmigo mismo, porque lo que he hecho sinceramente no tiene nombre. Estaba pobre como un ratón. Fueron años que comí puros tomates y alas de pollo. Las compraba por kilo, me las preparaba estofadas y las guardaba en frasquitos. El pan y ese tipo de cosas grasas no me mantenían tan flaco. Andaba con mi hija en brazos. Era un deber patriótico contribuir a la clara y firme decisión de ordenar el proceso de cambios y continuarla enmarcando en definidos cauces constitucionales y legales. Mis palabras no tienen amargura sino decepción. Pertenezco a una clase más bien indeterminada, donde hay historia y ruina. Me escondieron, me alimentaron porque me encontraron prácticamente en las últimas consecuencias, lo único que me faltaba era pegarme un tiro. Los servicios de seguridad me encapucharon y me pasearon por las diferentes secciones donde estaban los detenidos. Reconocí a bastante gente, muchos de ellos murieron y soy responsable de la

muerte de ellos. Debo precisar que la zanja en la cual fueron enterrados los cadáveres está situada al costado poniente del cementerio, lado que da hacia el mar, en un sector que tiene desniveles, bajando en altura a medida que se acerca al mar. Siento coros vivos, coros que resuenan, que vienen de lejos y dejan nostalgias, e infunden algo que no sé qué es. Tuve muchas experiencias, pero casi todas amargas, que no sólo están en la memoria: se vive con eso. El único buen recuerdo que tengo es el de todos mis compañeros. Íbamos saliendo y apenas traspasábamos el umbral empezaban a llover sobre nosotros culatazos y puntapiés. Muchos debieron transitar por el laberíntico sendero de los servicios de inteligencia, en un conflicto de una enorme complejidad. Esta gente, hasta el momento, no tiene ninguna posibilidad de salir viva y creo que no van a salir vivos nunca realmente. Se asesina a un obrero y se tiene a los trabajadores de boca en la nieve durante horas y horas. Sólo querían pan, trabajo y dejar de sufrir. El aspecto físico de los detenidos no es bueno, sino excelente. La vida al aire libre que llevan los ha hecho cambiar de aspecto y de carácter. Tienen el semblante de quien vuelve de unas prolongadas vacaciones; los rostros tostados y el intelecto descansado. Rompieron escritorios, sillas, máquinas de escribir y de calcular, arrancaron las puertas de cuajo, no dejaron vidrio bueno y vaciaron archivos, cajones, estantes, desparramando su contenido. Los gritos eran terribles todo el día y toda la noche. No paraban jamás. Sólo me hacían mirar, no me preguntaban nada. Me hicieron mirar a un niño, pensé que lo iban a quebrar. Me acuerdo que estaba con una bufanda y se la enrollaron en el cuello y lo empezaron a arrastrar. Se ahogaba. A la gente se la mantenía en una sala grande en el suelo, vendada y con prohibición absoluta de hablar y moverse. Nunca olvidaré que me metí a un tarro de basura en busca de un hueso con algo de carne. El asedio de la noche y el bombardeo tenían todavía el carácter de una cosa lejana y ausente, un cotejo con situaciones sin rostro, como una lucha contra el hombre invisible. Las preguntas quedaron flotando en un ambiente recargado de pólvora, cascos, vainillas de guerra, bombas lacrimógenas y sorpresas. Nacíe en mi familia sabía qué hacer. Cada día que despertábamos éramos más infelices. Fueron años muy negros, ninguno tuvo proyectos de nada. El ambiente era agreste, inhóspito, muy tenso. La noche caía y había que guardarse. Como nos negábamos, nos seguían golpeando, clavados en la cruz, nos colgaban en ataúd, nos hacían tomar las meadas de los verdugos, nos colgaban de los pies y nos sumergían en el agua, nos sumían en pozos con excremento, nos aplicaban corriente, nos arrancaban muelas, nos tiraban agua caliente en el cuerpo, después fría. Jugaban con un enfermo de epilepsia al que ponían en una mesa de ping-pong y apostaban por cuál lado de la mesa se iba a caer cuando tuviera un ataque. Al igual que todos los que asumieron el poder en forma casi sorpresiva, no estábamos preparados. La institución y su alto mando, jamás han dejado de hacerse responsables ante la patria de las acciones que han debido emprender a lo largo de su honrosa historia. La única diferencia es que nosotros lo reconocemos porque sólo decimos la verdad. La tarea fundamental era ganar tiempo, dar un paso atrás para luego dar dos adelante, tener un respiro, una tregua. Es necesario ahora dejar que los hechos se decanten y tratar de tener una actitud generosa hacia quienes tuvieron una posición diferente. Es como si uno tuviera que dar explicaciones a su esposa por un pequeño lío con otra mujer ocurrido hace treinta años. Hubiera sido mejor decir la verdad en el minuto y así se aclaran algunas cosas que no fueron en verdad tan graves. Como en las tragedias del teatro griego clásico, todos saben lo que va a ocurrir, todos desean que no ocurra, pero cada quien hace precisamente lo necesario para que suceda la desgracia que se pretende evitar. Los transportistas paralizan el país, dejando hogares humildes sin parafina, sin alimentos, sin medicamentos. Los soldados, marineros, aviadores, carabineros, son hermanos de clase de los trabajadores y no pueden disparar contra ellos. Con el objetivo de evitar problemas, la población debe abstenerse de hacer cualquier tipo de manifestaciones, incluso aquellas que pretendan apoyar a las nuevas autoridades. Los pobres podrán sentir que son los ricos los que dominan la sociedad, y de alguna forma lo son, pero estos mismos están siempre sujetos al miedo hacia esos pobres. En todo caso, se avecinan duros sacrificios materiales por un plazo no inferior a dos años. Pero no nos someteremos jamás a la fuerza de un poder ilegítimo. Trataremos de ir perfeccionando nuestros propios errores, a fin de hacer un resumen de nuestro amor de forma concreta y bien hecha. El movimiento no puede perecer. Debe seguir luchando desde la clandestinidad, pública o subterráneamente. Uno resiste mucho más de lo que se imagina. Después de ocho meses de vivir en pésimas condiciones sanitarias, caminamos varios kilómetros cubiertos de nieve. Había compañeros ancianos o físicamente incapacitados y tuvimos que vadear desnudos los ríos desbordados. Acudieron a mi mente miles de recuerdos e imágenes de estos duros años de lucha, mantenida en tantos momentos contra la desesperanza de algunos, el escepticismo de muchos y la tentación al desaliento que todos tuvimos que superar. Nos hacían hablar en grabadora lo que ellos querían, pegándonos culatazos por todos lados. Allí la recepción de rigor fue realizada por más de una docena de jóvenes con caras pintadas de negro y vistiendo buzos de mezcilla. Llegué abajo a una especie de bodega. Nos tiraron a unos colchones, con una luz en la cara y un tipo siempre apuntándonos. Perdí la noción del tiempo y lo único que sentía eran quejidos, llantos, gritos. En las bodegas del barco no se atendía ni a torturados, heridos o enfermos; no se proveía de alimentación ni agua. Sólo el día viernes, antes de zarpar se otorgó una ración de fideos. Los prisioneros debían realizar sus necesidades en un tambor de aceite vacío. Pensaba en mis hijos, muy chiquitos, en la que había sido mi mujer, en mi madre, en mi abuelo. Lo tomaron con extrema delicadeza, lo abrigaron con frazadas y lo trasladaron a un lugar desconocido para nosotros. No había comunicación alguna. Sólo teníamos la intensidad del pensamiento. Lo único que se veía era una escotilla abierta donde había unos marineros que apuntaban con metrallera hacia abajo. Por ahí uno veía amanecer, atardecer. Me sacaban todas las noches para interrogarme, me golpeaban los oídos con las manos, me ponían corriente en la lengua, en la vagina. ¿En el mundo en que existo, cuántos despertares iguales a éste podré contemplar? Fuimos capaces de recrear espacios y de tener proyectos comunes. Lo que queríamos era un mundo más humano e igualitario, por eso trabajé con mujeres y niños en varias poblaciones pequeñas. Yo no maté a nadie, no robé, no cometí ningún delito. Mi pecado era ser joven. El que tiene poder y lo usa, escribe la historia. Y borra lo que no le conviene. La historia reivindica y también castiga. Sólo la mentalidad totalitaria hace de la historia una colección de santos y demonios. La memoria es más compleja que el recuerdo del trauma. La memoria es en primer lugar una batalla con uno mismo. Yo estoy apenado por esta culpa. Arrepentido. Encolerizado. Vivimos nuevamente en el mejor de los mundos... Desde el punto de vista moral esto no tiene solución, es un peso que vamos a cargar siempre, y precisamente por eso es irreparable. Pero, lo más importante es, a mi juicio, haber dado satisfacción a un requerimiento mayoritario del pueblo para imponer el orden y la autoridad a un país que había caído en el caos y la anarquía. Más vale matar la perra y se acaba la leva. Al final de mi vida, no obstante el cansancio y los sufrimientos que me han provocado tantas injusticias y tantas incomprensiones, quiero decirles que aun cuando todavía tuviera que enfrentar mayores adversidades, jamás mi espíritu se sentirá derrotado. Esto que hoy germina, es una larga jornada. Yo no desfalleceré nunca. Yo lamento mucho causarles esta preocupación a todos ustedes que se han preocupado tanto de mí. Mi estado es bueno y mi única preocupación eres tú.





V **VIN** **A** **d**
V **AL** **PA**

LENGUAJE

el MAR RAISO

Jon Mikel Euba, Juan López, Catalina Parra, Fernando Prats



Conversaciones / Lenguaje

Jon Mikel Euba, Juan López(*), Catalina Parra, Fernando Prats (*) y José Roca.

Jose Roca:

¿Es el lenguaje una preocupación constante en su trabajo, o es una circunstancia específica de la obra planteada para este proyecto?

Jon Mikel Euba:

Es una pregunta muy general la que nos haces.

Me suele gustar siempre que empiezo una entrevista con alguien, bien sea en directo o en diferido, parar la inercia de la fórmula clásica y obligar a la persona que entrevista a que me haga una pregunta real, es decir, una pregunta que obedezca a una curiosidad suya, es decir, que tenga una función y es que la respuesta rellene el vacío de lo que el que pregunta desconoce.

Hace poco me hicieron una entrevista en Holanda, y como la persona que me iba a entrevistar me conocía y esta era en un teatro delante de una audiencia, me lo llevé antes a comer y le expliqué que lo peor que hay en televisión es ver una entrevista de dos personas que se conocen y que comparten mucho las preguntas siempre son falsas y el programa resulta aburrido. El resultado es que nadie lo ve. Así, le obligué a que me preguntase cosas que realmente quería saber, no lo que ya sabía de mi trabajo; no se trataba de divulgar mi trabajo, se trataba de una entrevista, o así lo entendía yo. Fue imposible que realizase una sola pregunta real.

Ni que decir tiene que la mayoría de los textos que se generan en el contexto artístico adolecen de lo mismo. La convención manda y muchas veces ni al que pregunta le interesa la respuesta, porque ya la sabe o porque simplemente no le interesa. Así, en los dos casos el resultado carece de interés. Para eso mejor que el que pregunta no lo haga y escriba lo que sabe que va a responder el entrevistado.

O sea que para el próximo e-mail hazme tres preguntas que sean reales, porque sean directas, porque no sepas la respuesta, porque te mueres de curiosidad por algo específico, o simplemente concretas hacia el trabajo y entonces a harás que me resulte más fácil hacer de entrevistado.

En cualquier caso, para iniciar nuestra entrevista te envió una respuesta a tu pregunta.

Vamos a ello: Si partimos de que el lenguaje se define como la capacidad propia del ser humano o de los animales para crear sistemas de signos utilizados para desarrollar su capacidad de comunicación, sí, todo mi trabajo es el resultado de la necesidad de crear sistemas que gocen de una cierta autonomía, y en la medida en que lo consigo es porque es susceptible de ser considerado lenguaje. Decía ya en

la anterior entrevista que la experiencia artística surge de la necesidad del lenguaje. Al contrario de lo que se piensa, el arte no surge de un lenguaje ya formado que se instrumentaliza para expresar algo sino que es el resultado de la necesidad misma del lenguaje¹.

José Roca:

¡Fair enough, como dicen los gringos! Te hago una primera pregunta específica: en la conferencia que dimos al público local en nuestra primera visita a Valparaíso, utilizaste el término "pasivismo", que yo lo interpreto acomodaticiamente como una especie de activismo estéril, que fue lo que vi en Valparaíso. ¿A qué te referías exactamente?

Jon Mikel Euba:

Recuerdo que fue una reacción a un tipo de palabrería que se utiliza demasiado en ciertos contextos dentro del mundo del arte y que considero vacío de significado. En este caso la palabra activismo. Quizás por venir del contexto del que yo provengo, donde este tipo de terminología lo asocio a un tipo de discurso muy específico (no tanto dentro del mundo del arte), tengo ya prejuicios y sospechas hacia ese término, no ya por lo que signifique sino hacia las personas que necesitan utilizar esa palabra, y que en los días que estuvimos en Valparaíso volví a escucharlo en el contexto del arte constantemente. Lo que quería era reivindicar otro modo de ser, de estar activo, con la intención de desmarcarme totalmente de ese tipo de discurso que normalmente solo parece legitimar a quien lo utiliza.

Pasivismo no era una palabra que yo lanzaba para designar a otros, no era una crítica como planteabas en tu pregunta sino una palabra que se me apareció como posibilidad para definir otros lugares posibles ideológicamente.

Parece que si no eres activista y no lo dices, estás ya bajo sospecha de algo que es lo que ocurría allí, de manera que reivindico otras maneras de desarrollar la actividad desde donde yo la defina. De modo que crear la palabra fue una manera plástica de hacerlo, gestual diría yo.

Acabo de leer un texto de Oteiza donde plantea escuetamente una teoría pero se niega a desarrollarla, y dice: "Pero no podemos interesarnos ahora por tal cuestión... El plástico puede señalar cosas pero no las puede estar contando. En el plástico no hay vocación para describir historias sino para producir personalmente nuevos sucesos plásticos".

Quisiera ver en la creación de la palabra pasivismo este deseo de producir un suceso plástico (más allá de las interpretaciones o usos que luego puedan hacerse de la palabra dado que eso escapa ya a mi control).

1.- Euba se refiere a la entrevista que realizó para el catálogo de la exposición Cart[ajena] en Cartagena de Indias en 2007, que es el precedente directo del proyecto en Valparaíso.

Conversaciones / Lenguaje

Jon Mikel Euba, Juan López(*), Catalina Parra, Fernando Prats (*) y José Roca.

Recuerdas que esa semana estuve especialmente inspirado en la creación de palabras nuevas pues introduje en la misma charla la palabra "mediocrear". En este caso se refiere a la actividad del mediocre, una manera neutra y clara de definir la actividad de cualquier ser mediocre en cualquier ámbito de lo social. Cuando el mediocre es un artista el significado de la palabra es todavía más enjundioso, es todavía más lamentable su situación que la de cualquier otra profesión ya que por definición al artista se le supone que debe crear, producir un suceso plástico, de manera que hacerlo a medias (medio-crear) significa no haber hecho nada.

José Roca:

Sí, pero una vez un término entra en la esfera pública comienza a tener una vida propia. Yo lo interpreté de manera diferente, como una especie de actitud bartlebiana ("preferiría no hacerlo") del activismo cultural local que neutraliza todo intento de hacer algo. En lo que respecta al imperativo de crear, tu propuesta, tanto en Cartagena como acá, fue darle una vuelta de tuerca a un proyecto anterior. ¿Descrees de la obra, y entiendes la creación artística más como proceso, en donde cada presentación es más bien un corte de obra, como el informe de un proceso de construcción? Creo que era Alfonso Reyes quien decía que uno publicaba para no quedarse eternamente corrigiendo los borradores. Haciendo la analogía, ¿la obra se muestra con el fin de detener el proceso, así sea por un momento?

Jon Mikel Euba:

En general entiendo la obra como el resto de un proceso y a la vez la herramienta para avanzar en el mismo. Pero hay momentos en que la propia forma que ha sido generada tiene una tendencia interna a separarse, liberarse del proceso.

En el caso concreto de Cartagena la obra surgió de la imposibilidad de dar una respuesta "limpia" a una propuesta relacionada con la lengua y en un contexto tan real como el que vimos, de manera que el planteamiento era: no tengo una solución, luego voy a compartir un problema. Tenía que ver con una incapacidad.

Como artista no soy capaz de responder a ese tipo de situación tan de esta época, donde con dos semanas en el lugar se nos pide que seamos capaces de plantear un proyecto relacionado con un contexto determinado. Hay gente que lo hace estupendamente, pero yo necesito de procesos más largos. En aquel momento llevaba trabajando en un

proyecto desde hacía mucho tiempo y lo más que pude hacer en aquella circunstancia fue adaptar a aquel contexto algo que ya existía de forma autónoma, de manera que en aquel gesto exigía también al propio contexto (al de la invitación y al real) a tener que readaptarse al propio proyecto, lo cual ahora me parece interesante (si hay que sufrir el dolor inherente a cualquier reajuste o readaptación que sea por las dos partes).

Por alguna razón, hoy día, ante una invitación a trabajar en determinados contextos conceptuales, y más aún los sociales, parece como si el artista debiera adaptarse. Me molesta esa idea del arte y "del artista al servicio de".

Me resulta tan difícil que se genere un proyecto que me interese que me parece inaceptable pensar que va a surgir en un viaje turístico. En un proyecto que hice para la Bienal de Estambul tuve la posibilidad de vivir allí tres meses, y durante ese tiempo lo que hacía era ir escribiendo todas las cosas de las que no trataría jamás. Así la propuesta surge por un proceso natural de decantamiento. El problema es que actualmente no hay tiempo para este tipo de procesos.

En el caso de Valparaíso el planteamiento era totalmente diferente; sería, al contrario que en Cartagena, un ejemplo de eficacia. Es una obra o una forma que se va depurando en su propio proceso.

Debido a que los últimos años he vivido en países de habla inglesa, en 2008 surgió el proyecto *Lecture on Re:horse*, que es ahora una *performance* que consiste en una traducción en directo realizada por diferentes personas ante una audiencia. *Lecture* es como una maquinaria que se reactiva de modo totalmente diferente en cada contexto pero que a priori no lo considera en absoluto, obvia totalmente al contexto pero por su propia mecánica lo integra absolutamente.

Me interesa mucho esta idea de conseguir estructuras suficientemente autónomas como para integrar e integrarse en cualquier contexto. En cierto modo podría verse como el sometimiento absoluto y lo contrario. De modo que en cuanto me llegó de la invitación de Valparaíso vi claramente que era perfecto para esta circunstancia. Una de las ideas iniciales del proyecto era evitar la idea de escritura. Por ello concebí el texto como mera notación que debía ser performativizada. No había ninguna consideración a la forma de escribirlo, lo único que importaba era el fondo, el contenido que debía fluir liberado de su forma. La idea era considerar un texto original como resultante de la performativización del mismo.

La primera vez que lo hice fue en Copenhague, donde fui invitado a presentar un proyecto. Allí yo mismo realicé la *performance*, que consistía en leer un texto en castellano y traducirlo al inglés en directo, en aquel momento lo planteé como una manera de reivindicar algo; al hacerlo, y solo al hacerlo, vi el potencial de la acción

Conversaciones / Lenguaje

Jon Mikel Euba, Juan López(*), Catalina Parra, Fernando Prats (*) y José Roca.

como una pieza autónoma. Comencé a eliminar elementos problemáticos y poco a poco definí la pieza como una pieza para ser leída por diferentes personas. Así, la presenté el mismo año en Ámsterdam con dos personas -una muy joven y otra mayor leyendo el mismo texto-; el pasado año la hice en Dublín donde se complejizó aún más con un grupo de doce voluntarios. En cada una de las ocasiones fui añadiendo diferentes elementos y comprobando diferentes hipótesis.

En Valparaíso fue la primera vez que decidí probar una obra en la que no podía estar físicamente para el desarrollo de la misma. Muchos de mis últimos trabajos tienen que ver con esta idea de generar estructuras independientes, en este caso también de mí mismo. Sabía que durante el periodo en que se iba a realizar en Valparaíso me iba a ser imposible trasladarme y me pareció perfecto probar a realizarlo sin que yo estuviese sosteniendo simbólicamente la obra. Por otra parte, en este caso íbamos a utilizar como notación el texto en inglés obtenido en Dublín traducido por personas con muy bajo nivel de inglés y otras con un nivel mucho mayor. Durante la *performance* se traduciría de nuevo al castellano, de manera que íbamos a obtener por primera vez el texto "original" en castellano. Como ves, una manera complicada de escribir. Para esta ocasión también quise añadir que la *performance* fuese emitida por la radio. De modo que, como ves, la obra se va haciendo a sí misma cada vez. Como un corte de obra que comentas. Supongo que, como en ciertas formas teatrales o cualquier programa de televisión, existe un momento en que la forma llega a su momento más álgido, y a partir de ahí comienza su decadencia. Como cualquier proceso orgánico.

José Roca:

La distancia se evidenció aún más al suceder el terremoto en Chile, lo cual postergó la realización de todas las actividades expositivas y performáticas de este evento. Tu proyecto tenía la ventaja de que se adscribe al formato del juego -reglas y variaciones- con lo cual no solo no hay una forma correcta de interpretar, pues se incentiva la diferencia dentro de ciertos límites dados por el formato, sino que de hecho se espera que de cada nueva *performance* surja una versión en cierto modo autónoma de la obra "original". Podríamos hablar de una matriz de la cual se sacan varios monotipos, con énfasis en lo procesual, como en varias técnicas del grabado.

Jon Mikel Euba:

En el sentido que hablábamos de la obra en proceso continuo, *Lecture on Re:horse* es un buen ejemplo de la contradicción entre la obra autónoma y su relación con el proceso. Al mismo tiempo que se iba a realizar en Valparaíso lo propuse en el contexto pedagógico del Primer Proforma 2010 en el Musac, en León, porque quería testar unas cuestiones en relación con el vídeo.

En este caso se planteó como un ejercicio que al igual que en Valparaíso pretendía la constitución de un grupo a partir de la participación de personas que no se conocían entre sí en una experiencia real con público. Al inicio de la misma un grupo de diez a quince voluntarios compuesto por gente del taller que hablaba los dos idiomas y personas de León o personas que habían tenido que aprender el idioma para integrarse en la ciudad, se sentaron en el escenario al tiempo que la audiencia lo hacía en sus asientos. Los *performers* comenzaron a leer un texto en inglés en un ordenador y lo tradujeron al castellano en directo uno a uno mientras el resto del grupo esperaba su turno.

Aprovechando que yo estaba allí trabajando durante cuarenta días con quince voluntarios incluí la problematización del registro de dicha *performance*. La acción en este caso era registrada en vídeo por varios cámaras utilizando cada uno diferentes partituras. Mi deseo era generar una forma independiente de la *performance* pero fruto de esta. Así planteé realizar un registro no sometido al qué; un registro en vídeo que plantease la idea de contrapunto, buscar una tensión entre lo que se ha de filmar, el qué y el cómo se filma en la cual el cómo niegue incluso el qué.

Normalmente cualquier registro audiovisual de una conferencia o una lectura anodino y sin ningún interés pues siempre está sometido al contenido de lo que se dice, al fondo, pero nunca a la forma o la situación de cómo se dice (salvo una conferencia que recuerdo de Julia Kristeva donde el cámara realizaba un *close up* extremo de la boca de la entrevistada pudiendo apreciar un tic nervioso). Así en este caso invité a cuatro personas diferentes a realizar un registro en vídeo. Uno de ellos seguía por cascos una partitura numérica totalmente independiente de la acción con diferentes ritmos, repeticiones, variaciones, etc.; otro debía registrar únicamente durante las dos horas que duraba la acción el lugar donde se desarrollaba la misma, pero tenía totalmente prohibido registrar ningún cuerpo humano, ni de los *performers* ni del público, solo el lugar incluyendo el espacio entre los cuerpos que también estaba permitido; y, finalmente, otros dos cámaras seguían como partitura del registro un film experimental de los años sesenta.

Conversaciones / Lenguaje

Jon Mikel Euba, Juan López(*), Catalina Parra, Fernando Prats (*) y José Roca.

El resultado ha sido interesantísimo. Para mí ha supuesto, si no un descubrimiento, todo un logro en relación al vídeo en este momento. He conseguido dos vídeos totalmente autónomos. Uno podríamos definirlo como una conferencia abstracta que permite una experiencia en relación a la materia-vídeo increíble, fruto de la unión de una representación sesgada en vídeo de un lugar y una acción, a la que hemos superpuesto un registro del audio que recoge la lectura en su totalidad. Me resulta difícil explicarlo pero he conseguido por primera vez crear una forma-conferencia que no necesita ya de la *performance*. Pero ha sido en el proceso de ir testando una misma obra, que ha surgido otra nueva.

Catalina Parra:

El lenguaje, la palabra escrita, los titulares de periódicos, los textos poéticos, la propaganda comercial, la propaganda política (la manipulación de los medios informativos) han sido siempre parte fundamental de mi trabajo.

José Roca:

En el caso de Valparaíso, recuperas textos fundacionales de la cultura no solo chilena sino del subcontinente. Pero por la misma razón, la obra presupone un conocimiento del significado histórico de La Araucana. ¿A qué tipo de espectador trataste de llegar?, y ¿cómo crees que fue la experiencia pública de la obra?

Catalina Parra:

Me siento muy extraña respondiendo a las preguntas de una entrevista para un catálogo como el que se produjo para Cartagena. La experiencia de Valparaíso ha sido muy diferente: los terremotos, la estampida general, la muestra que fue desmembrada, fraccionada por la ausencia de público, me parece a mí que merece una reflexión seria.

A mi modo de ver, no podemos pensar un catálogo sin que pensemos y analicemos estos puntos: ¿Qué pasó en Valparaíso? ¿Cómo entendemos la producción de arte y qué sentido tiene la actividad artística en un país en estado de catástrofe? Continuar con un esquema de catálogo (institucional) que no tome en cuenta estos temas, me parece irrelevante y fuera del contexto de Valparaíso.

José Roca:

Ese es precisamente el tipo de respuestas que tendrían que venir de quienes estuvieron involucrados en el proyecto. Por

supuesto, puedo inducir las respuestas desde las preguntas, pero prefiero no hacerlo. Como sabes, yo no estuve en el terremoto pues viajaba esa noche, así que lo viví desde la distancia. Me interesaría mucho saber tus opiniones respecto a qué pasó en Valparaíso, ya que lo viviste. De ahí la entrevista, discusión o como prefieras llamarlo, puede virar hacia la problemática específica de lo que pasó (o dejó de pasar) en Valparaíso. Una primera pregunta podría ser: ¿Cómo entiendes la producción de arte y qué sentido tuvo presentar tu obra en un país en estado de catástrofe?

Catalina Parra:

La intención del mensaje que les envié a los curadores, y posteriormente a los artistas, era la de que se generara un espacio en el cual dialogaríamos los que pasamos por el terremoto de Valparaíso, y donde se generarían preguntas y respuestas desde una experiencia y un trauma común. Como esto no ha ocurrido he decidido abstenerme de responder las [demás] preguntas que me has enviado.

(*) Juan López y Fernando Prats no participaron en esta conversación.



Jon Mikel Euba

"Lectura sobre Re:horse".









- 1
 - 2
 - 3
 - 4
 - 5
 - 6
- WHO IS THE FRONT MAN FROM THE GROUP?
- WHO IS THE FRONT WOMAN FROM THE GROUP?
- WHY IS THE CAMERA SHOWING A FRONT VIEW?
- WHY THREE OF THE PEOPLE IN THE IMAGE ARE WEARING GLASSES?
- IS IT NICO THE MAIN CHARACTER OF THE MOVIE?
- IS THE MOVIE, A PORTRAIT OF NICO?
- IS THE POLICE, WHO IS COMES TO STOP THE FEDERAL POLICE?
- IS THE SOUND GOING FROM FORWARDS-BACKWARDS?
- IS IT COMING FROM UP OR FROM DOWN?
- ARE THEY PRODUCING MUSIC?
- DO THEY PRODUCE LYRICS?
- IS IT A PUBLIC EVENT OR A PRIVATE ONE?
- WHY DID SOMEONE PRODUCED AN IMAGE AT THAT MOMENT?
- WHICH URGE DID HE OR SHE HAVE TO KNOWLEDGE THAT?
- WHICH LANGUAGE DO THEY SPEAK IN THAT COUNTRY?
- WHICH LANGUAGE DOES SHE USE TO COMMUNICATE WITH?
- WHY DID THEY MAKE A MOVIE?
- DID THEY MAKE IT BECAUSE THEY WERE ALREADY?
- IS IT HAPPENING IN A TOWN OR IN A BIG CITY?
- THEY ARE IN A GROUP. WHY DID THEY DO THAT?
- DO THEY MAKE IT FOR THEM OR FOR OTHER PEOPLE?
- WHO IS THEIR PUBLIC? ARE THEIR FRIENDS?
- WERE THEY KNOWN AT THAT TIME?
- THEY MOVE ALONG THE MOVIE?
- DO THEY EXCHANGE POSTERS?
- WILL THE CAMERA MOVE DURING THE MOVIE?
- IN THE IMAGE WE CAN SEE THE POLICE.
- WILL ALL OF THEM LAUGH THE MOVIE?
- WHY DON'T WE SEE THE ONE WHO IS...
- ... IS HIS LANGUAGE?
- ... THE LANGUAGE THAT...
- ... OF THIS MOVIE...
- ... THEY WILL...







Juan López

"La medida de todas las casas".







B

C

M E D I A





ata
grafoke
servaciones
82195
Heineken

ESPECIAL
K.A.
KAKE

Monareh
KAKE

Monareh

tricot

SABONOMICO

GIGANTE

PANADERO
AUTOBUSES

↑
Monareh /ia



N EL CA OS LA RA
VE RAS m ISTA



Juan López, *Supr*
Esta obra forma parte del proyecto
VÁLPARAISO: INTERVENCIONES
que la Sociedad Estatal para la Acción
Cultural Exterior de España organiza
coincidiendo con el V Congreso
Internacional de la Lengua Española
en Valparaíso, Chile, 2010

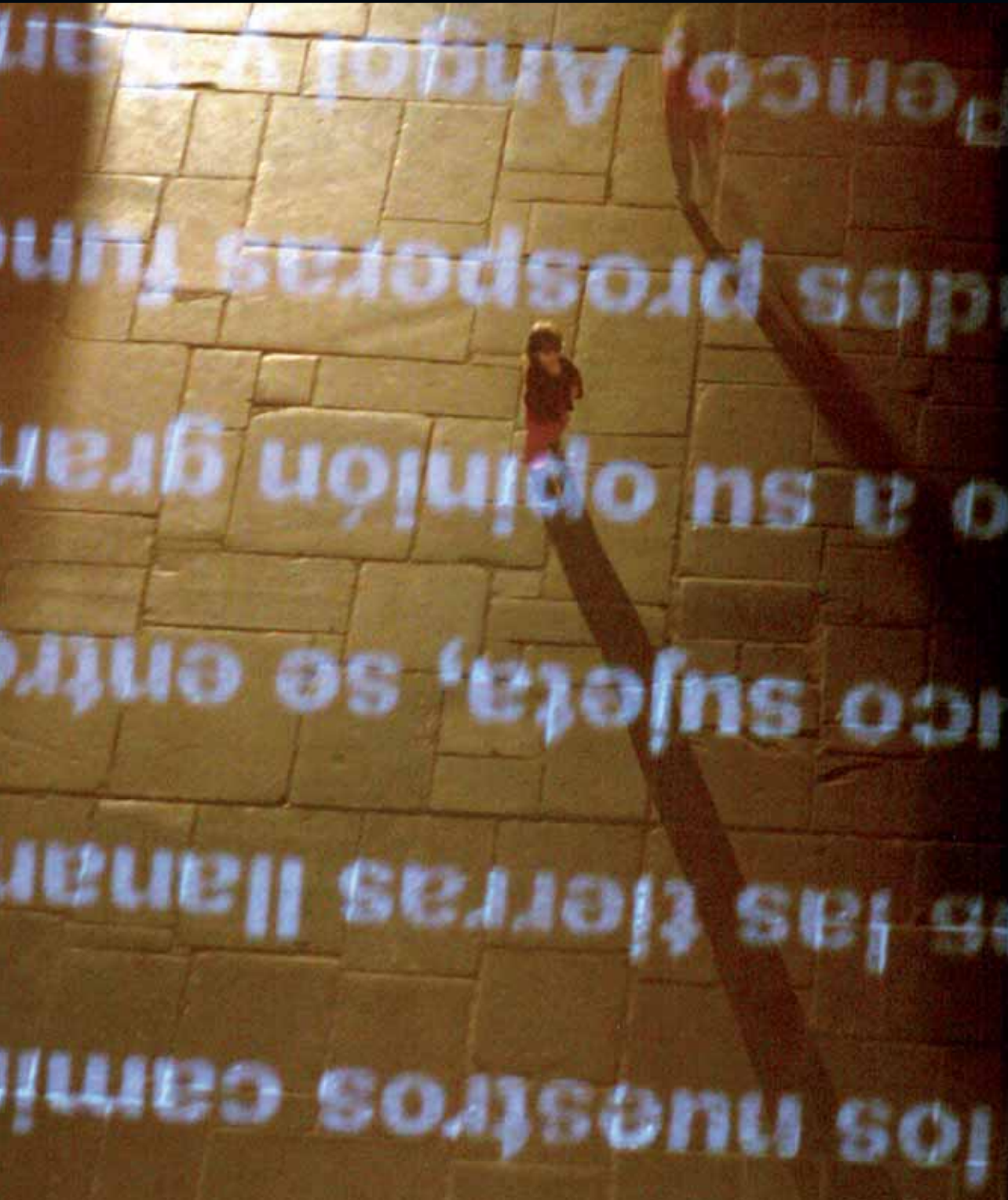


Catalina Parra
"La Araucana".









habida la ocasión de haber nacido!
vino sobre cual era más valiente
y digno del gobierno de la gente,
Así creció el furor, que derribando
las mesas, de marfíl, os ocupadas,
arrojaban a las arenas, desgasfando
las tallas al depósito obligadas;
y de ellas se apercebían, no cesando
palabras polifloras y pesadas,
que usaban la colora encendida



LA ARAUCANA

SECCION DE NOTICIAS Y OPINION

CONTI

Chile, tanto provincia y señalada
en la región Antártica
por sus recursos naturales
y sus riquezas minerales
y energéticas, especialmente
los hidrocarburos, gas natural
y petróleo, que son los
recursos más importantes
de la zona. Estos recursos
son el motor de la economía
de la zona y el principal
factor de desarrollo.
El gobierno chileno ha
invertido grandes sumas
de dinero en la explotación
de estos recursos, lo que
ha permitido el desarrollo
de la zona y el bienestar
de sus habitantes.

dioses,

de mujer y hon

miseria

el error inorante

ra





**olieron
mbre eran nacidos,
entendieron,
s sometidos**


abia

Fernando Prats

"Gran Sur".



AL, PELIGRO CONSTANTE, REGRESO A SAO PAULO, HONOR Y RECONOCIMIENTO EN CASO DE ÉXITO.

A night photograph of a waterfront promenade. A glowing neon sign in Spanish is mounted on a railing overlooking the water. The sign reads: "AL, PELIGRO CONSTANTE, REGRESO A SAO PAULO, HONOR Y RECONOCIMIENTO EN CASO DE ÉXITO." The promenade has a wooden deck and a metal railing. In the background, the city lights of Valparaíso are visible across the water.





OTAL, PELIGRO CONSTANTE, REGRESO A SACO DELS. B. Y RECONOCIMIENTO. EMICASO. DE ÉXITO



REGRESO A SALVO DUDOSO








An aerial, high-angle photograph of a city harbor. In the foreground, a large, light-colored building with a prominent clock tower is visible. The clock tower has two faces and a decorative top. The harbor is filled with various boats and ships. In the background, several large industrial cranes are visible, along with a hillside covered in buildings. The sky is overcast and grey. The text "EL TRABAJO COLECTIVO EN EL CONTEXTO" is overlaid in white, bold, sans-serif font across the middle of the image.

EL TRABAJO COLECTIVO EN EL CONTEXTO

An aerial photograph of a harbor area, overlaid with a semi-transparent green filter. In the foreground, several multi-story buildings with flat roofs are visible. The middle ground shows a large body of water with several ships, including a large cargo ship on the right and a smaller vessel in the center. In the background, a long pier or breakwater extends into the water, with a tall crane or tower structure on the left. The sky is overcast and hazy.

La Más Bella, Luis Romero, Populardelujo, SiteSize

Conversaciones / El trabajo colectivo en el contexto

La Más Bella (Pepe Murciego y Diego Ortiz), Populardelujo (Roxana Martínez, Juan Esteban Duque y Esteban Ucrós), SiteSize (Elvira Pujol y Joan Vila-Puig), Luis Romero(*) y Paulina Varas.

Paulina Varas:

La idea en esta conversación fue intercambiar una serie de ideas respecto al trabajo en colectivo o en grupos que tienen como finalidad objetivos y articulaciones comunes. En el contexto artístico hay una serie de propuestas sobre lo que entendemos por trabajo colectivo, que podrían considerarse desde una "exposición colectiva" que agrupa a una serie de artistas sin tener necesariamente una propuesta común sino que han sido agrupados por un curador o galería-museo, hasta propuestas de trabajo colectivo que articulan una serie de problemáticas comunes como, por ejemplo, la exposición *Creatividad Colectiva* del grupo What, How & for Whom, realizada para el Fridericianum de Kassel, en el verano de 2005. Esta exposición se preguntaba entre otras cosas, sobre las diferentes formas de creatividad colectiva cuyos protagonistas comparten programas comunes, modos de vida, metodologías o puntos de vista políticos. Desde esta perspectiva me gustaría saber ¿cómo piensan ustedes la noción de "creatividad colectiva"?

Populardelujo:

A Populardelujo le interesa tanto lo urbano como la imagen, pero sobre todo, le gusta creer que la gráfica popular, esa que vemos en las calles, sirve de puerta de entrada para acceder a la ciudad, para abordarla, para hacer una lectura sobre ella y sobre las maneras en que la habitamos. Nos formamos como diseñadores gráficos, y con seguridad viene de ahí la obsesión, el gusto y la curiosidad por estas imágenes. Nos gustan las ciudades, y aunque Bogotá es nuestro principal objeto de estudio, la mirada sobre lo que nos interesa nos acompaña a todos los lugares a los que vamos.

Es una constante en Populardelujo sentir que nos movemos cruzando la frontera, de un lado y del otro, entre el diseño y el arte, al borde de. Sus tres integrantes hemos trabajado durante varios años desde la misma ciudad, aunque últimamente igual lo hacemos sin estar siquiera en el mismo país. Nuevamente en la frontera, esta vez física, estando aquí y allá. Esta condición al interior del grupo es a escala la misma que opera "de puertas para afuera". Se trata de un proyecto construido a muchas manos, por una red de personas con intereses similares que logran conectar sin importar el lugar donde se encuentren. Esta es la razón por la que nos autodenominamos cooperativa, que no tiene nada que ver con el carácter legal del término y sí en cambio con el de punto de encuentro.

Y en específico sobre tu pregunta, esto lo ponemos en práctica y lo entendemos en distintos niveles según las maneras en que nos involucramos unos y otros en el proceso de creación, en relación con nosotros mismos y con la obra producida.

Al interior de Populardelujo: desde que nos conformamos como grupo, sus tres integrantes siempre hemos trabajado de manera conjunta. Sin planearlo mucho, cada uno asume un rol en cada propuesta que permite cubrir todas las necesidades y hacer un trabajo articulado. Estos roles pueden variar dependiendo del proyecto en particular en el que estemos trabajando, pero en general están muy marcados por el fuerte de cada uno en su trabajo fuera del ámbito artístico (en la concepción editorial, investigación, trabajo de campo, ejecución y producción de propuestas gráficas).

Somos muy cercanos y somos muy buenos amigos, y esto nos ha permitido tener una dinámica de trabajo en la que la crítica mutua es "el pan de cada día", es frecuente y bien recibida. Se podría decir que muchas veces la creación en nuestro grupo tiene forma de cadáver exquisito de ideas, en el que alguno piensa y propone algo, otro lo sigue, el siguiente retoma, le da la vuelta y al final no se sabe quién dijo qué. Con esta metodología muchas veces se vuelven difusas las fronteras de la autoría, y esto, lejos de ser un problema para nosotros, nos da la posibilidad de comprobar una y otra vez que, a pesar de algunas discrepancias en las maneras de abordar y concebir algunos proyectos, seguimos "jalando para el mismo lado".

Con los pintores populares: en muchos de los proyectos decidimos involucrar a los pintores populares (que hacen avisos a mano para anunciar productos y servicios en locales comerciales). Partimos del desarrollo de una idea que luego compartimos con ellos para trabajar en conjunto, creando espacios de diálogo en los que se dé un constante intercambio de saberes. Este trabajo CON y no SOBRE los pintores que realizamos, a menudo nos ha permitido a nosotros tener una mejor comprensión de sus modos de crear y hacer y a ellos tener el chance de producir obra que va más allá del encargo de sus clientes.

Con los colaboradores del proyecto: la mayoría de los contenidos publicados son producidos por quienes integramos Populardelujo, y otros son de creación colectiva y producto de las convocatorias permanentes, que permiten de una manera participativa, contribuir a la construcción de esta manera en que decidimos abordar la ciudad.

Conversaciones / El trabajo colectivo en el contexto

La Más Bella (Pepe Murciego y Diego Ortiz), Populardelujo (Roxana Martínez, Juan Esteban Duque y Esteban Ucrós), SiteSize (Elvira Pujol y Joan Vila-Puig), Luis Romero(*) y Paulina Varas.

La Más Bella replica:

Réplica.

1. f. Acción de replicar.
2. f. Expresión, argumento o discurso con que se replica.
3. f. Copia de una obra artística que reproduce con igualdad la original.
4. f. Repetición de un terremoto, normalmente más atenuado.
5. f. Der. Segundo escrito del actor en el juicio de mayor cuantía para impugnar la contestación y la reconvenición, si la hubo, y fijar los puntos litigiosos.

Para la elaboración del catálogo *Valparaíso Intervenciones* se nos requiere para contestar a una serie de preguntas iniciales. Estas interesantes cuestiones merecen, sin duda, réplicas.

La Más Bella es un proyecto artístico basado en la producción de réplicas. Uno de los elementos fundamentales del proyecto, lo que nos emparenta con el mundo editorial, es que La Más Bella hace una revista: la revista *La Más Bella*. Una revista, desde el punto de vista industrial del término, es una publicación periódica con una tirada de ejemplares elevada. El carácter industrial elimina la posibilidad de que haya "originales". Una revista es, por tanto, una edición de réplicas, una colección de elementos idénticos, donde no existe un original. No es del todo correcto (la Poesía nos concederá esta licencia), pero convengamos en que en *La Más Bella* hacemos réplicas. Por otro lado, habrá quien afirme que en *La Más Bella* no hacemos más que repetir una misma idea desde las primeras ediciones creadas a mediados de los años noventa. Nos replicamos a nosotros mismos, se podría afirmar que replicamos nuestra idea con pequeñas variaciones de formato y de colaboradores, adaptándonos a las circunstancias que nos rodean. Convenido lo anterior, vamos a las respuestas.

Pues La Más Bella lo entiende como un crisol de réplicas. Pues La Más Bella entiende la "creatividad colectiva" como un crisol de réplicas. El proyecto de La Más Bella nació y se ha replicado todos estos años como un proyecto de creación colectiva. Si bien hay un trabajo editorial muy presente, y que podría decirse que tiene un carácter muy personal y reconocible, el proceso de creación de cada edición es un proceso colectivo. No en cuanto a la toma de decisiones, que siempre recae en las dos personas que editamos la revista, sino en cuanto al resultado final que se va articulando merced a las aportaciones de los colaboradores. Cada trabajo que recibimos es potencialmente una

contrapropuesta (una réplica, también) a nuestra petición inicial, que puede adaptarse exactamente a nuestra idea o puede proponernos una alternativa formal o conceptual a la idea que tenemos en marcha. Si nos llegan réplicas de este tipo las asumimos automáticamente (salvo raras excepciones que tal vez exijan una contrarréplica por nuestra parte), y cada aportación alimenta el proyecto a su manera. El resultado se puede parecer o no a lo previsto en el plan inicial, pero en la mayoría de los casos la edición de *La Más Bella* resultante es la puesta en común de réplicas.

Paulina Varas:

Entonces, sobre esta misma definición de la creatividad accionada desde colectivos o agrupaciones, ¿consideran que es una alternativa a las condiciones de producción y representación en el contexto cultural donde se inscriben sus prácticas?

Populardelujo:

Tal vez el trabajo colectivo nos parece natural por nuestra formación y por nuestras dinámicas de trabajo como diseñadores. Aunque cada uno de nosotros despliega sus intereses con la imagen de manera individual y al margen del trabajo comercial como diseñadores, el estar juntos en Populardelujo se ha dado de una manera natural. En nuestro caso podría decirse que la alternativa es más bien explorar caminos independientes.

Para el caso del proyecto y más allá de nosotros mismos, trabajar de manera conjunta ha sido una ventaja para la confección de una red interconectada por intereses similares (la ciudad, lo urbano, Bogotá, la gráfica popular). Aunque Populardelujo adopta múltiples formas dependiendo de cada proyecto en particular (exposiciones, talleres, reseñas y artículos, propuestas editoriales), para esto ha sido clave el sitio web, que como medio terminó siendo ideal para un proyecto cuyo tema es inasible, mutante, ambiguo y reacio a ser clasificado, ideal para un proyecto lleno de conexiones y de líneas de fuga.

La Más Bella:

Para nosotros, más que una alternativa, nuestro *modus operandi* es más bien una contrarréplica al contexto cultural que nos envuelve, en el que ofrecemos preguntas, no respuestas ni recetas para actuar, sería más bien un camino paralelo o diagonal a los ya existentes. Como decíamos arriba, trabajamos con artistas o creadores de diferentes ámbitos, contextos y disciplinas, por lo que en nuestra producción final se mezclan de modo imprevisto las diferentes individualidades

Conversaciones / El trabajo colectivo en el contexto

La Más Bella (Pepe Murciego y Diego Ortiz), Populardelujo (Roxana Martínez, Juan Esteban Duque y Esteban Ucrós), SiteSize (Elvira Pujol y Joan Vila-Puig), Luis Romero(*) y Paulina Varas.

sin que nosotros mismos podamos controlar el resultado final de esas mezclas, que se parasitan feliz y enormemente a nuestra primera idea.

Sin haberlo previsto conceptualmente de antemano, nos hemos dado cuenta, tras largos años de trabajo en común, de que nuestro proyecto utiliza como material imprescindible e ineludible los afectos, la comunicación personal, la cercanía directa, las inevitables cañas (de cerveza) compartidas, con la mayoría de los artistas que colaboran en cada una de nuestras publicaciones y con el resto de gentes unidas al proyecto. Seguramente no existiríamos o hubiéramos dejado de existir si estos modos no se hubieran manifestado tan potentemente en nosotros, por lo que no podemos tomarlos como algo banal, sino todo lo contrario, como pilar básico de La Más Bella.

Ahora bien, malamente podemos ofrecer este *modus operandi* como una alternativa, ¡que cada cual elija cómo plantear su contrarréplica a su contexto cultural! Eso sí, nuestra réplica funciona y nos gusta, y nos gusta ver cómo con estos métodos hemos logrado realizar proyectos en otras latitudes y culturas diferentes a la nuestra.

Paulina Varas:

Me gustaría abordar una cuestión ya desde otra perspectiva y contraponer dos instancias que pudieran parecer a simple vista opuestas o tal vez ambivalentes y es la relación de las prácticas colectivas y el mercado del arte, me gustaría preguntarles su opinión sobre cómo se relaciona el trabajo en grupo o colectivos en el arte, con el mercado.

Populardelujo:

La verdad es que en Populardelujo hemos estado bastante al margen de la movida del mercado del arte, por no decir que fuera de él. Hemos participado en tres ediciones de una de las ferias de arte contemporáneo en Bogotá, pero si estamos hablando de transacciones, pues nos movemos en las simbólicas más que en las económicas. Lo que producimos como producto y memoria visual del proyecto (libros, afiches y postales) es algo que está disponible para la venta en librerías especializadas en temas de ciudad, arte y diseño o en espacios artísticos alternativos. Sin embargo, nuestro terreno favorito ha sido el del intercambio de material con otros proyectos.

La Más Bella:

Si esta pregunta se refiere al mercado del arte, hemos de replicar que no entendemos mucho de este tema. Es cierto que el resultado

de nuestro proyecto es producir publicaciones que en la mayoría de los casos tienen un precio y se venden (entran así en el mercado), pero entroncan más con el mercado editorial que con el mercado del arte. Nuestra relación con las estructuras mercantiles del arte contemporáneo (las galerías, las ferias o las subastas) es prácticamente nula, aunque de vez en cuando participemos en alguna feria de arte. Por tanto, aquí nuestra réplica tiene más bien poco interés.

Paulina Varas:

Muy bien, entonces, dejando de lado este escenario genérico, quería que nos refiriéramos al contexto del proyecto expositivo que nos convoca y volver un poco a las cuestiones iniciales. ¿En qué medida el proyecto para Valparaíso involucra lo común o colectivo en su proyecto?

Populardelujo:

Hubo dos momentos en Valparaíso en los cuales Populardelujo se involucró de maneras distintas en el trabajo colectivo: invitando a unos e invitado por otros. Por una parte, Servio Vargas y Juan Bautista -dos pintores populares que viven y trabajan allí-, se animaron a hacer parte de "Altiro, gráfica popular de Valparaíso", nuestra participación en *Valparaíso Intervenciones*. Ambos pintores son protagonistas del mapa impreso y digital que elaboramos como registro de los recorridos y hallazgos de gráfica en las calles porteñas. Una segunda fase de este proyecto consistió en invitarlos a participar en la creación de nuevas imágenes que fueran expuestas durante el tiempo del encuentro. Con Servio hicimos un trabajo en su taller de avisos hechos a mano (para anunciar rutas y tarifas de vehículos de transporte público) que frecuentaron sus clientes habituales: conductores de taxi y micro. Juan Bautista realizó una serie de pinturas en la Sala el Farol inspiradas en el trabajo que normalmente produce por encargo de sus clientes, esta vez con la curiosidad de saber que otros verían su obra en un espacio distinto al de la calle.

Por otro lado, durante uno de los días de convivencia en Valparaíso, Populardelujo se unió encantado a la cadena de montaje organizada por La Más Bella. En esta ocasión, a su carisma para convocar a gente que se enganchara con su proyecto, se sumó el efecto post sísmico de los remesones de tierra chilena que nos sacudieron a todos por esos días. Se podría decir, sin lugar a dudas, que esa onda colectiva que se veía y sentía entre quienes participamos haciendo de manera casi hipnótica la tarea que a cada uno le correspondió, fue tanto una acción artística como terapéutica.

Conversaciones / El trabajo colectivo en el contexto

La Más Bella (Pepe Murciego y Diego Ortiz), Populardelujo (Roxana Martínez, Juan Esteban Duque y Esteban Ucrós), SiteSize (Elvira Pujol y Joan Vila-Puig), Luis Romero(*) y Paulina Varas.

La Más Bella:

La participación de La Más Bella en *Valparaíso Intervenciones* es un juego constante de réplicas y contrarréplicas. Réplica por parte de La Más Bella a la hora de ofrecer una respuesta al choque que supuso para nosotros ser invitados a un evento de estas características, muy lejano al universo *underground* (dicho sea sin ningún *glamour*, es decir, en su traducción literal de subterráneo) en el que La Más Bella se mueve habitualmente. Nuestra reacción inmediata fue activar el mecanismo que tan buenos ratos nos ha proporcionado: devolver la onda, propagarla en otras direcciones, invitar a colaborar a todas las personas que nos rodeaban en este proceso: desde chilenos amigos hasta chilenos conocidos e incluso alguno desconocido, desde vecinos hasta nuevos amigos procedentes de otros lugares a los que conocimos en Chile... Y la onda volvió de nuevo hacia nosotros. La Más Bella existe porque rebotan hacia nosotros las ondas que nosotros lanzamos hacia otras personas. Las réplicas son las que hacen la revista.

El viaje a Valparaíso debía ser la culminación de este proceso, el lugar donde confluían todas las réplicas lanzadas por las personas que aceptaron participar en nuestro proyecto, y que nos permitirían armar una nueva edición de la revista *La Más Bella*, a la que bautizamos *La Más Bella Por Los Pelos*. El objetivo final era crear trescientas réplicas de esta edición y, tras ensamblarla y exponerla, iniciar un proceso de expansión de cada ejemplar replicado. Expansión en todas direcciones: hacia los artistas colaboradores, hacia los amigos de Chile, hacia las instituciones que nos invitaban, hacia cualquier persona interesada en acoger una de las trescientas réplicas, desde un centro descentrado hacia todas direcciones.

La madrugada del 26 al 27 de febrero de 2010 Valparaíso nos devolvió una onda que no esperábamos, la onda que desde su epicentro tardó apenas unos minutos en mecer violentamente el mismo lugar donde intentábamos descansar.

Nunca imaginábamos que nos íbamos a ver envueltos en otro juego de réplicas, en otras dinámicas de expansión de energía en círculos concéntricos, toda una alegoría de la actividad que La Más Bella tenía previsto hacer en Valparaíso. Las réplicas geológicas se sumaron a las réplicas editoriales, y se potenciaron con las réplicas personales de todos los que participábamos en aquellas vivencias, y que hicieron posible la creación final y definitiva de las trescientas réplicas, de los trescientos ejemplares de la edición.

Por mucho que intentemos relativizar los acontecimientos y enfriar los momentos de sofoco vividos para centrarnos en nuestra capacidad de leer la vida de modo racional, para un proyecto como La Más Bella,

creado a partir de una red de afectos, de réplicas y contrarréplicas personales, la aparición de aquel invitado inesperado en forma de sismo no pudo más que potenciar el carácter simbólico de nuestra propuesta, una propuesta basada en involucrar absoluta y emocionalmente a todas las personas que se acercan a ella.

Si lo colectivo está en la base de nuestro proyecto, la fortísima vibración emocional que se generó en Valparaíso aquellos días potenció sin duda el carácter colectivo y casi comunitario de la propuesta que La Más Bella deseaba plantear en *Valparaíso Intervenciones*.

Paulina Varas:

Y en esta misma dirección me gustaría preguntar a SiteSize: ¿qué dinámicas generaron con los colaboradores de su trabajo para Valparaíso? ¿De qué manera recopilaron los relatos que eran parte de su proyecto?

SiteSize:

Desde el principio planteamos nuestro proyecto para *Valparaíso Intervenciones* como un trabajo colaborativo. La distancia cultural y geográfica con la ciudad determinó que nuestra aproximación debía ser en colaboración con los agentes y las dinámicas propias del lugar, más concretamente a partir de sus narrativas.

Más que imponer una lectura sobre el sitio queríamos ensayar una escritura colectiva de cómo se piensa la ciudad -o los que sobre ella reflexionan y tienen una opinión formada-. Esto requería un cruce de miradas sobre lo contemporáneo que pudiera reflejar la condición metropolitana de Valparaíso, los retos, el imaginario de la ciudad.. Esta complejidad solo podía concretarse desde la pluralidad de voces, y con ese fin tratamos de invitar a colaborar en el proyecto a personas con perfiles y trayectorias diferentes (historiadores, gestores culturales, artistas, urbanistas...). Este proceso se fue materializando vía mail en una agenda de encuentros que se hicieron efectivos al día siguiente mismo de nuestra llegada a Valparaíso. Las entrevistas y conversaciones con nuestros invitados nos dieron la pauta para interpretar la ciudad desde una óptica bien distinta. Cada uno de ellos aportaba una mirada diferente con la que aproximarnos a Valparaíso y entender dónde estábamos. En este sentido, el desarrollo del trabajo fue muy intenso, pues nos obligaba a estar muy atentos a todas las señales a las que apuntaban nuestros colaboradores. Viéndolo ahora en la distancia, podemos decir que fue un proceso de aprendizaje privilegiado, aunque quizás demasiado acelerado por el poco tiempo de que disponíamos.

Conversaciones / El trabajo colectivo en el contexto

La Más Bella (Pepe Murciego y Diego Ortiz), Populardelujo (Roxana Martínez, Juan Esteban Duque y Esteban Ucrós), SiteSize (Elvira Pujol y Joan Vila-Puig), Luis Romero(*) y Paulina Varas.

A partir de las entrevistas y los textos resultantes tratamos de establecer un diálogo cuyo formato de intervención se formalizaba en forma de narrativa visual. De este modo, iba emergiendo una conversación muy fértil entre discurso e imagen, entre conocimiento y descubrimiento, entre lo imaginario y lo simbólico.

Nuestra intervención en Valparaíso parte pues de este proceso dialógico en el que el discurso narrativo de los colaboradores es el detonante del proyecto. Y en el que el trabajo se construye a partir de una sinergia colaborativa.

El objetivo de la intervención era trasladar todo este relato de ciudad, a una lectura que fuera también colectiva, para sobreimprimir uno de los espacios de relación urbana más ricos y singulares de Valparaíso, los ascensores. El proyecto parasitaba de una forma discreta pero eficiente los usos sociales de los ascensores. A la vez que resignificaba con nuevos contenidos lo que su topología especial nos ofrece: el vínculo trazado entre el plan y los cerros. El ir y venir cotidiano, ajeno a la lectura distorsionante de los modos establecidos de la gestión y difusión cultural de contenidos. El encuentro en cada ascensor con palabras y discursos distintos a los habituales, en una escala de lectura que cruza lo urbano con lo tradicional, lo crítico con lo artístico.

Este proceso únicamente se vio truncado momentáneamente por el terremoto. Estos hechos nos pusieron a prueba a la hora de valorar el significado mismo de nuestro trabajo. Si tenía sentido seguir adelante, cuando la misma noche del sismo estábamos ultimando el montaje de nuestra instalación. En esos momentos trágicos para una buena parte de Chile lo más importante era el hecho de saber que seguíamos vivos. Las pruebas de afecto y coraje de nuestros colaboradores y de todo el equipo de la organización del evento dieron aliento al trabajo y decidimos, tras los días de pausa obligada, reemprender el proyecto. Este se acabó de montar paulatinamente, a medida que íbamos instalando las piezas en los ascensores.

Otro aspecto que queremos destacar es que, al tratarse de un proyecto colaborativo, las personas que participaban eran remuneradas. Esta es una forma de reconocer de otro modo su aportación y también de agradecer su prestación al trabajo común.

Paulina Varas:

Ustedes en su proyecto propusieron vincular de algunas maneras a la comunidad mapuche a partir de su lengua. Sin embargo, no es usual que sea considerada desde propuestas contemporáneas en las artes visuales. ¿Cómo percibieron las

relaciones de la cultura mapuche en el contexto de la cultura contemporánea de la ciudad? ¿Cuál fue aquella potencia que les interesaba develar o visibilizar con su proyecto?

SiteSize:

Queríamos focalizar nuestra intervención en el tema de la lengua por estar el evento circunscrito al Congreso Internacional de la Lengua Española. Más aún cuando el programa del congreso no trataba de la convivencia del español con las lenguas indígenas. Además, se da la circunstancia de que nosotros vivimos en una realidad bilingüe, en la que el español se impone y/o compite por su hegemonía con el catalán.

Problematizar sobre estas cuestiones nos llevaba a poner en primer término la condición postcolonial de la cultura y la lengua indígenas. Este año, que se celebra el bicentenario de la independencia, la identidad y el reconocimiento de lo indígena es una tarea pendiente. Y en el caso del pueblo mapuche se convierte en un conflicto criminalizado por los medios de comunicación y por los intereses de las multinacionales en la explotación de sus tierras y recursos.

Volviendo a nuestro trabajo, en la tradición mapuche el concepto Ampin designa el proceso de curación por medio del valor de la palabra. A partir de esta idea de la cosmovisión indígena escogimos cuidadosamente aquellos términos que pudieran ejercer un efecto amplificador sobre las narrativas textuales y visuales que habíamos construido conjuntamente con nuestros invitados. Cada una de estas palabras actuaba como conector y tejía discursivamente entre sí cada una de las intervenciones en los ascensores resignificando la ciudad y por extensión nuestra mirada sobre ella.

Ampin. Habitar la palabra, ensayaba la posibilidad de tejer una escritura colectiva tomando como emblema los ascensores de Valparaíso y como capital simbólico el valor del pensamiento indígena como aproximación a la interpretación del lugar.

Nuestra percepción de la relación entre la cultura tradicional mapuche y los modos contemporáneos ligados al arte, nos proporcionó evidencias de que se están dando cambios significativos. Artistas actuales chilenos están tratando con mucho respeto esta relación. Se da una gran fascinación por la riqueza de esta cultura, una búsqueda en las culturas originarias de esferas de certidumbre, que pertenece ya a la tradición del arte moderno frente al agotamiento de las propias referencias culturales.

Quizás falta una apuesta decidida por la preservación social de esta cultura en el marco de la creación actual, que asuma la violencia de la fractura social y que trabaje en la creación efectiva de puntos de encuentro y reconocimiento.

(*) Luis Romero no participó en esta conversación.

La Más Bella Pepe Murciego y Diego Ortiz
"La Más Bella por los pelos".















S. ALLENUE



LONGO



Luis Romero
"Tipos Falsos"

Mi PRESEN







A M I C H E L
T A B B
P R O Y E C
B i C E O
L A ! S g









Populardelujo Juan Esteban Duque, Roxana Martínez, Esteban Ucrós
"Al tiro. Gráfica popular de Valparaíso".



POPULAR DELUJO



Juan Bustos 8-2910503

←
TOME UNO

WWW.POPULARDELUJO/VALPARAISO

consulte Aquí

FILETE
2.698
1KG

Populista de lujo
Este producto es de origen Chile
Elaborado con carne de reses de alta calidad.
Presentado en un paquete de 1kg.





ALTIRO

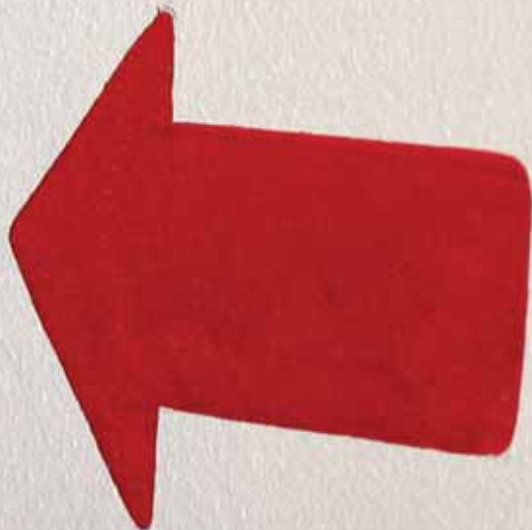
Populazione

GRAFICA
ZONA EL PLAZA DE ARRIAS - CALLE 10310

ALTIRO

Populazione

GRAFICA
ZONA EL PLAZA DE ARRIAS - CALLE 10310



TOME UNO





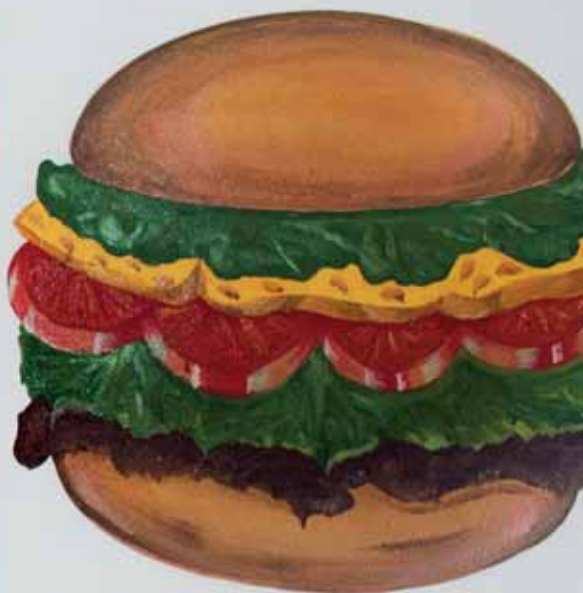
AL TIRO



GRAFICA POPULAR 'VALPARAISO'

PANCUTRAS
VIDEOS









Conciencia

El éxito. El éxito gradualmente permea la relación al desarrollo a la diversidad de perspectivas especula sobre un ejercicio en la a debilidades y fortalezas. Conciencia del origen produce, genera valores e irónicamente en traduce en que, frente a otros, ajenas y existencias.

Lo que Valparaíso programas de inversión desconocer las trayectorias ansiedad de los tiempos originales que una lista de quien quiere. Entonces, propósitos ortoplacismos centran estructuras comerciales en rotación. Y, si comprenden el valor simbólico del fortalecimiento de la transparencia de estas.

Males de los tiempos ejemplos de este éxito pueden ser entendidos a saber hacer, de la habilidad y conocimiento y de la

WITRAWUM: éxito

Mejoramiento y afinamiento de las destrezas y virtudes personales, de "abajo hacia arriba", de lo concreto y simple a lo superior, intangible y complejo

del origen

o real es producto de una serie de decisiones que
ten un desarrollo coherente con esa existencia. En
o de las ciudades, pasa lo mismo. Una ciudad enfrentada
posibilidades de proyección, sobre todo cuando se
irreno virgen a nuevos negocios, debe antes que nada
to-valoración y para eso hay que enfrentarse a
ezas.

n. Un ejercicio adolescente común que, cuando no se
ios e inestabiliza intermitentemente a lo largo de la vida,
s cargos y roles en los que uno se desempeña. Esto se
te a problemáticas sólo responde con soluciones de
sas en contextos distintos al propio.

so ha perdido sistemáticamente en los últimos 20 años en
ión pública, es eso. Y se produce justamente por el
ctorias de los habitantes del lugar, que sumado a la
pos, genera una desarticulación de los capitales
udad—está como cualquiera—tiene a la vista, claro, a la
ver.

como "generar empleo", derivan en planes y
alistas y neuróticos que locutan armónicas y vulnerables
es o constructivas—por mencionar algunas que los
xistiera la voluntad de ese mismo centralismo en
le las dinámicas particulares; el resultado exacto sería la
ento de esas sutiles estructuras; para que la
olución endémica cundiera y se replicara.

pos, sí. De todos los tiempos,
profundo hay aún en esta ciudad, como en otras. Y
como la promoción de coherencias íntimas, de
rencia y de la verdadera generación de
vida silenciosamente exitosa a la vista de todos.



Witrawum: éxito

PIW



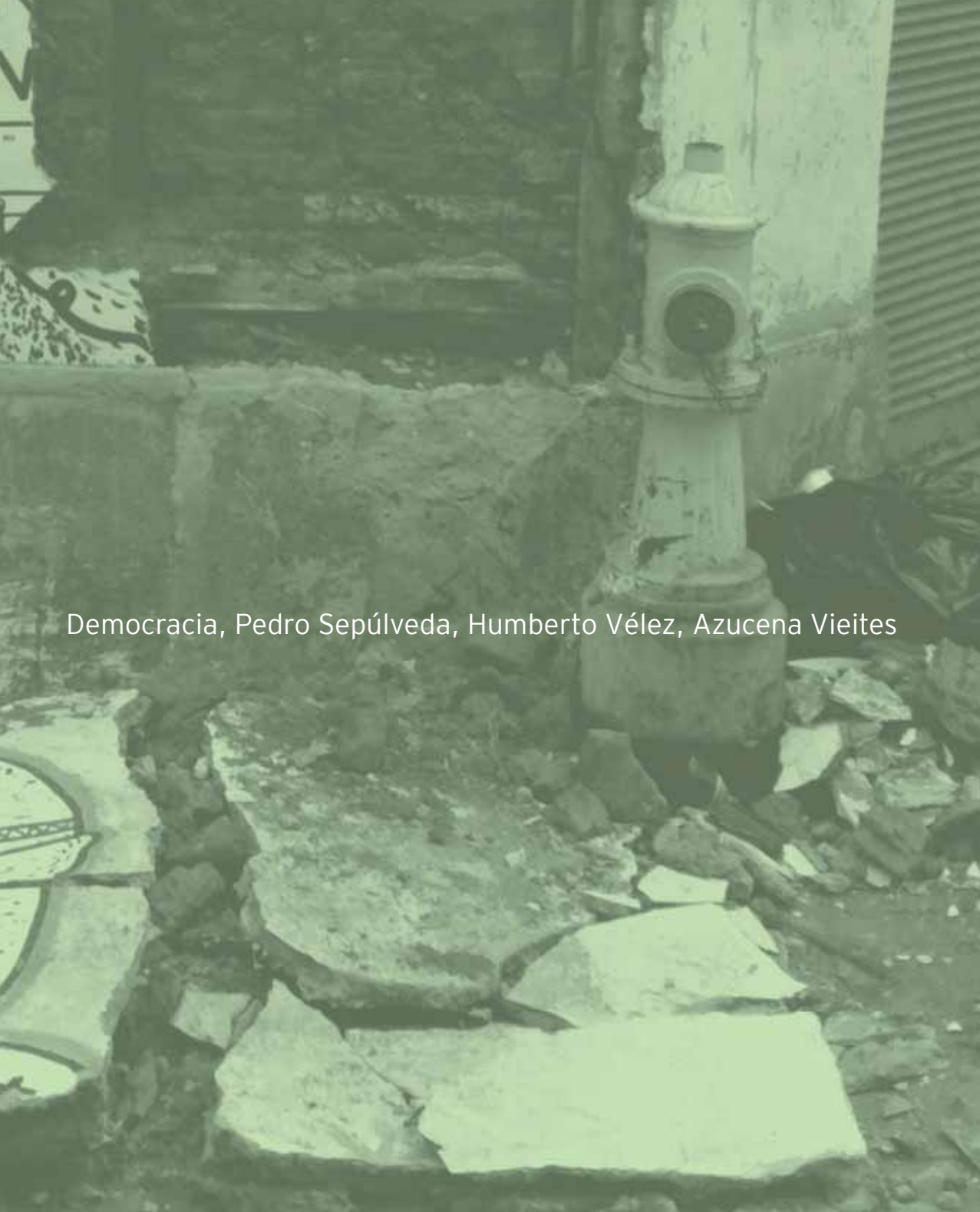






A black and white photograph showing a wall with graffiti. The graffiti includes a large, stylized shape filled with crosses and dots, and a hand holding a calculator. The word 'KULT' is visible in the upper right. The floor is covered in debris, including a large piece of broken concrete with graffiti on it. The overall scene suggests a state of decay or destruction.

JUEGO Y POLÍTICA



Democracia, Pedro Sepúlveda, Humberto Vélez, Azucena Vieites

Conversaciones / Juego y Política

Democracia (Iván López y Pablo España), Pedro Sepúlveda, Humberto Velez (*), Azucena Vieites y Jorge Díez.

Jorge Díez:

Dice Jacques Rancière en *Las paradojas del arte político* que "se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo a los iconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social, etc. Al final de todo un siglo de supuesta crítica de la tradición mimética, es preciso constatar que esa tradición continúa siendo dominante hasta en las formas que se pretenden artística y políticamente subversivas. Se supone que el arte nos mueve a la indignación al mostrarnos cosas indignantes, que nos moviliza por el hecho de moverse fuera del taller o del museo y que nos transforma en opositores al sistema dominante cuando se niega a sí mismo como elemento de ese sistema. Sigue considerándose como evidente el paso de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo si supone que el artista es incompetente o que el destinatario es incorregible". ¿Cómo os situáis respecto a esta última afirmación de Rancière?

Azucena Vieites:

Mi interés se sitúa un paso más allá de una dinámica binaria que se percibe en estas citas de Rancière, ya que, como bien sabemos, los opuestos no existen como tales. Por otro lado, también sabemos que ya no es posible hablar desde un "afuera". Este tipo de dinámicas binarias nos llevan a un punto muerto, que no avanza, que suele ser, desde mi experiencia, muy poco productivo y que no contempla la construcción de las subjetividades, apelando a una especie de uniformidad cerrada desde la que se presupone que debe ser algo. Me parece relevante incorporar en los discursos cuestiones relativas a los procesos y a las técnicas de materialización o traducción en el trabajo. En una ocasión, una amiga artista me pidió que escribiera un texto para ella sobre su obra. Al final de ese texto yo decía: "construir en relación a lo que ya existe, con suerte, puede tener algo de transgresor".

Pedro Sepúlveda:

Comparto con Azucena respecto de lo complejo de situar la discusión en una dinámica binaria. En este sentido, me parece que el carácter político está contenido en toda obra de arte cuando esta toma una postura, una mirada, una opinión, aunque sea solamente desde la perspectiva estética. Ahora me hace sentido, retomando aquello

sobre la imposibilidad de hablar desde el "afuera", cómo la obra de arte va construyendo un camino de desarrollo y circulación que permite potenciar un carácter crítico respecto del sistema del arte, entendiendo la dimensión económica y social como condiciones centrales, no como discurso de la obra, más bien como parte del mismo sistema de desarrollo de la obra. Así, trato de diferenciar la recurrente pulsión del artista por generar discurso de sí mismo por sobre el valor de la obra. Esto me parece una discusión central para enfrentar aquello que llamamos "lo político".

Democracia:

Aquí se está obviando una práctica del arte político tan revelante como la de la "sobreidentificación" y que desde que el NSK la pusiera en marcha y posteriormente Zizek la teorizara diciendo que "la subversión no se realiza mediante la producción de distancia irónica acerca de los hechos sino tomando al sistema más en serio de lo que él se toma" se ha vuelto tan central como la que describe Rancière. La sobreidentificación precisamente trata de eliminar la dinámica binaria poder-oposición, expresando de modo afirmativo aspectos callados del pensamiento dominante, imitando la lógica del sistema con la máxima fidelidad. Pero, por otro lado, ¿por qué no utilizar la oposición frontal, también, con lo que tiene de cliché? Ya no es frecuente, por ejemplo, la pura negación, el nihilismo punk, a veces hay que decir claramente que no.

No creemos que haya fórmulas para un arte político de la misma manera que ya no hay manifiestos, y que el contexto es lo que marca la posible efectividad de un discurso, más que su "forma". Con respecto al arte político, la única certeza posible es que será más o menos eficaz, más o menos transformador, en la medida en que sea parte integrante de movimientos sociales y de luchas concretas, poniéndose a su servicio.

Jorge Díez:

Desde luego que no es posible situarse en el "afuera" que mencionan Azucena y Pedro, pero tampoco cabe universalizar el carácter político de toda obra por el hecho de que responda a una mirada o toma de postura. Partamos de la interpretación desde un sistema de ideas fundadas dentro de una tradición histórico-artística o desde la decisión de los agentes del mundo del arte, cuando hablamos de arte político estamos acotando determinadas prácticas artísticas. Sin embargo, creo que en toda práctica artística debe existir el proyecto de comunicar un significado simbólico autónomo, por lo que no estoy de acuerdo con la última afirmación

Conversaciones / Juego y Política

Democracia (Iván López y Pablo España), Pedro Sepúlveda, Humberto Velez (*), Azucena Vieites y Jorge Díez.

de Democracia al subsumir la eficacia del arte político en su necesaria subordinación o puesta al servicio de las luchas políticas concretas o de determinados movimientos sociales. Además, y quizás me equivoque, su propia práctica artística no responde a la literalidad de esa afirmación. De todas formas, me parece que deberíamos ir entrando en la experiencia y en los trabajos desarrollados en Valparaíso. En este sentido, retomando la apelación de Azucena a la relevancia de los procesos y de construir en relación con lo que ya existe, ¿cómo os planteasteis vuestros respectivos proyectos en relación con el contexto local y con el fuerte marco institucional en el que de una forma u otra se iban a enmarcar?

Azucena Vieites

Mi proyecto finalmente consistió en desplegar una especie de dispositivo que sirviera como referencia de trabajo en los dos talleres infantiles que había propuesto hacer en la sala Puntángeles. Quería seguir con un proceso ya iniciado, es decir, dibujar a partir del entorno que me rodea incorporando técnicas del femzine, fanzine feminista, y en esta ocasión de los modos de hacer de la infancia, por su capacidad de sorpresa, falta de convención y voluntad de construir lenguaje. La idea era que niñas y niños de la ciudad, entre tres y seis años aproximadamente, colorearan mis propios dibujos, entre ellos uno que había hecho a partir de una serigrafía de la artista Matilde Pérez que vi en la estancia en Santiago y que, en colaboración, pusieramos los resultados en la pared de la sala, en espacios que yo había dejado vacíos en la instalación. Mostraba un trabajo "latente" que se completaría a partir de estos dos talleres infantiles y quería ser yo quien aprendiera de la experiencia, retomando esa idea de juego. Pensando ahora en todo ello, creo que lo que me interesa es que, cuando algo no está completamente definido en términos de lenguaje o representación, se produce una especie de cortocircuito o rareza en los mismos que dificulta su etiquetado e instrumentalización y abre un espacio para el conocimiento.

Democracia:

Antes de entrar a hablar de nuestro proyecto en particular queremos puntualizar que es obvio que nuestra práctica no se corresponde con la literalidad de nuestra afirmación. En ese mismo sentido, nos estamos sustrayendo de dar por hecho que nuestra propuesta tenga una efectividad política, hablábamos de certezas.

Pedro Sepúlveda:

Respecto de esas mismas certezas que señala Democracia, si observamos el arte chileno que se desarrolló en tiempos de la dictadura de Pinochet en torno a lo que Nelly Richard denominó la "escena de avanzada", y que se ha convertido en un símbolo de lo que llamaríamos Arte político, podemos observar cómo un conjunto de obras dialogan con un contexto definido de manera subversiva, tomando en algunos casos un papel importante como parte de luchas o reivindicaciones sociales en los años ochenta. Por cierto que hay un cuerpo de obras y artistas más allá de la "escena de avanzada" que integraron de manera activa esas luchas. Mi interés está en retomar aquello que definí de manera simple como toma de posición y que Jorge lo entiende de manera universal (la mirada), fuera de una tradición específica, en este caso la del arte.

Porque si bien comparto con Democracia ese universo de certezas, la toma de posición es fundamental para detectar hacia dónde apunta la obra, cuál es su camino. Porque muchas de las prácticas de la "escena de avanzada" se han convertido en un tipo de modelo metodológico, como un patrón o molde de lo que debiera ser arte político, sea desde una perspectiva estética o discursiva. Y creo que esto ha ocurrido en varios contextos donde se han existido prácticas similares.

En este sentido, y a riesgo de ser autorreferente, el cómo realizar una práctica artística-política o político-artística contundente y crítica en el Chile de hoy está sujeta a la certeza de esa toma de posición. Independientemente de su forma o cuerpo. Por ejemplo, podríamos leer qué potencial político, si es que lo hay (y yo creo que lo hay) existe en el hecho de usar la Bolsa de Valores de Valparaíso como espacio de trabajo en el proyecto, como en caso de la obra de Humberto. O cómo se lee en mi propio trabajo para este proyecto.

Democracia:

Nuestra conexión con la ciudad llevaba implícita la voluntad de superar ese "férreo marco institucional". El hecho de trabajar con la barra brava de los Panzers, los seguidores más radicales del Santiago Wanderers, ya marcaba por nuestra parte un compromiso con una comunidad a priori estigmatizada por la violencia que se presupone a un grupo de ultras. Reivindicar su actividad dentro de un marco cultural oficial era también una posición que forzaba lo aceptable por la institución.

El punto de encuentro con los Panzers fue ideológico, desarrollar un merchandising en el que se hiciera explícita una postura política compartida, tratando de ir más allá de esa imagen preconcebida de violencia, y pensando en la barra brava, su labor social y su

Conversaciones / Juego y Política

Democracia (Iván López y Pablo España), Pedro Sepúlveda, Humberto Velez (*), Azucena Vieites y Jorge Díez.

postura política como en una suerte de "vanguardia" de la clase obrera. En este sentido también se forzó el marco habitual en el que se desarrolla su actividad, ya que en los estadios chilenos está prohibida cualquier manifestación de carácter ideológico. Por otro lado, esa postura de hacer explícita su postura política conectaba con nuestra idea de recuperar en el vídeo de la acción la memoria del estadio de Playa Ancha como centro de detención y tortura en los primeros momentos de la dictadura, de la que muchas familias de miembros de los Panzers fueron víctimas.

Jorge Díez:

Está bien la aclaración de Democracia sobre algo que yo no veía tan obvio en su respuesta y tengo la sensación de que Pedro tampoco, a la vista de su comentario. En cualquier caso, creo que ya va quedando más claro al hablar de su proyecto, como también ha hecho Azucena del suyo, vinculando el posible espacio para el conocimiento a los voluntarios márgenes de indefinición previa en términos de lenguaje o representación. Respecto a las certezas y a la toma de posición previa, la "escena de avanzada" es, sin duda, una referencia histórica y metodológica, aunque precisamente por el contexto de la dictadura en el que surgió las certezas actuales serían otras, ¿no?

Paulina Varas:

Me gustaría aportar algunas ideas pequeñas respecto a lo que se ha señalado sobre la "escena de avanzada". Se trata también de considerar unas ideas sobre el hacer que provienen directamente de un discurso elaborado por Nelly Richard, pero que no determinan, según mi perspectiva, una metodología precisa. Es mucho más complejo que la reunión de un grupo de artistas en dictadura, considerar a esta "neovanguardia chilena".

Hemos convenido con algunos investigadores que la "escena de avanzada" es una construcción teórica para hablar de un momento en Chile desde su producción artístico-cultural, más que unas formas de hacer arte o unos modos de operar en el escenario político. Hoy en día, gracias a una serie de revisiones sobre estos casi "estatutos del arte" que operaron de manera incluso "inaugural", constatamos que la diversidad de formas de hacer en el terreno de la visualidad y la política son y han sido mucho más diversas de como se había contando en algunos discursos del arte.

Cuando nos preguntamos hoy sobre la potencia de algunos episodios de arte y política para agenciarse en nuestro escenario cultural, no solo nos referimos al contexto específico del arte, allí hay un punto de conexión con lo que menciona Democracia del referente histórico-local de los Panzers y su memoria biográfica sobre el estadio.

Jorge Díez:

El fútbol (juego-deporte-espectáculo) es el ámbito común de los trabajos de Pedro Sepúlveda y Democracia para este proyecto y, al igual que el ejercicio de la política en un marco democrático, está sometido a unas reglas precisas a las que tienen que atenerse los jugadores/ciudadanos. El juego al que aludía Azucena es de otra índole, ya que, o bien carece de reglas o bien las reglas se configuran y modifican en el puro acto de jugar por parte de los propios jugadores. En este sentido, ¿con qué tipo de juego/reglas os manejáis cada uno en vuestra práctica artística y cómo las habéis aplicado a los proyectos desarrollados en Valparaíso?

Pedro Sepúlveda:

De manera consciente mantengo algunas reglas de interés para indagar sobre ciertas problemáticas. Ahora, la manera de abordarlo generalmente varía según cada proyecto. El Campeonato de Fútbol en Pendiente, pretendió indicar un fenómeno social cotidiano y singularizarlo en su modificación de reglas, creando un lenguaje propio. Mi idea era alejarme del concepto de intervención pública y acercarme al registro. En este sentido, las dimensiones de lectura e interpretación sobre el trabajo se potenciaron en todo su proceso, desde la realización del propio campeonato, sus partidos, sus juegos; el registro audiovisual que en sí mismo plantea muchas dimensiones como pieza; el registro fotográfico; la premiación y, finalmente, la puesta en escena en la sala del DUC. Comparto con Jorge sobre ese ámbito común que existe con Democracia para este proyecto. Me parece que la dimensión sobre el espectador al ver los dos trabajos se nutre entre sí en un ejercicio de lectura sobre un mismo juego.

Democracia:

Nuestro juego puede ser el de contaminar la práctica artística, intentar diluirla siempre en otros escenarios en los que circula sin etiqueta, en los que deja de ser arte para poder ser cualquier otra cosa. De hecho, siempre sabemos dónde empezamos pero nunca a dónde llegamos. En este sentido, el proceso de trabajo con los Panzers ha sido lo realmente importante, nuestro vínculo con la ciudad y unos modos de vida específicos; no sabemos muy bien si esa etiqueta estándar

Conversaciones / Juego y Política

Democracia (Iván López y Pablo España), Pedro Sepúlveda, Humberto Velez (*), Azucena Vieites y Jorge Díez.

de “arte relacional” podría encajar en nuestro proyecto, pero desde luego que lo relacional fue el núcleo del trabajo desarrollado en Valparaíso, un aspecto que además se reforzó con una circunstancia tan trágica como fue el terremoto que vivimos.

Azucena Vieites:

La propuesta de que fueran coloreados mis propios dibujos en el taller infantil me interesaba por la capacidad de sorpresa, la falta de convención y la voluntad de construir lenguaje que creo se tiene en edades tempranas. Así, mi idea tenía que ver con aprender yo misma de esos modos de hacer de la infancia y sus resultados. Como dice Democracia, efectivamente, como consecuencia de la trágica circunstancia del terremoto que vivimos allí, todos los procesos cambiaron, en mi caso, el “dispositivo” quedó terminado en la sala Puntágeles pero se aplazó para más adelante la realización del taller. Finalmente se pudo hacer semanas después gracias a la colaboración de Isabel Ibáñez con la que mantuve una interlocución. Ella me trasladó su experiencia y me envió fotos una vez hecho. Ahora tengo la oportunidad de poder hacerlo yo directamente en el contexto de otro proyecto que tengo en el País Vasco y, para ello, llevaré algunas imágenes de los dibujos coloreados por las niñas y niños de la ciudad de Valparaíso, para que niñas y niños de Vitoria-Gasteiz puedan verlos.

(*) Humberto Vélez no participó en esta conversación.



Democracia

"No hay espectadores".





Revolucionarios





EL PRINCIPAL CAMPO
DEBATALLA, ES LA MEN
DEL ENEMIGO 1892-20







Pedro Sepúlveda

"Campeonato de Fútbol en Pendiente".

















Humberto Vélez

"El contrapunto (del arte)".



VAL
PARA
SU
IN - VENCIONES
INTERVENCIONES

El lenguaje como el viento
nos hermana en las afluencias
intercambiamos cultura
es lenguaje universal
de la vida es la sal
y es la palabra más pura

El arte por los artistas.
Los artistas para el arte
aquí y en distintas partes
les dice un repertorio
es un camino altruista
que caminan unos cuantos
dando al pecador y al santo
lo que por ley natural
nada tiene de banal
lo voy diciendo en mi canto

Nacido en tierra chilena
soy hijo de campesinos
hermano de los latinos
de la América morosa
con un lenguaje en las venas
que nos va identificando
logramos ir desamando
las distancias y las fronteras
y de esta sola manera
nos vamos comunicando.

Arte culto y popular
por años has convivido
aunque son desavenidos
no se deben agravar
pues se han de respetar
porque van en la parida
de hacer la vida elevada
con sensible inteligencia
que importan las diferencias
al entre bueyes no hay como

Cueca:

En el congreso? e la lengua
y el contrapunto del arte
se juntaron los artistas
latinos y de otras partes.

Gracias a Humberto Vélez
por el esfuerzo
de juntar este día
los más diversos.

Los más diversos ay si
expositores
de las letras y el arte
los soñadores.

Arte y materialismo
no es lo mismo.

Humberto Vélez



y los poetas troveiros
por el arte callejero
artesanos y pintores
brindo por los estudiantes
profesores y educadores
también brindare al instante
ya que tengo la ocasión
por esta hermosa región
y todos sus habitantes.

Cueca:

Que lindo es Valparaíso
los cerros iluminados
hasta la luna brillan
parece cielo estrellado.

La mar con luna llena
de noche brilla
las casas de colores
que maravilla.

Que maravilla ay si
los ascensores
gráficos y poste
también cantores.

Brindo por Pancho Gancheo
y por mi rancho.

Brindis:

Voy a hacer un homenaje
Al puerto de mis amores
Le rendiré mis honores
Por que soy de estos parajes
Admirable es el paisaje
Reconozco en este día
Al contemplar la bahía
Invita a la creación
Soy porteño de corazón
Olvídarlo no podría.

Cueca:

En todo el mundo no existe
ni digo de improviso
un puerto más pintoresco
que el puerto de Valparaíso.

Con el viento flamean
en los balcones
enaguas y sostenes
también calzones.

También calzones ay si
blancos y crema
amarillos y negros
sin ni un dilema.

La vecina del 4º
usa medias.

El Día de
cuente pasado de Valparaíso.



por años han convivido
aunque son desavenidos
no se deben agraviar
pues se han de respetar
porque van en la parada
de hacer la vida elevada
con sensible inteligencia
¡què importan las diferencias,
si entre bueyes no hay cornadas!

Cueca:

En el congreso ' e la lengua
y el contrapunto del arte
se juntaron los artistas
latinos y de otras partes.

Gracias a Humberto Velez
por el esfuerzo
de juntar este dia
diversos.

Brindis:

Voy a hacer un homenaje
Al puerto de mis amores
Le rendiré mis honores
Por que soy de estos
Admirable es el pais
Reconozco en este
Al contemplar la ba
Invita a la creacion
Soy porteño de cor
Olvidarlo no podria

Cueca:

En todo el mundo
lo digo de improviso
un puerto más pinto
qu'el puerto 'e Val







ACCIONES Y BONOS





Azucena Vieites

"Collages: dibujos para colorear".















VEZA
DURAS
TAS
ASEO
ENTO
COTAS
MAS



FIGUAS

EL TIBRE

TAN

VELOCIDAD

PIZZA



ESPACIO PÚBLICO



Miler Lagos, Rafael Lozano-Hemmer, Fernando Llanos, Guisela Munita

Conversaciones / Espacio Público

Miler Lagos, Rafael Lozano-Hemmer(*), Fernando Llanos, Guisela Munita y Jorge Diez.

Jorge Diez:

Artistas con una larga trayectoria de trabajos para el espacio público se vienen replanteando la conveniencia, e incluso la mera posibilidad, de continuar haciéndolos en la actualidad como consecuencia de la hiperestetización del mismo y de la saturación producida por la publicidad comercial e institucional, que incorporan de manera inmediata y a gran escala las propias herramientas y estrategias del arte público. ¿Cuál es vuestra opinión al respecto?

Miler Lagos:

También me replanteo constantemente la posibilidad de hacer trabajos para el espacio público, especialmente en su posibilidad de habitar permanentemente un lugar, pues necesariamente este tendría que competir con el hermetismo de la hiperestetización de lo arquitectónico al tiempo que tendría que superar el ruido producido por la publicidad que busca estrategias más contundentes de afectación a un público cada vez más veloz.

Sin embargo, sigo creyendo que el arte en el espacio público permite una mayor aproximación de un público diverso a la experiencia artística, incluso a la interacción. Creo que los eventos efímeros son los más pertinentes, aunque tal vez estos no tengan la penetración que puede tener la publicidad que introduce abruptamente elementos ajenos al contexto, los cuales logran establecer una comunicación a través de la imposición visual, hecho que siempre funciona de manera unilateral. La intervención artística tiene la posibilidad de valerse de las dinámicas culturales propias de la relación sujeto-lugar, independientemente de lo hermético o contaminado se encuentre este.

Fernando Llanos:

En mi caso, en esta experiencia en específico, esta reflexión y la saturación de colores y grafitis en Valpo fueron definitivos para tratar de generar otra dinámica de interacción con la gente, de vincular la reflexión de otra manera, menos impositiva y más participativa. El proyecto *Orgullo local* está más vinculado a la gestión, que a la autoría en la creación de imágenes, más que creador me siento un detonador. Podría ser que este proyecto esté más dentro del mundo del activismo, de la acción social y comunitaria, claro, en un tono políticamente correcto, con un espíritu sanador y optimista hacia el futuro. La decisión de manejar este tono es porque creo que la ciudad de Valparaíso y su sociedad así lo demandaban. Hoy, después de la tragedia de los terremotos, sigo pensando lo mismo, sigo pensando que

“el arte” (o por lo menos nuestra producción, ya sea como artistas o gestores culturales) en ciertos contextos se puede y debe vincular al espacio público y a la sociedad de una manera más constructiva. Lo más importante del concurso de *Orgullo local*, no son los escudos que se crearon, lo más importante es el proceso para llegar a ellos, el espacio de reflexión o los consensos que se acordaron entre las familias, los amigos, la comunidad o el cerro entero para buscar o reconstruir sus historias o inventarse un imaginario colectivo. Con esto quiero decir que creo que hay lugares donde funcionan ciertas estrategias y lugares donde hay que usar otras. Creo que, generalmente, las piezas que se vinculan al espacio público tienen dos opciones, una, la de asimilarse y decorar (generalmente las que son apadrinadas por las instituciones o la iniciativa privada), y otra, la de cuestionar e incomodar (las que son tachadas de ilegales y pueden llegar a generar una sanción). Ambas dialogan con el entorno, pero en dos tonos muy diferentes. Es increíble cómo hoy en día la publicidad ha adoptado ambas opciones y nos vende marcas o productos en los dos formatos. Si el arte y la publicidad compiten en la calle, también lo hacen el grafitero y las gigantografías, el vendedor ambulante y el local establecido, etc. Cada centímetro se pelea en la calle, y no por eso se debe abandonar este espacio. Cada arena tiene sus pros y contras, trabajar con y dentro de la ciudad no impide trabajar piezas para galerías o para ser colgadas en una sala.

A lo mejor, si los artistas de larga trayectoria en espacios públicos se vienen replanteando la posibilidad de influir en este campo simplemente es porque están cansados de librar estas largas batallas. Los jóvenes diseñadores y publicistas estarán más contentos con el espacio que dejen. A lo mejor el tema más importante es la legislación en relación al espacio público y sus usos, y, como siempre, lo más interesante es ver cómo se le da la vuelta a esta situación, cómo se rompen candados y se contagian discursos: por artistas, vándalos, anarcos-revolucionarios o, en una de esas, hasta por extraterrestres.

Jorge Díez:

Menciona Miler la imposición visual de la publicidad, pero también en otra escala puede haber una actitud impositiva por parte de las instituciones públicas o las empresas que promueven intervenciones artísticas en el espacio público, ¿no? Y Fernando apunta a la voluntad de seguir batallando para tratar de dar la vuelta a la situación, además de promover un espíritu sanador y optimista que permita a la sociedad apropiarse de un espacio público cada vez más privatizado. En este sentido, ¿qué diferencias habéis encontrado entre los

Conversaciones / Espacio Público

Miler Laqos, Rafael Lozano-Hemmer(*), Fernando Llanos, Guisela Munita y Jorge Diez.

**habitantes de Valparaíso y los de las ciudades donde vivís?
y ¿cómo habéis repensado vuestros proyectos en relación con
los ciudadanos de Valparaíso después del terremoto?**

Gisella Munita:

Por fin puedo sentarme a compartir algunas reflexiones con ustedes. A diferencia de los otros colegas, yo vivo en Valparaíso, y tomar distancia es un tanto difícil; por ello les contaré de mis apreciaciones entendidas desde ese contexto.

Primero, respecto de las estrategias para abordar proyectos en el espacio público, me parece relevante abordarlos desde las propias prácticas urbanas, es decir, camuflando la obra de tal forma que sutilmente o grotescamente (según las intenciones del artista) pueda insertarse en este espacio seudopúblico. Ahora esto se facilita de sobremanera pues las prácticas del diseño, de la publicidad y del urbanismo se manejan en planteamientos similares. El arte ha aportado en esta dirección, por tanto, el límite entre estas disciplinas es un tanto imperceptible e incluso la diferencia a veces desaparece. Por ejemplo, el caso del edificio "Ratonera", el trabajo de Juan López, pareciera ser la totalidad del edificio, pues su instalación más el envoltorio del edificio se aunaban en un todo. Esta situación transforma los proyectos en el espacio urbano. Siempre hay situaciones que se suman a lo que uno tiene pautado, y ese nuevo invitado revitaliza la obra, pienso. Para mí es más interesante lo que va a suceder; una vez instalado, e incluso mientras se instala, se da un diálogo y la narración encuentra a interlocutores que nos recuerdan que la ciudad, por ciertos minutos, sí nos pertenece; aparecen opiniones anónimas, alegatos, preguntas, en definitiva participación, que en contraposición, en un espacio galerístico sucede más bien como un protocolo, que de antemano se sabe un poco lo que sucederá, lo digo en forma genérica, claro.

Respecto de mi experiencia en Valparaíso, hacer comparación con habitantes de otras zonas..., sí, podría hacerlo en relación con el santiaguino, tal vez..., pero solo como especulación de lo que experimenté y que podría ser muy puntual. Valparaíso me suena a un poblado en vías de abandono. Yo realicé dos intervenciones casi idénticas: la primera la hice con el fin de registrar y a modo de un ritual privado, coincidiendo con el tercer aniversario del incendio de calle Serrano, mi ritual conmemorativo propuesto de la efeméride (a propósito del Congreso de la Lengua Española) de un hecho común pero aislado. Los parientes y amigos celebraban su propio ritual, que es lo que intenté dejar narrado en el vídeo *Estado vegetal*. Estos dos encuentros se daban en forma paralela, a escalas opuestas, en mi

ceremonia: la ausencia personas, en la ceremonia de las víctimas, la fotografía y el texto hablando de la ausencia. Pero faltaba el relato; entendía que se daría por transeúntes, que preguntan u opinan, pero apareció el narrador más que ideal, aquel definido como el típico porteño. Ante aquel regalo solo había que darle espacio narrativo. Era como haber armado la escena, iluminado la fachada, registrado la efeméride y el orador contarnos de ese Valparaíso del que se huye, del que se hace la vista gorda, del que se deja, se visita, se elogia, pero que se deja de habitar como se merecería, pues no tiene méritos tal vez, e incluso post-terremoto, la estampida fue cosa de segundos, un extracto, más que simbólico.

Lo que vino después del gran movimiento telúrico ya es de otras dimensiones, teniendo familiares en condiciones difíciles, mi pueblo de procedencia marcado con las señales X para derrumbar. En ese contexto no era precisamente el arte un tema a considerar, más bien me sentía en una situación frívola y encapsulada. Para mí fue un momento en extremo conflictivo.

Una forma de reconfortarme es reforzando y re-entendiendo mi trabajo como una operación de activación de lo invisible (aun a gran escala). De hecho, los porteños volvían a mirar lo común, lo normal, lo cotidiano y a ubicarlo en el lugar de lo incorrecto, de lo catastrófico, de la desmantelación a toda vista. Recuerdo a Justo Pastor Mellado diciendo: "han venido al peor lugar". En cierta forma tiene razón, pero huir de ello o hacer el quite, no creo sea parte de cómo entiendo el quehacer en el arte.

Jorge Díez:

Recuerdo la frase de Justo Pastor Mellado, así como la actitud de algunos otros participantes en el encuentro previo que hicimos. Parecía que de una manera u otra había una gran prevención respecto al proyecto que empezábamos a armar. Una especie de necesidad autoimpuesta de confrontarse críticamente, no sé si por el hecho del marco institucional del que provenía o de la voluntad de situarse en el terreno de la resistencia como identidad de la escena artística local. Lo cierto es que esa prevención se fue transformando a partir del conocimiento entre los artistas y de la posibilidad de compartir y construir conjuntamente el proyecto. De hecho, ese espíritu sanador que señalaba Fernando se fue extendiendo, aunque quizás de una manera no explícita o totalmente consciente, durante el largo periodo posterior de desarrollo y producción de las distintas obras. Y después del terremoto creo que pasó algo parecido. La mayoría no teníamos una implicación personal tan directa como la que señala Guisela pero, junto con el miedo y la conciencia de

Conversaciones / Espacio Público

Miler Laqos, Rafael Lozano-Hemmer(*), Fernando Llanos, Guisela Munita y Jorge Diez.

la tragedia que assolaba Chile, creo que compartíamos la sensación de estar de más en aquellas circunstancias. Sin embargo, me parece que nos hizo bien retomar lo que habíamos emprendido, comenzando por la cadena de montaje de la revista de La Más Bella, y nos permitió contribuir, en la escala que podíamos hacerlo, a la necesaria normalidad de Valparaíso.

Gisella Munita:

Cuando cito la frase aquella de Mellado, me refiero a una condición de vivir en el puerto, como anécdota que indica algo, supongo. Tarde o temprano mis amistades cercanas terminan abandonando Valpo, trasladándose a vivir a Viña o a sectores intermedios. Las razones son variadas pero lo cierto es que se huye, y en cierta medida las autoridades, los políticos e incluso el propio porteño a veces elude, hace la vista gorda de lo que "no sucede"..., es un tema muy complicado que tal vez es la realidad de una ciudad con una carga histórica que, en su proceso de adaptación, lo hace desde una escenografía vaciada y desmantelada lenta pero sostenidamente.

Fernando Llanos:

En mi caso son muy marcadas las diferencias que veo entre los habitantes de Valpo y de mi ciudad, quizás hasta entre los chilenos y los mexicanos, para ser más amplios, tan obvias que de esa comparación surge el proyecto. Digamos que hay una necesidad afín, como post-colonias de revalorarnos vía el autoconocimiento para así mejorar nuestra autoestima, pero estamos en dos puntos de partida muy diferentes. El primer párrafo del proyecto lo define rápidamente: "Por un lado se dice que los chilenos viven aislados por los Andes, y la ciudad de Valparaíso está encerrada entre los cerros y el mar, en una tensión permanente. Se rumorea que esto ha influido en la personalidad del chileno, haciéndolo ser tímido y hasta miedoso". Ahora bien, pese a estas diferencias, marqué un paralelo entre la situación vivida hace cincuenta años en la fundación de Ciudad Satélite y lo que pensaba que se podía implementar en Valpo. La necesidad de inventar o reconocer una identidad, de sentirnos orgullosos de ser lo que somos, y posteriormente defender y promover lo que se considera un patrimonio de la humanidad. Ese paralelo como experimento creo que lo logramos, porque lo del temblor nos tomó por sorpresa solo antes de la premiación; la reflexión ya está de alguna manera algo digerida e implementada en los cerros. Los beneficios a largo plazo, de existir, los sabremos después.

Lo más fuerte y avasallador de la experiencia en esta exhibición fue sin duda el terremoto. Esto reordenó jerarquías sociales que dejaron

fuera de las prioridades el goce estético o la reflexión artística. Nos aterrizó en el aquí y el ahora, y eso lo agradezco no solo como artista, sino como ser humano. Fuimos muy afortunados de vivir algo tan cabrón en una ciudad que solo tuvo dieciocho muertos. De haberse montado este proyecto en el sur, donde la gente defendía su comida y propiedades con katanas y escopetas, nuestra anécdota hoy en día sería más ruda..., claro, de haber sido sobrevivientes. Después de saber esto, creo que Pastor Mellado estaba equivocado: habíamos ido al mejor lugar.

Cuando le pregunté a la chica de la pareja que ganó, qué pensaba hacer con el dinero del primer premio, contestó: "Se lo voy a dar a mi tía para ayudar con los daños que tiene la casa por el temblor". Este proyecto buscaba ayudar en la mejora de la calidad de vida, vía la autoestima de la gente de Valparaíso; por lo menos algunas personas sí pudieron beneficiarse directamente y a bote pronto gracias a SEACEX. Con un granito de arena seguro que cooperamos.

Gisella Munita:

Al perecer se ha malinterpretado la frase de Mellado, dicha como provocación en el contexto de su presentación, respecto de la suerte y del triste episodio del terremoto. Valparaíso solo tuvo dieciocho muertos pero hoy podemos ver por las calles cuántos edificios están clausurados, deshabitados, con familias enteras sin su lugar de trabajo teniendo que rearmarse, sin tener dinero para reparar o simplemente siendo solo arrendatarios de habitaciones. Por las experiencias vistas antes, en Valparaíso las cosas se tardan tiempo, a veces décadas, que es justamente uno de los motivos de mi trabajo. Es tristemente catastrófico ver este desmantelamiento que para el turista y el visitante es lo que resulta contradictorio y a veces exótico.

Miler Lagos:

Bueno, me conecto nuevamente a esta discusión. Respecto a las diferencias que encuentro entre la gente de mi ciudad y Valparaíso, pienso que cada ciudad tiene su propia cultura, y que aun en medio de cada comunidad hay variedad de actitudes. Por ejemplo, en Colombia la gente, en general, tiende a ser colaboradora. Sin embargo, la rapidez con que se colabora puede variar entre una ciudad y otra. Por ejemplo, en Bogotá, mi ciudad, esta ayuda tarda tan solo hasta "mañana", que es la respuesta más típica y que se refiere a después y no tanto a que la solución llegue al día siguiente, mientras que en Medellín esa respuesta sería inmediata, "ya mismo", y se refiere a que la solución a una necesidad posiblemente se obtiene inmediatamente o, en su defecto, se inicia en el acto una cadena de búsqueda de la solución.

Conversaciones / Espacio Público

Miler Lagos, Rafael Lozano-Hemmer(*), Fernando Llanos, Guisela Munita y Jorge Diez.

Sin embargo, debo reconocer que los porteños tienen sus particularidades. Durante mi estadía en Chile, y en el desarrollo de mi proyecto *Vista en planta*, tuve la oportunidad de interactuar con habitantes de Santiago, Viña del Mar y Valparaíso, en lo que pude encontrar grandes diferencias en cuanto a la accesibilidad para establecer una relación de colaboración. Me sorprendió la actitud de disposición a aportar al proyecto por parte del pequeño grupo que conocí de habitantes de Viña y Santiago, a diferencia de Valparaíso, en donde era un poco más difícil la fluidez en las relaciones. Sin embargo, dentro del pequeño grupo de porteños con que me involucré encontré personas con mucha disposición, como los chicos del taller El Litro o el propietario del hotel Patrimonial, quienes siempre se mostraron colaboradores y abiertos al diálogo. Pero a diferencia de ellos encontré dificultad con otros para buscar soluciones rápidas, especialmente con los miembros de las instituciones públicas de la ciudad. Mi percepción de los porteños en general es que son menos accesibles en relación con los de Viña o Santiago.

Siento que el lugar sí fue el indicado para mi proyecto. Aunque la materialización de este no llegó a buen final, mi experiencia en ese lugar fue importante dentro de la búsqueda que hago en mi trabajo acerca de la relación entre naturaleza y cultura en su definición más antropocéntrica. Dejando a un lado la catástrofe, el material de trabajo que encontré allí entre arquitectura y maleza es bien particular y no lo he visto en otras ciudades. Realmente fue una experiencia importante para mi búsqueda personal. La frustración que me quedó de no poder socializar de mejor manera mi trabajo, no solo se debió al terremoto, sino también a que este me sorprendió terminando el proceso, y en cierta forma el terremoto cambió mi manera de planear los proyectos hacia el futuro.

Reconozco que fui parte de la estampida post-terremoto. Es la primera vez que vivo algo de esta magnitud y desde el primer instante en que empezó esa experiencia, estando en la habitación del hotel Colonial, lo único que ocupó mi mente fue mi familia y el pensar en cuánto me necesitaban mis pequeñas hijas y mi esposa me impulsó a salir corriendo en pijama hasta la calle en frente del hotel. Allí me acosté al lado de un carro tratando de hacer el triángulo de la vida. Solitario en medio de la ciudad experimenté la fuerza de la naturaleza por cerca del minuto y medio más largo de mi vida. Desde entonces mis prioridades se enfocaron en regresar junto a mi familia, y el arte, aunque también es mi pasión, pasó a un segundo plano. Como decía Santiago Cárdenas, pintor colombiano: "un artista con hijos es un artista irresponsable".

Fernando Llanos:

Mi estimado Miler, todo lo contrario, en el vuelo de regreso de Santiago de Chile para DF, leí una entrevista que le hicieron al cineasta Coppola. Le decía el entrevistador que tenía dos hijos talentosos, le preguntó qué consejos les daría como creador, y respondió: "Yo les aconsejo que se casen y tengan hijos. Solo así entenderán mayores sentimientos y responsabilidades y podrán crear cosas más sólidas y fuertes". A mí me parece que todo lo que se menciona aquí sobre la sorpresiva aparición del "happening" temblor, obviamente no previsto en el guión curatorial, es importante porque redimensiona todos los proyectos y le da a esta experiencia una fuerte cucharada de realidad para complejizar la ecuación que estábamos trabajando: el espacio público + la colaboración con los locales + una propuesta personal = una pieza / una situación de emergencia inesperada. El resultado tiene varias aristas sobre las que vale la pena reflexionar.

Me pregunto qué pensaban los famosos músicos que tocaron mientras se hundía el Titanic: ¿Estará siendo entendida nuestra propuesta en este momento? ¿Cómo repensaremos nuestra música después del hundimiento? ¿Estaremos siendo músicos irresponsables? No. Yo creo que en esos momentos no se piensa mucho, se actúa, y es muy diferente lo que nos mueve a cada uno a crear, pero para buscar sobrevivir estoy seguro que todos tenemos razones parecidas.

Y hablando de estos pensamientos, me gustaría aquí poder compartirles tres posteos que escribí en mi blog sobre esta vivencia (sobre-vivencia):

<http://rinostalgias.wordpress.com/2010/03/04/pequenos-temblores>

<http://rinostalgias.wordpress.com/2010/03/04/mi-torre-de-babel>

<http://rinostalgias.wordpress.com/2010/03/07/destino>

(*) Rafael Lozano-Hemmer no participó en esta conversación.



Miler Lagos

"Vista en planta".





Origen geográfico de Las plantas e



Cyperus eragrostis Lam. var. eragrostis

Cortaderia,
cortadera,
malcacho,
marcacho,
molcachu,
tromé,
malcocho,
chupa,
lleivún



Familia:
Cyperaceae

Origen:
Nativa

VISTA EN PLANTA por Proyecto Miler Lagos

PHOENIX CANARIENSIS HORT. EX CHABAUD

Palmera



Familia:

Origen:
Exótica

Observaciones:
no hay información,
probablemente muy antigua.
Islas Canarias

ANTIRRHINUM MAJUS L.

Ferrito



Familia:
Scrophulariaceae

Origen:
Galicia

Observaciones:
Especie de cultivo
introducida, escapada
hace 20 años aprox.
Abundante

VISTA EN PLANTA Proyecto MUSEO



Rafael Lozano-Hemmer
"Voz Alta".



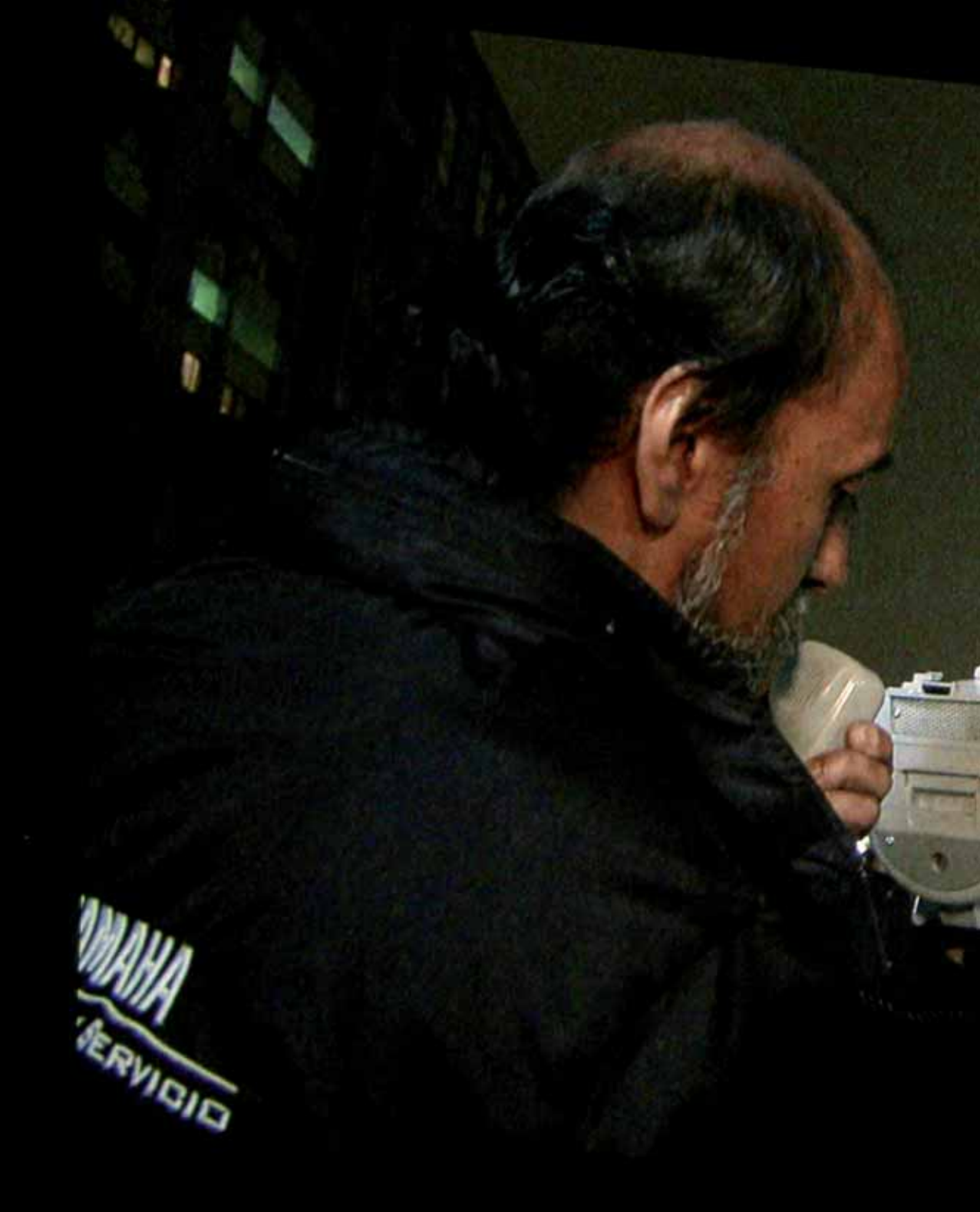


A nighttime street scene with a dark sky. A tall, thin structure on the right is illuminated by a bright blue light beam that extends upwards. In the foreground, there are several utility poles and streetlights. A red traffic light is visible on the left. In the background, a wall is covered in graffiti, including the words "BARRIOS" and "LEIB".

y uno hacia la Basílica



ca de Guadalupe.



YAMAHA
SERVICIO







Fernando Llanos

"Orgullo Local".









CORSO DI ORGULLO LOCALI

grande partecipazione è quella che ha toccato con la forza il territorio, gli imprenditori del settore e per il resto grande del territorio, collettivo, sociale e politico, nel senso di un grande lavoro di squadra che ha portato a un risultato che ha permesso di realizzare un progetto "Sviluppo dell'Industria" con un spirito di partecipazione con il Comune di
le varie Regioni in merito del 2016.

BASER

1. Il presente corso di studi ha lo scopo di fornire ai partecipanti le conoscenze e le competenze necessarie per la gestione del territorio, con particolare riferimento alla gestione del territorio e alla gestione del territorio.

2. Il presente corso di studi ha lo scopo di fornire ai partecipanti le conoscenze e le competenze necessarie per la gestione del territorio, con particolare riferimento alla gestione del territorio e alla gestione del territorio.

3. Il presente corso di studi ha lo scopo di fornire ai partecipanti le conoscenze e le competenze necessarie per la gestione del territorio, con particolare riferimento alla gestione del territorio e alla gestione del territorio.

4. Il presente corso di studi ha lo scopo di fornire ai partecipanti le conoscenze e le competenze necessarie per la gestione del territorio, con particolare riferimento alla gestione del territorio e alla gestione del territorio.

5. Il presente corso di studi ha lo scopo di fornire ai partecipanti le conoscenze e le competenze necessarie per la gestione del territorio, con particolare riferimento alla gestione del territorio e alla gestione del territorio.

6. Il presente corso di studi ha lo scopo di fornire ai partecipanti le conoscenze e le competenze necessarie per la gestione del territorio, con particolare riferimento alla gestione del territorio e alla gestione del territorio.

7. Il presente corso di studi ha lo scopo di fornire ai partecipanti le conoscenze e le competenze necessarie per la gestione del territorio, con particolare riferimento alla gestione del territorio e alla gestione del territorio.

8. Il presente corso di studi ha lo scopo di fornire ai partecipanti le conoscenze e le competenze necessarie per la gestione del territorio, con particolare riferimento alla gestione del territorio e alla gestione del territorio.

9. Il presente corso di studi ha lo scopo di fornire ai partecipanti le conoscenze e le competenze necessarie per la gestione del territorio, con particolare riferimento alla gestione del territorio e alla gestione del territorio.

10. Il presente corso di studi ha lo scopo di fornire ai partecipanti le conoscenze e le competenze necessarie per la gestione del territorio, con particolare riferimento alla gestione del territorio e alla gestione del territorio.









Guisela Munita

"Estado Vegetal".



















EL CUERPO EN EL CONTEXTO



Ricardo Basbaum, Tamara Stuby, Discoteca Flaming Star, Esther Ferrer

Conversaciones / El cuerpo en el contexto

Ricardo Basbaum, Tamara Stuby, Discoteca Flaming Star (Cristina Gómez y Wolfgang Mayer), Esther Ferrer (*) y Paulina Varas.

Paulina Varas:

Esta conversación está referida al cuerpo, en el sentido individual o colectivo, de cómo se van tramando en el contexto social y urbano nuevas formas de articulación de la corporalidad.

Lo primero que quería enunciar tiene que ver con cómo entiende cada uno de ustedes la noción de cuerpo como fuente para sus proyectos artísticos; como una corporalidad física conectada en sí misma o como una individualidad entrelazada en lo común, y cómo esta definición primera tiene lugar en aquello que llamamos "espacio público".

Ricardo Basbaum:

Hola Paulina y hola a todos. Para comenzar, y de forma muy breve, diría, y eso es evidente, que para mi proyecto es fundamental la presencia de visitantes, usuarios, participantes, etc.; el trabajo solo funciona si existe una presencia activa de "otros cuerpos", o sea, si es utilizado de alguna manera. Los elementos son básicamente "bancos", en los que poder sentarse, y una "puerta" para ser atravesada. Los bancos están dispuestos de manera que crean puntos de proximidad para que los grupos se encuentren cerca unos de otros. La puerta funciona como un tipo de "portal", como si atravesarla significara una "transformación instantánea" -no se es el mismo, antes y después de atravesarla-. He trabajado estas situaciones en varios de mis proyectos, y respondiendo finalmente a la cuestión propuesta, creo que el principal "vehículo" para la obra de arte es el "cuerpo" de aquellos que entran en contacto con el trabajo -cuerpo en el sentido mente/cuerpo, claro- ya que los procesos que se suceden en el contacto con la obra son intensamente corporales (sensación + pensamiento). Pero, al mismo tiempo, no caben en los límites de la corporalidad física individual o en los límites del sujeto cerrado, lo cual implica que esas experiencias demandan un compartir colectivo, son siempre al final procesadas colectivamente, pues crean "otro cuerpo", un "cuerpo más" sin lugar predefinido, que impulsa un compartir colectivo.

Discoteca Flaming Star:

Ese proceso de la obra, que Ricardo describe de forma tan bella como "intensamente corporal" en tanto que une sensación y pensamiento, es también uno de los parámetros de trabajo de Discoteca Flaming Star: nos acercamos a las obras de arte con algo más que con los ojos. Regresando a tu pregunta, para nuestro trabajo en Valparaíso

decidimos activar el espacio de la Bolsa de Valores, ya que en él encontrábamos muchas analogías, situaciones y conceptos que nos ocupan y que aparecían en las conversaciones y relatos durante nuestra primera visita a Valparaíso: un espacio que está resignificándose, un espacio presentado como fondo de telón para turistas, no como un espacio a penetrar, a usar, a participar. Además, en tanto que bolsa activa pero con parket inactivo, esta localización nos ofrecía un contexto global en el que formular preguntas y retar directamente nociones de presencia corporal-performatividad y la representación de estas que nos ocupan en nuestro día a día como artistas. El 92% de las transacciones bursátiles ocurren vía internet y no a través de parkets activos, la iconografía y el vocabulario con que se nos re-presenta este proceso es sin embargo otro. Quizá podríamos decir que el núcleo de nuestra investigación en Valparaíso no es tanto lo corporal, como la ausencia de lo corporal y los procesos de abstracción que esto activa. Uno de los ánimos de nuestra acción era pensar en otra resignificación de ese espacio en "desuso" desde otra presencia, una de carácter colectivo, de aprendizaje y excesiva. Una forma de exceso desde la multiplicidad de presencias y no desde la imposición de una acción.

Paulina Varas:

Ricardo, has tenido experiencias de trabajos colectivos en distintos contextos, tanto en galerías como en espacios públicos; sin duda que el lugar determina en cierta medida la forma en que las acciones se desarrollan. Para tu proyecto en Valparaíso, el lugar era muy determinante a la hora de pensar en cómo se iban a relacionar los sujetos. ¿Puedes comentar un poco más las características que debía tener este lugar, esta "plaza" y referirte al por qué esta elección debía tener estas características especiales para generar "contacto" o, como dices, la presencia de "un nuevo cuerpo"?

Ricardo Basbaum:

El factor principal que determinó la elección del lugar para la construcción de la "plaza dentro plaza" fue la intensidad de circulación de personas que existía allí. Me interesaba trabajar a partir de esa circulación y que mi intervención no fuera el único elemento que produjera esa misma circulación. En ese sentido, busqué un lugar con bastante actividad humana; mi trabajo debía intervenir con la producción de desvíos, la construcción de obstáculos, el ofrecimiento de asientos o el establecimiento de puntos de encuentro. De algún modo, imaginé que las estructuras que fueran colocadas en

Conversaciones / El cuerpo en el contexto

Ricardo Basbaum, Tamara Stuby, Discoteca Flaming Star (Cristina Gómez y Wolfgang Mayer), Esther Ferrer (*) y Paulina Varas.

la plaza actuarían sobre la rutina de los transeúntes habituales, haciendo posible una experiencia diferente de aquellas a las que los transeúntes estaban acostumbrados en su día a día. La rutina musical propuesta (en colaboración con Marcelo Maíra) tuvo como propósito intentar construir nuevas rutinas de utilización de la nueva plaza, a partir de su emisión en horario regular y constante. Al constituirse como una intervención en el flujo cotidiano de muchos transeúntes, la estructura fue concebida como temporal, funcionando únicamente durante un período determinado -tras el evento debería ser destruida-. Pero durante el período de funcionamiento, el objetivo del trabajo era exactamente crear hábitos o rutinas, de modo que la estructura fuese efectivamente utilizada por los transeúntes. La súbita desaparición de la estructura (su destrucción) debía contribuir a una particularización de la experiencia producida. Tuve también la intención de convertir la estructura en un elemento facilitador de encuentros y productor de grupos: la invitación para que fuese utilizada como lugar de encuentro revela una inversión en la "forma-grupo".

Paulina Varas:

Sus proyectos realizados para Valparaíso han reflexionado sobre varias cuestiones, y me gustaría acá referirme a uno de los puntos iniciales de nuestro proyecto referido al lenguaje. ¿Es posible pensar que sus proyectos relacionan cuerpo y lenguaje? ¿De qué formas, maneras, modos o posibilidades?

Discoteca Flaming Star:

En el caso de "El valor del gallo negro", la ocupación con el lenguaje tuvo dos cauces. En primer lugar, como grupo reunido para una performance sin público y para la cámara en la Bolsa de Valparaíso nos autodenominamos "consejo poético" en tanto que cuerpo colectivo que quería formular un nuevo lenguaje o un lenguaje alternativo en un lugar aparentemente "abandonado" por el lenguaje. Durante nuestra investigación del mundo bursátil encontramos el primer libro en el que se describe el negocio bursátil en detalle, *Confusión de confusiones* escrito en español en el siglo XVII por José de La Vega. Leyendo el libro nos dimos cuenta que el negocio de la bolsa había buscado y articulado un lenguaje propio desde sus inicios. Nos decidimos a convocar a varios participantes a una performance sin público en la que proponer un lenguaje externo a ese espacio en el que nos encontrábamos; el resultado fue un poema colectivo escrito en los últimos diez minutos de la performance y con el que

también finalizamos el vídeo resultante. Como grupo con múltiples voces contábamos con la presencia de una actriz, Pamela Díaz Lobos, que dio voz ante la cámara a nuestros enunciados y a nuestro poema colectivo.

En segundo lugar, como cuerpo colectivo decidimos tener un cuerpo que nos representase ante la cámara y guiase a la cámara por el espacio: el cuerpo de un bailarín que tradujese a través de una improvisación aquello que captaba de lo que ocurría en la mesa del "consejo poético". El vídeo resultante muestra al bailarín, Valentín Keller, no solo bailando, sino también en situaciones ambiguas, en las que es difícil reconocer si el bailarín está calentando o bailando y focalizando en su mirada, como vía esencial de la danza y de la cámara. La separación del colectivo de su voz y de su cuerpo -desmitificando la unión- abre una posibilidad para que el documento resultante, el vídeo, sea un lugar en el que hacer visibles contradicciones profundas.

Poco después de nuestra performance en la Bolsa, un terremoto sacudió el sur de Chile y se dejó sentir bien fuerte en Valparaíso, afectando a estructuras y abriendo un paisaje en crisis -en todos los sentidos-. La sacudida hizo temblar mucho, y con mucha intensidad, pero nos ayudó a afirmar una forma de hacer que trabaja desde la fragilidad para abrir esa capacidad de captura de profundas contradicciones. El arquitecto José Llano lo expresó de forma muy bella varios días después del terremoto: "Al final, lo frágil es lo que resiste". Podríamos también añadir que lo fragmentado, lo frágil, expone discontinuidades y abre posibilidades a la transformación. Intervenir en un contexto significa aceptar que no entendemos plenamente, que nunca entenderemos plenamente, en ningún lugar. El terremoto hizo física esta incertidumbre que siempre nos acompaña cuando hacemos arte.

Ricardo Basbaum:

Desde hace mucho tiempo concibo mis trabajos como "deflagradores de discurso": siempre me ha parecido que la obra de arte debe antes provocar el habla que el silencio contemplativo, y pienso que el proyecto presentado en Valparaíso camina en la misma dirección: al sentarse en los bancos, atravesar la puerta, moverse a través del laberinto de bloques de hormigón, se espera que el transeúnte produzca alguna forma de lenguaje -desde un grito de sorpresa o de admiración, hasta la elaboración de un discurso crítico del lugar y del entorno (o de sí mismo)-. La disposición de los bloques de hormigón como bancos organizados de modo que facilitan que amigos o conocidos se coloquen próximos los unos de los otros, tiene como objetivo posibilitar momentos de conversación y enunciación-producción conjunta de habla o discurso.

Conversaciones / El cuerpo en el contexto

Ricardo Basbaum, Tamara Stuby, Discoteca Flaming Star (Cristina Gómez y Wolfgang Mayer), Esther Ferrer (*) y Paulina Varas.

Tamara Stuby:

Ante todo, quiero ofrecer disculpas por lo que será un desvío del tema de conversación en curso. No es que no me despierte interés (aunque tengo que admitir que nunca pensé en la noción del cuerpo como fuente de mis proyectos artísticos), sino que atender ese tema implica desatender varios otros que me parecen más imperativos en estas circunstancias.

Fuimos convocados para desarrollar proyectos para un sitio y momento particulares, se invirtieron muchos días y muchas millas para que estuviéramos en Valparaíso, para conocer y absorber lo que pudiéramos del contexto y, de esa manera, estimular la alquimia que convierte el contacto con un entorno nuevo en frutos culturales. De golpe el sitio y el momento fueron otros; y tal como el sacudón sísmico dejó evidente una selección brutal que separó aquellas estructuras que eran demasiado rígidas para resistir el movimiento de las que pudieron absorber el baile y mantenerse de pie, se abrieron unas cuantas grietas en el mecanismo de los eventos culturales que nos es tan familiar a todos. Esta crisis nos ofrece la oportunidad de cuestionar la naturaleza de la relación entre los contextos locales y el arte en su circuito mayor, la importancia de los medios comparados con un público presente, y el rol del arte y sus responsables a cada nivel en el contexto social local, regional y global. Sobre todo, nos invita a preguntar con qué parámetros podemos reflexionar sobre el aspecto ético del arte cuando este incursiona cada vez más fuera de su propio mundillo, sin lograr llegar del todo al mundo real.

En mi caso, venía pensando en la pulseada entre la ciudad de Valparaíso y el mar, en el territorio disputado que es el espacio público, la batalla entre espacio público y espacio privado y por extensión, cómo las estructuras de poder inciden en la concepción de nuestra propia libertad a través de articulaciones conceptuales, lingüísticas y arquitectónicas. La ciudad va ganando espacio al mar, y hasta el puerto es privatizado. Me pregunté: ¿Y si por una vez ganara el mar? Y de ahí vino la idea de plantear un espacio público que flotara en medio de la bahía, un pequeño trozo de plaza con sus bancos y árboles, con una pintada en los primeros: "Todo tu tiempo es libre". Me pareció interesante elaborar una imagen del espacio público que abarcara las nociones del tiempo y la libertad, también, ya que en la ausencia de estas condiciones, el espacio nombrado como público no existe como tal, sino como un espejismo de sí mismo. Después del terremoto, todo se relativizó radicalmente y creo que nos quedamos todos sin referentes y sin reglas; en ese desierto, por momentos pensaba que esas mismas preguntas cobraban menos sentido

(al lado de cuestiones de vida o muerte) y por otros, que cobraban más (pensando en el valor de la vida frente a la muerte). Aparte, por supuesto, me agarró una duda existencial, preguntándome si no habría sido sumamente frívolo decidir dedicarme al arte (en vez de a la medicina, por ejemplo, o por lo menos a la arquitectura), pero se me pasó, y volví a aceptar los relatos de gente que se apropiaba de la plaza, subiendo para sentarse en los bancos, etc., como la única confirmación que necesitaba para saber que sí, sirve. Como artistas, tenemos el privilegio de poder dar pelea, por ínfima que sea la escala, en el campo de las ideas y las palabras que al fin terminan afectando el tiempo, el espacio y la libertad.

Por otro lado, reflexioné mucho sobre el tamaño del desafío de trabajar en proyectos *site-specific*, en ese limbo entre el mundo del arte y el mundo real. Me llevó a pensar que, como artista, tendría que trabajar más, estar más fuerte (o menos flácida) y así, a la altura de la vida cotidiana. Considerando todo lo que pasó entre el evento nuestro y esa ciudad tan increíble, ahora me pregunto: ¿Y si por una vez ganara el contexto?

(*) Esther Ferrer no participó en esta conversación.



Ricardo Basbaum
"Estructura - Plaza".











expres

farmacia
farmacia
farmacia

UNITED JEANS

NO SI AL PUERTO
SI AL PARAISO AHORA!!!

NO SI AL PUERTO
SI AL PARAISO AHORA!!!







Tamara Stuby

"Todo tu tiempo es libre".







Sande

TODO TU TIEMPO ES LIBRE

Nº 1
2º
3º





TODO TU TIEMPO ES





TODO TU TIEMPO ES LIBRE

TODO TU TIEMPO ES LIBRE



Discoteca Flaming Star
"El valor del gallo negro: Buthe-Torre-Bolsa".

a casa es negra

PIERO
PASSION





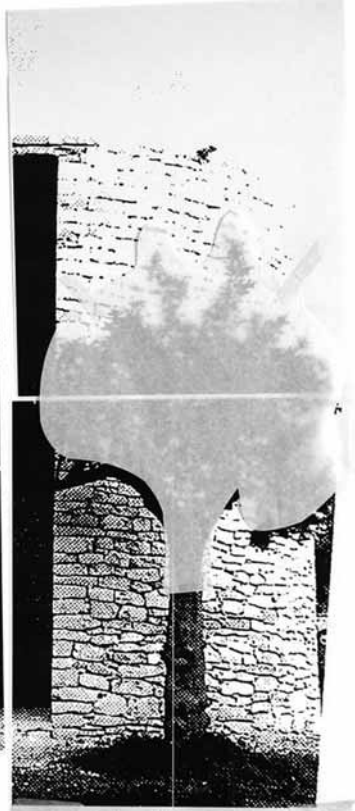
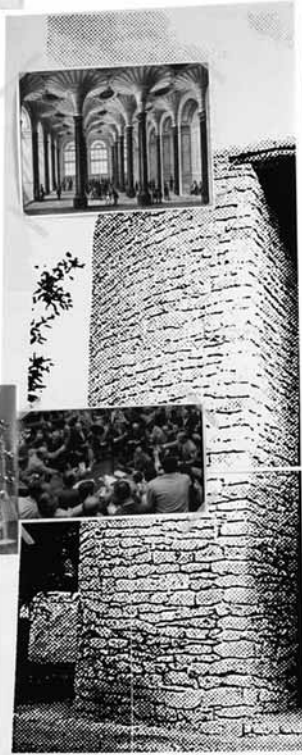
WHAT KIND OF PASSION
is it?
PIERS













la casa es negra

COMUNES

Y

INTERESES

Y

ASPIRACIONES

Y

Esther Ferrer

"Les voy a contar mi vida".

















Ricardo Basbaum

São Paulo, Brasil, 1961

Vive y trabaja en Rio de Janeiro

Artista, escritor, crítico y curador, es doctor en Artes por la Universidad de São Paulo en 2008 y profesor del Instituto de Artes de la Universidad del Estado de Rio de Janeiro.

Sus exposiciones individuales más recientes incluyen *Membranosa-entre (NBP)*, Galeria Luciana Brito, São Paulo (2009); *Re-projecting Utrecht, Casco Office for Art, Theory and Design*, Utrecht (Holanda, 2008); y *La société du spectacle (& NBP)*, Kunstraum lakeside, Klagenfurt (Austria, 2007). Ha participado en la Documenta 12 de Kassel (2007). Entre las exposiciones colectivas y proyectos recientes destacan: *Brazil Contemporary*, Boijmans Museum, Rotterdam (Holanda, 2009); *Estratégia*, Plymouth Arts Centre, Plymouth (Reino Unido, 2008); *Quase Líquido*, Itaú Cultural, São Paulo (2008); *80/90 – Modernos, Pósmodernos, etc.*, Instituto Tomie Othake, São Paulo (2007); *Domestic Incidents*, Tate Modern, Londres (2006). Sus obras están en las colecciones del Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Coleção Gilberto Chateaubriand (Rio de Janeiro) y The Tate Collection (Londres). Ha sido curador de la muestra *Mistura + Confronto*, Porto (Portugal, 2001), y co-curador del Panorama da Arte Brasileira 2001 (MAM-SP); *Pogovarjanja/Conversations/Conversas*, Skuc Gallery, Ljubljana (Eslovenia, 2006) y *On Difference#2*, Kunstverein Stuttgart (Alemania, 2006). Ha publicado diversos textos en revistas especializadas en el Brasil y el exterior.

Raúl Belinchón

Valencia, España, 1975

Vive y trabaja allí

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Valencia. Entre los premios más recientes hay que destacar el primer premio Fuji Euro Press Photo Awards en Roma, y el tercer premio del World Press Photo en el apartado de arte (2004). Ha recibido diversas becas entre las que cabe citar la Benetton de fotografía, la de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura en el Colegio de España en París, o las más recientes del Ministerio de Asuntos Exteriores para la Academia de España en Roma, la de la Casa de Velázquez en Madrid o la beca CAM (Caja de Ahorros del Mediterráneo) de artes plásticas. Ha expuesto en Milán y Berlín, en los Rencontres de Arles (Francia), PHotoEspaña, Museo de Roma en Trastevere, Palazzo Venecia en Roma, Generación 2007 de Caja Madrid, Bienal Sao Paulo-Valencia, entre otros. En 2009 ha sido nominado para el premio internacional Prix Pictet en Londres y ha expuesto su último proyecto en la Fundació Joan Miró de Barcelona (España).

Democracia

Viven y trabajan en España

Equipo de trabajo formado en 2006. La opción del trabajo en grupo responde a la intención de abordar una práctica artística centrada en la discusión y el enfrentamiento de ideas y formas de acción. El mismo hecho de trabajar en grupo fija un interés de intervención en el ámbito de lo social, a través de planteamientos comprometidos con lo real. Los proyectos responden a una preocupación sobre la progresiva escenificación de los ámbitos de convivencia; visible, no solo en la importancia, cada vez mayor, de la imagen, sino también en la paulatina incorporación del simulacro a diversos campos de la vida cotidiana, tales como la política, la tecnología o la cultura. Democracia trabaja también en la edición (son directores de la revista *Nolens Volens*) y en el comisariado (*No Futuro, Madrid Abierto*

2008, *Creador de Dueños*). Fueron fundadores del colectivo El Perro (1989-2006). Entre las últimas exposiciones en las que ha participado Democracia podemos señalar, la décima Bienal de la Habana (2009); la Bienal de Taipei (Taiwán, 2008); la décima Bienal de Estambul (2007); la tercera Bienal de Goteborg (Suecia, 2005). También ha participado en exposiciones colectivas como: *Tomorrow*, Kumho Museum, Seúl (Corea); *Everstill*, Casa Museo Federico García Lorca, Granada (España); *The Promised Land*, Chelsea Art Museum, Nueva York; *There Goes the Neighbourhood*, Performance Space, Sidney.

Discoteca Flaming Star

Viven y trabajan en Berlín, Alemania

Cristina trabaja con el dibujo, estudia el color blanco en sus performances, toma fotografías y sueña. Wolfgang es el hijo ilegítimo de Bonnie Tyler y Klaus Kinski; trabaja principalmente con acuarela, bricolaje, vídeo y performance. Fuera de sus trabajos individuales, están involucrados en proyectos colaborativos como Discoteca Flaming Star y el espacio cooperativo General Public en Berlín, creando espacios para experimentos y memorias desplazadas. Discoteca Flaming Star es un proyecto interdisciplinario de performance artístico fundado por Cristina y Wolfgang que funciona desde 1998. Discoteca Flaming Star se concibe como un espacio mental al que todo tipo de artistas puede entrar para experimentar diferentes vías para la praxis artística contemporánea, buscando sus límites y evitando procesos de formalización. Su trabajo se ha mostrado en numerosos espacios, como Artists Space, The Whitney Museum y The Kitchen, en Nueva York; MUMOK, en Viena; Parlour Projects, Ausland y Plattform, en Berlín; Ojo Atómico y Centro de Arte 2 de Mayo en Madrid; Gallery Freymond-Guth, en Zúrich (Suiza) y Tate Modern, en Londres.

Jon Mikel Euba

Bilbao, España, 1967

Vive y trabaja allí

Artista, licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Utiliza la fotografía, el vídeo y los procesos digitales como soportes habituales en su obra, sin excluir la pintura y la instalación. Ha mostrado su trabajo en diversos espacios y centros de arte como la Fundación Tàpies, Barcelona (2003) y Art Unlimited, Basel (Suiza, 2005). Ha participado en eventos como Manifesta 4, Fráncfort (Alemania); Bienal de Venecia; Bienal de Estambul; Bienal de Busan (Corea) y Cart[ajena] (Colombia). Su obra está presente en diversas colecciones, entre las que destacan las del FRAC Poitou-Charentes (Francia), MUSAC de Castilla y León (España), MACBA de Barcelona, MUDAM de Luxemburgo, Artium (Vitoria, España), Caja Madrid, Altadis y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recientemente ha presentado sus últimos proyectos en *For Seven Times Two or Three*, Cubitt, Londres; *De Appel*, Ámsterdam; Stedelijk Museum Bureau, Ámsterdam; y en Project Arts Centre de Dublín.

Esther Ferrer

San Sebastián, España, 1937

Vive y trabaja en París

Esther Ferrer es conocida por sus performances, que realiza individualmente o como parte del grupo ZAJ (disuelto en 1996). Fundado en 1964 por Juan Hidalgo y Walter Marchetti, el grupo realizó una intensa actividad en la cual los conciertos y acciones ocuparon un lugar fundamental, junto con las publicaciones, instalaciones y tarjetas postales. Para la artista “la acción consiste en salir del cuadro, de la bidimensionalidad, para entrar en el espacio, y utilizar tu cuerpo como sujeto/objeto”. Desde mediados de los años setenta retoma su actividad plástica con fotografías trabajadas, instalaciones, cuadros basados en la serie de números primos, objetos...

La de Ferrer es una trayectoria coherente, sólida y sin fisuras de “una mujer de acción”, transgresora, dinámica, provocadora y lúdica. En 1999 fue uno de los dos artistas que representaron a España en la Bienal de Venecia. En 2009 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas. Ha expuesto su trabajo plástico en el Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Galerie Donguy, París; Galerie Lara Vincy, París; Galerie Satellite, París; Galería Trayecto, Vitoria (España); Statsgalerie, Stuttgart (Alemania); Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián (España); Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla (España); Museo de Arte Contemporáneo de Roskilde-Musee for Samtidskunst (Dinamarca); y el Círculo de Bellas Artes, Madrid. En su larga carrera como artista de performances las ha realizado en numerosos festivales, tanto en España como en el extranjero (Alemania, Italia, Suiza, Bélgica, Francia, Dinamarca, Noruega, Inglaterra, Holanda, Polonia, Eslovaquia, República Checa, Hungría, Estados Unidos, Canadá, México, Cuba, Tailandia, Japón, Corea, etc.). Ha impartido numerosos cursos en universidades y escuelas de Bellas Artes en Canadá, Francia, Suiza e Italia, además de en España.

La Más Bella

Diego Ortiz (Madrid, España, 1968)

Pepe Murciego (Madrid, España, 1967)

Viven y trabajan allí

La Más Bella es un proyecto de reflexión, acción y experimentación en el mundo de la edición de arte contemporáneo, que impulsa y realiza proyectos artísticos específicamente pensados para ser editados por canales y métodos distintos al mundo editorial convencional. Los editores de La Más Bella son Pepe Murciego y Diego Ortiz, dos personas implicadas en el mundo del arte, la gestión cultural y los medios de comunicación en Madrid desde hace más de quince años. La Más Bella opera ininterrumpidamente desde 1993, y desde entonces ha generado más de una treintena de ediciones contando con la colaboración de más de seiscientos artistas, escritores, músicos, performers, etc., principalmente del ámbito cultural español. La Más Bella está presente desde hace más de diez años en eventos relacionados con el arte internacional como la Feria ARCOMadrid, y en los últimos años ha desarrollado proyectos fuera de España a partir de talleres, presentaciones o exposiciones en Chile, Venezuela, Brasil, China, Egipto, Luxemburgo, Alemania y Portugal, entre otros.

Miler Lagos

Bogotá, Colombia, 1973

Vive y trabaja allí

Cursó sus estudios de artes plásticas en la Universidad Nacional de Colombia. Ha realizado exposiciones individuales desde 2002. Entre ellas se encuentran *Niveles Soberanos*, Valenzuela y Klenner Galería, Bogotá (2002); *Los Términos del Juego*, Alianza Colombo Francesa, Bogotá (2006); *Cimiento*, Centro Cultural de la Universidad de Salamanca, Bogotá (2007); *Semillas mágicas*, Galería Enrique Guerrero, México; *El papel aguanta todo*, Galería Nueveochenta, Bogotá (2008); y *Attraction*, Faria-Fabregas Galería, Caracas (Venezuela, 2009). Su amplio conjunto de muestras colectivas incluyen la segunda Trienal poligráfica de San Juan (Puerto Rico, 2009); *Everything has a name, or the potencial to be a named*, Gasworks en Londres (2009); *Otras Flores*, Galería Nara Roesler, Sao Paulo (Brasil, 2008); *Cinco Artistas Contemporáneos en la Casa del Encuentro*, Encuentro de Medellín MDE07 (Colombia); *The intricate journey*, NGBK, Berlín (2007); IX Bienal de Bogotá (2006); 40 Salón Nacional de Artistas (2006); XI Salón Regional de Artistas, Tunja (Colombia, 2005); *Relacional*, Galería Santa Fe, Bogotá (2005). Obtuvo el primer premio en la VI Bienal de Venecia de Bogotá y en 2003 formó parte del proyecto *Ciudad Kennedy, memoria y realidad*, realizado junto con el Proyecto Colectivo de Creación Plástica de la Universidad Nacional.

Fernando Llanos

México, 1974

Vive y trabaja allí

Sateluco por nacimiento, moreliano por adopción, Llanos es un catalizador cultural que juega como artista, curador, promotor, editor, docente y demás roles a los que sea invitado. Su trabajo como artista se ha presentado en más de una veintena de países, en espacios como el Festival de Nuevo Cine y Nuevos Medios de Montreal (Canadá); Kunst-Werke Institute for Contemporary Art; World Wide Video Festival, Amsterdam; Transmediale, Berlín; Guggenheim, Nueva York, entre otros. Es el curador de *Manchuria*, la retrospectiva de Felipe Ehrenberg presentada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 2008. Cuenta con más de quince curadurías en video presentadas en el Museo Tamayo, Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México, Caixa Forum en Barcelona, etc. Durante casi diez años ha sido profesor de dibujo y apreciación de arte digital en varias universidades de la Ciudad de México, ha impartido talleres de video en países como México, Argentina, España, Brasil y Colombia. Ha publicado tres libros: *Cursiagridulce* (Trilce, 2006), *Manchuria* (Diamantina, 2007) y *Videoman* (Ediciones necias, 2008). Creó y coordina para el Festival de México el foro más importante de animación en México: ANIMASIVO.

Juan López

Alto Maliaño, España, 1979

Vive y trabaja en Madrid

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha en el año 2002. Viene desarrollando su trabajo en soportes que van desde el vídeo y la instalación al dibujo. Los últimos años ha estado trabajando desde Barcelona donde era artista residente en Hangar, Centro de Producción de Artes Visuales. En los últimos años ha realizado varias exposiciones individuales, entre las que cabe destacar *One'n'One*, Casa Encendida, Madrid (2004); *Para Tu Tara*, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona

(2005); *Hoy no aspiro a nada*, Espai 13, Fundació Joan Miró, Barcelona (2008) y en La Fábrica Galería en Madrid (2006 y 2008), así como colectivas, como es el caso de la primera Bienal de Arquitectura Arte y Paisaje, Canarias (2006); Mirador 06, Media Art from Spain, O.K. Centrum, Linz (Austria, 2006); Cart[ajena], intervenciones urbanas en paralelo al Congreso Internacional de la Lengua Española, Cartagena de Indias (Colombia, 2007) y PHotoEspaña, Casa Zavala, Cuenca (España, 2008). Su trabajo ha sido merecedor de varios premios y becas como son la Muestra de Arte Injuve en el 2002, la Beca de Artes Plásticas Fundación Marcelino Botín para el 2004-05, el Premio Altadis de Artes Plásticas en el 2007 y el Premio Cantabria de Artes Plásticas (2008).

Rafael Lozano-Hemmer

México DF, México, 1967

Vive y trabaja en Montreal

Artista electrónico, trabaja instalaciones interactivas a gran escala en el espacio público, usualmente utilizando nuevas tecnologías e interfaces físicos concebidos especialmente para cada caso. Su trabajo ha sido comisionado para eventos como las celebraciones del Milenio en la Ciudad de México (1999), la Capital Cultural de Europa en Rotterdam (Holanda, 2001), la Cumbre de Ciudades de las Naciones Unidas en Lyon (Francia, 2003), la apertura del Yamaguchi Centre for Art and Media en Japón (2003), la expansión de la Unión Europea en Dublín (2004) y el 40 aniversario de la masacre estudiantil de Tlatelolco en Ciudad de México (2008). Su trabajo en escultura cinética, ambientes interactivos, instalación de video y fotografía ha sido mostrados en casi cuarenta países, incluyendo las bienales de Venecia, Estambul, La Habana, Sídney, Liverpool, Shanghai, Seúl y Sevilla, entre otras.

Su obra está en colecciones públicas y privadas como la del Museum of Modern Art de Nueva York, la Colección Jumex en México, la Fundación Daros en Zúrich (Suiza) y la Tate en Londres. Ha sido galardonado varias veces con el prestigioso Premio Ars Electronica en Austria. También ha ganado en dos ocasiones el premio BAFTA (British Academy Awards for Interactive Art), una distinción en el SFMOMA Webby Awards en San Francisco (Estados Unidos), Artista-performer del año en los premios Rave de la revista *Wired*, una beca Rockefeller, el Trophée des Lumières en Lyon y un Premio internacional Bauhaus Award en Dessau (Alemania).

Priscilla Monge

San José, Costa Rica, 1968

Vive y trabaja allí

Su obra no podría enmarcarse jamás con seguridad, dado que es precisamente lo que cuestiona, el discurso alrededor de la ambigüedad social que no la excluye, el horror que se vislumbra en los significados. Se vale de la economía de medios para resemantizar lo objetual y darle contundencia, asociar conceptos refractarios; lo violento se opone a la apariencia de lo gentil que prelude.

Ha participado en exposiciones colectivas como las bienales de Valparaíso (1994), La Habana (1997), Sao Paulo (1998), Venecia (2001), Sevilla (2004), Liverpool (2006); *Pervirtiendo el Minimalismo*, Madrid (2001); *El Real Viaje Real*, P.S.1., Nueva York (2003); Nuit Blanche, París (2009).

Entre sus exposiciones individuales destacan: *Melk tandjes*, Vereeniging voor het Museum Van Heddedaagse Kunst, Gante (Bélgica); *Armas Equívocas*, Museo Rufino Tamayo, México DF (2000); y en el Museo de Arte Costarricense (2002).

Guisela Munita

Valparaíso, Chile, 1971

Vive y trabaja entre Valparaíso y Santiago

Licenciada en Arte y Profesora de Artes Plásticas egresada de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso. Ha realizado el postítulo en Arte en la Universidad Católica (Santiago de Chile), el posgrado en Estudios de Cultura Visual, y es candidata a doctorado en Espacio Público y Regeneración Urbana, ambos en la Universidad de Barcelona (España).

Ha realizado exposiciones individuales, financiadas por Fondart en su mayoría, y participado en diversas muestras colectivas. Ha sido becada por la Fundación Andes para proyectos de creación y estudios en el extranjero. Ha realizado las siguientes muestras individuales: *Reducción y Traslado* (Valparaíso); *Murografía en el lugar*, intervenciones en tres sitios de estacionamiento (Valparaíso); *Panorámicas* (Santiago y Viña del Mar, Chile); *Depósitos* (Santiago, San Felipe y Casablanca). Entre sus muestras colectivas cabe destacar: *Femart*, muestra anual de arte de mujer (Barcelona); *Okuparte*, muestra de arte e intervenciones en el casco histórico de Huesca (España); *Globalización Matriz original* (Lima, Santiago, Madrid); Muestra Arte de Chile organizada por el Consulado de Chile en Barcelona; *Intervenciones de Utilidad Pública* (Hospital del Salvador, Santiago).

Actualmente es docente de la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso), Universidad Uniacc (Santiago), Universidad Arcis e Instituto profesional Arcos (Valparaíso) y se encuentra realizando un proyecto de obra para la Trienal de Chile (2009).

Carme Nogueira

Vigo, España, 1970

Vive y trabaja allí

En su trayectoria artística ha trabajado la crítica corporal al concepto de identidad o la intimidad doméstica con respecto a su posición de género. Actualmente trabaja sobre los procesos de subjetivización y la función normalizadora de los espacios a través de la fotografía y la instalación. En los últimos trabajos esta problemática se materializa en una serie de objetos y acciones para el espacio público. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca y doctora por la Universidad de Vigo, ha sido profesora asociada e investigadora en dicha universidad, y becada en la Hochschule del Kunst, de Berlín. Fue parte fundadora de la revista de arte y cultura *Fe* (1995-1999).

Entre 2007 y 2008 ha dirigido, junto con Pablo Fanego, el proyecto *A trama rururbana* para el CGAC (Santiago de Compostela, España). Entre sus proyectos expositivos más recientes están *RAIR*, Antiguo Fotomuseum, Rotterdam (Holanda, 2009); *1000 BXL*, junto a Dieuwertje Komen, Bruselas (2009); el dispositivo de sala para la exposición *Aquí y ahora*, un proyecto de Reacción-Erreazioak para el gabinete abstracto, sala Rekalde de Bilbao (España, 2008); *Cami vell de Manresa*, proyecto seleccionado para Idensitat (2007), que tuvo como último desarrollo un dispositivo de sala para la Bienal de Pontevedra (2008); el proyecto *Próspera*, para el Instituto Cervantes de Pekín y el Marco de Vigo (2007-2008), entre muchos otros.

Catalina Parra

Santiago, Chile, 1940

Vive y trabaja entre Buenos Aires y Nueva York

Vivió en Chile durante la dictadura de Pinochet; en 1980 viajó a Nueva York con los auspicios de la Guggenheim Fellowship, donde permaneció hasta el año 2000, que se trasladó a Buenos Aires para ejercer el cargo de agregada cultural del gobierno de Ricardo Lagos.

Ha expuesto individualmente en el Museum of Modern Art de Nueva York y en museos de Europa y Latinoamérica. Trabajó como artista-educadora en el New Museum of Contemporary Art, en Nueva York, durante una década.

En 1997 integró la muestra *WACK! Art and the Feminist Revolution*, primera gran exposición itinerante de arte feminista (1997). Ha realizado instalaciones e intervenciones en diferentes espacios públicos. Actualmente prepara una muestra para el año 2010 en Galería Arcimboldo de Buenos Aires.

Populardelujo

Juan Esteban Duque (Envigado, Colombia, 1974)

Roxana Martínez (Bogotá, Colombia, 1974)

Esteban Ucrós (Bogotá, Colombia, 1979)

Viven y trabajan en Bogotá y Providence

Populardelujo es un proyecto colectivo dedicado a la revisión, documentación y difusión de la gráfica urbana y popular en Bogotá. Ha participado en exposiciones y eventos nacionales e internacionales entre los que se cuentan: Trienal Poligráfica de San Juan (Puerto Rico, 2004 y 2009); Feria Internacional del Libro de Guadalajara, con la exposición *Me gustas mucho tú* (México, 2007); ciclo Obra en Proceso con la exposición *Quelegancia la de Francia* (Bogotá, Cali, Barranquilla, Valledupar, Paris, 2004-2006); exposición colectiva *Música, silenciosamente*, Caracas (2006); entre otros. Ha realizado publicaciones entre las que se cuentan series de afiches y postales conmemorativos de los eventos en los que ha participado, el catálogo para la exposición *Me gustas mucho tú* y el libro *Jorge Montesdeoca, Roberto Ayala, Arnulfo Herrada* con el que participó en la segunda Trienal Poligráfica de San Juan (2009).

Fernando Prats

Santiago, Chile, 1967

Vive y trabaja en Barcelona

Realiza estudios de Bellas Artes, especialidad de pintura, en la Escola Massana de Barcelona (1993); licenciado en Arte por la Universidad de Chile (1996) y posgrado en la Universidad de Barcelona (2000). Entre sus exposiciones más recientes se encuentran la segunda Bienal de Canarias, Pintura-Timanfaya-Los hervideros (2009); Trienal de Chile, *Sismografía de Chile* (2009); Exposición Universal del Agua, *Agitación*, Zaragoza (España, 2008); *Gran Sur*, Casa de América de Madrid (2008); *Acción Steam-Pinturas*, Nueva York (2007); *Agitación*, Géiser del Tatio, Salar de Atacama y Chuquicamata, Chile (2006); *Del Cardener a l'Antártida*, entre Cataluña y la base antártica chilena (2001-2003); *Hacia el Polo Sur*, Kunst-Station Sankt Peter, Colonia (Alemania, 2003); *Deambulatoris*, Catedral de Vic (España, 2000); *Cripta, Cicle Pandemónium*, Espai 13, Fundació Joan Miró, Barcelona (1995).

Desde el año 1992 ha sido galardonado con diversos premios y menciones así como becado por diversas instituciones: Beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation por su trayectoria (2006-2007); artista residente en la Kunst Station Sankt Peter, Colonia (2002-2003); Beca de Honor Presidente

de la República del Gobierno de Chile (1997-2000).

Actualmente prepara los siguientes proyectos: *Gran Sur*, que se instalará sucesivamente en la base antártica chilena, en Valparaíso, durante el V Congreso Internacional de la Lengua Española, y en AlterArte, Festival de Arte Emergente de la Región de Murcia (España); *Alquimia*, para la Fundació Joan Miró de Barcelona.

Luis Romero

Caracas, Venezuela, 1967

Vive y trabaja allí

Artista visual y promotor cultural, ha curado las exposiciones y proyectos: *Tipos Móviles* (Caracas, Buenos Aires, San Juan, Cartagena, Bogotá, 2003-2009); *13 Horas*, Caracas Multimedia, Sala Mendoza (2001); *Índice*, Museo Alejandro Otero, Caracas (1994); *Fin de Siglo*, Casa Mezzogiorno, El Rosal Caracas (1999); *Random*, evento de videoarte, Casa Mezzogiorno, El Rosal Caracas (1999). Edita, desde 1999 hasta la fecha, la revista de arte contemporáneo *Pulgar*. Organizó el primer Taller Internacional de Artistas LA LLAMA, Tacata (Venezuela, 2000). Ha sido director de la Fundación La LLAMA (residencias e intercambio artístico) entre los años 2000 y 2004. Desde el 2005 es director de Oficina #1 espacio de arte contemporáneo (Caracas, 2005-2009).

A la fecha ha realizado las siguientes exposiciones individuales: *Obra reciente*, Galería La Cuadra, Caracas (2007); *Black & Hi*, Galería Fernando Zubillaga, Caracas (2007); *Vanitas, Heroes & Trash*, Espacio de Arte, Caracas (2005); *Ce n'est pas une limite*, Museo de Arte Acarigua-Araure, Portuguesa (Venezuela, 2005); *Denominations*, Canvas Foundation, Ámsterdam (1999); *Siete*, Sala Mendoza, Caracas (1999); *Entrelíneas*, Librería Monteávila, Caracas (1999); *Absence*, Projectruimen Centrum, Rijksakademie, Ámsterdam (1995); *Cromos*, Galería Sotavento, Caracas (1992); *Déjà-vu*, Galería Sotavento, Caracas (1991).

Pedro Sepúlveda

Santiago de Chile, 1972

Vive y trabaja en Valparaíso

Artista visual y músico. Estudió música y piano en la Escuela de Música Popular y Jazz de Roberto Lecaros, en Santiago. Licenciado en Arte por la Universidad de Playa Ancha (Valparaíso), cursa el postítulo en Artes Visuales con mención Propuestas y Técnicas Contemporáneas, Pontificia Universidad Católica de Chile. Es docente universitario, codirector de la Galería de Artes Visuales h10.cl (Valparaíso) y director de proyectos de instruccionesdeuso.cl.

Su trabajo se organiza desde la relación entre fotografía, escultura y contexto. Entre sus exposiciones individuales recientes destaca: *Crecimiento versus Desarrollo*, Sala Puntángenes, Valparaíso (2010). Entre las colectivas: *Abre Alas 5*, Galería A Gentil Carioca, Río de Janeiro (Brasil, 2009); *Post it City-Ciudades Ocasionalas*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB) (2008); *La città sostenibile*, en la Trienal de Milán; *No Dumping!*, Fotogalerie, Viena (2007).

Cristián Silva

Santiago, Chile, 1969

Vive y trabaja en Guadalajara (México)

Artista, profesor y curador independiente. Formado inicialmente como grabador, en su obra ha empleado procedimientos tradicionales como la pintura, el grabado, el dibujo, la escultura, la fotografía y el video para referirse a lo que él llama “el lado íntimo y afectivo de la lucha de clases”. Su trabajo es actualmente representado por Maisterravalbuena (Madrid), Curro y Poncho (Guadalajara) y The Project (Nueva York).

SiteSize

Elvira Pujol (Barcelona, España, 1969)

Joan Vila-Puig (Barcelona, España, 1961)

Viven y trabajan allí

Es una plataforma de proyectos colaborativos que, desde 2002, desarrolla trabajos específicos de creación y mediación cultural en contextos metropolitanos. Sus ámbitos de interés se centran en las prácticas de producción cultural autónoma y la investigación de nuevas geografías territoriales y paisajísticas. SiteSize tiene por objeto la generación de instrumentos de conocimiento crítico basados en formas colectivas de pensamiento y creación. De entre los últimos trabajos destacan *Narraciones metropolitanas_Aula permanente*, un proyecto para el Pabellón de Cataluña en la Bienal de Venecia (2009); el proyecto editorial *SIT Manresa* (2008); la propuesta expositiva *Pasaje Chile_Calle Barcelona; Imaginarios cruzados* (2007-2008); la auditoría pública de producción de contenidos locales Servicio de Interpretación Territorial (2005-2006), y el trabajo *Paisajismo_AHORA*, centrado en las nuevas miradas sobre el paisaje contemporáneo y su transformación (2006).

Tamara Stuby

Poughkeepsie, Estados Unidos, 1963

Vive y trabaja en Buenos Aires, Argentina

Egresada del Pratt Institute, en Brooklyn, Nueva York. Participó del programa de residencias Gasworks Studios en Londres (2000) y recibió una beca de creación de la Fundación Antorchas (2004). Selección de muestras: *Extranjerías*, Fundación Telefónica, Buenos Aires (2009); *Pampa, Ciudad y Suburbio*, Imago Espacio, Buenos Aires (2007); *El arte no nos libera de absolutamente nada*, ACC Galerie, Weimar (Alemania, 2006); segunda Bienal de Jafré (España, 2005); *Arte y Compromiso*, MEIAC, Badajoz (España, 2005); *PR'04, Tributo al Mensajero*, Rincón (Puerto Rico); *Contemporáneo 8 y Contemporáneo 1*, MALBA, Buenos Aires (2002 y 2004); *A Parasite Showing II*, barco-galería de Gregor Passens, Buenos Aires (2003); *Ansia y Devoción*, Fundación Proa, Buenos Aires (2003); *De ponta-cabeça*, Fortaleza (Brasil, 2002); *Unterwegs nach Timbuktu*, Ifa Galerie, Berlín (2002); *East International*, Norwich Gallery, Norwich (Reino Unido, 2000). Organizó el ciclo de mesas redondas “Pensando en voz alta” en conjunto con Esteban Álvarez durante 2001-2002, y actualmente es uno de los directores del programa de residencias de artistas El Basilisco.

Humberto Vélez

Ciudad de Panamá, 1965

Vive y trabaja entre Londres y Río de Janeiro

Estudió Derecho y Ciencias Políticas en la Universidad de Panamá (1987), y cinematografía en la Escuela Internacional de Cine, Video y Televisión de San Antonio de Los Baños (Cuba, 1992). En la década de los noventa inició su trabajo como artista y creador audiovisual en La Habana y Barcelona. En 2000 presentó su exhibición *Instalaciones* en el Museo de Arte Contemporáneo de Panamá y en el 2003 participó en el evento internacional de arte urbano Ciudad Múltiple en la ciudad de Panamá. Ha participado en las bienales Iberoamericana, de Lima (2002), La Habana (2003), Shanghai (2004), Liverpool (2006), Bienal del Istmo Centroamericano (2002 y 2004) y de Panamá (2002, 2005 y 2008) y exhibido en la Tate Modern en Londres (2007). Ha sido invitado a la Bienal de Cuenca (España) del 2009, y a crear performances para el Centre Pompidou (París), la Universidad de York en Toronto (Canadá) y para la apertura de la Casa Daros Latinoamérica en Río de Janeiro en 2010.

Azucena Vieites

Donostia-San Sebastián, España, 1967

Vive y trabaja en Madrid

Artista, licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Ha formado parte de exposiciones colectivas en museos como el Reina Sofía de Madrid o el Sprengel Museum de Hannover (Alemania). Entre sus últimas exposiciones individuales se destacan: *Collages*, galería Fúcares, Madrid (2009); *Dibujos del Natural*, galería MasArt, Barcelona (2007); *Check Out Wat I've Got, The Remix*, Kunsthaus Wiesbaden (Alemania, 2006); *Oye lo que traigo*, Sala Rekalde de Bilbao (2005). Ha colaborado con sus dibujos en publicaciones como *New Feminism: Worlds on Feminism, Queer and Networking Conditions* (Löcker Verlag, Viena, 2007), una recopilación de ensayos de sesenta autoras: Judith Butler, Trinh T. Minh-ha, Rossi Braidotti y Rada Ivekovic, entre otras.

Cofundadora en 1994 de Erreakzioa-Reacción, un espacio para la realización de proyectos en torno a la teoría, la práctica artística y el activismo feminista: elaboración de fanzines, seminarios, talleres, conferencias, exposiciones y vídeos.

Jorge Díez, curador

Madrid, España, 1954

Vive y trabaja allí

Comisario independiente y gestor cultural. Licenciado en Filosofía y Letras (Sección de Filosofía) por la Universidad Complutense de Madrid. Es director del programa internacional de arte público Madrid Abierto y del MBA en Empresas e Instituciones Culturales de Santillana Formación. Ha sido director general de Promoción Cultural de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha (2004-2005), jefe del Servicio de Cultura y director de la Sala Amadís del Instituto de la Juventud (Injuve) (1997-2004), y asesor ejecutivo en los gabinetes de los ministros de Cultura Carmen Alborch (1993-1996) y Jordi Solé Tura (1992-1993). Actualmente prepara la exposición *Los 24 escalones* y *Joan Miró* en el Museo Nacional de la República, en Brasilia (2010), fruto del ciclo comisariado la temporada 2008-2009 en el Espai 13 de la Fundación Miró de Barcelona; también ha sido comisario de la exposición de cómic *¡Viaje con nosotros!*, presentada en Buenos Aires, Rosario y Montevideo (2009), Estocolmo (2010) y Tokio (2011) tras su inauguración en La Casa Encendida de Madrid (2008), y co-comisario del proyecto de intervenciones artísticas Cart[ajena] en Cartagena de Indias (Colombia, 2007). Ha dirigido el encuentro *Activando el espacio público*, Centro Cultural de España en Buenos Aires (2009), ha sido ponente en el primer Seminario Internacional sobre Arte Público del GEAP-Latinoamérica, Buenos Aires (2009), el Simposio *La naturaleza pública del arte* de la Universidad Federal de Espíritu Santo de Vitoria, Brasil (2008), el décimo Foro España-Japón, Nagasaki (2007), el 16 Simposio de Artes Plásticas de Porto Alegre (2007) y la cuarta Conferencia Internacional sobre Arte Público de Taipei, Taiwán (2004).

José Roca, curador

Barranquilla, Colombia, 1962

Vive y trabaja entre Filadelfia y Bogotá

Curador colombiano, actualmente es director artístico de Philagrafika 2010, un evento trienal de gráfica contemporánea en Filadelfia (Estados Unidos), y curador general de la octava Bienal de Arte Mercosur en Porto Alegre (Brasil, 2011). Roca manejó por una década el programa de artes del Banco de la República en Bogotá, estableciéndolo como una de las instituciones artísticas más respetadas en el circuito latinoamericano. Entre sus proyectos curatoriales recientes se encuentran: *Muntadas: Información, Espacio, Control*, Pinacoteca do Estado de São Paulo y Bronx Museum, Nueva York (2011-2012); *Regina Silveira: Mil y un días y otros enigmas*, Fundação Iberé Camargo, Porto Alegre (2009); *Óscar Muñoz: Immemorial*, Korea Foundation, Seúl (2008) y Herzliya Museum, Israel (2009); *Regina Silveira: Linha de Sombra*, Centro Cultural Banco do Brasil, Río de Janeiro (2009); *Otras Floras*, Galería Nara Roesler, Sao Paulo (2008); *Phantasmagoria: Specters of Absence*, exposición itinerante coorganizada por Independent Curators International y el Museo de Arte del Banco de la República (2007-2009); *Miguel Ángel Rojas: Objetivo Subjetivo*, Museo de Arte del Banco de la República (2007-2008); *Botánica Política*, Sala Montcada-La Caixa, Barcelona (2004); *Traces of Friday: art, tourism, displacement*, ICA, Filadelfia (2003); *TransHistorias: historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá (2001); *Carlos Garaicoa: La Ruina; La Utopía*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá (2000), Bronx Museum, Nueva York (2000) y Museo Alejandro Otero, Caracas (2001); *Define "Context"*, APEX art C.P., Nueva York (2000). Ha sido co-curador de la primera Trienal Poligráfica de San Juan (Puerto Rico, 2004); la 27 Bienal de Sao Paulo (2006); el Encuentro de Medellín MDE07 (2007); y del proyecto de intervenciones artísticas Cart[ajena] en el marco del IV Congreso de la Lengua Española en Cartagena de Indias (Colombia, 2007), junto con Jorge Díez. Fue jurado de la 52 Bienal de Venecia (2007).

Paulina Varas, curadora invitada

Valparaíso, Chile, 1975

Vive y trabaja allí

Investigadora y curadora independiente. Candidata a doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Barcelona y licenciada en Arte por la Universidad de Playa Ancha. Docente e investigadora de Artes Visuales y Humanidades de la Escuela de Educación de la Universidad Viña del Mar. Codirectora de CRAC Centro de Residencias para Artistas Contemporáneos en la ciudad de Valparaíso (www.cracvalparaiso.org), asociación con la que es miembro de la Red Iberoamericana de Residencias Independientes donde se han realizado una serie de intercambios de residencias de artistas e investigadores entre diversas ciudades, promoviendo la movilidad y articulación de redes y circuitos de trabajo a nivel continental. Es integrante de la Red de Conceptualismos del Sur (RCSur) donde además codirige el proyecto “Redes Artísticas Alternativas: las ediciones de poesía visual y el arte correo: Archivo Guillermo Deisler” con apoyo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y SEACEX (España).

Ha escrito sobre arte chileno y latinoamericano contemporáneo en diversas revistas y publicaciones internacionales como: *Brumaria*, *ArteContexto*, *LatinArt*, *PLUS* y *ArteyCritica*, entre otros. Además, ha publicado textos en diversos libros y catálogos de artistas centrados en el contexto latinoamericano y chileno. En 2009 ha publicado el libro *Muntadas* en Latinoamérica editado por la Universidad de Caldas (Colombia).

Ha sido curadora de: *Cierto tipo de poética política*, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en Valparaíso (2008) y *Vienal. Aproximaciones a una poética política* en el marco de la sexta Bienal de Arte del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (2008). Fue co-curadora de *Subversive Practices, Art under conditions of political repression, 60s-80s South America-Europe*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (Alemania, 2009), y de *Poesía Visual sobre la obra de Guillermo Deisler* en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago (2009).

Actualmente desarrolla, junto a un equipo de investigadores y artistas chilenos, el proyecto curatorial de obras permanentes *Sitio, Tiempo, Contexto y Afecciones Específicas (275días.cl)* para el edificio del Centro Cultural Gabriela Mistral ex-UNCTAD III en Santiago de Chile, que se inaugurará a fines de 2010.



Índice de Contenidos DVD

- 1 **Carme Nogueira:** "Porteños". (Fragmento). 2:18'
- 2 **Raúl Belinchón:** "Al Tiro". (Obra). 3:27'
- 3 **Cristián Silva:** "Perifoneo". (Obra). 1:56'
- 4 **Jon Mikel Euba:** "Lecture on Re:horse". Valparaíso. 8 de abril de 2010. Performance emitida por radio. Duración total de la performance: 1 hora 30 minutos. (Fragmento). 6:03'
- 5 **Democracia:** "No hay Espectadores". (Fragmento). 1:20'
- 6 **Pedro Sepúlveda:** "Campeonato de fútbol en pendiente". Obra. 23:50'
- 7 **Humberto Vélez:** "El contrapunto del arte". (Fragmento). 6:01'
- 8 **Rafael Lozano-Hemmer:** "Voz Alta". (Obra). 13:51'
- 9 **Fernando Llanos:** "Orgullo Local". (Fragmento). 25:31'
- 10 **Guisela Munita:** "Estado Vegetal". (Fragmento grabación de la obra). 6:41'
- 11 **Discoteca Flaming Star:** "El valor del gallo negro: Buthe / Torre Bolsa". (Fragmento). 2:46'
- 12 **SiteSize:** "AMPIN. Habitar la palabra". (Fragmento). 5:58'

Extras