



# CUADERNOS DE ARTE N.21

**ARTÍCULOS:** CANCIÓN ANIMAL; ARCHIPIÉLAGO; VIDA Y ANIMALIDAD PARA UNA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA; LA VIOLENCIA FANTASMA: ESPECTROS ANIMALES EN EL ARTE DE NICOLA COSTANTINO; ANIMALES, MUSEO Y FOTOGRAFÍA. LA REVOLUCIÓN SILENCIOSA DE DEMIAN SCHOPE. **INTERVENCIÓN ARTÍSTICA** WALMOR CORREA. **CONVERSACIÓN** CHRISTY GAST. **RESEÑAS.**



ESCUELA DE ARTE  
FACULTAD DE ARTES



**ESCUELA DE ARTE**  
FACULTAD DE ARTES

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

**DIRECTOR RESPONSABLE:**  
Jorge Padilla

**EDITORES:**  
Paula Dittborn  
Mario Navarro

**COMITÉ EDITORIAL:**  
*Magdalena Atria*  
Pontificia Universidad  
Católica de Chile

*Vera Carneiro*  
Pontificia Universidad  
Católica de Chile

*Carla Macchiavello*  
Borough of Manhattan  
Community College / EEUU

*Soledad Pinto*  
Universidad Metropolitana de  
Ciencias de la Educación / Chile

*Antonio Silva*  
Universidad Diego Portales / Chile

**ASISTENTE EDITORIAL:**  
Javiera Gómez

**DISEÑO:** Estudio Fig.1

**CORRECCIÓN DE TEXTOS:**  
Javiera Gómez

**REPRESENTANTE LEGAL:**  
Jorge Padilla

ISSN: 0717-2672

® Derechos reservados

**COLOFÓN**

Textos compuestos en las tipografías  
Alegreya Sans y Share.

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

Imagen portada:  
Walmor Correa,  
*Paisagem Rio de Janeiro* (2015)

Impreso en Ograma Impresores en  
noviembre de 2016.

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

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

La circulación de Cuadernos de Arte  
de la Escuela de Arte es de 800 ejemplares  
Año 2016, N° 21, Santiago de Chile,  
noviembre de 2016.

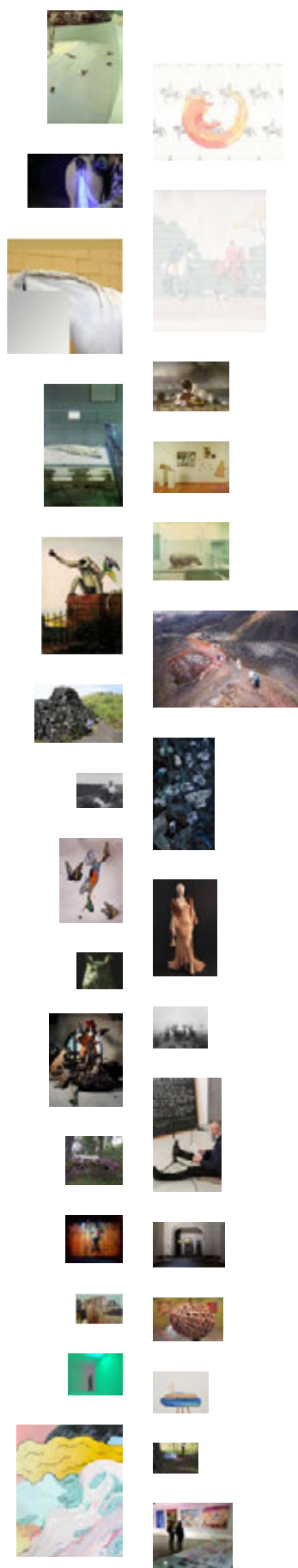
Avenida Jaime Guzmán Errázuriz 3300,  
Providencia.  
Teléfono: (56-2) 2 354 5265  
escuelaarte.uc.cl

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

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

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

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



## ÍNDICE

02 EDITORIAL

06 ¡¡DOMINAR LO YA  
CONQUISTADO!!  
POR RODOLFO ANDAUR

18 CANCIÓN ANIMAL  
POR CÉSAR GABLER

26 ARCHIPIÉLAGO  
POR PAULA DE SOLMINIHAC

34 VIDA Y ANIMALIDAD PARA UNA  
ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA  
POR MATÍAS AYALA MUNITA

40 LA VIOLENCIA FANTASMAL:  
ESPECTROS ANIMALES EN EL  
ARTE DE NICOLA COSTANTINO  
POR CYNTHIA FRANCICA

50 ANIMALES, MUSEO Y FOTOGRAFÍA.  
LA REVOLUCIÓN SILENCIOSA DE  
DEMIAN SCHOPF  
POR MEGUMI ANDRADE KOBAYASHI

60 CONVERSACIÓN  
POR CARLA MACCHIAVELLO  
Y CHRISTY GAST

78 RESEÑAS

**CUADERNOS  
DE ARTE  
N.21**





Giles Aillaud,  
*Los monos*, tinta y oleo  
sobre tela (1976)

El conocimiento se ha desarrollado al amparo de la condición humana, es decir ha desplegado sus modelos epistemológicos a la luz de la evolución de nuestra inteligencia y raciocinio. Sin embargo, esta cualidad se opone ontológicamente con lo que hemos denominado *lo animal*, tildado sistemáticamente como una condición extraña, que habita un espacio distante, que está desprovisto de inteligencia, y que es incapaz de elaborar y sostener una moral frente a los otros. Estamos viviendo un período histórico, cultural, y ecológico donde la supremacía humana ha copado todos los campos. El *antropoceno*, término acuñado por Paul Jozef Crutzen—químico neerlandés que obtuvo el Premio Nobel de Química en 1995— se ha definido como la era geológica que se inició hace 8000 años con la invención de la agricultura, exacerbada por la revolución industrial, y consolidada en la actualidad a través de los profundos cambios de las condiciones naturales de la tierra provocados por la humanidad. El lugar que ocupa la *animalidad* en ese escenario, por tanto, está altamente condicionado por la relación de distancia o interacción que mantengamos con el resto de los seres del reino animal.

En las artes visuales, la presencia de lo animal ha sido recurrente a lo largo de toda su historia, desde las divinidades zoomórficas en Egipto, India, o Mesoamérica, pasando por las representaciones del *Tetramorfos* o *Jardín del Edén* en la Alta Edad Media, hasta el acercamiento naturalista consolidado en el Renacimiento. Podemos observar una sistemática representación de escenas ecuestres en un tipo particular de pintura de hasta mediados del siglo XIX. También es posible encontrar animales salvajes en el paisaje romántico, y domésticos en el paisaje naturalista. Algunas vanguardias artísticas europeas, como el expresionismo alemán, vieron al animal como una manera de evocar el anhelado estadio primitivo. El arte del siglo XX y de lo que llevamos del siglo XXI, en cambio, se ha nutrido más bien de la incidencia de la presencia humana, haciendo del animal un objeto evidentemente mediado por la representación que hacemos de él en la obra.

El número 21 de *Cuadernos de Arte* de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile está dedicado a tratar de entender y problematizar la compleja relación de la práctica y el pensamiento artístico con *lo animal*. Una motivación importante para la selección de este problema ha sido la idea—transversal a los estilos y períodos referidos— del animal como metáfora de un otro salvaje frente al cual nos definimos por oposición, a pesar de acarrear esa misma animalidad en nuestros genes. De ese acto de autodefinition se desprenden algunas particularidades—de especial relevancia para el área de creación y

conocimiento en la que se enmarca esta revista— tales como la capacidad humana para crear imágenes, pero sobre todo para entenderlas. Pero más que nada la selección de este problema ha sido motivada por la idea, o al menos la intuición, de que la *animalidad* en las artes visuales no solo opera como motivo de la representación, sino también como metodología de trabajo.

Los artículos seleccionados para este número abordan este problema desde un amplio espectro de miradas y experiencias, y en relación a un espectro también amplio de obras—principalmente contemporáneas y latinoamericanas. En el texto del artista visual César Gabler se analiza cómo la representación de animales en la pintura europea y norteamericana da cuenta de la relación que con él establece el ser humano, manifiesta a su vez en determinadas imágenes televisivas. Finalmente ahonda en la relevante obra gráfica e instalatoria del artista argentino Luis Bénédict, cuya problematización de la figura del caballo y el gaucho argentino se articula con el trabajo de Patricia Domínguez y Rodolfo Andaur—también incluidos en este número— quienes proponen una alegoría sobre los nuevos procesos coloniales en nuestro continente.

En el texto de la artista visual Paula De Solmini se reflexiona, en un registro más personal, sobre los procesos de producción y desarrollo de obras artísticas a partir de experiencias de contacto directo con la naturaleza, estableciendo una analogía con los procesos propios del área científica. El texto del teórico literario Matías Ayala Munita—quien ha trabajado largamente sobre la *animalidad*— aporta las claves conceptuales necesarias para entender este problema en un contexto más amplio, e indica cuáles son las posibles entradas para un análisis que se haga cargo de ellas, ejemplificando finalmente con un emblemático video de Bill Viola. Otra teórica literaria que también se ha introducido en la investigación sobre arte contemporáneo es la argentina Cynthia Francica, quien en su texto realiza un lúcido análisis de la consolidada obra escultórica de la artista argentina Nicola Constantino. Finalmente, en el texto de la investigadora Megumi Andrade, se analiza la obra fotográfica del artista chileno Demian Schopf en relación a la obra del fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto, incorporando a la discusión sobre los animales no solo el problema de su imagen técnica, sino también de la política de los espacios en donde se los conserva.

A partir del año 2014 se ha incorporado a la revista una sección de *Conversación* en donde, a través de un tipo de texto de mayor inmediatez que la del artículo, dos personas vinculadas al ámbito artístico dialogan en torno al eje temático del número



Catalina García-Huidobro,  
Sin título, tinta y rotulador  
sobre papel (2012)



en cuestión. A partir del año 2015 la historiadora del arte Carla Macchiavello se ha hecho cargo de esta sección, realizando un aporte significativo tanto en la selección de artistas invitados a conversar como en la formulación de preguntas oportunas y sugerentes. Para este número la artista invitada ha sido la norteamericana Christy Gast, cuya obra está basada en su interés por problemas económicos y ambientales. Tras las conversaciones se encuentra la ya tradicional sección de *Reseñas*, en donde se le da importancia no solo a la relevancia de la exposición reseñada, sino también al ejercicio de escritura en sí. Para este número contamos con el aporte del artista visual Gerardo Pulido, y los nóveles Rosario Aninat, Pilar Aravena, Osvaldo Guillén, Ileana Elordi, Dominique Rougier, y Francisca Ramírez.

Finalmente, en los últimos cinco números de *Cuadernos de Arte* se ha invitado a diferentes artistas latinoamericanos a intervenir en la portada y en algunas páginas del interior con inéditos ensayos visuales sobre su trabajo artístico. En esta oportunidad los invitados han sido el artista brasileño Walmor Correa –quien ha trabajado extensamente en torno a la hibridación de especies como una analogía a los procesos de transculturización en Brasil y América Latina– y el destacado artista chileno y Premio Nacional de Artes (2005) Eugenio Dittborn quien, junto al artista visual Raimundo Edwards, realizó una intervención a partir del retrato fotográfico del particular brillo tornasol de una mosca moribunda ●





Patricia Domínguez,  
*Los ojos serán lo último en pixelarse,*  
fotogramas de video (2016)



Desde las ideas que me llevan a pensar en la América dominada, y frente a las historias que han relatado una serie de aspectos coloniales, podría comprender que la dominación cultural es como una especie de interface entre dos o más dimensiones que están compuestas por imágenes tangibles y narrativas intangibles, y que éstas al acoplarse entre sí han afectado la información que observo sobre lo que ya ha sido conquistado. Por lo que para comprender las nociones de dominación cultural amplifico que lo ya conquistado —que está en constante revisión— podría ser entendido como un concepto incompleto. No obstante, hay bastante información que justifica la dominación de una cultura sobre otra, ya que esta acción acumula en sí misma diversas transformaciones visibles, dentro de nuestro entorno, con el paso de los años.

Con estos cuestionamientos denoto que, a través de diversas corrientes disciplinarias, transdisciplinarias y una que otra teoría filosófica, podría lograr entender las brechas que vemos a través de esa historia de dominación cultural que aparece en nuestros pueblos y cómo esto ha estado influyendo en algunos proyectos de arte actual a través del extenso territorio chileno. Ante estos argumentos la artista visual chilena Patricia Domínguez ha recogido un par de símbolos que están incrustados en ciertas historias con las cuales el sistema colonial en América ha pretendido recalcar sus doctrinas y que al mismo tiempo éstas han discriminado una serie de espacios y territorios antagónicos. Pero aunque las ideas coloniales son parte de un sistema que sintomáticamente ha colapsado desde sus comienzos, hoy vemos cómo sus artilugios conservan una identidad que sorprende enormemente, incluso en la imagen audiovisual que presenta a un caballo que pueda ser rescatado como uno de los instrumentos más emblemáticos de la Conquista.

Ciertamente para esta artista la imagen del caballo y lo colonial han estado en el colapso absoluto porque esas imágenes que los engloban chocan con el contexto de ciertos aspectos folclóricos, étnicos, y políticos que han descompuesto el poder de la dominación cultural dentro de la monotonía que nos ha presentado el discurso hegemónico. Ejemplo de ello son la re-utilización, por parte de la mencionada artista, de ciertos guiños al tema precolombino, y cómo éste ha sido sincretizado impositivamente por los estudios antropológicos actuales que tienden a estructurar las cosmovisiones incompatibles entre sí. De hecho, bajo el rótulo de la cultura visual, son varios los artistas que han construido narrativas que contraponen o salpican en eso que entendemos como dominación cultural versus cosmovisión; pero son muy pocos los que han podido relatar las

trabas que aparecen ante las múltiples producciones, dentro de la cultura, de las imágenes.

Tomando en cuenta su carrera como artista visual, Domínguez ha enfocado el relato de la dominación en una dimensión cultural más amplia. Es por eso que, si la globalización o el multiculturalismo globalizado ha producido una imagen del caballo como instrumento colonial y de poder, el espacio para la exhibición y difusión de una obra como ésta territorializa la dominación cultural que la artista pretende mostrar. Es así como la propuesta audiovisual de Domínguez crea una ficción de la imagen orgánica que en esta ocasión ha sido dominada. También para este caso el guión ha ficcionado con la fisonomía del caballo que lucha ante la dominación cultural. El caballo ha sido cubierto de una particular iluminación que va determinando el pulso de esta vanguardista propuesta. Incluso podría argumentar que la imagen, movimiento, e iluminación del caballo imponen un pensamiento local anti-colonial que ha tenido que digerir las “teorías decoloniales europeas” que más bien actúan, en palabras de la propia socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, como “neologismos de moda antipáticos”.

La dominación cultural, en tiempos de la globalización, distingue la permanencia de un sujeto en un territorio, lo convierte en inmigrante de su mismo espacio, lo que nos hace pensar que todos los cambios históricos que han ocurrido a través del tiempo, y que suelen ser representados por los “artífices”, pretenden interpelar aquella dominación cultural que es consuetudinaria al territorio. Es más, los artífices, al construir referencias sobre una serie de perfiles sociales y culturales, propios de la época contemporánea, desdibujan los cambios constantes, rápidos, y permanentes que presenta la cultura visual de un país. Esta afirmación es bastante clara pues permite dar cuenta que la imagen del caballo construye planteamientos que no solo deben ser entendidos como la mera reacción ante lo que él simboliza, sino que además recalca en las diferentes prácticas, las múltiples relaciones, y los variados procesos de subjetivación que hacen referencia a la cuestión colonial, por lo que sería posible relacionar la imagen del equino a cuestiones de dominación cultural. Después de esto podemos inferir que la dominación no es solo cultural; también ha sido llevada a cabo en desmedro de la geografía y el paisaje, una situación que invita a revisar qué sería lo específicamente dominado.

En un país donde el pasado aparece tanto como el presente, los aspectos de dominación cultural parecen ser puntos de identificación inestables dentro de los discursos de la historia





Patricia Domínguez,  
*Los ojos serán lo último en pixelarse,*  
detalle de instalación, 2016

y de la cultura. Lo expuesto anteriormente insiste en que el estudio de la dominación debe reconocer la posición del sujeto en las prácticas discursivas que la construyen y que al mismo tiempo él, individual o colectivamente, procura y transforma. La dominación cultural ya sabemos que no se remite solamente a lugares, también da cuenta de esas relaciones espaciales, de las arquitecturas, los campos cromáticos, y la creatividad que son articulados dentro de las diferentes posiciones ideológicas y subjetivas.

Luego de recorrer varias cuadras de esta húmeda y variopinta ciudad, he construido una somera reflexión que da cabida a la construcción de un relato que determina que una parte del trabajo propuesto por Patricia Domínguez no es sólo relacional, sino más bien pasa por una cuestión antropológica. Es la dominación de lo ya conquistado que –bajo la lupa de la creación audiovisual, el estudio, y una efectiva puesta en escena– crean un horizonte de significaciones en la ya manoseada tradición de difusión cultural. Es ahí donde surgen sociabilidades que construyen otras cosmovisiones visibles, intangibles, y sonoras sobre los aspectos que envuelven nuestra dominación cultural ●















**WALMOR CORRÊA**

Florianópolis, Brasil, 1961.

Artista visual con amplia carrera profesional. Ha presentado sus obras en bienales y numerosas exposiciones nacionales e internacionales. Su trabajo más reciente se basa en el uso de medios tales como la taxidermia y la ilustración científica.

Imagen de portada y páginas 06-12

Walmor Corrêa, *Antena, Galho, Pássaro*, y *Você que faz versos*, 2010.



Catalina García-Huidobro,  
Sin título, tinta y sobre  
papel (2012)



## ARTÍCULOS

**CANCIÓN ANIMAL**  
POR CÉSAR GABLER

**ARCHIPIÉLAGO**  
POR PAULA DE SOLMINIHAC

**VIDA Y ANIMALIDAD PARA UNA  
ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA**  
POR MATÍAS AYALA MUNITA

**LA VIOLENCIA FANTASMAL:  
ESPECTROS ANIMALES EN EL  
ARTE DE NICOLA COSTANTINO**  
POR CYNTHIA FRANCIKA

**ANIMALES, MUSEO Y FOTOGRAFÍA.  
LA REVOLUCIÓN SILENCIOSA DE  
DEMIAN SCHOPF**  
POR MEGUMI ANDRADE KOBAYASHI

*Me refiero especialmente al instinto que me ha alejado de la gente y me ha conducido hacia un sentimiento por la animalidad, por "las puras bestias". Los seres sin piedad, en particular los hombres, nunca han interesado a mis verdaderos sentimientos. Pero los animales, con su virginal sentido de la vida, han despertado todo lo bueno que hay en mí.*  
 Franz Marc

Sobran ejemplos de presencia animal en el arte contemporáneo. Liebres muertas y coyotes de galería a cargo de Joseph Beuys. Espectaculares arreglos florales con forma de perrito faldero u osos de madera policromada repreniendo a policías —obra del ubicuo Koons. En el ámbito local y mucho más recientemente podemos apuntar a Guillermo Lorca con su impactante y decimonónica fauna de aves y perros de presa; animales que representan a toda una generación de jóvenes, y no tanto también, que repusieron el tema animalístico en el arte y particularmente en la pintura. Porque este texto va de eso: pintura y animales.

A título personal lo confieso: yo también pinté animales. No creo que haya dejado de hacerlo tampoco. Tuve varias razones para hacerlo y creo que repasarlas puede ser un buen anticipo de algunas ideas que quiero desarrollar a lo largo de estos párrafos. La primera razón de mi animalismo pictórico se basó en un hecho obvio, pero que nuestra cultura se encarga de silenciar: somos animales también. Al poner los ojos y pinceles en las bestias me parece que podía señalar la influencia que la civilización ejerce sobre nuestros instintos. La idea está lejos de ser nueva y Sigmund Freud la explotó a su gusto en *El malestar en la cultura* (1930). Seguimos siendo bestias civilizadas y nuestros animales domésticos están ahí para recordárnoslo. ¿Qué es una tienda de mascotas sino una forma, casi absurda, de tratar como humanos a gatos o perros? Perros con chalecos o joyas, juguetes de diseño, collares vistosos o pañoletas, alimentación ultra

balanceada ilustran un cambio cultural completo, uno en el que la reproducción de los modelos de clase alcanza unos niveles asombrosos. Los animales pueden estar de moda y pueden ilustrar o completar tu status. Los animales convertidos también en consumidores. Eso me interesó y me sigue interesando.

Pero en otra época los animales eran el festín después de la caza, y podían inspirar suntuosos bodegones holandeses. Hoy solo mediante la ironía podríamos valernos de los animales muertos como en su momento lo hizo Caty Purdy (Santiago, 1972). La artista, hoy estrella del firmamento indie, convirtió gatos y aves en objetos de diseño. Los cuerpos de sus animales disecados evidenciaban la presencia silenciosa de la muerte animal como sustento humano: zapatos, carteras, tapices. Una forma de exterminio socialmente validada y que artistas como Sue Coe (Tammworth, 1951) se han dedicado a atacar con un lenguaje que renueva la vocación de la Nueva Objetividad alemana. En un horizonte muy distinto, los pintores holandeses del barroco incorporaron animales muertos como un tributo cromático y proteico. Ahí están para probarlo las obras de Willem Van Aelst, Jan Fyt, o Jan Weenix, quienes convirtieron los cadáveres de animales, muertos tras la caza, en una suntuosa y rica exhibición pictórica: víctimas convertidas en festín y trofeo. Los ejemplares podían protagonizar escenas de lucha que anticipaban las teorías darwinianas, mostrando el triunfo cruel de un depredador sobre su presa. Edwin Landseer (Londres, 1802) y





Gilles Aillaud,  
*Cocodrilos y rejas*, óleo  
sobre tela (1969)

antes de él Frans Snyders (Amberes, 1579) hicieron de este un tema predilecto, luciendo sus dotes pictóricas y narrativas en la descripción de unos combates que parecían validar—como pertenecientes al orden natural— la crueldad que desde los imperios coloniales se imponía a la población bajo su dominio. Una visión de la vida animal que hoy aparece contrariada por la ciencia: Mark Bekoff y Jessica Pierce resumen, en *Justicia Salvaje*, la concepción contemporánea de las relaciones sociales—y la moral incluso— al interior del reino animal. Valiéndose de un vasto cuerpo de evidencia, los autores, biólogo y filósofa respectivamente, presentan un panorama infinitamente más rico y complejo que aquel sintetizado en el slogan de “la lucha de las especies”. Son muchos los ejemplos de colaboración y hasta de compasión que los autores describen como centro de investigaciones científicas serias. Y tiernamente ejemplificadas.

#### ANIMALES NARRATIVOS: CRUELES O SENTIMENTALES

Los animales sirvieron como protagonistas simpáticos para relatos que lo mismo aleccionaban que divertían, figurantes de fábulas sabrosas venidas de la Antigüedad, para educar a las familias nobles o burguesas y adelantar hasta en trescientos años el reinado del zoo antropomorfo de Disney. Vaya de ejemplo la notable y curiosa también *Fábula del león y el ratón* pintada por Frans Snyders. Un león de cuerpo atlético y rostro más que dudoso aparece librado de su trampa por la ayuda de un roedor que apenas se adivina entre las sombras. Esa clase de pintura la practicó en la Inglaterra victoriana el prodigioso Edwin Landseer, a quien muchos consideran el más importante pintor de animales del siglo XIX. Es interesante observar cómo su obra abordó dos polos en la percepción de los animales. Por un lado, fue un maestro de la viñeta sentimental protagonizada por perros, y hasta creó un subgénero en ellas: el del can rescatista. Landseer adelantó a Lassie<sup>1</sup> o al perro Rex. *Saved* debe ser con seguridad uno de sus *hits* en el rubro. Fechada en 1856, la pintura presenta a un perro de la raza Terranova acunando a una niña recién salvada de las aguas marinas, de ahí el título. La niña yace inconsciente y la actitud de ambos personajes recuerda la *Pietà* de Miguel Ángel. Aquí el perro, que mira hacia lo alto con una expresión que se

antoja beatífica y cansada tras el esfuerzo, encarna la pureza animal que años más tarde cautivaría al bueno de Franz Marc (Múnich, 1880).

Sin embargo, a la bestia samaritana se opone la imagen brutal de la criatura salvaje. Como si solo el cautiverio diera garantía de nobleza y, por el contrario, el estado salvaje fuese sinónimo de salvajismo y barbarie, un argumento que calzaba muy bien con la mentalidad colonialista. El sentimentalismo da paso entonces al horror. *El hombre propone, Dios dispone*, de 1864, es la pieza clave en este giro copernicano del pintor británico. Basado en un hecho trágico, la desaparición en el ártico de la expedición de Sir John Franklin (1845), la pintura de Landseer aparece como una respuesta ante el horroroso descubrimiento—en el año 1857— de los restos de la tripulación. La evidencia hacía pensar que, tal como había ocurrido en *La balsa de la Medusa*, los tripulantes habían practicado el canibalismo entre ellos. La obra de Landseer muestra los restos de la embarcación junto a un telescopio, un chaleco marinero y una vela enrollada en torno a un mástil. Como describen Rosenblum y Janson, el pintor recrea el momento en que dos osos polares “maltratan estos patéticos vestigios de la ambiciosa intromisión del hombre en la tierra de nadie de la naturaleza, representada aquí por un panorama innavegable e inhabitable de montañas glaciares que podrían igualmente pertenecer a otro planeta” (328).

Hay en esos osos del pintor victoriano la misma ferocidad imaginaria y espectacular que nutre el trabajo de Walton Ford (Larchmont, New York, 1960). Como en la obra de Ford, Landseer no intenta describir un comportamiento científicamente verificable. Lo suyo está más cerca de la fábula que de la zoología. Los animales aparecen entonces para poner en escena conflictos que van mucho más allá de los confines del mundo natural y sirven para proponer una lectura, desencantada quizás, de la empresa colonial británica.

Walton Ford trabaja en una línea similar. Su empresa artística se sitúa en la misma senda de Landseer pero con una técnica incluso anterior a la del británico. El empeño plástico de Ford está puesto en recrear y superar, finalmente, los procedimientos de los pintores naturalistas. El suyo es un lenguaje pre-moderno y por lo mismo muy lejano al de un pintor como Franz Marc o el propio Oskar Kokoschka (Pöchlarn, 1886), quien también pintó animales. De una forma u otra estos pintores intentaban conciliar una búsqueda artística

1. *Lassie* se publicó como novela en 1943, y en 1954 se convirtió en una serie de televisión muy popular. La ficción narra las aventuras de una perra *collie* de nombre Lassie, fiel y prodigiosamente inteligente, quien no dudaba en poner su vida en riesgo para proteger a sus amos.



Edwin Landseer,  
*Saved*, óleo sobre  
tela (1856)

más o menos personal y libertaria; así puede entenderse el expresionismo, con la presencia de unos seres que en cierta manera encarnaban la distancia que estos artistas experimentaban respecto de la humanidad. La libertad de la que supuestamente gozan los animales se aparecía a los ojos del expresionista promedio con la misma aura de los pueblos primitivos. En la misma carta que abre este ensayo, Marc señalaba:

*Muy pronto descubrí que los seres humanos son “feos”: los animales me parecían más hermosos, más puros. Pero descubrí también en ellos mucho de desagradable y de carente de sentimientos, e instintivamente, por una necesidad interior, mi obra se hizo más esquemática o más abstracta. (Chipp 200)*

Ford aparece muy alejado de esas preocupaciones doblemente puristas. Sus pinturas aparecen conectadas plástica y narrativamente con crónicas y relatos antiguos. Si lo seguimos en sus planteamientos, su preocupación estriba en la relación que históricamente hemos tenido con los animales, una relación que habla tanto de las bestias, como de nuestra propia cultura: de sus principios, sus miedos, sus fantasías. Lejos de

proyectar el yo del artista o su decepción frente a la realidad—como en el caso de Marc— la pintura de Ford se ancla en un tiempo y en un lenguaje que, en rigor, no le pertenecen. Suya es la capacidad de convertir ese mundo lejano en un espectáculo épico o agónico. El bestiario de Ford está lejos de la calma de una estampa científica. Sus imágenes siempre colosales en ambición y tamaño son un teatro de la crueldad humana, protagonizada por todas las especies del reino animal. La serie *Perfect in my memory* puede ofrecer una síntesis de sus ambiciones. Construida, como muchas de las obras del autor, a partir de un relato antiguo (en este caso un recuerdo infantil de John James Audubon) el conjunto lo componen monos que persiguen, capturan, o matan aves exóticas, tal como aquel mono que eliminó a Mignonne, el amado Periquito del niño Audubon. Los simios de la serie pertenecen a distintas especies y cada uno tiene su propio escenario y estilo criminal. El pene erecto es el factor común de la serie. En el que quizás sea el ejemplo más dramático del conjunto, un simio sentado (sus piernas abiertas, sus ojos cerrados) eyacula al mismo tiempo que de la cabeza decapitada de su víctima mana un río de sangre. Una imagen que puede ser todo menos





Walton Ford, *Perfect in my Memory: Unnatural Composure*, acuarela, gouache, lápiz, y tinta sobre papel (2011)





Luis Fernando Benedit, *Boleadoras (2)*, instalación (1991)

tierna y edificante, y conjuga con precisión lineal y cromática los polos de la reflexión freudiana: eros y thanatos. O la definición del erotismo de Bataille: “El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte”. En la ejecución de la imagen el artista ha optado, como en toda su obra por lo demás, por ese lenguaje de lámina científica en el que todas las piezas recrean con minucia obsesiva un oficio de otro tiempo, uno que concentra las bondades del dibujo y la pintura. Las de Ford son siempre líneas que pintan.

#### EL ANIMAL EN LAS PAMPAS

Su obra puede ser comparable con la del argentino Luis Fernando Benedit (Buenos Aires, 1937). Ambos se valen de la acuarela y de una escala inusual, ambos recrean textos e imágenes salidas no del mundo del arte sino de las crónicas y apuntes de los artistas viajeros o de las expediciones científicas. Se nutre de ese arte de anticuario que hoy comienza a ser revalorado en el contexto de una revisión total de los siglos XVIII y XIX. Benedit, asociado por años al grupo CAYC<sup>2</sup>, mantuvo siempre un pie en la pintura y el dibujo. Arquitecto de profesión, pintor de oficio

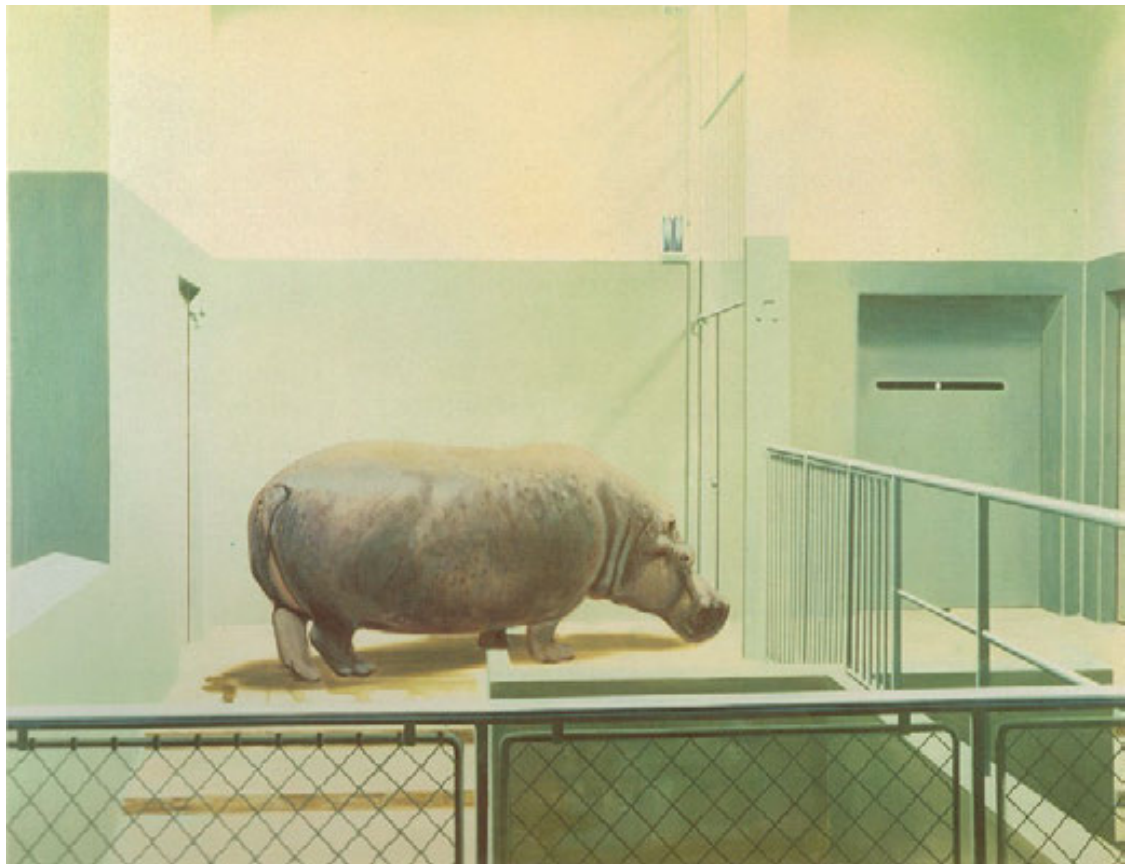
y dibujante preciso y virtuoso, Benedit cuadró su interés por la ciencia y por la historia en una obra que se valió del dibujo para diseñar modelos que pudieran contener y explicar sus propuestas. En las décadas del ‘60 y del ‘70, desarrolló múltiples hábitats para las especies más diversas: animales y vegetales. Más adelante este interés artístico y científico pareció condensarse en un importante núcleo de su producción, como señaló Laura Batkis en el catálogo de la muestra retrospectiva de Benedit:

*su punto de partida son los registros iconográficos de navegantes, pintores y científicos, que incursionaron en América del Sur en los siglos XVIII y XIX. Por ejemplo las acuarelas de José del Pozo en la expedición Malaspina (1789) o los dibujos de Fitz Roy o Charles Darwin durante el viaje del Beagle (1831-1836). (Batkis 171)*

En la obra de Benedit no son pocas las imágenes de animales. Perros y caballos aparecen reiteradamente en sus dibujos, pinturas, esculturas y acuarelas. La presencia de estos mamíferos no solo manifiesta el gusto de Benedit por los animales, sino su profundo apego a la cultura rural. Las largas estadias en el campo argentino,

2. CAYC (Centro de Arte y Comunicación) formado a fines de 1968 por el crítico de arte curador y empresario Jorge Glusberg (Buenos Aires 1932-2012). El grupo preconizaba la idea de un “arte de sistemas” ligado a la ciencia y las investigaciones de carácter semiótico dominantes en aquel período. Para 1971 contaba con la participación de los siguientes artistas: Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Ginzburg, Jorge Glusberg Jorge González Mir, Víctor Grippo, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabala. En 1977 ganaron la Bienal de Sao Paulo.

Gilles Aillaud,  
*Hipopótamo y rejas*,  
 óleo sobre tela (1970)



dieron a Benedit un apego profundo por las costumbres gauchas; eso explica su fascinación por la obra de Florencio Molina Campos, el artista que a través de sus estampas caricaturescas representó el mundo perdido de la antigua gauchesca, acudiendo para ello solo al archivo de sus recuerdos. Jorge Glusberg señalaba hace ya veinte años, en el catálogo ya citado:

*Sus acuarelas y dibujos a lápiz recrean entonces, por medio de un estilo contemporáneo y propio de él, que a la vez busca y halla equivalencias paradigmáticas y sutiles con el de Molina Campos, la saga picaresca de este artista, cuyas témperas destinadas a los almanaques de la empresa textil Alpargatas (1932-1947), hicieron de ellos la versión siglo XX de los álbumes de litografías del XIX. Eso sí con un abrumador éxito de público, urbano y rural (se calcula una tirada de 18 millones de láminas en Argentina y Uruguay), y abrumador desdén de la crítica. Fue Benedit quien organizó una exposición de esas témperas en el Museo Nacional de Bellas Artes. A este rescate, seguirá el suyo, el de sus acuarelas y dibujos a lápiz de 1989-91. (35)*

Es en Molina Campos donde Benedit encontró el modelo perfecto para sus recreaciones de un mundo que se ofrece a ojos del espectador como espacio mítico y humorístico; sus estampas sintetizan la relación casi simbiótica entre el gaucho y su caballo. Ambos cobran igual protagonismo y de sus cabezas depende la mayor cantidad de juegos expresivos y formales. Como en muchas de las obras de Benedit las variaciones se vuelven clave; una misma imagen puede ser reinterpretada de manera múltiple insistiendo sobre aspectos gráficos y cromáticos, tributando su deuda con el modernismo de artistas como Matisse o Picasso. A diferencia de Ford, lo sustantivo en las variaciones de Benedit pasa por lo formal y no por lo narrativo, pese a que su obra siempre cuenta algo. ¿Qué? La vieja pugna pregonada por Sarmiento entre civilización y barbarie, y cómo el costo de salir de esta última es paradójicamente una fuerte dosis de crueldad. El esfuerzo civilizatorio es presentado como un organizado ejercicio de violencia: ahí están los cuchillos o los timbres para marcar a fuego el ganado, ambos elementos estudiados e incorporados a la obra del artista.

## DE LA FANTASÍA A LA CELDA

Interesante es oponer la espectacularidad de Ford o la singularidad de Bénédict con la pintura del francés Gilles Aillaud (1928-2005). En la obra de este artista los animales son protagonistas, pero los suyos están lejos de la ficción. Habitan, por el contrario, un muy real y riguroso —patético también— mundo de jaulas y vivarios. Animales de zoológico que parecen rechazar la fantasía exuberante de Ford. Las bestias del francés parecen haberse convertido en burócratas de una industria del entretenimiento que quiere aproximar a las familias ciudadinas con el universo salvaje. Son animales casi siempre en reposo. Viven, o padecen quizás, una tranquilidad que poco tiene que ver con las vidas de sus ancestros salvajes. Ver animales, aunque sea en cautiverio, puede sustituir o complementar la experiencia televisada, esa que el documentalismo natural prodiga en la pantalla de *Nat Geo*, pero como señaló Michel Sager en 1971:

*Decir que los animales de Gilles Aillaud están encarcelados proyecta sobre el cuadro una iluminación patética que lo deforma. Sin embargo los barrotes están ahí, las rejas, los cristales, que separan al cocodrilo, al mono, a la serpiente, del espectador que se detiene en el jardín zoológico fascinado a mirarlos. El espacio cerrado, limitado y acotado, que está acondicionado para que los animales coman en él, duerman en él, jueguen, corran y se apareen en él, dosifica su confort (es decir la imitación de las condiciones naturales) y su alienación de manera proporcional, hace posible la vida a la vez que la niega transformándola en espectáculo. (VVAA 1991 11)*

En esta lectura, los zoológicos serían una extensión más de la sociedad descrita por Guy Debord en su libro manifiesto. *Elefante con arco* (1971) puede ser un buen resumen de la investigación del artista. La obra presenta a un paquidermo alimentándose de forraje. El animal parece perdido en un rincón de su enorme, higiénico y seguro espacio en el zoológico. La arquitectura del recinto, descrita sucintamente por el título, tiene arcos, puertas, y púas que lo mismo decoran que protegen. Los reflejos tras el cristal parecen duplicar la parte superior de su cabeza. La luz es fría y el elefante, con su colmillo roto, parece una bestia disecada en un museo de provincias. Todo luce artificial, como el foco que en la parte superior ilumina con su dura luz amarillenta un rincón del recinto. Entendida así, la pintura de Aillaud puede ilustrar nuestras propias condiciones de encierro. Los espacios de sus animales de zoológico pueden ser una proyección de los metros cuadrados reducidos que muchos ocupan en las ciudades contemporáneas y más lejos aún de las condiciones normadas y reguladas que imponen el trabajo fabril o funcionario. Un mundo oscuro tal vez, pero rigurosamente real. Para hacerlo Aillaud no eligió personas, prefirió animales ●

### CÉSAR GABLER SANTELICES

(Santiago de Chile, 1970) es licenciado en Arte mención Pintura (Universidad Católica de Chile) y magíster en Artes Visuales (Universidad de Chile). Es profesor de Dibujo, Pintura e Historia del Arte en el Colegio Monte Tabor y Nazaret, y en las universidades Finis Terrae y Católica de Chile. Escribe regularmente en la revista cultural *La Panera*, y durante el año 2015 fue conductor del programa *¿Los artistas no saben hablar?* (ARTV). Es autor del libro de artista *La catedral del mañana* (Ferores Editores 2015), y se encuentra desarrollando una investigación sobre dibujo contemporáneo en Chile, financiada por la Universidad Finis Terrae. Entre sus muestras recientes figuran *Historia Mutante* (2016), *Bilis negra* (2016), *La última ópera rock* (2015), *Jotes de la memoria* (2014), y *La catedral del mañana* (2013).

### BIBLIOGRAFÍA

BATKIS, L. (1996). "Pistas para un rastreador. Del paradigma científico al paradigma histórico en la obra de Luis Fernando Bénédict". En VVAA. (1996) *Luis F. Bénédict en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

BEKOFF, M. y PIERCE, J. (2010). *Justicia salvaje, la vida moral de los animales*. Madrid: Turner Noema.

GLUSBERG, J. (1996) "Luis Bénédict: las memorias del olvido". En

VVAA. (1996). *Luis F. Bénédict en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

CHIPP, H.B. (1995). *Teorías del arte contemporáneo*. Madrid: Akal.

FORD, W. (2015). *Pancho Tantra*. Colonia: Taschen.

ROSENBLUMN, R. y JANSON, H.W.E. (1992). *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.

SCHNEIDER, N. (1992). *Naturaleza muerta*. Colonia: Taschen.

VVAA. (1996) *Luis F. Bénédict en el Museo Nacional de Bellas Artes*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

VVAA. (1991) *Gilles Aillaud*. Milan: Ediciones del Museo de Arte Reina Sofía.

1. El Proyecto LARA (Latin American Roaming Art) invita anualmente a ocho artistas a participar en una residencia, en una locación específica de un país Latinoamericano. La locación sirve como inspiración detrás de las obras de cada uno de los artistas y como resultado se realiza una exhibición en el mismo país de la residencia. LARA busca iniciar el discurso, el pensamiento crítico y la interacción con las comunidades locales latinoamericanas a través del concepto de creación por medio de la experiencia ([www.laraproyecto.org](http://www.laraproyecto.org)). En esta cuarta versión fui invitada por el curador ecuatoriano Rodolfo Kronfle a la residencia que se realizó en marzo en las islas Galápagos junto con los artistas María José Arjona (Colombia), Emilia Azcarate (Venezuela), Adrián Balseca (Ecuador), Pablo Cardoso (Ecuador), Matías Duville (Argentina) y Manuela Ribadeneira (Ecuador), y a la exposición que se realizará en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) en la ciudad de Quito en septiembre de este mismo año.

2. Barco inglés comandado por el capitán Robert Fitz Roy que viajó por casi cinco años (1831-1836) con la finalidad de explorar la costa sudamericana, entre otras cuestiones. Darwin formó parte de la tripulación en calidad de naturalista del viaje de exploración.

Estuve en Galápagos hace un par de meses. Me habían invitado a participar de una residencia<sup>1</sup> junto con un grupo de artistas latinoamericanos, para después trabajar en una obra a partir de las impresiones que quedaran de la experiencia. Aquí voy a contar algunas anécdotas de este viaje, más algunos episodios sacados de documentales y lecturas sobre Galápagos.

### I. LA TRANSMUTACIÓN

Para preparar el viaje, partí leyendo sobre el trabajo de Charles Darwin, el personaje que al tiro se viene a la cabeza a la hora de pensar en Galápagos. Me impresionó saber que el viaje que hizo en el Beagle<sup>2</sup> fue el único de su vida. Después de la exploración que duró cinco años, optó por casarse y vivir en la campiña inglesa, en el pueblo de Down, cerca de Kent, donde pasó el resto de su vida. “Mi vida va como un reloj y estoy pegado al lugar en la que la voy a acabar”, le escribe a Fitz Roy, el capitán del Beagle que se había convertido en su amigo durante la travesía por América. En torno a esa vida de rutinas, como el paseo a primera hora con sus perros por el Sandwalk (su “sendero de pensar”, como él decía), el trabajo en su estudio por las mañanas o las sesiones de juego y piano con su mujer por las tardes, Darwin redacta la teoría de la evolución.

Aunque Darwin afirmaba que el punto de partida de su teoría fueron los hallazgos de fósiles en la Patagonia, la observación sobre la distribución geográfica del ñandú en Sudamérica y la vida animal en Galápagos, leer hoy sobre su vida es entender que esas primeras observaciones no podrían haberlo llevado a la elaboración del concepto de evolución si no hubieran sido asimiladas bajo la luz que irradia la cadencia cotidiana de su vida sedentaria y el rumiar de una mente capaz de abstraerse en sus pensamientos. Porque eso permiten las rutinas: no mantenernos alertas, divagar.

En su retiro campestre, Darwin construyó un palomar, trabajó con las plantas de su invernadero, coleccionó escarabajos y lombrices, y se dedicó a recibir por correo muestras de una especie de molusco llamado Percebes. De ese diletantismo raro para el trabajo científico surgió, más que una teoría, el pensamiento de un filósofo de la naturaleza. Por eso *El origen de las especies* es uno de los libros científicos más importantes que se han escrito, porque su originalidad no solo está radicada en sus contenidos, sino en un personal estilo de escritura, que busca menos convertirse en fórmula que mantenerse pegado a la experiencia donde se origina.

Antes de partir a Galápagos, lo que más recordaba de lo que había leído era la observación de los cambios diminutos y la gradualidad con que se había visto que sucedían: no habían dos animales ni dos plantas iguales, y la competencia entre ellos, condición natural para todo ser vivo, hacía que unos prevalecieran sobre otros, que algunos cambiaran para poder adaptarse y sobrevivir, o que incluso aparecieran comportamientos espontáneos imposibles de reconocer como efecto de aprendizajes anteriores. Todo estaba en continuo proceso de cambio.

Lo otro que me quedó dando vueltas era la manera como el naturalismo derivado del trabajo en terreno conducía a una filosofía intuitiva, que nunca se despegaba ni del mundo que se vive y observa, ni de las tecnologías que se pueden desencadenar después para comprobar o experimentar con esas intuiciones. No había hecho falta contar con grandes proyectos de investigación. La observación atenta y decantada durante años parecía ser el modo de acceder al conocimiento.

Hay un ejemplo notable del lazo entre investigación, tecnología y observación. Se trata de un documental en blanco y negro de 1959. Lo hicieron el naturalista Nikolaas Tinbergen, uno de los fundadores de la etología, y Bernard Kettlewell, biólogo inglés, con motivo del centenario de *El origen de las especies*. El documental muestra un estudio sobre polillas que se encuentran en dos variedades: las moteadas y las completamente





Fotografía de Rodolfo Kronfle de la residencia artística del Proyecto LARA en las Islas Galápagos (2016)

negras. En los bosques de robles comunes donde vivían originalmente, las primeras son casi invisibles, pero en los bosques en las afueras de Londres, donde hicieron el estudio, la contaminación con el hollín de las industrias produjo el ennegrecimiento de los robles. Entonces la ventaja se invirtió: las polillas moteadas fueron víctimas de las aves, mientras las negras sobrevivieron, quedando demostrado cómo la selección natural puede alterar la frecuencia genética. Aquel documental hecho en una noche, en el cual filmaron cómo las aves silvestres capturaban las polillas en los troncos de los árboles, fue presentado en las primeras pantallas de televisión de la época, y hoy día se considera como un clásico del cine documental sobre la naturaleza.

Llegamos a Galápagos por Baltra, una pequeña isla del archipiélago en donde está su principal aeropuerto, que fue construido en la época de la Segunda Guerra Mundial por la marina de Estados Unidos. El aeropuerto está cerca de

una base de la que aún se pueden ver los restos. Funcionó entre 1941 y 1946 como defensa del Canal de Panamá y de los intereses norteamericanos en esa zona del Pacífico. Ahí nos subimos a un bus que lleva a un embarcadero para cruzar el Canal de Itabaca en dirección a la isla de Santa Cruz, que no es la isla más grande pero sí la con más habitantes. Se encuentra en el centro archipiélago; como las otras islas, es producto de una emergencia volcánica, algo así como un volcán dormido. Al llegar tomamos otro bus camino a Puerto Ayora, la capital.

Lo primero que hicimos al llegar es visitar la Estación Científica Darwin; divertido pensé, de nuevo había que empezar por ahí. El puerto es más ciudad de lo que imaginaba. Los mismos problemas de siempre, con una salvedad: la ciudad se está despoblando y esa fuga de gente parece derivarse de la sobrerregulación instaurada para proteger las islas de la avalancha de turistas. Menos gente, menos trabajo. En fin, en









Fotografía de Rodolfo Kronfle  
de la residencia artística del  
Proyecto LARA en las Islas  
Galápagos (2016)



Puerto Ayora la primera actividad fue la visita a la estación científica que de algún modo pretendía mantener vivo el legado de Darwin como naturalista. De hecho la estación pertenece a la Fundación Charles Darwin, una organización sin fines de lucro registrada en Bélgica y sujeta a su legislación. Está organizada a partir de una serie de construcciones de dos pisos separadas por zonas de conservación de especies vegetales y animales. Ahí realizan distintos trabajos de conservación, investigación y exposición que imagino como el set básico de cualquier lugar de este tipo en el mundo.

Nos hablaron de una investigación que llevaban haciendo desde el 2012 para observar el comportamiento de una mosca invasora que afecta a los pichones de varias especies de pinzones que habitan la isla, dificultado su reproducción. Estas moscas parásitas ponen sus huevos en nidos con aves en incubación y sus larvas se alimentan de la sangre de los pichones, lo que ha hecho que la población de pinzones silvestres haya disminuido críticamente. Durante un largo rato estuvimos atentos escuchando el desarrollo de la investigación, admirando un trabajo paciente y lento de observación en terreno y de laboratorio para el desarrollo de métodos de reducción de impacto. Pero la mayor sorpresa vino al final. La solución ideada había fallado. Pensaron distraer la atención de las moscas con un tipo de alimento que ya no les gustaba. Nada como los pichones.

Días después, Heinke Jager, una botánica alemana, actual directora de la estación, fue invitada a los encuentros nocturnos que sostuvimos con diferentes expertos en las islas. La idea era mostrarnos otros tipos de investigación orientadas a la observación del comportamiento entre especies endémicas y otras originalmente extrañas a las islas, especies arribadas en distintos momentos de poblamiento (piratas, militares, turistas). Esas charlas concluían, en el fondo, exponiendo la inutilidad de las acciones humanas de conservación. Por cuidar la *Scalesia* de la mora, peligran los animales que ya se acostumbraron a comer moras. El cuidado de las especies no logra restituir los ecosistemas.

El problema de financiamiento en la estación científica es parecido al del arte, todo bien a pulso, con hartos esfuerzos. Pero no fue eso lo que más me impresionó. Me llamó más la atención la enorme inversión de esfuerzo humano en buscar equilibrios inestables entre las especies, como si tuvieran el control del ecosistema, cosa que más

bien no ocurría, en parte por la porfía de la naturaleza, en parte por el entramado de intereses discordantes que pululan en las islas: operadores de turismo, autoridades políticas, pobladores y visitantes.

Días después de llegar y formar mis primeras impresiones, encontré en la carta de un restaurante la información que me faltaba: las islas Galápagos son emergencias volcánicas que nunca tocaron el continente, por lo que todo lo que había ahí, no ahora pero sí antiguamente, era propio y sin contaminar. Esa era la ilusión que perseguía la ciencia: poder detener el paso del tiempo y la mutabilidad de las formas, las derivas de la naturaleza. Remontar la historia para acceder a la pureza del origen o preservar las cosas tal cual, como quien buscara congelar un momento evolutivo. Para poder preservar es necesario separar al humano de la naturaleza, romper la cadena, vigilar y controlar, entonces oponer el diseño al flujo. Estampo a Darwin en una polera, imprimo afiches con las especies nativas de pinzones, aprendo de memoria los tipos endémicos en el colegio, pero olvido la vida, siempre proteiforme.

## II. THE GALÁPAGOS AFFAIR

La primera noche nos invitaron a comer a un hotel al que había que cruzar en un bote taxi. Después haríamos ese cruce varias veces más porque era lo que te llevaba a la playa de los alemanes y a Las Grietas, dos lugares preciosos a los nos aficionamos. Comimos en la terraza del Hotel Angermayer y Adrián, creo, comenzó a contar la historia de la familia dueña del hotel, unos colonos alemanes que habían llegado como varios más, a principios del siglo XX, y después enganchó esa historia con otra, la de la baronesa que había llegado a otra isla, Floreana, en la misma época.

Me acuerdo que escuché algo sobre dos amantes que se habían sacado los dientes para no enfermarse y que al final habían terminado misteriosamente muertos; quedamos todos encantados con la historia. Había hasta un documental, *The Galapagos Affair, when Satan came to Eden*, que vi un tiempo después de volver a Santiago. El período de entreguerras en Europa hizo a muchos soñar con la idea de otro mundo como reacción a lo que estaban viviendo. La idea de una fuga, en el fondo. Veían que el ser humano tarde o temprano terminaba siendo violento, que la guerra era producto del deseo de poder, que la civilización hacía agua sin presentar demasiada





Cadáveres calcinados del documental *The Galapagos Affair* de Daniel Geller y Dayna Goldfine (2013)

resistencia. Entonces, esos amantes del documental deciden virarse, decir chao, y parten a Galápagos, que todavía mantenía el aura de un lugar virgen donde se podía empezar de nuevo y sobre otras bases.

De todas las islas, Floreana era la única que quedaba sin habitantes. Santa Cruz ya tenía norteamericanos, algunos noruegos, también ecuatorianos. Lo mismo pasaba en Isabela y San Cristóbal, las otras islas en rigor habitables. Floreana se convirtió en el destino de los utópicos.

Primero llegó una pareja, Frederick Ritter y Dore Strauch. Él era un doctor que se había devorado los libros de Nietzsche, y que convenció a Dora, su paciente, para dejar sus respectivos matrimonios y largarse a Galápagos. Se instalaron ahí en 1929, imaginando que serían los únicos. Pero en 1932 llegan otros alemanes, los Wittmer, una pareja con un hijo enfermo. Y tiempo después aparece la llamada Baronesa von Wagner, que en París había convencido a dos hombres para que la siguieran: el rico-feo y el buenmozo-sin plata. La baronesa era una mujer seductora y dominante; con la ayuda de sus dos amantes, o más bien con la plata del rico, ella quería instalar un hotel al que llamaría "Hacienda Paraíso". Cuando llegan a Floreana, ya era tensa la situación entre los dos grupos de vecinos que habitaban la isla. Ambos grupos, los habitantes originales, habían partido con la idea de perderse de vista. Ninguno quería compartir la isla, aun cuando hubiera espacio

de sobra. Por eso, forzados por las circunstancias, acuerdan mantenerse apartados, cada uno pendiente de lo suyo: desarrollan sistemas de cultivo, mantienen algunos animales, hacen sus casas y pasan el tiempo. Todo en orden, hasta el arribo de la baronesa, que no ambicionaba vivir como Robinson Crusoe, y encima tenía la fuerza de atracción de un magneto. Terminó todo mal, o casi. Como todos llevaban diarios de vida, existe una trama de relatos divergentes, que ofrecen pistas equívocas sobre lo que pasó después. Gritos inquietantes de mujer en la mitad de la noche. Rumores de la partida de la baronesa a Tahití con uno de sus amantes, rumor que alienta la sospecha de un doble asesinato. Una muerte por envenenamiento. Y el retorno, motivado por la desesperación, de uno de los colonos a Europa, cuyo cadáver apareció, tiempo después, calcinado por el sol abrasador en una pequeña isla del archipiélago.

### III. EL ROCE DE LA VIDA

El último día de la residencia ya habíamos agotado el programa de la visita. Habíamos estado una semana en Santa Cruz y otra en Isabela, la isla más grande de todas. Habíamos caminado por los volcanes y visitado *El muro de las lágrimas*, una obra impresionante construida por los presos que vivieron ahí entre 1946 y 1959, cuando la isla funcionaba como cárcel, un poco como Juan

Fotografía del Sandwalk de Darwin publicada en el libro *La historia de un hombre extraordinario* de Tim M. Berra (2009)



El Sandwalk de Darwin. Su «sendero de pensar» serpentea entre la sombra de las zonas arboladas para luego bordear un prado soleado. A menudo le acompañaba en sus paseos diarios su fox terrier Polly. (Fotografía del autor, 1974)

Fernández a comienzos del siglo XIX. Nos habían contado la historia antes: presos obligados día tras día a acarrear piedras para construir un muro sin ninguna utilidad, presos que, si caían muertos, eran enterrados ahí mismo, entre las mismas piedras. Visitarlo fue una de las experiencias fuertes que vivimos los últimos días. Habíamos buceado en Las Grietas, en los Túneles de Lava, y en otros lugares muy lindos. Habíamos andado bicicleta, nos habíamos levantado temprano y acostado tarde, en fin, la suma de todos los deberes y placeres.

Ese día último no teníamos nada que hacer; con Manuela optamos por ir temprano a la playa para evitar el calor que después de las 11 se hacía insoportable. No se nos había ocurrido antes, siempre nos quedábamos atrapados en conversaciones después del desayuno, o había algo que hacer. A las 9 ya estábamos ahí, aprovechando nuestro último día, como siempre, sin parar de hablar.

Y mientras nos bañábamos nos pasó lo más impresionante de todo el viaje. Empezó con un grupo pequeño de pelícanos que comenzaron

a acercarse y caer en picada cerca nuestro para pescar alimento. Lo encontramos lindo. En todas las experiencias anteriores de buceo habíamos tenido animales cerca, y esa sensación de cercanía, en esto coincidimos todos, era muy galapagueño: la confianza animal, el carácter inofensivo de los humanos. Encontrar lobos de mar y tortugas debajo de un banco, caminando en las calles o descansado por ahí, ya nos parecía natural. Así que seguimos bañándonos, como si nada pasara, mientras los pelícanos se daban el medio festín. Al rato vimos que llegaba otro grupo, ahora eran unos piqueros de patas azules, un pájaro negro con una patas azules brillantes que se ven desde lejos. Se trataba de un grupo mucho más numeroso, por lo que los movimientos coordinados de la bandada antes de precipitarse en el mar tomaron nuestra atención. De repente, nos empezamos a dar cuenta que venían pájaros de todas partes y de muchos tipos. Todo ocurrió muy rápido, nos tomó por sorpresa. De un momento a otro, nos vimos rodeadas completamente de distintos tipos de aves en su hora de comer. Ordenadamente hacían sus turnos de giro, elevación, retroceso,

toma de energía, piquero y salida. Y empezaron a aparecer otros animales alrededor: un grupo de pingüinos chicos, un par de lobos de mar, una tortuga y un tiburón, chico también, pero tiburón al fin. Ya habíamos retrocedido bastante, todavía estábamos en el agua, pero harto más fuera y en absoluto silencio, contemplando lo que estaba pasando. A veces una le señalaba algo a la otra, era solo el dedo para indicar un lugar, pero entre el asombro y la velocidad con que pasaban las cosas, no nos salía el habla.

Estuvimos como una hora en el agua, viendo cómo miles de pájaros volaban alrededor nuestro, pasaban tan cerca que les veíamos los ojos, todo estaba tan calculado que a pesar que pasaban a unos escasos centímetros nunca nos tocaban pero estábamos ahí, medidas en la mitad de una especie de huracán, y de repente todo pasó. Las ondas comenzaron a ser más lentas, el ritmo más pausado, algunos pelícanos ya comenzaron a flotar, otros se fueron a una roca a descansar, y nosotras, después de un rato, nos fuimos a sentar a la playa. Manuela comenzó a hacer una lista de los animales que nos rodearon, yo intenté hacer algunas fotos, pero nos dimos cuenta de la inutilidad de intentar compartir la experiencia y decidimos no intentar contarla.

Pero aquí estoy, intentándolo, aunque sigo sintiendo la imposibilidad de dar cuenta de la experiencia. Tengo la sensación de haber sido parte de un universo en donde nosotras éramos a la vez espectadoras y actrices secundarias. Era como estar viviendo lo real, al mismo tiempo que lo real parecía imposible. Como haber

cambiado de escala o de tipo animal. Como volverse invisible. Ser humano nunca había sido menos importante.

¿Cómo contar algo así? Imposible no pensar en la sensación oceánica descrita por Romain Rolland a su amigo Sigmund Freud. Imposible no sentirse en un estado oceánico en donde nada resalta, en donde todo pesa lo mismo, en donde las sensaciones físicas y las impresiones mentales se funden, en donde las palabras sobran. O tal vez no sobran, pero sus sentidos se bifurcan, y cuesta fijar un sentido compartido. Como escribió W. V. Humboldt en *Sobre la Diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*:

*Al escuchar una palabra no hay dos personas que piensen exactamente lo mismo, y esta diferencia, por pequeña que sea, se extiende, como las ondas en el agua, por todo el conjunto de la lengua (...) Por eso toda comprensión es al mismo tiempo una incompreensión; toda coincidencia en ideas o sentimientos una simultánea divergencia ● (88)*

#### PAULA DE SOLMINIHAC

(Santiago, 1974) es artista visual, profesora de la escuela de arte de la Universidad Católica y Directora de Fundación Nube. Entre sus muestras destacan: *In Absentia* en el Museo del Barro (Asunción), *Ceramix* en el Bonnefantenmuseum (Maastricht), *Los nombres secretos* en Galerie Dix9 (Paris), y *Lara Project* (Galápagos y Quito). También destaca su participación en la "IV Bienal de Arte Contemporáneo de Beijing", y en Art Basel-Statement (Basilea). Sus obras forman parte de la *Colección Lara* (Singapour), *Deutsche Bank* (Cinebra), *Misol* (Bogotá), *AMA* (Santiago) y *Space Collection* (California).

#### BIBLIOGRAFÍA

HUMBOLT W.V. (1990). *Sobre la Diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*. Barcelona: Anthropos.

**NOCIÓN DE ANIMAL**

En los últimos años —más o menos a la par de la idea de biopolítica— ha surgido una corriente de estudios que se llama los “estudios de animales” —*animal studies* en inglés—, corriente interdisciplinaria entre la filosofía, la ética, la historia, la biología y los estudios culturales, entre otros. La idea general es pensar los animales más allá del tradicional paradigma humanista y occidental que ha pensado los hombres separados de los animales. Caso paradigmático de esto es el dogma cristiano —por ejemplo, Tomás de Aquino y Agustín de Hipona— para quienes la naturaleza humana, es decir, la característica divina del alma está en conflicto con las pasiones “animales”, esto es, del cuerpo y el deseo. Esto lo certificaba Dios en la ordenación jerárquica de la Creación, ya que bajo Dios estarían los ángeles, después los hombres y finalmente los animales, que deben permanecer “dominados” por Adán y Eva (Armstrong 6). De esta forma, la teología supone que hay que dominar la propia animalidad del hombre, así como a los animales. Esta noción teológica permite, así, la explotación de otros seres vivos si son de otra especie.

El humanismo occidental desplaza la noción divina de alma a la filosófica de razón, sin embargo, la relación es similar. Famosamente, René Descartes, en la quinta parte del *Discurso del método*, menciona la condición de pensar como un requisito para ser hombre. Lo excepcional de la especie humana en la cadena de lo viviente, deja a los animales no-humanos como máquinas, que siguen sus instintos, sin inteligencia (46-7). Esta misma reducción la lleva a cabo Descartes con el cuerpo, una suerte de envoltorio para la mente. La definición de lo humano, ya sea por rasgos como el alma, la razón, el lenguaje, y la política, supone que ellos tienen una “trascendencia” sobre lo animal, que supone un “sacrificio de lo animal” (Wolfe 43). Los rasgos tradicionales de los hombres como reflexividad, identidad, subjetividad suelen ser característicos de ellos. En cambio, los animales se retratan como corporales, instintivos, pasionales. A pesar de que en el siglo XIX

Charles Darwin propuso una continuidad de lo viviente—es decir, que el hombre provenía en su desarrollo evolutivo del mono— la tendencia cultural colonial y racista prefirió enfatizar la “selección natural” de las especies de Darwin como forma de justificar la violencia imperial.

Si se piensa a lo viviente como una continuidad, se podría plantear la “humanidad” y “animalidad” como partes de lo viviente. Así también lo plantea Giorgio Agamben en *Lo abierto*, al pensar esta articulación entre el hombre y el animal: “el hombre y el no-hombre, el hablante y el viviente” no es “una vida animal ni una vida humana, sino sólo una vida separada y excluida de sí misma, tan sólo una vida desnuda” (76).

Foucault, en cambio, ve esta continuidad en términos de especie, es decir, cuando se piensa en la vida orgánica en términos colectivos, se piensa en términos de animalidad. Así afirma: “Durante milenios, el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente” (Foucault 173). Ya sea desde lo específico de la vida desnuda y lo general de la especie, ambos esperan apresar este elemento que solo hace poco ha podido tomar forma y que se representa también en la literatura y el arte.

De este modo, los animales marcan un límite no solo filosófico de lo humano, sino también práctico, jurídico, político, y ético. Históricamente hay una serie de formas de la subjetividad que para ser dominadas son puestas dentro de la categoría de “vida animal”: indígenas, enfermos, niños, hombres-lobo, etc. Foucault, en una conferencia de finales de los años ‘70, propone que el modelo biopolítico fue el paradigma en donde se afirmó el racismo, ya que éste concibe una diferencia social como una biológica (56). Este paso de lo social a lo biológico logra naturalizar las desigualdades sociales, como hizo el positivismo a finales del siglo XIX y, aún más, fundamentarlas filosóficamente. De manera similar, una parte significativa del pensamiento contemporáneo se dedica a criticar no sólo al sujeto moderno, sino

1. Este artículo es parte del proyecto Fondecyt Regular “Vida y animalidad en la literatura latinoamericana” 1130363 (2013-2016).





José Pedro Codoy,  
de la serie *La primavera*,  
óleo sobre tela (2013)



José Pedro Godoy,  
*Alegoría del amor:  
mariposas en el estómago*,  
óleo sobre tela (2012)

también al humanismo y antropocentrismo desde distintas disciplinas.

De una forma cercana, Jacques Derrida ha propuesto la imposibilidad de mantener una distinción fija entre lo humano y lo animal. Para Derrida no se trata de desdibujar las diferencias entre humanos y animales –o mejor dicho, animales humanos y animales no-humanos– sino de multiplicar los límites, complejizar bordes y reconocer más umbrales. Un motivo clásico de la deconstrucción llevada a cabo por Derrida consiste en enfatizar la indecibilidad o indeterminación entre las aparentes sólidas oposiciones binarias como cuerpo/conciencia, animal/hombre, original/copia, etc. Para Derrida se podría producir un cierto “encuentro interruptor” entre humanos y animales, es decir, un momento en que los hombres deben responder a los animales, lo que sería una instancia de la ética (11).

Cary Wolfe ha demostrado cómo discursos ecológicos y defensores de derechos de los animales finalmente caen en un antropocentrismo y un humanismo, ya que le atribuyen a la tierra y a los animales un status “humano”. Wolfe, en la línea biopolítica, propone que en vez de pensar a los otros como humanos hay que repensar lo humano mismo fuera del humanismo, es decir, hay que pensar una ética para los humanos y los animales no-humanos a la vez (192). Su propuesta es redefinir lo que se entiende por humano primero, para después pensar la continuidad entre ambos. Esta observación de Wolfe es fundamental y sintomática de la relación entre el discurso de la biopolítica y el de los defensores de animales –que en este punto se separan.

### **ESTÉTICA, VIDA, Y ANIMALIDAD**

Los animales en la literatura “universal” tienen una larga data. En las fábulas de Esopo figuran prominentemente, así como en muchos cuentos infantiles o en la obra de Franz Kafka. En muchos de estos casos, y otros más, los animales no funcionan siempre como un caso unitario. En buena parte de la narrativa latinoamericana del siglo XX los animales son figuras de conflictos sociales (en José María Arguedas, Ciro Alegría, Mario Vargas Llosa). Claude Lévi-Strauss llamó a los animales “buenos para pensar” (89), porque ellos median la noción de humanidad que cada cultura construye de sí misma. Los animales suelen ser símbolos, imaginarios, o metafóricos de elementos sociales y culturales.

La vida orgánica misma de la colectividad también suele tomar figuras de animales o de enfermedades para tomar cuerpo en el texto literario. Ahora bien, a partir del desarrollo de la biopolítica, el énfasis en el cuerpo y la animalidad se ha deslizado a temas cercanos como las figuras de los monstruos, los bárbaros, los anormales y los enfermos (desde Echeverría, Sarmiento, Gamboa, Silva y Lugones, hasta Bellatín). En todos estos últimos casos aparece la figura de la vida en un cuerpo “anormal” que socava los límites de la supuesta normalidad (como en Horacio Quiroga).

Actualmente, existe un acuerdo entre los críticos de que los animales deben ser algo más que un mero símbolo, metáfora, imaginario, o proyección de contenidos humanos. John Simons ha propuesto que el animal como símbolo es la forma más común en la que aparecen los animales en la literatura, y que por ello hay que buscar textos en donde ellos sean algo más que metáforas desplazadas de lo humano, en donde se retraten con una presencia por sí mismos (7). Lo mismo ha propuesto John Maxwell Coetzee en las conferencias “La vida de los animales” –reeditado en *Elizabeth Costello*– en donde afirma que estos seres suelen representar “cualidades humanas: el león para el coraje, el búho para la sabiduría, etc” (94-96). En cambio, en otras obras, como en el poema “El jaguar” de Ted Hughes, se produce un encuentro singular que “nos propone imaginarnos en esa forma de movimiento, habitar ese cuerpo” (96).

Se podrían trazar distintas líneas de trabajo teórico y estético entonces a partir de las nociones de biopolítica, vida, y animalidad: por una parte, las representaciones de la “vida” como este proceso temporal en donde se despliegan conflictivamente el desarrollo orgánico individual y colectivo y, por otra parte, las figuraciones temáticas, retóricas y estéticas del animal como una vida ajena que hace replantear los propios límites del sujeto.

En un primer nivel de lectura –uno básico– los animales podrían ser símbolos, imaginarios o metáforas de elementos subjetivos, sociales y culturales. También la misma vida orgánica de la colectividad suele tomar figuras de animales o enfermedades para tomar cuerpo en la obra estética. En un segundo nivel, la literatura y la estética dan ejemplos y encarnan situaciones en donde la articulación entre animales y hombres no se plantea de una forma divisoria radical, sino que se enfatiza la continuidad de la vida. Hay





distintas formas en que se han relacionado el arte y los animales en términos temáticos: los animales pueden ser presas o cazadores, herramientas de trabajo, vestimenta, o comida. También hay fábricas de producción de alimento, especies en peligro de extinción, animales diseñados en laboratorios, etc. Todos estos elementos funden los temas de la vida con los animales, ya que en ellos hombres y animales se encadenan en sus relaciones vivientes de alimentación, envejecimiento y muerte.

Un tercer nivel de lectura posible se da a través de los intercambios emocionales y relaciones afectivas entre humanos y animales en espacios domésticos, urbanos, zoológicos o ambientes naturales. En su despliegue subjetivo, afectivo, y retórico, las relaciones entre hombres y animales se encuentran en otro registro que las anteriores, el cual interactúa de todas formas con los demás. Philip Armstrong lee esto a través de la figura del intercambio entre humanos y animales, ya que en ella los animales tienen un “agenciamiento”, es decir, en esos momentos podrían mostrarse no solo como los hombres quieren, sino que por sí mismos (2).

La cuarta entrada podría articular esos pasajes en donde la presencia de lo animal toma cuerpo más allá de la proyección de elementos humanos y sociales, y se manifiesta como presencia de vida animal misma, como sugería Coetzee. Esto se comprobará al ver cómo su presencia desestabiliza los códigos estéticos y las prácticas

de representación. O, de otra forma, cómo los animales adquieren una presencia que pone en duda la certeza de la centralidad del sujeto y el humanismo, en términos éticos, culturales, y representativos.

En el célebre video de Bill Viola *I do not know what it is I am like* (*No sé cómo soy lo que parezco* o *No sé qué es eso que parezco* podría traducirse) de 1986, animales son filmados con una temporalidad lenta y una cámara fija que socava la reducción antropológica de los animales como meros cuerpos vivientes sin interioridad. Viola propone que miremos los animales con la detención y continuidad que el video puede captar. Podría ser que, en este tiempo de saturación visual, sólo podríamos ver a los animales a través de su mediatización artística. Para Viola, esta idea se ha ejemplificado en la mirada “vacía” de los animales, en su impenetrabilidad, lo que se corresponde con la denegación de una consciencia a los animales no-humanos. Si damos crédito al dicho popular “los ojos son el espejo del alma”, la mirada animal nos produce ansiedad, ya que vemos una mirada a la que no le podemos adscribir interioridad alguna. Es sin duda una mirada viva, pero es una forma de vida que excede nuestra comprensión. En un pasaje del video, Viola hace un *close-up* al ojo de un búho (o lechuza) y la imagen de su ojo amarillo y negro casi llena la imagen<sup>2</sup>. Este acercamiento habría que entenderlo como este afán de comprender esa mirada, de penetrar

2. Disponible en <http://youtu.be/hgW8WbnNqqgmint> minuto 29.30. Consultado el 9 de agosto del 2016.





Bill Viola, *I do not know what it is I am like*, fotogramas del video (1986)

al animal, de compenetrarse de su imagen. Sin embargo, lo que se ve finalmente es el reflejo del equipo de filmación en el ojo del búho. Esa mirada animal sólo logra reflejar los aparatos disponibles que la quieren captar, esa mirada sólo refleja la mirada humana.

Los animales en el video de Bill Viola no son un símbolo de algo humano—el búho como figura de la sabiduría, el zorro de la astucia—sino que son una presencia animal que nos hacen preguntarnos cómo vemos el mundo, sus reinos vegetales y animales, su mundo social y cultural. Viola, a través de su inteligencia visual, nos hace la pregunta por la percepción misma, así los animales apuntan hacia el límite difuso de lo humano, sus continuidades y disyunciones.

Si bien los animales no tienen una imagen con la cual conforman su identidad como los humanos—el “estadio del espejo” de Jacques Lacan—, la imagen del animal, a través del búho, sólo devuelve la imagen de la mirada humana. Lo animal permanece como una vida cierta, una corporalidad indudable, pero que no se deja reducir por la mirada humana que formatea la vida a través de su limitada antropología ●

#### MATÍAS AYALA

(Santiago de Chile, 1973) recibió un Ph.D. en *Romance Studies* de Cornell University (Ithaca, NY, EEUU). Ha ejercido la crítica literaria, trabajado en las distintas universidades de Chile, y publicado más de una docena de artículos académicos en revistas y libros nacionales y extranjeros. Escribió dos libros de poesía, editó *Una nota estridente* de Enrique Lihn (Santiago: Ediciones UDP, 2005), y es autor del libro de ensayos *Lugar incómodo: Poesía y sociedad en Parra, Lihn y Martínez* (Santiago: Ediciones UAH, 2010).

#### BIBLIOGRAFÍA

ACAMBEN, G. (2006) *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.  
ARMSTRONG, P. (2008) *What Animals Mean in the Fiction of Modernity*. Nueva York: Routledge.

COETZEE, J.M. (2003) *Elizabeth Costello*. Nueva York: Penguin.

DERRIDA, J. (2008) *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid: Trotta.

FOUCAULT, M. (1996) *Genealogía del racismo*. Buenos Aires: Altamira.

FOUCAULT, M. (1999) *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI.

LÉVI-STRAUSS, C. (1963) *Totemism*. Boston: Beacon Press.

SIMONS, J. (2002) *Animal Rights and the Politics of Literary Representation*.

Basingstoke and New York: Palgrave.

WOLFE, C. (2003) *Animal Rites. American Culture, the discourse of the species, and posthumanist theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

Desde sus inicios como artista, Nicola Costantino (1964, Argentina) se ha visto envuelta en todo tipo de polémicas. Su apuesta por visibilizar las conexiones entre el deseo, el erotismo, y la muerte ha izado cejas inquisidoras y despertado acalorados llamados a la ética y la moral. Entre sus obras más controversiales se cuenta su video-instalación *Savons de Corps* (2004), que consistió en la elaboración de cien jabones con un porcentaje de grasa corporal de la artista obtenida de una liposucción a la que se sometió para este proyecto. Cual lanzamiento de un artículo cosmético de lujo, la artista, sugerente, invitaba al público a “tomar un baño” con ella. El foco en el jabón a base de grasa humana desató una polémica a nivel nacional debido a la potencial conexión de la obra con la historia del Holocausto. Por otro lado *Peletería Humana* (1998-2013, Figs. 1 y 2), una serie de vestimentas realizadas a partir de calcos de piel, tetillas, y anos humanos, generó reacciones viscerales similares al literalizar y explorar los vínculos entre la moda, la muerte y la abyección.

Su serie relacionada a los animales, en la que me centraré aquí y en la que figuran obras como *Bolas* (1998-2004), *Cajas* (2000-2005), *Cochon sur canapé* (1992), *Animal Motion Planet* (2004), *Frisos* (2000-2008), y *Carneada* (2000-2002), profundizaría algunas de estas líneas de trabajo. En particular, me interesa reflexionar acerca de una dimensión que se manifiesta de manera insistente, aunque a menudo pasa desapercibida, en la obra de Costantino: lo espectral o fantasmal. En este sentido, centrándome en las tempranas series *Bolas* (Fig. 3) y *Cajas* (Fig. 4), me gustaría proponer que la “animalidad fantasmal” opera como fundamento de una estética y una política en la producción de esta artista.

De madre costurera y padre cirujano, Costantino parece consumir ambos oficios en la realización de sus *Bolas* (que incluyen “ternerobolas”, “chanchobolas”, “polloobolas” e incluso “ñandubolas”). Para producir esta serie, Costantino manipula cadáveres animales carneados y rellenos con goma espuma. Las esculturas reproducen, mediante la técnica del calco, la

cabeza, pezuñas, y patas de animales despellejados y forzados a presión en moldes esféricos. El cuero animal es trabajado con silicona, resina y aluminio atomizado de modo que, como señala el crítico Marcelo Pacheco, el resto y la suciedad a menudo asociada con estas materias orgánicas se transforma en sutiles piezas metálicas (1998). El procedimiento técnico que da origen a la serie *Cajas* es similar, ya que estas últimas toman forma a partir de calcos de animales nonatos prensados. Como señala el crítico de arte Jorge López Anaya, las esferas y cajas de hocicos, orejas, y piel comprimida y deformada “parecen encerrar en su interior el testimonio de alguna muerte violenta, criminal o catastrófica, ‘no natural’” (2000).

Las bolas y cajas de Costantino remiten a formas de violencia que se abocan a la manipulación y (de)formación de cuerpos otros—cuerpos concebidos como meros depositarios de deseos ajenos. Así, el tratamiento técnico y el resultado visual de estas obras reproduce el abuso y la violación de la integridad física del animal, que se erige aquí como objeto estético. Si la industria alimenticia interviene y violenta el cuerpo animal en pos de optimizar la producción, Costantino ejerce un disciplinamiento paralelo de su materialidad cadavérica para ajustar esta última a los cánones de la belleza y el arte<sup>1</sup>. Como señala López Anaya, se trata de trabajos que parecen creados, más que por un artista, por un profanador y torturador (2003). Lejos de una posición ecológica o activista, Costantino exhibe las contradicciones que dan forma a su arte y a nuestros intercambios con lo animal, definidos por la intimidad promiscua de la muerte, el deseo, y el placer<sup>2</sup>.

Costantino produce aquí una obra que señala la utilización indiscriminada del cuerpo animal en pos del consumo (ya sea en relación al mercado alimenticio o al de la moda) al tiempo que paradójica e irónicamente despliega una simultánea explotación sensorial y estética de la materialidad animal, posicionando a esta última firmemente en el circuito institucional y económico de las artes visuales. En este sentido, si bien las obras de Costantino resultan cuestionables en relación a su

1. En este sentido, refiriéndose a sus esculturas y a su tratamiento de los cuerpos animales, Costantino reflexiona: “esa es la idea de mi chanchobola, que consiste en agarrar el cuerpo más grotesco, más gracioso, más caótico, más barroco de la naturaleza, que es el cuerpo del chanchito, y forzarlo hacia la perfección ideal que la esfera simboliza” (citada en Herzog).

2. La artista se posiciona en relación a su obra en estos términos: “yo no emito juicios sobre las contradicciones que muestro porque generalmente yo misma protagonizo el comportamiento que podría resultar criticable: yo soy la que come carne, soy la que se somete a una cirugía estética...” (citada en Herzog). Esta posicionalidad ambigua de la artista con respecto a su propia producción le permite explorar sin culpa el gozo estético derivado de la manipulación y destrucción del cuerpo animal.



Nicola Costantino,  
*Peletería humana*,  
vestido de silicona con  
tetillas masculinas y  
pelo natural (2013)

Derecha. Nicola Costantino, *Cocina, Nicola trabajando*, impresión Lambda (2007)

Izquierda. Nicola Costantino, *Cajas*, hierro cromado, aluminio, y resina (2005)



impulso cosmético, efectista y fetichista para con la muerte y la violencia, me gustaría proponer que sus intervenciones admiten, a la vez, lecturas políticas asociadas a los ciclos y cadenas de consumo, la ligazón de la identidad nacional con la muerte y el sacrificio, y el retorno del pasado bajo el signo de lo fantasmal.

Dentro de la serie fotográfica de registro de una instalación en la Estancia Halcón Blanco en Entre Ríos, “Ternerobolas” (2000) resulta particularmente significativa en tanto se distribuyen las esculturas en el espacio bucólico del campo argentino, casi como si se tratara de meteoritos que cayeron del cielo. Las “ternerobolas” se encuentran extrañamente inmersas en su hábitat natural y, al mismo tiempo, radicalmente fuera de tiempo y lugar. Nuestra memoria visual del campo argentino, representado tradicionalmente en la literatura y las artes visuales como un espacio plagado de vida y riqueza agropecuaria y como el locus privilegiado de lo nacional, es activada mediante esta intervención. Sin embargo, lejos de la repetitiva imagen de animales pastando en la fertilidad del plano, estos terneros se nos entregan transformados en objetos estéticos cuya fijeza en el paisaje les otorga una cualidad casi etérea, inmaterial. En un proceso alquímico de esos que caracterizan la producción de Costantino, la obra transmuta la abyección asociada al desecho y al cadáver en objeto de goce estético. Así, la artista hiperboliza la función

simbólica, social, y nutricional del cuerpo animal, cuyo valor reside justamente en su capacidad de contribuir al *sensorium* y el placer común que se encuentran en la base misma de los imaginarios nacionales compartidos.

En esta línea, las ternerobolas insertas en la inmensidad del campo remiten al proceso económico y social de formación de la nación y a la concomitante colonización del territorio y de sus cuerpos. La obra evoca violencias fundacionales –violencias marcadas en términos no sólo de especie sino también de raza, clase, género, y sexualidad– que dan forma e impulso al proyecto país. En este contexto, los cuerpos animales maniatados vuelven desde la muerte física y simbólica como silencioso testimonio de esa violencia fundante. En el caso argentino el campo, en tanto reservorio de simbologías fundacionales, valores nacionales, e imágenes y discursos identitarios, funciona como una construcción biopolítica que organiza y da forma a los cuerpos que lo habitan al tiempo que delimita coordenadas espacio-temporales de in/exclusión. En este sentido, según Rita Segato la pampa opera como “territorio”: un espacio trazado, organizado y administrado de acuerdo a una apropiación simbólica, económica, y política que responde a coordenadas y efectos de poder (2007). El paisaje rural, hoy en un período de profunda crisis y reconfiguración, se mueve al ritmo de la hiperproducción de soja transgénica, que crece de





Izquierda. Nicola Costantino, *Madonna*, impresión Inkjet (2007)

Centro. Nicola Costantino, *Ternerobolas*, instalación en Estancia Halcón Blanco, Entre Ríos, Argentina (2000)

Derecha. Nicola Costantino, *Human furriery boutique*, instalación (2002)

manera desproporcionada y en desmedro de la rotación de cultivos, la tala de árboles e incluso la explotación ganadera<sup>3</sup>. En este sentido, resulta fundamental resaltar que la biopolítica comprende, por definición, no sólo el ámbito de lo humano sino también el de lo animal. Como señala la crítica de los estudios animales Nicole Shukin, si bien la biopolítica ha tendido a ser teorizada principalmente en torno a la categoría de lo humano, “los discursos y tecnologías de biopoder se asientan y giran en torno a la división entre especies” (citado en Chen 6)<sup>4</sup>. En esta línea, el crítico norteamericano Mel Chen sostiene que

*el modo en que los objetos inanimados y los animales no humanos participan en los regímenes de la vida (haciendo vida) y la muerte coercitiva (el asesinato) resultan integrales al esfuerzo de comprender cómo funciona el bio-poder y cuáles son sus elementos. (6)*

Este autor se pregunta cómo se transformaría nuestra práctica crítica “si los animales no humanos (categorizados bajo el signo de la ‘naturaleza’ pese a tratarse de seres ya híbridos) e incluso los objetos inanimados entraran al pliegue biopolítico” (2012).

El cuerpo o, mejor, el cadáver animal retorna en las obras de Costantino y, subvirtiéndolo su status de desecho, insiste en su propia preservación. En este sentido, la artista plantea preguntas en torno a los regímenes económicos y de sentido

que determinan y legislan, en términos de Judith Butler, qué vidas merecen ser lloradas<sup>5</sup> y cuáles se encuentran, por el contrario, sujetas al olvido y al desecho. A la vez, sus obras profundizan la reflexión en torno a la centralidad del arte en y para la narrativización y figuración de ciertos cuerpos por sobre otros. En el caso particular de “Ternerobolas”, la presentación de los restos animales en el paisaje verde de la pampa puede leerse a partir de la nostalgia que, en una coyuntura donde prima el engorde artificial a base de granos, el hacinamiento, y la insalubridad en la cría animal, remite a la hoy antigua práctica del pastoreo. Así, la cualidad etérea de las ternerobolas distribuidas en la llanura campestre, su simultánea concordancia y extrañeza con respecto al paisaje en el que se posicionan, y los restos cadavéricos preservados en posiciones forzadas y anti-naturales, le otorgan a estos seres maniatados una dimensión espectral. Contorsionados en posiciones físicas artificiosas, los terneros sacrificados dan cuenta del dolor y el daño al que han sido sometidos. Los animales vuelven aquí al espacio que los vio nacer, repoblándolo, aunque la carne se reconfigura esta vez como materia no ya de consumo nutricional sino estético.

En su análisis de eventos sociales traumáticos como la esclavitud en Estados Unidos o las dictaduras en América Latina, la socióloga Avery Gordon lee lo que retorna del más allá (y se manifiesta en la literatura y los productos culturales de

3. La soja fue introducida en Argentina a fines de los años 70 y, desde la década de 1990 creció más aceleradamente que la producción de maíz, trigo, y girasol, hasta convertirse en la actualidad en el principal producto de exportación del agro argentino. <http://centrocepa.com.ar/la-produccion-de-soja-en-la-argentina/>. En este sentido, el impacto de la globalización en la producción agropecuaria local se manifiesta a la vez en las obras mismas. En la serie *Cajas*, los recipientes de embalaje de madera y metal donde se alojan los cuerpos animales (que cuentan con instrucciones de seguridad así como también marcas y flechas indicando la posición correcta para su manipulación y exhibición) remiten al traslado del cuerpo animal, a la noción de viaje y a los flujos territoriales y geopolíticos que dan forma a las cadenas globales de comercio y consumo.

4. Todas las traducciones del inglés al español fueron realizadas por la autora.

5. Citada en Giorgi, p. 20.

una época) como un poderoso síntoma cultural. Lejos de descartar lo fantasmal en tanto el irrelevante y supérfluo producto irracional de las creencias populares, Gordon propone que

*las apariciones reavivan espectros y alteran nuestra experiencia del tiempo, la forma en que distinguimos el pasado, el presente y el futuro. Estos espectros o fantasmas aparecen cuando la problemática que representan y de la cual son síntoma ya no puede ser contenida, reprimida, o invisibilizada. El fantasma, como yo lo entiendo, no es ni lo invisible ni un exceso inefable. La esencia, si es posible usar esa palabra, de un fantasma es que posee una presencia real y demanda lo que le corresponde, demanda nuestra atención. Las apariciones de espectros y fantasmas constituyen un mecanismo, he querido sugerir, mediante el cual se nos notifica que lo que se encontraba escondido, fuera de nuestra vista, está vivo y presente, interfiriendo precisamente con esas siempre incompletas formas de contención y represión incesantemente dirigidas hacia nosotros. (XVI)*

Gordon relaciona, de esta forma, la emergencia de lo fantasmagórico con la violencia social estructural y el trauma que de ella resulta. En sus palabras: “las apariciones espectrales son una de las formas en las que los sistemas de poder abusivos se hacen visibles y en las que su impacto en la vida cotidiana se vuelve perceptible... en especial... cuando su naturaleza opresiva es consistentemente negada” (2008). En el caso particular del contexto latinoamericano me interesa proponer, complementando esta reflexión de Gordon, que lo “fantasmal” califica potencialmente no sólo ciertas manifestaciones generadas por traumas colectivos sino también el tipo específico de violencia en el que las mismas se originan. En otras palabras, ciertos eventos fundamentales de la historia latinoamericana como los períodos dictatoriales recientes y la categoría del “desaparecido” (que en la actualidad sigue vigente en tanto refiere, por ejemplo, a las numerosas víctimas del tráfico de personas en el continente o, en el caso mexicano, a las mujeres de Ciudad Juárez y a la reciente matanza de Ayotzinapa) parecen manifestarse mediante una “violencia fantasmal”. El perverso accionar de ésta última se negaría ciegamente hasta el punto de, como plantea Ricardo Piglia en relación a la dictadura argentina, extremarse mediante la ficcionalización de lo real (1990). Una violencia invisible cuya potente

presencia transparente se registra en su capacidad de borrar sus propios rastros al tiempo que “desaparece” personas y arrasa con comunidades. En esta coyuntura, el espectro que retorna espeja y refracta la violencia que lo engendra.

¿Qué otras apariciones nos penan en el ámbito latinoamericano? ¿Y de qué formas emerge lo fantasmal en tanto síntoma y estética en la cultura visual contemporánea? Estas obras de Costantino sugieren que lo espectral como signo de violencias estructurales puede manifestarse en relación a dimensiones que exceden, al tiempo que constituyen, lo humano. Si, como plantea Gordon, “las apariciones reavivan espectros y alteran nuestra experiencia del tiempo, la forma en que distinguimos el pasado, el presente y el futuro” (2008), los animales que obcecadamente retornan en estas obras lo hacen justamente desde la anacronía. En “Ternerobolas”, los cadáveres se adueñan y pueblan el espacio donde, como animales vivos, solían pastar, echarse, dormir, caminar. Sus cuerpos, cual espectros, cambian de forma y estado para extender su perturbadora presencia más allá de su ciclo vital natural. Estos seres acceden, así, a temporalidades otras por fuera de la linealidad productiva capitalista que consigna tanto su vida como su muerte a la función de efímeros objetos de consumo y, por tanto, al olvido. La obra de Costantino reconfigura radicalmente esos cuerpos destinados al desecho, volviéndolos objetos de conservación mediante su status de piezas de arte. Preservando más allá de la muerte al animal cuya narrativa de vida se vuelve legible y se encuentra regida por lógicas de producción, la artista fija el momento de su entrada a la cadena de consumo.

La obra señala y literaliza, así, el modo en que su desarrollo vital resulta coartado a raíz del impulso productivo al tiempo que explora los tiempos y espacios que persisten por fuera de la lógica de dicho impulso. En particular, la decisión de incluir calcos de animales nonatos evoca temporalidades y corporalidades disidentes que interrumpen el proceso re/productivo. El animal nonato, como el fantasma, se encuentra atascado en un espacio de transición, un plano intermedio entre la vida y la muerte. Su *in-betweenness*—esa posición de umbral entre dos mundos—inaugura potenciales vías de escape ante la linealidad y el progreso compulsivo de la producción global que sublima y de-forma cuerpos animales y humanos. Fijados en formas tortuosas, los animales nonatos se nos presentan, cual espectros, como aquello

que no tiene forma. La materialidad prístina e inviolable de la vida en formación se preserva aquí en su inmadurez e inocencia al tiempo que resulta violentamente manipulada a manos de la artista. El término “nonato”, que da título a varias de las fotografías que componen la serie *Cajas*, espeja y consolida simbólicamente esa violencia mediante su referencia tanto al no nacido (del latín *non natus*) como a aquel que no ha nacido naturalmente y ha sido extraído del útero mediante cesárea<sup>6</sup>.

A su vez, las *Cajas* de Costantino preservan la relación física y afectiva entre nonatos de distintas especies. Enlazados e indiferenciables, los cuerpos que habitan esta suerte de fosas masivas comparten una intimidad incómoda, encarnando un destino y afectividad común. Estos restos híbridos conforman nuevas materialidades que, desde su inespecificidad inter-especie, parecen anticipar lúdicamente la expansión de la ingeniería genética y la transgénesis en el paisaje rural argentino. La reproducción y, en particular, la regulación y normativización de la vida en pos de la cadena de consumo emergen, así, como elementos fundamentales en la configuración material, afectiva y simbólica de la violencia sistémica en el campo argentino<sup>7</sup>. En este sentido, el término “nonato” refiere a “una cosa aún no acaecida o que todavía no existe”<sup>8</sup>. La obra de Costantino se detiene en cuerpos que no podrán ya acontecer, visibilizando los modos en que la vida se desfutura en pos de la muerte sistemática en el contexto del campo argentino. En esta coyuntura, la figuración de los cuerpos nonatos como obstinadamente paralizados en un estadio interrumpido de desarrollo puede leerse como una estrategia de resistencia

que por un lado contrarresta, desde la lógica de preservación y sacralización de la obra de arte, la re/producción compulsiva de cuerpos animales en tanto objetos de consumo y desecho. Así, en un contexto de hiper-explotación y aceleración artificial de los ciclos productivos, la obra presenta temporalidades y afectividades disidentes como la estasis, la inmovilidad, y la fijación. Desafiando las narrativas lineales y (re)productivas que organizan la vida bajo el capitalismo, las criaturas de Costantino permanecen atascadas en sensibilidades y etapas pasadas<sup>9</sup>.

Para finalizar, el hecho de que la artista elija trabajar con cadáveres de animales nonatos resulta particularmente significativo ya que aborda la dimensión de la reproducción sexual y, a través de ella, la evocación de la cuestión del género. Como plantea Chen, “los fundamentos básicos de la muerte se encuentran ya racializados, sexualizados y son animados por formaciones biopolíticas específicas” (Chen 6). La obra de Costantino visibiliza, así, no sólo la conexión sino también la interpenetración de las diferentes iteraciones de la violencia en el contexto latinoamericano. Si el punto de partida de esta reflexión fue la relación ambigua y contradictoria de la artista con su propia producción y con la cuestión animal, me gustaría finalizar sugiriendo que es precisamente en base a esa ambigüedad que estas obras investigan la función del arte en el ordenamiento y la distribución biopolítica de cuerpos, sentidos y de lo que Jacques Ranciere denomina “lo sensible” ●

6. <http://dle.rae.es/?id=Qawbj1S>

7. En el caso del campo chileno, la escritora Lina Meruane realiza una reflexión paralela acerca de la estrecha conexión entre la reproducción sexual y la producción agropecuaria en su novela *Fruta podrida*, donde una de las protagonistas, cuyo nombre no es otro que María del Campo, se embaraza continua y compulsivamente.

8. <http://dle.rae.es/?id=Qawbj1S>

9. Las temporalidades disidentes han sido estudiadas en extenso en el ámbito de los estudios *queer*. De acuerdo a teóricos como Jack Halberstam, los individuos *queer* han tradicionalmente explorado modos de temporalidad anti-normativos, formas indisciplinadas de vivir (en) el tiempo como, por ejemplo, la estasis y el *impasse*, como un punto de partida para articular el diseño y la diferencia.

#### CYNTHIA FRANCICA

(Buenos Aires, 1977) es Doctora en Literatura Comparada de la Universidad de Texas en Austin. Durante su carrera ha sido becaria de Andrew W. Mellon Foundation, Social Science Research Council, y la Asociación Fulbright. En su tesis doctoral, *Distant Intimacies: Queer Literature and the Visual in the U.S. and Argentina*, investiga las artes visuales y la literatura contemporáneas *queer* y feministas en el continente americano. Ha publicado en diversos medios, incluyendo *e-misférica*, *Alter/nativas: Latin American Cultural Studies Journal* y *e3W Review of Books*, donde se desempeñó a la vez como editora. Actualmente es profesora del Departamento de Literatura de la Universidad Adolfo Ibáñez en Santiago, Chile.

#### BIBLIOGRAFÍA

CHEN, M. (2012). *Animacies: Biopolitics, Racial Mattering and Queer Affect*. Durham: Duke University Press.

GIORGI, G. (2014). *Formas Comunes: Animalidad, Cultura, Biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

HERZOG, H. “Entrevista a Nicola Costantino”. Disponible en <http://www.nicolacostantino.com.ar/entrevista.php>. Consultado el 15 de septiembre del 2016.

GORDON, A. (2008). *Ghostly matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

HALBERSTAM, J. (2011). *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press.

LÓPEZ ANAYA, J. (2000) “De perversiones y excesos”. En *Diario La Nación*, Buenos Aires, 30 de enero del 2000.

LÓPEZ ANAYA, J. (2000) “Diálogo de la muerte y la moda” en revista *Lápiz*, Madrid, año XXXI, n° 197.

MERUANE, L. (2007). *Fruta podrida*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

PACHECO, M. (1998). “Sobre chanchos y otros bichos” en *Nicola Costantino*. Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar.

PIGLIA, R. (1990). *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

SEGATO, R. (2007) *La Nación y sus otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.







Eugenio Dittborn - Raimundo Edwards

THE  
END









1. Parte de este ensayo fue desarrollado en el marco del Seminario "Animalidad en la literatura y el cine latinoamericanos (profesores: Valeria de los Ríos y Matías Ayala), del Magíster en Estéticas Americanas de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y del Seminario "Memoria y Archivo: Una aproximación desde la visualidad contemporánea" (profesores: Soledad García y Sebastián Vidal), del Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado.

2. "Había encontrado una manera de ver el mundo tal como lo hace la cámara. Sin importar cuán falso sea el motivo, una vez fotografiado es tan bueno como el real" (traducción de la editora). El relato de esta experiencia aparece en la página web oficial de Hiroshi Sugimoto y es reproducida en distintos sitios, a propósito de exhibiciones en galerías o museos. <http://www.sugimotohiroshi.com/diorama.html>

3. Sugimoto insiste en que sus series están en permanente desarrollo. En un libro dedicado a esta en particular enumera los siguientes años en los que se habría dedicado a tomar fotografías: "first in 1976, then in 1980, 1994, 1997, and, most recently, 2012" (*Dioramas* 14).

4. El texto citado aparece en su tesis de Magíster en Artes mención Artes Visuales de la Universidad de Chile: "La carne del maniquí tras la vitrina fluorescente" (profesores guía: Gonzalo Díaz, Pablo Oyarzún, Enrique Matthey y Sergio Rojas. Santiago, 2004, inédita).

5. Como sucedió comúnmente durante este período, al ser implantado, el modelo metropolitano sufrió importantes modificaciones.

En 1974, el fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto (Tokyo, 1948) se encontraba en Nueva York. Ese mismo año se graduó del Art Center College of Design de Pasadena, California, donde se especializó en fotografía. Un día, mientras caminaba por los pasillos del Museo Americano de Historia Natural, ubicado a un costado del Central Park, tuvo una especie de revelación. Se encontraba mirando dioramas de animales, un dispositivo visual constituido a partir de figuras embalsamadas dispuestas en escenarios artificiales que, a ojos del espectador, resultan "naturales". A pesar de que los dioramas del museo neoyorkino son, en palabras del mismo Sugimoto, los mejor logrados de todo el mundo por su realismo, en ese momento, mientras los recorría, le pareció que los animales se veían completamente falsos.

La revelación ocurrió cuando se puso frente a uno de los dioramas, se tapó un ojo y lo miró rápidamente. Según Sugimoto, al hacer esto, toda la perspectiva se desvaneció y, repentinamente, la escenografía se volvió tremendamente real. "I had found a way to see the world as a camera does. However fake the subject, once photographed, it's as good as real"<sup>2</sup>.

Este descubrimiento tuvo como consecuencia el inicio de una serie de fotografías que se extiende hasta el día de hoy, y que lleva por título, precisamente, *Dioramas*<sup>3</sup>. Todas ellas han sido realizadas en distintos museos de historia natural y consisten, básicamente, en dejar fuera el material didáctico que rodea estas puestas en escena y en general todo elemento que remita al contexto de exhibición (infografías, títulos, o el reflejo de una persona que pasa), para producir, con esto, la ilusión de que los animales y paisajes fueron capturados de la realidad y no en una helada sala de museo.

En uno de los capítulos de la tesis en la que describe y justifica el proceso de composición de su serie *La revolución silenciosa*, Demian Schopf (Frankfurt, 1975) nos relata: "El actor se encuentra enmascarado. Todo está listo para la toma fotográfica. La apertura de diafragma, la velocidad de

obturación y las posibilidades de manipulación de la imagen fotográfica, propias de la cámara de monorriel, están definidas. Sólo falta disparar sobre el modelo" (Schopf "La carne..." 18)<sup>4</sup>. La escena se llevó a cabo en las bodegas del Museo Nacional de Historia Natural, ubicado en el Parque Quinta Normal de la ciudad de Santiago; así es como Demian Schopf describe el momento justo antes de que—cual director de cine—grite "acción" para que el fotógrafo Jorge Brantmayer apriete el disparador de su cámara y le de inicio al registro de su serie. El relato continúa: "El rostro está cubierto por una máscara que originalmente fuera rostro de un maniquí y las manos calzan guantes quirúrgicos de látex. Comparece un maniquí y no un ser humano disfrazado de maniquí: *trompe-l'oeil*" (Schopf 18).

Como se indica en diferentes catálogos, reseñas y entrevistas, *La revolución silenciosa* es una cita a pinturas virreinales de los siglos XVII y XVIII en las que aparecen retratados los famosos arcángeles arcabuceros: pinturas realizadas, en su mayoría, en la Escuela Cuzqueña por alumnos nativos y mestizos<sup>5</sup>.

Además de la máscara y los guantes de látex, los arcángeles de Schopf sostienen un arma M-16, un arpón de pesca deportiva, un fusil, y un rastrillo unido a una hoz cubierto por un género con motivo militar. Junto con otros objetos como tablas y fragmentos de maniqués, estos arcángeles están rodeados por numerosos animales embalsamados; entre otros, simios, jaguares, pájaros, una tortuga y lo que pareciera ser un pudú. Algunos más que otros, todos se encuentran en mal estado.

A diferencia de *Dioramas* de Sugimoto, en lugar de tomarlas él mismo, en *La revolución silenciosa* Demian Schopf operó como una suerte de director-escenógrafo. Y si el japonés trabaja los dioramas tal y como están expuestos al interior del Museo, a Schopf le interesaron, más bien, las versiones defectuosas o derechamente descompuestas que se encontraban en las bodegas. Por lo mismo, el primero deja los modelos tal cual, mientras que el segundo realizó un despliegue



Demian Schopf, *Curva*,  
impresión Lambda y Diasec  
(2002) © Demian Schopf

6. Respecto al diorama de Daguerre, Alexandria Sivak escribe: "Hundreds of patrons would sit in a highly specialized theater set on a massive turntable, which would move from one landscape painting to the next. Daguerre's rich and realistic paintings, paired with visual tricks, almost fooled the audience into believing they were looking at a dynamic, natural scene". ("Cientos de clientes se sentarían en una enorme mesa giratoria dentro de un set de teatro altamente especializado, la cual se movería de una pintura de paisaje a otra. Las detalladas y realistas pinturas de Daguerre, en conjunto con trucos visuales, casi logran engañar a la audiencia haciéndolos creer que estaban observando una escena dinámica y natural") (parr.2).

7. En el caso chileno, Zerreitug (seudónimo de Rodolfo Gutiérrez) es el artesano que desde 1979 ha confeccionado más de noventa dioramas, los que se encuentran exhibidos a lo largo de todo el país. Algunos de los más conocidos son los que se alojan en el Museo de Santiago, en el Metro Universidad de Chile, y en la Galería de la Historia de Concepción.

escenográfico en el que yuxtapuso elementos ajenos al Museo, como trajes, máscaras y otros objetos.

Vía Louis Daguerre –quien originalmente fue diseñador teatral– los dioramas tienen una directa conexión con la fotografía. En 1822, diecisiete años antes de anunciar la creación del daguerrotipo, Daguerre introdujo en París el diorama, un dispositivo visual en tres dimensiones que permitía exhibir escenas dinámicas. Este efecto era producido por distintos trucos visuales realizados a partir de pinturas de paisajes de varias capas, las que sufrían variaciones según distintos tipos de iluminación, pantallas y filtros de colores<sup>6</sup>.

Según Jonathan Crary en *Las técnicas del observador*, en este escenario de comienzos de siglo, dispositivos ópticos de entretenimiento masivo como el estereoscopio, el fenaquistiscopio, y el diorama, jugaron un rol central en el desarrollo de nuevos conocimientos científicos respecto del observador y la visión (32). En su libro, Crary propone que en las décadas tempranas del siglo XIX se habría producido una radical reconfiguración de la visión, transformación en la cual el cuerpo, "que había sido el término neutral o invisible de la visión, [se convirtió en] el espesor del que se extrajo el conocimiento sobre el observador" (194). En particular el diorama –bastante diferente a los que hoy en día vemos en museos de historia natural– tenía la característica de incorporar a

un observador que permanecía inmóvil sobre una plataforma que lo desplazaba lentamente y de manera circular ante las imágenes pintadas. Si bien este mecanismo le restaba autonomía de movimiento a los espectadores, tenía la virtud de posibilitar la contemplación de distintas escenas y sus respectivas variaciones lumínicas. Como escribe Crary, "al igual que el fenaquistiscopio o el zoótropo, el diorama era una máquina compuesta de ruedas en movimiento, en la que el observador se integra como un componente más" (194).

A pesar de que este nivel de interacción física se pierde en los dioramas contemporáneos, estos conservan el sentido de profundidad, y sobre todo cierto aura de espectáculo e ilusionismo que involucra directamente al observador con aquello que es observado<sup>7</sup>. Los dioramas de hábitat como los que existen en los museos de historia natural se hicieron populares a comienzos del siglo XX y actualmente tienen una importante finalidad educativa: establecen una narrativa y configuran una imagen de lo que niños y adultos han de conocer e identificar en términos de flora y fauna (global y local), espacios culturales, eventos históricos, concepción del micro y macrocosmos, etc.

Existen diferentes procedimientos para generar un diorama. En el caso del American Museum of Natural History (AMNH), desde su fundación hasta la actualidad se han construido a partir de la utilización de diversos materiales



Hiroshi Sugimoto, *Gemsbok*,  
gelatin-silver print (1980)  
© Hiroshi Sugimoto, courtesy  
Fraenkel Gallery, San Francisco



y acorde a las investigaciones desarrolladas al interior de la misma institución<sup>8</sup>. La mayoría de las veces, se realizan a partir de registros fotográficos, audiovisuales y toma de muestras de todo tipo, material que es posteriormente llevado a las instalaciones del Museo para que un equipo multidisciplinario se dedique a la construcción de estas escenografías. Para el caso de los animales, se practica tanto la taxidermia como la creación de modelos a partir de arcilla y otros materiales<sup>9</sup>. Algo similar ocurre en el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), solo que a menor escala y con recursos más precarios; de hecho, cualquier comparación en términos de financiamiento, personal, exhibiciones, colección e investigación resulta tremendamente desproporcionada.

Las *bambalinas* del AMNH fácilmente se podrían confundir con un espectáculo de Broadway o de un parque de diversiones al estilo de Disney World: tarimas, pinturas, materiales de todo tipo, técnicos encargados de confeccionar modelos a escala, taxidermistas, etc. Una verdadera industria del espectáculo, acorde por lo demás a un tipo particular de observador con ciertos deseos y expectativas que cumplir. En relación a esto, si volvemos a Crary, hace bastante sentido que con el diorama y otros dispositivos ópticos de las décadas de 1830 y 1840 efectivamente se genere un nuevo observador cuyo “inmenso legado” son “todas las industrias de la imagen y el espectáculo del siglo XX” (194). Como hemos visto, estas industrias han ingresado a los pasillos del AMNH; de un modo más modesto, también a los de nuestro criollo MNHN. Y es que, a pesar de sus enormes diferencias, ambos museos mantienen vivo un dispositivo cuya función primera estaba íntimamente ligada a una industria del espectáculo manejada por sujetos como Louis Daguerre, pintor, diseñador teatral pero también empresario.

La retórica que despliega la serie de Demian Schopf es compleja. Efectivamente, corresponde a una cita a las pinturas de los ángeles arcabuceros de la escuela de Cuzco, pinturas que en sí mismas tienen un entramado ideológico y estético que incorpora, por ejemplo, tradiciones bíblicas apócrifas, procesos de resemantización mestiza, implantación católica por vía de las imágenes, entre otras.

Tanto Schopf como otros autores se han detenido a analizar los rostros andróginos de los arcángeles, así como también otros procesos

de “transcodificación”<sup>10</sup>, como los que nombra Paz Guevara en el catálogo de la exposición individual realizada en la Galleria del Tasso, en Bergamo, Italia:

*el medio moderno de la fotografía reemplaza a la pintura; la figura del maniquí y su careta hierática sustituye al ángel; armas modernas o una hoz y un rastrillo sustituyen al arcabuz colonial; animales disecados toman el lugar decorativo de las flores en tanto fondo ornamental; y el ángel recibe fríos guantes de látex. (29)*

Los planos temporales y geográficos que se superponen en esta operación de transferencias y sustituciones van desde la Guerra Fría a la violencia colonial, pasando por la dictadura militar en Chile, la tradición de libros apócrifos de la tradición cristiana, e incluso discusiones relativas al post humanismo, a propósito de la androginia y la tensión humano-artificial<sup>11</sup>. Por otra parte, el nombre de la serie —“La revolución silenciosa”— hace referencia al título de un conocido libro de Joaquín Lavín, discípulo de Milton Friedman de la Escuela de Chicago, la que tuvo influencias importantes en las políticas económicas implantadas durante la dictadura de Pinochet. Como escribe el mismo Schopf, “El lema de Joaquín Lavín —Chile: revolución silenciosa— es, básicamente, una apología de las reformas institucionales realizadas por la Dictadura Militar” (39). A pesar de todos estos entramados —de los que el mismo artista se encarga de reflexionar y teorizar— me detendré en las figuras animales y en la manera en que fue abordado el espacio museal para la realización de esta serie. En este recorrido irán apareciendo algunos cruces con *Dioramas* del fotógrafo japonés.

Como es bastante conocido, el Museo Nacional de Historia Natural es una institución que está marcada por la conformación del estado chileno; es subsidiaria de ideales ilustrados y su fundación fue comprendida como un elemento central en la modernización del país. En septiembre de 1830 fue fundado por Claudio Gay, naturalista francés que había sido contratado por el gobierno de Chile. Muy acorde a las necesidades republicanas del momento, la misión de Gay, encomendada por Diego Portales —en ese entonces ministro del interior— era realizar un estudio acabado del país, con un fin tanto científico como práctico: “estudiar la historia natural de Chile y lo que contribuya a conocer la industria del país, su comercio y administración”<sup>12</sup>.

8. Para efectos de este ensayo, me centraré en las fotografías que Sugimoto toma al interior de este museo. El AMNH fue fundado en 1869. Entre sus fundadores se encuentra Theodore Roosevelt padre. La página oficial del Museo señala que su creación fue impulsada por el naturalista Albert S. Bickmore y que la colección del museo está compuesta por más de 32 millones de especie de plantas, animales, humanos, minerales, fósiles, y otros artefactos culturales. La misión declarada de la institución es: “To discover, interpret, and disseminate —through scientific research and education— knowledge about human cultures, the natural world, and the universe” (“Descubrir, interpretar y diseminar —a través de la investigación y la educación científica— conocimiento sobre las culturas humanas, el mundo natural y el universo”). Si uno revisa la página web, se hace evidente la función educativa de la institución; tienen a disposición una enorme cantidad de material pedagógico de apoyo para distintas edades y de acuerdo a las áreas de interés que se encuentran diseminadas a lo largo de veintisiete edificios interconectados que mantienen, en total, cuarenta y cinco exhibiciones permanentes. La colección es de tales proporciones que en ningún momento es posible exhibirla simultáneamente. De hacerlo, esta ocuparía una superficie de ciento cincuenta mil metros cuadrados (esta información aparece en su página oficial [www.amnh.org](http://www.amnh.org)).

9. El AMNH tiene un sitio donde se guarda un amplio registro de los procedimientos de investigación, construcción y preservación de los dioramas que forman parte de su colección. Véase: <http://www.amnh.org/explore/amnh.tv> y <http://www.amnh.org/explore/behind-the-scenes>

10. “Se entiende por transcodificación un cambio de sentido producto de un cambio de código” (Schopf “Hablar con ángeles...” 33).

11. Todo esto ha sido trabajado por el mismo Schopf en su tesis de Magíster en Arte de la Universidad de Chile.

12. Esta información aparece en el sitio [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)



Demian Schopf, *Pax Dei*,  
impresión Lambda (2002)  
© Demian Schopf

A partir de 1876, el Museo se instaló en el edificio que actualmente lo alberga, ubicado al interior de la Quinta Normal de Agricultura, uno de los cinco proyectos de parques urbanos desarrollados entre 1838 y 1927 como parte de una estrategia modernizadora de la ciudad. Esta estrategia habría sido impulsada por el mismo Claudio Gay, quien propuso “utilizar un espacio de invención agronómica como paseo culturizador de la sociedad” (Montealegre párr. 2). Además, como menciona Grete Mostny, directora del MNHN entre 1964 y 1982, en sus primeros años este tuvo un estrecho vínculo con el contexto de la Independencia de Chile. Respecto a esto, estaba muy claro su afán pedagógico y nacionalista. En el *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* de 1980, Mostny menciona: “no era un gabinete de curiosidades como aquellos que habían dado origen a tantos museos europeos; tampoco surgió de las colecciones privadas de un rey o un príncipe. Desde sus principios fue un museo para el pueblo de Chile” (7)<sup>13</sup>. En este sentido, la relación entre ciencia, estado y modernización no puede ser más evidente en el caso del MNHN. Dentro de este escenario, es sin duda significativo que el montaje haya sido realizado en las bodegas del edificio y no en sus salas oficiales, como lo realiza Sugimoto. La decisión de trabajar ahí y no en otra parte se fue fraguando a partir de ciertas búsquedas intencionadas pero también gracias al azar. En el año 2001, Schopf había sido invitado a exponer junto a Gonzalo Díaz y Luis Guerra en la Posada del Corregidor; su idea era presentar unas esculturas construidas a partir de pequeños animales embalsamados a los cuales les ataba cosas a la espalda. “Tenía un cocodrilo que le amarré una bomba de mortero comprado en el mercado persa; tenía otro animal que le amarré una molotov; y una iguana que le amarré un fusil construido con un serrucho, un poco en alusión a la idea de herramienta como arma en el contexto de las revoluciones”<sup>14</sup>. Por el dato de un amigo escenógrafo es que llega al MNHN con la idea de arrendar animales. Ahí es cuando la burocracia, el azar y sobre todo la precariedad de la institución lo conducen a toparse con estas figuras gracias a la ayuda de un escultor que trabajaba en los talleres del Museo. “Entonces llegué preguntándole por cosas chicas... iguanas, cocodrilos, castores... y de repente el tipo me dice ‘Querís ver algo?’ y abre como una puerta y veo orangutanes, chimpancés, un pez espada, pumas, varias cosas que estaban a otra escala. Todos en

pésimo estado como aparecen en las fotos. Quedé en shock”. Ese mismo año, Schopf había ganado un concurso para hacer una recreación fotográfica de los ángeles arcabuceros de la escuela de Cuzco. A los pocos días, el encuentro del Museo se reveló como el fondo perfecto para su proyecto. El resto fue dedicarse a la producción de los vestuarios y la escenografía, conseguirse la bodega del museo para tomar las fotos y contactar a Brantmayer.

Hay distintas maneras de entender esta inversión que realiza Schopf al trabajar en las bodegas y no en la superficie del museo (o incluso en algún estudio de la capital). Una de ellas es la que entrega el propio artista: “Lo ruinoso del museo y lo deteriorado de las piezas, no es más que el reflejo del estado actual de la musealidad en Chile, país donde la ilustración conoció sólo un breve fulgor” (28). Si bien es cierto que los animales se encontraban ahí por la inexistencia de fondos para ser restaurados, por el hecho de construir su serie en las bodegas, lo subterráneo se puede leer también como lo excluido del relato oficial del museo, lo desechado. El piso lleno de polvo, las paredes agrietadas, tablas, fierros y especialmente los animales en mal estado, nos hacen preguntarnos qué es lo que podría llegar a esconder este edificio con pretensiones ilustradas. También enfatiza la condición precaria, pobre y descuidada de una institución dirigida nada menos que por el Estado de Chile.

Si contrastamos estas imágenes con la pulcritud de las del fotógrafo japonés, la distancia entre ambos museos, entre ambos contextos, se vuelve abismante. De hecho, con respecto a este último, en octubre del 2012 el *New York Times* publicó una noticia en la cual se explica cómo fue el proceso de captura de las últimas fotografías que tomó para su serie *Dioramas*. El AMNH solo le dio permiso para trabajar durante el día, en las horas regulares de apertura al público. Para sortear las dificultades, él y sus numerosos asistentes tuvieron que trabajar con una meticulosidad y estrategia casi militar. Como era usual, Sugimoto fue con su R. H. Phillips and Sons de 8x10 pulgadas. Según Randy Kennedy, el autor de la noticia, para la realización de la serie se utilizaron grandes cortinas negras, dentro de las cuales estaba la cámara, y todos estaban vestidos completamente de negro con un disfraz de ninja para así eliminar cualquier posible reflejo en los vidrios. Luego de numerosas mediciones y pruebas a partir de una Polaroid, una vez que se disparó el disparador, la obturación quedó abierta

13. Con respecto a esta puesta en escena de una imagen particular del estado-nación de la que reflexiona Andermann, no es casual el hecho de que la Quinta Normal de Agricultura haya sido construido especialmente para la Exposición Internacional de 1875 por el arquitecto francés Paul Lathoud. Como es sabido, la finalidad de este evento era fundamentalmente difundir ante un público tanto nacional como internacional, diversos avances científicos y tecnológicos.

14. Demian Schopf me contó esta anécdota en una breve entrevista que le realicé (viernes 31 de julio, 2015).



15. Al igual que los Becher, el proceso de revelado y ampliación es desarrollado con una completa dedicación a los detalles y procesos. En este sentido, a pesar de su declarada cercanía con el arte conceptual, Sugimoto le da un enorme valor a la condición material de sus fotografías a partir del uso de técnicas específicas para lograr la calidad de imagen deseada. De hecho, dice haber desarrollado su propio estilo de revelado; luego de haber probado los de otros fotógrafos como Walker Evans y Ansel Adams. La riqueza tonal que lo caracteriza (una casi infinita paleta de grises, blancos y negros) es lograda a partir de un aplicado estudio de los matices de la impresión en plata. Con respecto a estas tensiones categoriales, en un episodio de la serie *Art21* dedicado al artista, Sugimoto comenta que si bien le interesa desarrollar obras de carácter conceptual, tiene también una fuerte vocación de artesano.

16. Evidentemente, en esta obra de Demian Schopf hay un discurso y una estética marcadamente neobarroca. En otra instancia, cabría ahondar en este problema, particularmente por la considerable presencia de lo animal-monstruoso dentro de este tipo de producciones.

17. Es aquí donde Schopf cree identificar el sentimiento freudiano de lo “ominoso” manifestado en su obra: “una condición particularmente favorable para que se produzca el sentimiento ominoso es que surja una incertidumbre intelectual acerca de si algo es inanimado o inerte, y que la semejanza de lo inerte con lo vivo llegue demasiado lejos (Freud citado en Schopf 23).

por veinte minutos. Esto, junto con una cuidadosa iluminación, es parte importante del secreto detrás de la impactante nitidez de las fotografías de Sugimoto. Todo ese tiempo de apertura significa información que queda registrada en la película, logrando un efecto de “hiperrealidad” a pesar de que el dispositivo sea completamente análogo y que no conlleve ningún tipo de retoque digital<sup>15</sup>. Además, si pensamos en el tipo de escenarios que elige y el modo en que realiza las imágenes, el trabajo de Sugimoto se aleja de otros fotógrafos que han desarrollado fotografías escenificadas. En Cindy Sherman, Joel-Peter Witkin, Yasumasa Morimura, y el mismo Demian Schopf, hay un sentido de teatralidad que se logra a partir de elementos especialmente dispuestos para la instancia de la captura fotográfica (en la cual, muchas veces ellos mismos son los retratados). En Sugimoto, en cambio, existe una apropiación de una realidad previamente construida para otros fines: principalmente educativos, de entretenimiento, y también comerciales. Así, la operación de descontextualización juega un rol importante para que estas imágenes circulen como “objetos de arte”. Por otra parte, tan fundamental como el proceso de traslado es el trabajo que lleva a cabo, el cual le transfiere al cuerpo de la imagen un asombroso efecto de hiperrealismo, una estética que deslumbra por su nitidez y dramatismo. Lejos de la artificialidad de los animales embalsamados que reclamaba Sugimoto en un comienzo, estos lince se ven *realmente* vivos; de hecho, es bastante probable que un ojo no enterado del proceso que hay detrás no se cuestione la veracidad de lo retratado. Por otro lado, podemos también pensar que su valor de autenticidad, fundado en el “esto ha sido” del que habla Barthes en *La cámara lúcida*, en realidad opera a medias. Lo único que “ha sido” es Sugimoto y sus ayudantes frente al diorama; ningún lince en ninguna sabana, salvo, quizás, los que pudieron y debieron haber captado —hipotéticamente— los encargados del museo en sus salidas a terreno.

De manera completamente opuesta a los antílopes de Sugimoto, los animales de Schopf no pueden estar más muertos; de hecho, dan la sensación de que se están deshaciendo, botando aserrín por todos lados. El aserrín, su disposición sobre pequeños plintos, y sobre todo la artificialidad de sus poses nos revelan de manera directa que estos animales han sido capturados y asesinados. Que están muertos y en mal estado, precisamente, en nombre de la ciencia, la cultura y, si

recordamos la historia del Museo, en nombre de la nación. En este sentido, podríamos pensar que los animales de *La revolución silenciosa* dan cuenta de la irracionalidad y salvajismo del proyecto ilustrado, en general, y del espíritu nacionalista de comienzos del siglo XIX.

Me parece importante, también, considerar de qué manera los animales están dispuestos en las fotografías de Schopf. En la pintura virreinal de ángeles y arcángeles es bastante común que estas figuras celestiales se encuentren rodeadas de flores. Según Schopf, este decorado se puede observar también en la arquitectura latinoamericana: en los frisos alegóricos de las fachadas barrocas<sup>16</sup> (Schopf 28). Con respecto a estos modelos, en *La revolución silenciosa* se produce una inversión: a pesar de que originalmente los animales eran piezas de museo, hechas para ser exhibidas y miradas, aquí dejan de ocupar un lugar central para rebajarse y constituir parte del decorado. Un decorado que, por lo demás, si hay algo que comparte con las flores de las pinturas virreinales, es su condición mortuoria.

Por otra parte, estas figuras son una especie de ornamento miserable para una serie de arcángeles que no sabemos si están vivos o muertos, si son masculinos o femeninos, si son niños o adultos<sup>17</sup>. Como escribe en su tesis, “lo que producen y emparenta a maniqués, rostros de arcángel y taxidermias es la tensión entre lo animado y lo inanimado, entre lo inerte y lo vivo” (23). No obstante, a diferencia de Schopf, me parece que esta tensión no está presente en sus animales; tanto por su condición como por el modo en que están dispuestos, no hay nada vivo en ellos. A diferencia de los de Sugimoto, en ningún caso dan la sensación de que pudieran desbordar los límites de la fotografía y salir, caminando, volando, de la escena. En este sentido, más que vida, más que amenaza, hay algo triste en estos animales que, por falta de presupuesto y descuido, terminaron arrojados en las bodegas del Museo.

La manera en que ha sido expuesta esta serie intensifica el efecto de extrañamiento que, de por sí, tiene *La revolución silenciosa*<sup>18</sup>. Algunas de las fotografías fueron ampliadas al revés y al derecho, y posteriormente dispuestas de manera simétrica a mismo nivel, una pegada a la otra. Como podemos ver, la juntura entre una y otra imagen genera una “duplicación especular” que, por haber sido ampliadas en ambos sentidos, genera animales bicéfalos, monstruosos, imposibles. Además, debido a esta misma disposición,



Demian Schopf, *Asiel timor Dei*,  
impresión Lambda y Diasec (2001)  
© Demian Schopf

18. Según me comentó por correo electrónico, en “Chile (Animal, CCE, MAC, Matucana), Paraguay (Asunción), Argentina (BBAA), Italia (Milán, Roma, Bergamo, Caserta), España (Madrid, Badajoz, Ceuti), Suecia (Estocolmo), Colombia (Bogotá), Perú (Lima) y Alemania (Berlín y Weimar)”.

19. Otra coincidencia con el japonés, y que enfatiza la condición artificial y distorsionada de las imágenes, es que para realizar esta serie se utilizó una cámara análoga con fuelle, la que permite realizar correcciones importantes respecto del plano del objetivo y el plano de la película.

20. En el mismo artículo, Andermann escribe: “The taming, or mortification, of the primitive into a material image that can be watched safely in the space of the museum, materializes at the same time into a quasi-mythical image of state power. To partake in this power (rather than to become exposed to its threatening gaze, as one who has fallen back into the terrible atavism of savagery), we have to let ourselves be coerced into the role of the spectator, to become worshippers of the civic magic of representation” (290).

21. Edwards está pensando fundamentalmente en fotografías antropológicas de fines del siglo XIX donde los retratados son sujetos subalternos; miembros de tribus, esclavos, etc.

22. Como señala Burt: “The kinds of roles that animals often play, particularly in fiction films, involve notions of agency and in that sense the animal, even if unintentionally, comes to determine its effects as much as they are determined by the position it is placed in by humans” (30).

si uno pone atención a las paredes, en particular cuando éstas se unen al techo, se generan espacios arquitectónicos imposibles. Esta extrañeza es todavía mayor si tomamos en cuenta que estas fotografías son de grandes dimensiones (150 x 240 cm. apróx.) y con alto nivel de nitidez, lo que genera —al igual que en Sugimoto— imágenes de carácter “pictorialista” y que de alguna manera “se toman” e invaden el espacio de exhibición<sup>19</sup>.

Si volvemos a mirar *Asiel timor Dei*, a pesar de estar completamente muertos, sigue habiendo algo amenazante en esos simios que sostienen los brazos alzados y la boca abierta. Si consideramos algunas ideas que propone Jens Andermann en “Empires of Nature” respecto de la disposición de los objetos al interior de este tipo de museos, es posible interpretar que ese efecto de amenaza se produce precisamente porque en imágenes como esta se suspende la “seguridad” que ofrece la distancia entre observador y objeto<sup>20</sup>. Junto con esta suspensión, no solo los animales pierden su condición de aquello dispuesto para ser contemplado, sino que nuestra misma condición de espectadores, apartados y distantes de aquello que miramos, se viene completamente abajo. Ahora bien, claramente aquí no se trata de una mirada de un otro que nos reconoce o nos constituye, como diría Lacan. Esos ojos están tan fríos y el rostro tan seco que es imposible encontrar ahí algo de singularidad. Mucho menos una respuesta.

Al igual que en *Dioramas*, en estas fotografías resulta imposible pensar en la propuesta que Elizabeth Edwards plantea en su libro *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*: la posibilidad de pensar en la apropiación del medio por parte de los retratados<sup>21</sup>. Para qué hablar de la capacidad de agenciamiento que, según Jonathan Burt en *Animals in Films*, tendrían los animales que cumplen roles en películas de ficción. Según Burt, aunque sea de un modo no intencionado, es posible que en estas producciones los animales lleguen a determinarse al mismo nivel que están determinados por los humanos que deciden grabarlos<sup>22</sup>. Evidentemente, los animales que retrata Schopf —e incluso los de Sugimoto— tienen negada esta posibilidad. Por mucha aparente gestualidad que puedan tener los del fotógrafo japonés, en la medida en que son una puesta en escena, ni el antílope, ni el zorro ni los buitres pueden “decir” absolutamente nada. Para qué hablar de los cuerpos descontextualizados y desechos de *La revolución silenciosa*.

También en el ámbito de los *Animal Studies*, la reflexión que propone John Berger respecto del zoológico me parece interesante para entender tanto lo que ocurre en un diorama común y corriente como en las series de ambos artistas. Tanto los dioramas como las fotografías que hemos analizado están a medio camino entre la vida y la muerte, entre el recuerdo y el olvido. En un zoológico, “los animales son siempre los ‘observados’” (VII) escribe Berger para precisar que estos no son capaces de devolver la mirada; son objetos que hemos dejado relegados detrás de rejas, dispuestos en falsos escenarios a medio terminar. Si bien el texto de Berger —“¿Por qué mirar a los animales?”— ha sido criticado por antropocéntrico y teleológico por autores como el mismo Jonathan Burt, me parece interesante desplazar lo que señala respecto del zoológico para entender los dioramas, y en general los museos de historia natural:

El zoológico es un lugar donde se reúnen tantas razas y variedades animales como es posible, a fin de que ellas puedan ser vistas, observadas, examinadas. Fundamentalmente, cada jaula funciona como un cuadro en torno al animal que encierra. Los visitantes recorren el zoológico mirando los animales. Van de jaula en jaula, y su desplazamiento recuerda a los visitantes de una galería de arte, deteniéndose ante cada cuadro antes de pasar al siguiente, y al siguiente, y así sucesivamente. Salvo que en el zoológico la visión está siempre falseada (IX).

Más adelante: “El visitante del zoológico se encuentra solo” (...) “nos hallamos ante criaturas radicalmente marginalizadas” (IX). Berger se refiere también al simulacro de la transparencia de los vidrios y rejas, al decorado casi teatral, para finalmente reflexionar en torno a un ambiente que no es sino pura ilusión. Lo mismo podríamos pensar respecto de los dioramas y los animales de ambos museos, espacios de un alto nivel de artificialidad y que se constituyen como tal a partir, no solo de la captura, sino de una compleja organización que asesina para exhibir. Y es que detrás de la belleza de muchos de los dioramas que fotografía Sugimoto y de la miseria de los animales que rescata Schopf, existe una brutal historia de destrucción animal y colonial.

Quizás por lo mismo hay algo en estas escenografías que produce tanto una extraña fascinación como melancolía. Recuerdo el protagonismo que tiene el American Museum of National History en un pasaje de la novela



*The catcher in the Rye* de J.D Salinger, o en las películas *The squid and the whale* de Noah Baumbach y *The Royal Tenenbaums* de Wes Anderson. En todas, el Museo y sus dioramas son un espacio de resguardo frente al ambiente hostil que rodea a los protagonistas. Al igual que los animales, los personajes Holden Caulfield, Walt Berkman, Margot y Richi Tenenbaum, parecen tan fuera de lugar como indefensos.

Sugimoto ha comparado el registro creado por una fotografía con el proceso de fosilización, en tanto evidencia de un momento suspendido en el tiempo. A causa de la dislocación temporal que presentan los museos en general, Hans Belting comenta que en ellos se produce un efecto de “transformar el tiempo en imagen y de suscitar su recuerdo en una imagen” (85). Si bien Belting se está refiriendo a los museos en tanto lugares para el arte, me parece que en el caso de los museos de historia natural se vuelve aún más vívida la idea de que estos espacios constituyen “un lugar para las cosas que han dejado de servir y para aquellas imágenes que representan otra época, convirtiéndose así en símbolos del recuerdo”. En ellos, “intercambiamos el mundo presente con un lugar que entendemos como imagen de un lugar de otra naturaleza” (85).

Tanto el AMNH como el MNHN son espacios que trabajan a partir de estereotipos, representaciones que son modelos ideales de lo real. Escenografías que, al menos en el caso norteamericano, movilizan una enorme cantidad de capital y que, de manera transversal, suponen toda una cadena de producción de imágenes sostenida en una historia de exterminio. Me parece que tanto Schopf como Sugimoto son conscientes de esto. Tal vez por lo mismo ambos establecen una particular manera no solo de conjurar la historia, sino que de remover la diferencia entre *mirar animales y estar frente a frente con ellos*, entre *observar* la naturaleza y que ésta *se presente* como una construcción, como un paisaje—ideales en Sugimoto, ominosos e híbridos en Schopf. En gran medida, las imágenes de Schopf rompen el aparato de visualización del Museo, aparato que según Andermann intenta eludir la mirada del objeto-animal exhibido. Como vimos en el caso de *La revolución silenciosa*, los animales hacen ver lo que sus cuerpos encarnan en términos históricos. Son un lugar de memoria.

“Ritual over” sentencia Sugimoto luego de que el obturador se cierra frente al diorama *Timberline in the Northern Rocky Mountains*, en la última sesión de fotos del Museo Americano de Historia Natural. Vestido de ninja al igual que sus ayudantes, comenta impávido: “I’m inviting the spirits into my photography. It’s an act of God”<sup>23</sup> ●

23. “Ritual terminado. Estoy invitando a los espíritus a mi fotografía. Es un acto de Dios” (la traducción es de la editora).

#### MEGUMI ANDRADE KOBAYASHI

(Santiago de Chile, 1985) es profesora en la Escuela de Literatura de la Universidad Finis Terrae y en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Talca. Investiga en el ámbito de las relaciones entre texto e imagen en el arte y la literatura contemporánea, así como también en estudios visuales y poesía y literatura experimental. Ha publicado ensayos sobre Paulo de Jolly, Mario Bellatin, Hiroshi Sugimoto, entre otros.

#### BIBLIOGRAFÍA

ACUDIO, E. (2009). *Demian Schopf. La Rivoluzione Silenziosa degli Angeli*. Bergamo: Galleria del Tasso.

ANDERMANN, J. (2007). “Introduction”. En *The Optic of the State. Visuality and power in Argentina and Brazil*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.

ANDERMANN, J. (2003). “Empires of Nature”. En *Nepantla: Views from South*, Volume 4, Issue 2.

Art: 21. Season 3, Episode “Memory”: “Hiroshi Sugimoto”.

BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*.

Ciudad de México: Paidós Comunicación.

BERGER, J. (1998). “¿Por qué mirar a los animales?”. En *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

BELTING, H. (2002) *Antropología de la imagen*. Barcelona: Katz.

CRARY, J. (2009). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac.

EDWARDS, E. (2001) *Histories: photographs, anthropology and museums*. Oxford: Berg.

KENNEDY, R. (2012) “‘Fossilizing’ With a Camera”. *The New York Times*, 8 oct.

KOPLOS, J. (2006) “Portraits of light”. En *Art in America*, february 2006.

MOSQUERA, G. (2006) “Demian Schopf”. En *Copiar el edén. Arte reciente en Chile*. Santiago de Chile: Puro Chile.

MOSTNY GLASER, G. (1980). “El Museo Nacional de Historia Natural 1830-1980”. En *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* (37).

SCHOPF, D. (2009). “Timor Dei”. En *Revista 180* n° 23.

SCHOPF, D. (2002). *La carne del maniquí tras la vitrina fluorescente*. Tesis de Magíster en Artes mención Artes

Visuales de la Universidad de Chile (profesores guía: Gonzalo Díaz, Pablo Oyarzún, Enrique Matthey y Sergio Rojas). Santiago, 2002 (inérita).

SIVAK, A. (2014). “Dioramarama: History Behind Glass”. Disponible en: <http://blogs.getty.edu/iris/dioramarama-history-behind-glass/> Consultado el 16 de agosto del 2016.

SUGIMOTO, H. (2012) *Hiroshi Sugimoto: Dioramas*. Tokio: Damiani.

**CHRISTY GAST**

but my ears are small and our bodies are".  
artist Søsse Jørgensen.  
ending by the artist Geir Tore Holm,  
l perspective on the oceans as cultural heritage,  
and video recordings from Spitsbergen in  
ties by artists Kerstin Toppens and Randi Nygård.  
ving a web with artist Christy Gest and  
ologist Terri Milstein.  
case of issue 71 of "Beyond the End/  
l'Alti del Fin" by CM2 (Carla  
Macchiavello & Carla Macchiavello.)  
Special SeaWeed cocktail and other marine snacks  
will be served.\*



GEIR TORE HOLM WITH BEAVER TAIL STACK  
DURING HIS PERFORMANCE STRONGER THAN  
STONE AT BHQFU DURING ENSAYOS EXHIBITION  
TRIALS ON AN ARCHIPELAGO (2015).  
FOTOGRAFÍA: STEPHEN FAUGHT/BHQFU

# CONVERSACIÓN

PG 61

CDA CONVERSACIÓN





CHRISTY GAST, THE LAST MERMAID OF FLORIDA, CLOUD SEEDING CIRCUS OF THE PERFORMATIVE OBJECT PERFORMANCE (1999-2002). FOTOGRAFÍA: CLOUD SEEDING CIRCUS



CAMILA MARAMBIO, ISLA NAVARINO, BEING (2014). FOTOGRAFÍA: CHRISTY GAST

# LA COLA DEL CASTOR Y EL CANTO DE LA SIRENA: CONVERSACIÓN ENTRE CHRISTY GAST Y CARLA MACCHIAVELLO

---

**CHRISTY GAST** (COLDWATER, 1976) ES UNA ARTISTA VISUAL CUYA OBRA REFLEJA, A TRAVÉS DE DIFERENTES MEDIOS, SU INTERÉS POR ASUNTOS RELACIONADOS CON LA ECONOMÍA Y EL MEDIO AMBIENTE, Y EL PESO QUE TIENE ESTE CONTENIDO AL SIGNIFICAR LA EXPERIENCIA Y LA FORMA DE SUS OBRAS. GAST VIVE EN NUEVA YORK Y SU OBRA HA SIDO MOSTRADA EN DIVERSOS ESPACIOS DE ESTADOS UNIDOS, EUROPA Y LATINOAMÉRICA. HA RECIBIDO BECAS Y PREMIOS DEL ART MATTERS FOUNDATION, FUNDING ARTS NETWORK, SOUTH FLORIDA CULTURAL CONSORTIUM, TIGERTAIL, AMERICAN AUSTRIAN FOUNDATION HAYWARD PRIZE, Y EL JOAN SOVERN SCULPTURE AWARD DE LA UNIVERSIDAD DE COLUMBIA. LA OBRA DE GAST NACE DE EXHAUSTIVAS INVESTIGACIONES Y DE VISITAS A TERRENO A LUGARES QUE ELLA CONSIDERA "PAISAJES EN DISPUTA". ESTOS VAN DESDE BOSQUES SUBANTÁRTICOS QUE HAN SIDO DETERIORADOS POR CASTORES, A MONTAÑAS EN PHOENIX SOMETIDAS A UN POLITIZADO CAMBIO DE NOMBRE, HASTA CANALES Y DIQUES ALTAMENTE MANIPULADOS QUE RODEAN EL LAGO OKEECHOBEE DESVIANDO LAS AGUAS DE LOS EVERGLADES. LE INTERESAN LOS SITIOS EN DONDE LA EVIDENCIA DEL CONFLICTO NACIDO DE LOS DESEOS HUMANOS, LOS CUALES ELLA RASTREA, SE VEN TRADUCIDOS O DEMOSTRADOS A TRAVÉS DE SU PRÁCTICA ARTÍSTICA.

---

**CARLA MACCHIAVELLO** (SANTIAGO, 1978) ES HISTORIADORA DEL ARTE Y HA PUBLICADO SOBRE ARTE CONTEMPORÁNEO CHILENO Y LATINOAMERICANO CON UN ÉNFASIS EN VIDEO ARTE, PERFORMANCE Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS ORIENTADAS AL CAMBIO SOCIAL. ES PROFESORA ASISTENTE EN HISTORIA DEL ARTE EN EL BOROUGH OF MANHATTAN COMMUNITY COLLEGE, CUNY, NY, Y RECIBIÓ SU DOCTORADO DE LA STONY BROOK UNIVERSITY, NY. HA CURADO EXPOSICIONES DE ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO Y ES CO-EDITORIA DE *MÁS ALLÁ DEL FIN / BEYOND THE END*, UNA PUBLICACIÓN DEL PROGRAMA DE ARTE Y CIENCIA ENSAYOS QUE SE DESARROLLA EN PATAGONIA.

**CM:** ALGUNOS DE TUS PROYECTOS RECIENTES HAN INVOLUCRADO EL AGUA, LA COMUNICACIÓN CON ANIMALES, LAS CANCIONES Y LA PERFORMANCE. PARECE QUE HAY RAÍCES PROFUNDAS DE ESTO EN TU TRABAJO: UNA DE TUS PERFORMANCES MÁS TEMPRANAS INVOCABA A UNA CRIATURA MITOLÓGICA ACUÁTICA MITAD MUJER, MITAD PEZ, A LA QUE LLAMASTE “LA ÚLTIMA SIRENA DE FLORIDA”. ¿CÓMO FUE EL PROCESO DE ELABORACIÓN DE ESE PERSONAJE?<sup>1</sup>.

**CG:** FUI UNO DE LOS MIEMBROS FUNDADORES DEL CIRCO *CLOUD SEEDING CIRCUS OF THE PERFORMATIVE OBJECT* (1999-2002). COMO MUCHOS CIRCOS EN ESTADOS UNIDOS, ESTÁBAMOS BASADOS EN FLORIDA. TRADICIONALMENTE ESTE ES EL LUGAR DONDE LOS CIRCOS TIENEN SU HOGAR DE INVIERNO, YA QUE LOS TRENES EN QUE SE HACEN LOS TOURS PARAN AHÍ EN ESA ÉPOCA Y DEJAN A SUS EMPLEADOS. CON EL TIEMPO LOS CAMPAMENTOS SE VOLVIERON MÁS FORMALES Y LAS PERSONAS SE ASENTARON AHÍ, ASÍ QUE FLORIDA TIENE VARIOS PUEBLOS QUE FUERON FUNDADOS POR GENTE DE CIRCO.

NUESTRO CIRCO FUE DESARROLLADO POR UN GRUPO DE ARTISTAS BASTANTE JOVEN. RECORRIMOS ESTADOS UNIDOS EN TOUR TRES VECES Y VARIOS MIEMBROS ERAN ESCULTORES MUY HÁBILES. CONSTRUIMOS UN CARRO QUE SE ABRÍA DESDOBLÁNDOSE, Y TODO EL ESPECTÁCULO SE DESPARRAMABA A PARTIR DE ÉL. MI PERSONAJE PRINCIPAL PARA EL SHOW ERA “LA ÚLTIMA SIRENA DE FLORIDA”. ESTA SIRENA VIVÍA EN EL ACUÍFERO DE FLORIDA Y SUS LAGOS DE AGUA DULCE, POR LO QUE PODÍA NADAR A TRAVÉS DE RÍOS SUBTERRÁNEOS Y EMERGER EN LAGOS EN CUALQUIER PARTE DEL ESTADO. FLORIDA TIENE UN TIPO PARTICULAR DE GEOGRAFÍA QUE PERMITE QUE ESTO SUCEDA. EL LAGO DE LA SIRENA DESAPARECIÓ EN UN SOCAVÓN, ALGO QUE TAMBIÉN OCURRE EN FLORIDA. ELLA QUEDÓ VARADA EN LA ORILLA Y UN PROMOTOR DE CIRCO JOVEN LA CONOCIÓ Y LE OFRECIÓ UN TRABAJO QUE ELLA ACEPTÓ. ESTABA FELIZ DE HACER UNA TRANSICIÓN A LA TIERRA. SI BIEN ELLA ERA CANTANTE, TERMINÓ HACIENDO UN ACTO DE TRAPECIO. COMPARTÍA CON LA GENTE ESTA HISTORIA SOBRE LA DIFERENCIA Y LA TRANSICIÓN.

---

1. EL TÍTULO ORIGINAL DEL PERSONAJE ES “THE LAST MERMAID OF FLORIDA”.



**CM:** ¿EL PERSONAJE DE LA SIRENA ESTABA ENTONCES INSPIRADO POR EL PAISAJE, POR UNA GEOGRAFÍA ESPECÍFICA?

**CG:** SÍ, ESTUVO INSPIRADO EN UN LAGO REAL, EL LAGO JACKSON EN TALLAHASSEE QUE DESAPARECIÓ EN UNA NOCHE. FUI A VISITAR ESE LAGO CON UNA AMIGA, UNA ARQUEÓLOGA, Y CAMINÉ ALREDEDOR DE ÉL TRATANDO DE ENTENDER QUÉ ESTABA PASANDO. EL LAGO HABÍA DESAPARECIDO O SE HABÍA SECADO UNOS POCOS DÍAS ANTES Y TODOS LOS PECES ESTABAN MUERTOS EN EL PISO. OLÍA A PECES EN DESCOMPOSICIÓN. AL CENTRO DEL LAGO HABÍA UNA CAVERNA POR DONDE SE HABÍA DRENADO TODA EL AGUA. ESTABA REPLETA DE TROZOS DE CONCRETO Y DE AUTOMÓVILES VIEJOS. AL PARECER EN LOS AÑOS SETENTA EL LAGO YA SE HABÍA DRENADO UNA VEZ, Y LA MUNICIPALIDAD INTENTÓ INÚTILMENTE TAPAR LA CAVERNA CON ESO. ENTREVISTÉ A PERSONAS QUE VIVÍAN AHÍ, QUE HABÍAN EXPERIMENTADO EL PAISAJE Y ESA TRANSICIÓN, LO CUAL ME AYUDÓ A DESARROLLAR EL PERSONAJE.

**CM:** ¿POR QUÉ LA FIGURA DE LA SIRENA? ES UNA FIGURA TAN UBICUA EN EL IMAGINARIO POPULAR.

**CG:** HAY UNA ATRACCIÓN MUY BELLA EN FLORIDA QUE TODAVÍA EXISTE. SE LLAMA WEEKI WACHEE SPRINGS, EL MANANTIAL DE LAS SIRENAS VIVIENTES. DEBIDO A UNA SITUACIÓN GEOLÓGICA EXTRAÑA EN FLORIDA, EL ACUÍFERO CREA PRESIÓN BAJO EL LECHO DE ROCA CALIZA, Y MANANTIALES DE AGUA DULCE BURBUJEAN CON AGUA EXTREMADAMENTE LIMPIA, CON MUCHA FUERZA. TAL VEZ HAYA UNOS TREINTA O MÁS A LO LARGO DEL ESTADO. UN PROMOTOR TURÍSTICO CONSTRUYÓ UN TEATRO SUBMARINO EN LOS CINCUENTA, Y JUNTO A UNAS MUJERES ATLÉTICAS DESARROLLÓ UN ESPECTÁCULO EN VIVO: UNA PERFORMANCE DE SIRENAS. ESTE SHOW OCURRE EN UN TEATRO DE METAL HUNDIDO CON UNA PARED DE VIDRIO MUY GRUESA, DETRÁS DE LA CUAL HAY UN BELLO MANANTIAL NATURAL DONDE NADAN MANATÍES Y TORTUGAS, ADEMÁS DE UNAS MANGUERAS CON AIRE PARA QUE LAS SIRENAS RESPIREN DURANTE EL ESPECTÁCULO. LAS ARTISTAS SON EXTREMADAMENTE FUERTES. LA CORRIENTE DE AGUA ES CONTUNDENTE Y ELLAS PERMANECEN EN UN MISMO LUGAR REALIZANDO SU NARRATIVA ACROBÁTICA. EL CONTENIDO NO TIENE NADA ESPECIAL, ES LA FORMA LO QUE ES ASOMBROSO. CUANDO DESARROLLÉ MI PERFORMANCE PARA EL CIRCO PENSÉ EN

ESTAS SIRENAS INCOMPARABLES. AUNQUE ESTA ATRACCIÓN NO ESTABA MUY LEJOS DE LAS DE DISNEY WORLD, TIENE UN CARÁCTER COMPLETAMENTE DISTINTO. ES CASERA, NO ES ARTIFICIAL. SE REFIERE AL AMBIENTE NATURAL, PERO LO TRANSFORMA PARA VOLVERLO UN ESCENARIO PARA UN ESPECTÁCULO. ESA FUE LO QUE ME INSPIRÓ A PARA PENSAR EN SIRENAS QUE PODRÍAN IR BAJO EL AGUA, BAJO LA TIERRA, Y QUE PODRÍAN USAR ESTE SISTEMA DE AGUA PARA MOVERSE A TRAVÉS DEL ESTADO.

**CM:** HERVERT HOOVER DIKE ES UN VIDEO TUYO DEL AÑO 2010 EN EL QUE EL PAISAJE ACTÚA COMO ESCENARIO PARA UNA ACCIÓN ARTÍSTICA O UNA PERFORMANCE –ESPECÍFICAMENTE EN ESTE CASO, PARA UN BAILE DE TAP SOBRE DICHO DIQUE. EN PROYECTOS MÁS RECIENTES PARECIERA QUE TE HAS ACERCADO AL LUGAR DE UNA FORMA DIFERENTE, PENSANDO EN ÉSTE COMO UN LABORATORIO EN VEZ DE TELÓN DE FONDO, Y COMPROMETIÉNDOTE ADEMÁS CON OTROS SERES, COMO LOS CASTORES.

**CG:** ESE CAMBIO OCURRIÓ, EN PARTE, A TRAVÉS DEL TRABAJO QUE VENGO HACIENDO CON EL COLECTIVO DE INVESTIGACIÓN LLAMADO ENSAYOS<sup>2</sup> EN TIERRA DEL FUEGO, PARTICULARMENTE CUANDO COMENZAMOS A PENSAR EN LOS CASTORES, QUE SE HAN VUELTO UN PROBLEMA MUY IMPORTANTE AHÍ<sup>3</sup>. EN LA MEDIDA EN QUE APRENDÍAMOS SOBRE EL DEBATE DE LA ERRADICACIÓN, INSISTIMOS EN INVOLUCRAR A LOS CASTORES, O AL MENOS VOLVERLOS PRESENTES EN EL PROCESO DE CÓMO SE TOMABAN DECISIONES SOBRE ELLOS.

---

2. ENSAYOS ES UN PROGRAMA COLECTIVO DE INVESTIGACIÓN Y RESIDENCIAS BASADO EN TIERRA DEL FUEGO. ESTE REÚNE A ARTISTAS, CIENTÍFICOS Y AGENTES LOCALES, ENTRE OTROS, PARA REFLEXIONAR EN CONJUNTO Y PARTICIPAR EN LA TOMA DE DECISIONES SOBRE TEMAS QUE GIRAN EN TORNO A LA ECOLOGÍA POLÍTICA EN TIERRA DEL FUEGO. DESDE EL AÑO 2011, ENSAYOS SE HA ARTICULADO ALREDEDOR DE CUATRO EJES: UNA PRIMERA REUNIÓN DE CONVERSACIÓN Y DETECCIÓN DE PROBLEMAS (ENSAYO #1), LAS ESPECIES INVASIVAS (ENSAYO #2), LA GEOGRAFÍA HUMANA DE TIERRA DEL FUEGO (ENSAYO #3) Y LA GOBERNANCIA DEL BORDE COSTERO (ENSAYO #4).

---

3. LOS CASTORES FUERON INTRODUCIDOS EN TIERRA DEL FUEGO POR EMPRESARIOS ARGENTINOS EN LA DÉCADA DE 1940 PARA INSTALAR UNA INDUSTRIA PELETERA. EL PROYECTO FALLÓ Y LOS CASTORES FUERON ABANDONADOS, PERO PROSPERARON EN ESTA TIERRA, NUEVA PARA ELLOS, DEBIDO A LA FALTA DE PREDADORES NATURALES. HOY EN DÍA LOS CASTORES HAN ALTERADO VARIOS ECOSISTEMAS DE TIERRA DEL FUEGO Y SE HAN DESARROLLADO DIFERENTES ACCIONES EN TORNO A ELLOS EN ARGENTINA Y CHILE.

HUBO UN MOMENTO EN QUE QUERÍA HACER OBRAS QUE FUERAN MÁS ALLÁ DE LA REPRESENTACIÓN, QUE FUERAN MÁS QUE UNA ILUSTRACIÓN DEL BOSQUE O DEL PAISAJE, O INCLUSO DE UN PERFORMER EN ESE LUGAR, PARA MOVERME MÁS BIEN HACIA UN MODO DE OPERACIÓN QUE PERMITIERA QUE EL LUGAR DONDE ESTABA TRABAJANDO DETERMINARA LA FORMA DE LA OBRA.

AL TRABAJAR ESTA PREOCUPACIÓN, DECIDÍ APRENDER A SACAR COLORES DEL BOSQUE DE MANERA QUE EL PAISAJE PUDIESE DETERMINAR AL MENOS LOS COLORES QUE YO IBA A USAR AL HACER LAS OBRAS. DURANTE UN AÑO APROXIMADAMENTE, ESTUDIÉ Y ESTUVE PRACTICANDO CÓMO HACER TEÑIDOS NATURALES. COMENCÉ EN AUSTRIA CON LÍQUENES Y HIERBAS, LUEGO CONTINUÉ EN EL STORM KING ART CENTER, EN PIONEER WORKS EN BROOKLYN, HASTA LLEGAR A TRABAJAR EN LA PATAGONIA EN EL PARQUE NATURAL KARUKINKA DE LA *WILDLIFE CONSERVATION SOCIETY*.

EL PROCESO ES PARECIDO AL DE UNA BRUJA. COMIENZA CON CAMINAR POR EL BOSQUE Y APRENDER A VERLO MÁS PROFUNDAMENTE, A COMPRENDER QUÉ CRECE AHÍ Y SI ESOS ÁRBOLES, PLANTAS, U HONGOS CONTIENEN LAS PROPIEDADES QUE PUEDEN PRODUCIR COLOR. Y SI ES ASÍ, ¿CÓMO? EN UN SENTIDO, ESTO TAMBIÉN ERA PERFORMATIVO. YO OPERABA EL FUEGO, QUE CREA UN ESCENARIO, Y CASI SIEMPRE HAY UNA AUDIENCIA. TENÍA VARIAS OLLAS DE DISTINTOS TIPOS DE METAL. COCINABA LAS PLANTAS POR HORAS Y HORAS PARA PODER TEÑIR LA LANA, UNA FIBRA DE PROTEÍNAS, PORQUE LAS PROTEÍNAS SON LAS MÁS SUSCEPTIBLES PARA RECIBIR LAS MOLÉCULAS DEL COLOR.

**CM:** ENTONCES EL BOSQUE HABLA A TRAVÉS DE TU OBRA, LO DEJAS HABLAR O MÁS BIEN HABLAS CON ÉL. EN TU TRABAJO CON ENSAYOS, HAS REALIZADO VARIAS OBRAS QUE INVOLUCRAN “APRENDER DE LO QUE NO SOMOS” (ESTA ES LA DESCRIPCIÓN DEL OBJETIVO DE UNA RESIDENCIA EN QUE PARTICIPASTE, *HIGH DESERT TEST SITES*) Y HACER QUE EL OBJETO –QUE PUEDE SER CUALQUIER COSA, ANIMAL, BOSQUE, MOHO– HABLE, O TRATAR DE ESCUCHAR SU LENGUAJE.

**CG:** LA PRÁCTICA DE LA CORPORALIDAD (DEL ENCARNAR) ES ALGO IMPORTANTE PARA MÍ CUANDO TRABAJO CON PAISAJES Y PERFORMANCE. LA CORPORALIDAD Y LA MÍMICA. SE PUEDE LLEGAR A ELLOS POR MEDIO DE OBJETOS Y DE PERFORMANCE. LA PRIMERA



FORMA EN QUE SE MANIFESTÓ ESTA IDEA EN TIERRA DEL FUEGO FUE A TRAVÉS DEL USO DE DOS TRAJES DE CASTOR QUE FABRIQUÉ, LOS CUALES LIMITAN O CAMBIAN LA PERCEPCIÓN, O LA SINTONÍA CON EL BOSQUE, DE QUIEN LAS USA.

LOS QUE TRABAJAMOS EN ENSAYOS HEMOS PARTICIPADO O HEMOS SIDO TESTIGOS DE MUCHAS DISCUSIONES SOBRE LAS POLÍTICAS DE EXTERMINIO DE LO QUE SE HA LLAMADO UNA ESPECIE INVASIVA. EN LA MEDIDA EN QUE PASÁBAMOS MÁS TIEMPO EN EL PAISAJE QUE ESTÁ SIENDO IMPACTADO POR LOS CASTORES, NOS DIMOS CUENTA QUE EL ANIMAL CASI NO ESTÁ PRESENTE CON NOSOTROS EN EL PAISAJE (SON ANIMALES NOCTURNOS Y MUY DISPERSOS). EN CAMBIO, PODÍAMOS VER CLARAMENTE EL IMPACTO DE SUS ACCIONES EN EL BOSQUE.

CUANDO ME PUSE A FILMAR EL BOSQUE –ESPECIALMENTE CUANDO LOS ENSAYISTAS Y NUESTROS COLABORADORES NOS ESTABAN FILMANDO A NOSOTROS– ME DI CUENTA QUE NOSOTROS LOS HUMANOS NOS MOVEMOS A TRAVÉS DE LA NATURALEZA DE UNA MANERA LENTA Y APARATOSA. DAMOS PASOS TORPES Y CUIDADOSOS; ESTE NO ES NUESTRO MUNDO. ASÍ QUE DESARROLLÉ UN EXPERIMENTO DE MOVIMIENTO PARA MÍ Y LA CÁMARA: MOVERME LO MÁS RÁPIDO POSIBLE A TRAVÉS DE ESTE ESPACIO HÚMEDO, DEGRADADO, Y EMBARRADO. DEJÉ QUE LA CÁMARA SE MOVIERA DENTRO Y FUERA DEL AGUA. MI OBJETIVO ERA MOVERME DURANTE UNA HORA SIN PARAR A TRAVÉS DEL AMBIENTE DEL CASTOR. LA IDEA ERA EXPERIMENTAR EL ANIMAL Y EL ESPACIO DE OTRA MANERA. ESAS SESIONES DE GRABACIÓN LLEVARON A LA PRODUCCIÓN DE LOS TRAJES DE CASTOR QUE HAN APARECIDO VARIAS VECES EN EL TRABAJO DE ENSAYOS.

**CM:** ¿HABÍAS CREADO DISFRACES PARECIDOS ANTES?

**CG:** SÍ. CUANDO TENGO QUE RESOLVER UN PROBLEMA EN ESCULTURA, GENERALMENTE ME DIRIJO A LOS TEXTILES. CON LOS TEXTILES SE PUEDEN HACER CAMBIOS DE ESCALA USANDO MEDIOS MUY ECONÓMICOS. LAS PIEZAS SON MUY TRANSPORTABLES Y, DADO QUE TIENDO A TRABAJAR EN DISTINTOS LUGARES, ESO ES IMPORTANTE. ME SIENTO COMO UN MAGO CUANDO LAS SACO DE MI EQUIPAJE.

- CM:** EL CASTOR APARECE EN MUCHOS FORMATOS DISTINTOS EN TU OBRA. POR EJEMPLO, ¿CÓMO LLEGASTE A LAS COLAS DE CASTOR QUE PUEDEN USARSE PARA VESTIR O SER UTILIZADAS COMO ALFOMBRAS?
- CG:** EL ÍMPETU PARA HACER LAS COLAS DE CASTOR VINO DE UNA FOTOGRAFÍA. CUANDO TRABAJE EN UN LUGAR NUEVO, COMIENZO TOMANDO FOTOGRAFÍAS Y FILMANDO, CAPTURANDO IMÁGENES. LA PRIMERA VEZ QUE FUI A TIERRA DEL FUEGO CON ENSAYOS FUE EN EL 2011. EN ESE ENTONCES ESTABA FOTOGRAFIANDO OBJETOS QUE PARECEN SER ESCULTURAS, PERO SON OBJETOS SIN AUTOR, QUIZÁS SIN INTENCIÓN. ESOS SE PUEDEN VER EN UN LIBRO QUE HICE, *SOURCE* (NAME PUBLICATIONS, 2012). UNA DE ESAS FOTOGRAFÍAS MOSTRABA UNAS COLAS DE CASTOR QUE COLGABAN DE UNAS MADERAS DE UN EDIFICIO SIN TECHO EN LA ESTANCIA DE LAGO ESCONDIDO.
- CM:** ¿CÓMO PASASTE DE LA FOTOGRAFÍA DE ESE OBJETO ESCULTÓRICO O READY-MADE A LA ALFOMBRA TIPO COLA?
- CG:** PARA MÍ ESA FOTOGRAFÍA SE VOLVIÓ UNA IMAGEN ICÓNICA DE ESE VIAJE. EN MI TALLER DESARROLLÉ LA PRÁCTICA DE REHACER LAS FOTOGRAFÍAS DE ESA SERIE DE ESCULTURAS-QUE-NO-SON-ESCULTURAS. ESTO SE RELACIONA CON LO QUE CONTABA SOBRE LA MÍMICA UN POCO ANTES, EN TÉRMINOS DE LA CORPORALIDAD Y EL PENSAR SOBRE EL SIGNIFICADO DE UN LUGAR. LAS COLAS TENÍAN UNA TEXTURA QUE ERA MUY PARECIDA A LOS TEXTILES, CASI PARECÍAN TEJIDAS. EMPECÉ A TRABAJAR CON ESA FORMA, USANDO COLCHAS DE CROCHET HECHAS A MANO Y OTROS TEXTILES CON SUPERFICIES ÁSPERAS, REPITIENDO LA FORMA DE LA COLA HASTA QUE TENÍA UNA PILA QUE SE PARECÍA A AQUELLAS QUE UNO VE EN UNA TIENDA DE ALFOMBRAS.
- CM:** PERO ESTAS ALFOMBRAS TENÍAN EL POTENCIAL DE VOLVERSE DISFRACES Y TRANSFORMAR A LAS PERSONAS PARA EXPERIMENTAR EL MUNDO COMO CASTORES.
- CG:** LAS COLAS SE USARON AL MENOS EN DOS EXPOSICIONES. PRIMERO EN PARÍS, DONDE RECREAMOS UNA CABAÑA PATAGÓNICA EN KADIST ART FOUNDATION, IN 2014. LAS COLAS ERAN CRUCIALES PARA ESE ESPACIO, TANTO COMO OBJETO ESCULTÓRICO COMO ALGO MÁS UTILITARIO. LAS USAMOS DURANTE LA SEMANA DE TRABAJO PARA

NUESTRAS PERFORMANCES DE RITUALES FALSOS, DIRIGIDOS POR LA BAILARINA AMANDA PIÑA, Y LAS USAMOS COMO ASIENTOS. Y LUEGO EN EL BRUCE HIGH QUALITY UNIVERSITY GALLERY EN EL 2015, EL ARTISTA GEIR TORE HOLM USÓ UNA COMO UTILERÍA EN UNA PERFORMANCE, SENTÁNDOSE EN ELLA DE MANERA QUE SUS BRAZOS Y PIERNAS QUEDABAN APUNTANDO HACIA EL FRENTE Y LA COLA QUEDABA DETRÁS. ÉL HIZO UNA *PERFORMANCE* ORAL, Y MIENTRAS ESTABA SENTADO EN EL PISO SE VOLVIÓ UN CASTOR O EL CASTOR ESTABA HABLANDO. TAMBIÉN LAS USAMOS DURANTE UN TALLER CON LOS ESTUDIANTES QUE SE HABÍAN REGISTRADO PARA EL CURSO DE ENSAYOS. LOS ESTUDIANTES IMAGINARON QUE ERAN CASTORES. SE PUSIERON A EXPLORAR LAS PLANTAS DEL JARDÍN EN PIONEER WORKS USANDO SU SENTIDO DEL OLFATO Y TOMANDO DECISIONES ESTÉTICAS SOBRE LAS PLANTAS QUE LUEGO METERÍAMOS A LA OLLA PARA TEÑIR LANA.

**CM:** LA CABAÑA QUE MENCIONAS ME RECUERDA UN PASAJE DE TU LIBRO DONDE APARECE UNA FOTOGRAFÍA DE LAS COLAS DE LOS CASTORES SEGUIDA POR UNA DE UN CASTOR DESOLLADO, CARNE PURA COLGANDO DE UN ÁRBOL QUIZÁS EN PROCESO DE PREPARACIÓN PARA SER COMIDA. DENTRO DE LA CABAÑA EN PARÍS HABÍA UN VIDEO TUYO EN TORNO A LA PREPARACIÓN DE UN ESTOFADO DE CASTOR EN LA PATAGONIA, *CASTOR CHEF*. AMBAS INSTANCIAS ME RECUERDAN NUESTRA POSICIÓN COMO SERES HUMANOS (O ANIMALES HUMANOS) EN UNA CADENA ALIMENTICIA, YA QUE LA MATERIALIDAD DEL CASTOR ES MUY EVIDENTE EN EL VIDEO, ASÍ COMO TAMBIÉN LA MANERA EN QUE ESTAMOS RELACIONADOS CON LOS ANIMALES DE DISTINTAS FORMAS, INCLUYENDO SU CONSUMO. TAMBIÉN ESTOY PENSANDO EN UNA ÉTICA DE LA REPRESENTACIÓN.

**CG:** LA CUESTIÓN DE LA ÉTICA EN TÉRMINOS DE ESE VIDEO ES ALGO QUE CREO NO ESTÁ AÚN RESUELTO. EL CUERPO DEL CASTOR, EL SER DEL CASTOR, HA ESTADO PRESENTE MUY POCAS VECES EN ESTE TRABAJO. EN LA CABAÑA DE MIGUEL DONDE FILMAMOS EL VIDEO, ESTUVIMOS POR PRIMERA VEZ EN LA PRESENCIA DEL ANIMAL POR VARIAS HORAS. MIGUEL, QUE ES UN TRABAJADOR DEL SERVICIO FORESTAL Y TRABAJA PARA EL SAG, ESTABA A CARGO DE RESTAURAR LOS RÍOS QUE HABÍAN SIDO ALTERADOS POR LOS CASTORES. CUANDO GRABAMOS *CASTOR CHEF*, CAMILA MARAMBIO Y YO AYUDAMOS A UNOS CIENTÍFICOS QUE ESTABAN TRABAJANDO EN



OMORA –EL PARQUE DE INVESTIGACIÓN DE PUERTO WILLIAMS EN ISLA NAVARINO– A QUITAR DE UN RÍO UNA REPRESA CONSTRUIDA POR UNOS CASTORES. LOS CASTORES YA HABÍAN SIDO CAZADOS Y SACADOS DEL RÍO. QUIZÁS FUE UNO DE ELLOS AL QUE FILMÉ. NOS PASAMOS EL DÍA ENTERO DESHACIENDO FÍSICAMENTE LO QUE LOS CASTORES HABÍAN CONSTRUIDO. NUEVAMENTE, NO SE TRATA DE UNA OPERACIÓN QUE LOS HUMANOS REALIZAMOS CON GRACIA. HACER TRIZAS UNA CONSTRUCCIÓN, LUCHAR CONTRA LOS PALOS Y LOS TRONCOS, CORTAR CON UNA SIERRA EN EL AGUA, TRANSPORTANDO COSAS PESADAS A UN LADO, MOJÁNDOSE CON LA LLUVIA, CON LA NIEVE... FUE UN PROCESO REALMENTE LENTO Y DIFÍCIL, Y ESTO ES EVIDENTE EN LA FILMACIÓN QUE HICE ESE DÍA. EN UN MOMENTO, MIENTRAS ESTÁBAMOS RECONSTRUYENDO EL DIQUE, SORPRENDÍ A TODOS PONIÉNDOME UN TRAJE DE CASTOR Y SALIENDO DEL BOSQUE. MIENTRAS ESTABA PARADA EN LA ORILLA MIRANDO AL EQUIPO TRABAJAR, ME SORPRENDIÓ LA REACCIÓN FUERTE QUE TUVIERON, YA QUE HUBO PERSONAS QUE EMPEZARON A TIRARME PALOS Y ROCAS.

**CM:** ¿CÓMO CAMBIÓ ESTO AL ENFRENTARSE AL ANIMAL EN ESTE OTRO ESTADO, COMO CUERPO MUERTO O CARNE?

**CG:** AL DÍA SIGUIENTE MIGUEL NOS INVITÓ A LA CABAÑA DETRÁS DE SU CASA, DONDE LE IBA A MOSTRAR A UNOS HOMBRES JÓVENES CÓMO DESOLLAR UN CASTOR Y PREPARARLO PARA COMER. LA COMIDA ES CARA ASÍ QUE NO TIENE SENTIDO QUE SE CACE UN ANIMAL Y NO SE OCUPE SU CARNE. LOS CASTORES SON BASTANTE DIFÍCILES DE DESOLLAR, ASÍ QUE EL PROCESO ES EXTREMADAMENTE LARGO Y SE CORTA POR HORAS CON PEQUEÑAS NAVAJAS. EN ESE MOMENTO, YO ENTENDÍA QUIZÁS UN 50% DE LO QUE ESTABA PASANDO EN TÉRMINOS DEL LENGUAJE, ASÍ QUE NO ESTUVE MUY INVOLUCRADA EN LA CONVERSACIÓN EN ESPAÑOL COMO LO ESTUVE DE GRABAR EL LUGAR Y EL TRABAJO MISMO. ESTABA ABSORTA EN LA LUZ, EN LA CULTURA MATERIAL DEL LUGAR, MOVIENDO LA CÁMARA LENTAMENTE POR SOBRE LAS TEXTURAS Y LOS GESTOS. LA CONVERSACIÓN ENTRE MIGUEL, CAMILA, Y LOS DEMÁS, LA MÚSICA AMBIENTE DE LA ESTACIÓN DE RADIO LOCAL, AÑADIERON TAMBIÉN UNA TEXTURA SÓNICA Y UN CONTEXTO. ESTO FUE LO QUE PROYECTAMOS SOBRE UNO DE LOS MUROS DE LA CABAÑA EN LA GALERÍA.

**CM:** EL OLOR, OTRO PUNTO DE CONTACTO QUE TENEMOS CON EL ANIMAL, TE LLEVÓ AL INSTITUTE FOR ARTS AND OLFACTION EN LOS ANGELES, EE.UU, PARA COLABORAR EN UN PROYECTO NUEVO EN TORNO AL AROMA JUNTO A UNA PAREJA DE CIENTÍFICOS: EL ECÓLOGO DEREK CORCORAN Y LA BIÓLOGA GIORGIA GRAELLS, ADEMÁS DE LA CURADORA CAMILA MARAMBIO. ¿CÓMO FUE ESA COLABORACIÓN?

**CG:** COMO GRUPO DE INVESTIGACIÓN TODOS ESTÁBAMOS EN UN TERRITORIO DESCONOCIDO; NINGUNO HABÍA TRABAJADO CON ESENCIAS DE OLORES ANTES. DECIDIMOS QUE QUERÍAMOS EXPLORAR ESTA PREGUNTA: ¿SE PUEDE USAR EL OLOR PARA FACILITAR LA COMUNICACIÓN ENTRE HUMANOS Y CASTORES EN TIERRA DEL FUEGO? PASAMOS DOS SEMANAS EN LOS ANGELES CON SASKIA WILSON-BROWN EN EL INSTITUTO PREPARANDO NUESTRAS IDEAS Y DESARROLLANDO AROMAS Y PERFUMES PARA LUEGO PROBARLOS EN TIERRA DEL FUEGO. LO BELLO DE LA COLABORACIÓN ES QUE PIERDES EL YO Y REFORMAS O RECREAS OTRO YO QUE HACE COSAS QUE NO PODRÍAS HACER COMO UN INDIVIDUO Y QUE LOS OTROS INDIVIDUOS NO HARÍAN POR SU PROPIA CUENTA. DADO QUE ESTE ERA UN TERRITORIO NUEVO PARA TODOS, COMPARTIMOS IDEAS QUE VENÍAN DEL ARTE, LA FILOSOFÍA, LA CIENCIA, Y GENERAMOS UN PLAN DE ACCIÓN QUE LLEVARÍAMOS A CABO EN NUESTRO TRABAJO INDIVIDUAL. EMPEZAMOS A MEZCLAR LAS ESENCIAS INTUITIVAMENTE, USANDO NUESTROS RECUERDOS DE LOS LUGARES QUE ESTÁBAMOS TRATANDO DE REPRESENTAR. AL FINAL LLEGAMOS A ALGO QUE NINGUNO HABRÍA PODIDO CREAR INDIVIDUALMENTE.

**CM:** ¿Y QUÉ HICIERON CON LOS PERFUMES QUE FABRICARON?

**CG:** HICIMOS EL EXPERIMENTO QUE DEREK Y GEORGIA HABÍAN DISEÑADO EN EL RIO CALAVERA, CON OTRO GRUPO DE COLABORADORES, CAMILA, YO, Y DOS NIÑOS DE DIEZ AÑOS (UN NIÑO Y UNA NIÑA). EL EXPERIMENTO INCLUÍA UN DIAGRAMA DE UN RÍO CON UNA REPRESA DE CASTORES, INSTRUCCIONES PARA CONSTRUIR UNOS MONTÍCULOS CON EL PERFUME, UN CRONOGRAMA PARA VOLVER A MONITOREAR LOS MONTÍCULOS, Y UN ESQUEMA PARA REGISTRAR LOS RESULTADOS. EL DOCUMENTO ME PARECIÓ COMO LA PARTITURA DE UNA PERFORMANCE, PORQUE HABÍA UN ESCENARIO, MOVIMIENTO Y UN MARCO TEMPORAL. EL OBJETIVO

ERA ARMAR OCHO MONTÍCULOS: TENÍAMOS QUE INVENTAR JUNTOS CÓMO HACERLOS, DÓNDE CONSEGUIR LA TIERRA, CUÁN ALTOS SERÍAN, DECIDIENDO SOBRE ESTAS CARACTERÍSTICAS EN EL LUGAR. OBSERVAMOS LOS MONTÍCULOS HECHOS POR LOS CASTORES Y PENSAMOS QUE ENTENDÍAMOS CÓMO ELLOS CONSEGUÍAN LA TIERRA PARA HACERLOS. SE VOLVIÓ COMO UN TALLER DE ESCULTURA, LO CUAL ES APROPIADO YA QUE A LAS PERSONAS LES GUSTA ANTROPOMORFIZAR A LOS CASTORES.

**CM:** ¿POR QUÉ ESTABAN CONSTRUYENDO MONTÍCULOS DE TIERRA?

**CG:** LOS CASTORES CONSTRUYEN MONTÍCULOS DE OLOR PARA MARCAR SU TERRITORIO. NUESTRO PROYECTO SE TITULA *DEAR ENEMY* EN HONOR A UN TEOREMA CIENTÍFICO QUE DICE QUE LOS ANIMALES SE COMPORTAN DE FORMA MENOS AGRESIVA CON SUS VECINOS INMEDIATOS QUE CON DESCONOCIDOS CON LOS QUE NO TIENEN LÍMITES DEMARCADOS CLARAMENTE. HICIMOS LOS PERFUMES PARA PROBAR ESTA IDEA; CUATRO PERFUMES QUE EVOCARÍAN CUATRO TIPOS DE ECOSISTEMAS O ZONAS BIÓTICAS –COMO LAS LLAMA DEREK– EN TIERRA DEL FUEGO; ALGUNAS DONDE A LOS CASTORES NO LES VA MUY BIEN Y OTRAS DONDE LES VA BIEN SEGÚN LOS CIENTÍFICOS. ESTAS DISTINCIONES SE BASAN EN LOS DATOS QUE DEREK Y GEORGIA HAN RECOLECTADO POR AÑOS EN SU TRABAJO DE CAMPO. ASÍ QUE HICIMOS LAS ESENCIAS QUE REPRESENTABAN ÁREAS COSTERAS, ESPACIOS URBANOS, PASTIZALES, Y LUGARES MUY ROCOSOS. LA IDEA ERA VER CÓMO REACCIONARÍAN LOS CASTORES A LOS OLORES DE ESTOS LUGARES.

**CM:** TAMBIÉN EN RELACIÓN A ENSAYOS HAS HECHO OTRO GIRO EN TU TRABAJO EN TORNO AL ANIMAL, CAMBIANDO DE RUMBO DE LA TIERRA AL MAR O A SUS BORDES, COMO EL BORDE COSTERO.

**CG:** UNA DE LAS ÁREAS DE INVESTIGACIÓN DE ENSAYOS TIENE QUE VER CON EL MANEJO DEL BORDE COSTERO EN TIERRA DEL FUEGO, DONDE HAY MÁS TURISMO DEBIDO AL DESARROLLO DE INFRAESTRUCTURA Y AL CAMBIO CLIMÁTICO. DADO QUE ENSAYOS HA MANTENIDO UNA RELACIÓN EXTENSA CON LA *WILDLIFE CONSERVATION SOCIETY* Y CON LOS CIENTÍFICOS QUE TRABAJAN EN TIERRA DEL FUEGO, FUIMOS INVITADOS A UNIRNOS A DOS EXCURSIONES. UNA FUE CON *WHALESOUND*, QUE ES UNA COMBINACIÓN DE CIENCIA Y TURISMO. ESTE ES UN MODELO ECONÓMICO QUE PERMITE A LOS CIENTÍFICOS



TENER LOS MEDIOS PARA OPERAR SU INVESTIGACIÓN, YA QUE LLEVAN A OTRAS PERSONAS A EXPERIMENTAR LA OBSERVACIÓN DE LAS BALLENAS MIENTRAS ELLOS REALIZAN SU INVESTIGACIÓN.

**CM:** ¿ENTONCES HAY UNOS BOTES DE TURISTAS QUE VAN DETRÁS DE LOS CIENTÍFICOS?

**CG:** NO, LOS CIENTÍFICOS Y LOS TURISTAS VAN EN EL MISMO BOTE MIRANDO LAS MISMAS BALLENAS. ES UNA EXPERIENCIA INCREÍBLEMENTE ÍNTIMA, YA QUE SE TRATA DE UN GRUPO PEQUEÑO DE TURISTAS. DE CIERTA FORMA, LOS TURISTAS ESTÁN AYUDANDO A QUE SE HAGA LA CIENCIA. TODO EL MUNDO ESTÁ TOMANDO FOTOGRAFÍAS DE LAS BALLENAS. LOS INVESTIGADORES ESTÁN PREGUNTANDO: “¿CONSEGUISTE UNA TOMA BUENA DE LA COLA? ¿CONSEGUISTE UNA BUENA? AH, SE TRATA DE TAL Y TAL”, YA QUE PUEDEN RECONOCER A LAS BALLENAS POR LAS MARCAS EN SUS COLAS. PASAMOS TRES DÍAS SIGUIENDO A LAS BALLENAS JOROBADAS, OBSERVÁNDOLAS, ESCUCHÁNDOLAS Y FILMÁNDOLAS.

**CM:** LA SEGUNDA EXPEDICIÓN MARINA QUE HICISTE NO INVOLUCRABA TURISTAS, SINO CIENTÍFICOS PRINCIPALMENTE. ¿CÓMO FUE TU EXPERIENCIA EN ESE OTRO BOTE? ¿LA EXPERIENCIA CORPORAL?

**CG:** ESTAS EXPEDICIONES SON BIEN INTENSAS. VIVIMOS JUNTOS POR DIEZ DÍAS EN UNOS ESPACIOS MUY APRETADOS. HAY MUCHO MOVIMIENTO, MUCHO VAIVÉN. SE REQUIERE DE UN TIPO PARTICULAR DE PERSONA, RESISTENTE, CON MUCHO RESPETO POR EL OTRO, BUEN HUMOR, Y LA CAPACIDAD DE HACER UN TRABAJO DE CAMPO DURO COMO SEDAR A UN ELEFANTE MARINO Y RECOLECTAR BIGOTES Y SANGRE. TENGO MUCHO RESPETO POR LA PASIÓN CON LA QUE SE HACEN LAS COSAS AHÍ –POR EJEMPLO, ESTAR PARADOS POR HORAS EN LA CUBIERTA, ESPERANDO EN EL FRÍO HELADO CON UNOS BINOCULARES PARA VER CADA PÁJARO QUE PASA, MIENTRAS OTRA PERSONA ESTÁ AHÍ CON UN CUADERNO CONTANDO.

**CM:** ¿CÓMO RESPONDISTE A ESTE PAISAJE EN PARTICULAR? ¿IMPROVISASTE MUCHO?

**CG:** NO PODÍA IR CON IDEAS PRECONCEBIDAS, PORQUE NO SABÍA QUÉ IBA A PASAR. PERO TAL COMO HICE LA PRIMERA VEZ QUE VIAJÉ A TIERRA DEL FUEGO, TOMÉ FOTOGRAFÍAS E HICE VIDEOS TODO EL TIEMPO. LLEVÉ VARIAS CÁMARAS QUE PODÍA USAR DE

DISTINTAS MANERAS. PENSÉ QUE TENGO QUE SER CAPAZ DE USAR ESTA EXPERIENCIA COMO UN TALLER. TAMBIÉN HICE ALGUNOS DIBUJOS EN EL BARCO CON LOS CIENTÍFICOS Y LA TRIPULACIÓN. REALIZAMOS JUNTOS SU PRIMERA EXPOSICIÓN DE ARTE EN EL BOTE.

**CM:** ¿CÓMO LO HICIERON?

**CG:** TUVIMOS UN DÍA MUY DURO, HABÍA MUCHO MOVIMIENTO EN LAS OLAS, Y ESTÁBAMOS ANDANDO LENTO, PERO LA EMBARCACIÓN SE MECÍA MUCHO. Y TENÍA UN CUADERNO Y LÁPICES DE COLORES Y EMPECÉ A SOSTENER LOS LÁPICES DE MANERA TAL QUE LAS OLAS HICIERAN LOS DIBUJOS. EL BIÓLOGO LÍDER, ALEJANDRO VILLA, ESTABA MUY CURIOSO SOBRE LO QUE ESTABA HACIENDO, ASÍ QUE INVITÉ A LOS QUE ESTABAN EN LA CABINA A QUE LO PROBARAN. HICIMOS UN EJERCICIO EN EL QUE SOSTENÍAMOS NUESTROS CUERPOS Y NOS MOVÍAMOS Y RESPONDÍAMOS DE FORMAS DISTINTAS. DEJÁBAMOS QUE NUESTRA MUÑECA SE MOVIERA, QUE LOS HOMBROS Y LA CINTURA SE MOVIERAN CON LAS OLAS.

**CM:** UN DIBUJO AUTOMÁTICO CON PARTICIPACIÓN DE LAS OLAS. EN UNA PERFORMANCE RECIENTE BASADA EN ESA EXPEDICIÓN, ¿'ONDE VA LA LANCHA?', ENTRELAZAS A HUMANOS, ANIMALES, BOTES, CÁMARAS, Y DIFERENTES FORMAS DE COMUNICACIÓN, VISUAL Y AURAL, INCLUYENDO EL CANTO QUE SUCEDE BAJO EL AGUA, EN LA CUBIERTA Y DURANTE LA PERFORMANCE. VAS NARRANDO VARIOS ASPECTOS DE LA EXPEDICIÓN MIENTRAS MUESTRAS UN VIDEO DEL BOTE QUE SE MUEVE (EN EL CUAL LA CÁMARA SE SUMERGE Y EMERGE DEL AGUA JUNTO AL SONIDO FUERTE DE LAS OLAS). PERO LLEGAS A OTRO NIVEL DE PERFORMANCE CUANDO HABLAS DE CÓMO LAS BALLENAS APRENDEN CANCIONES NUEVAS, E INVITAS A LA AUDIENCIA A QUE PARTICIPE EN UN EJERCICIO DE LLAMADA Y RESPUESTA. CUÉNTAME DEL PROCESO PARA LLEGAR A ESTE MODO DE PERFORMANCE-CANTO-CHARLA ¿HABÍAS HECHO UNA PERFORMANCE-CHARLA ANTES?

---

4. LA ÚLTIMA VERSIÓN DE LA PERFORMANCE FUE REALIZADA EN LA GALERÍA DEL CENTRO DE ARTE GERTRUDE CONTEMPORARY, MELBOURNE, AUSTRALIA, EL 13 DE JULIO, 2016.

**CG:** NO HABÍA REALIZADO UNA PERFORMANCE-CHARLA SIMILAR, PERO TENGO UNA PRÁCTICA CASI SECRETA DE CANTAR CANCIONES FOLK, POPULARES (ESTUDIANDO SUS TEXTOS Y SUS HISTORIAS ORALES) CUANDO TRABAJO IDEAS SOBRE DISTINTOS LUGARES. CANTAR CON OTRAS PERSONAS SE SIENTE MUY NATURAL CUANDO ESTÁS EN EL AGUA: REMAR ES RÍTMICO, LAS OLAS SON RÍTMICAS. EL CUERPO SE MUEVE CON EL RITMO DEL AGUA. COMO PARTE DE MI INVESTIGACIÓN PARA ENSAYOS#4, COMENCÉ A ESTUDIAR CANCIONES DE MARINEROS. EN NUEVA YORK HAY UNA PRÁCTICA DE CANTO POPULAR CONECTADA AL ACTIVISMO SOCIAL QUE FUE PROMOVIDA POR EL CANTANTE FOLK PETE SEEGER, LA CUAL FUE MUY INFLUYENTE. FUI A ALGUNOS TALLERES DE CANTO MARINO DONDE LAS PERSONAS CANTABAN CANCIONES DE MARINEROS JUNTOS. SE COMPARTEN EN UN CÍRCULO, AL ESTILO DE LLAMADA Y RESPUESTA. LAS CANCIONES TIENEN MUCHA REPETICIÓN, DE MANERA QUE LOS QUE NO CONOCEN LOS VERSOS PUEDEN CANTAR DURANTE LOS COROS. ESTAS ERAN CANTADAS PRINCIPALMENTE POR HOMBRES QUE TRABAJABAN EN BARCOS ALTOS.

DURANTE LA EXPEDICIÓN MARINA, DURANTE UN DÍA PARTICULARMENTE DIFÍCIL EN EL MAR, UNO DE LOS MARINEROS ENTRÓ DE GOLPE EN LA CABINA CANTANDO: “¿ONDE VA LA LANCHA?” Y SU PRIMO RESPONDIÓ: “¡A QUEHUI VA!”. ASÍ QUE PREGUNTÉ A TODOS EN EL BOTE SI CONOCÍAN UNA CANCIÓN SOBRE EL MAR. EL CAPITÁN CONOCÍA *EL LOBO CHILOTE*, Y EL VETERINARIO DIJO QUE CONOCÍA *ALFONSINA Y EL MAR*. ESO ME HIZO PENSAR QUE HABLAR SOBRE CANCIONES ES UNA MANERA DE CONECTAR A LA GENTE, Y CONECTARSE AL MAR DE UNA MANERA VISCERAL, USANDO LOS SENTIDOS. CUANDO FUI A LA OFICINA DE JORGE GIBBONS, UNO DE LOS CETÓLOGOS DE *WHALESOUND*, ESTABA MIRANDO LOS GRÁFICOS Y VI UNA SEMEJANZA ESTRUCTURAL ENTRE LAS CANCIONES POPULARES Y LAS CANCIONES DE LAS BALLENAS. LE PREGUNTÉ SOBRE LA ESTRUCTURA, POR QUÉ CANTAN LAS BALLENAS. Y SU RESPUESTA ME HIZO RECONOCER MI SESGO HUMANO. ÉL ME PREGUNTÓ POR QUÉ PENSABA QUE LAS BALLENAS NECESITABAN UNA RAZÓN PARA CANTAR.

QUIZÁS PODEMOS TERMINAR CON UNA CANCIÓN SOBRE EL MAR ¿HAY ALGUNA QUE TE SEPAS?



...sten, but my ears are small and are barely more".  
the artist Søsaa Jørgensen.  
A reading by the artist Gair Tore Holm,  
Coastal perspective on the oceans as cultural heritage.  
Field and video recordings from Spitsbergen in  
the Arctic by artists Karoline Tangen and Randi Mygjed.  
- Wearing a web with artist Christy Gest and  
sociologist Jamie Milstein.  
- Release of issue 7.2 of "Beyond the End/  
"Màr alla del Fin" by CM2 (Carla  
Macchiavello & Carla Macchiavello).  
\* Special SeaWeed cocktail and other marine snacks  
will be served.\*



# CONVERSACIÓN

# RESEÑAS

**BLIND CINEMA DE BRITT HATZIUS  
EN CASA SAUMA**  
POR FRANCISCA RAMÍREZ

**CUATRO REINOS, EXPOSICIÓN  
COLECTIVA EN SALA DE ARTE CCU**  
POR PILAR ARAVENA GALLAHER

**FALSA MODESTIA DE IGNACIO  
GUMUCIO EN EL MAVI**  
POR DOMINIQUE ROUGIER

**MAHOMA Y LA MONTAÑA DE PABLO  
RODRÍGUEZ EN GALERÍA TAJAMAR**  
POR ILEANA ELORDI

**LIGHT SHOW, EXPOSICIÓN  
COLECTIVA EN CORPARTES**  
POR ROSARIO ANINAT

**CHRISTINA RICCI DE DOMINGO  
MARTÍNEZ Y FRANCISCO MORALES  
EN GALERÍA BECH**  
POR OSVALDO GUILLÉN

**IMAGEN RESIDUAL DE  
JUAN DÁVILA EN M100**  
POR GERARDO PULIDO



Britt Hatzius, *Blind Cinema*, acción de arte (2016)

## BLIND CINEMA DE BRITT HATZIUS EN CASA SAUMA

por Francisca Ramírez

*Espacios Revelados*, la exposición múltiple de artistas internacionales en el barrio Yungay, se llevó a cabo en el mes de abril de este año y tuvo como ejes centrales el arte, el patrimonio, y la comunidad. Se trató por lo tanto de una instancia de intercambio entre los artistas y los lugares, las obras y los vecinos del barrio, quienes—muchos por primera vez—vieron su barrio transformado en un sitio de despliegue artístico. En este contexto se insertó durante tres días la performance *Blind Cinema* (2016) de Britt Hatzius, artista de nacionalidad alemana cuya obra se mueve entre la fotografía, el video, el cine, y la performance, problematizando en torno a la comunicación, el lenguaje, y los límites de éste.

La obra, que ha sido realizada en varios países como Inglaterra, Holanda y Canadá, tuvo lugar en Casa Sauma (Ca.Sa.), ubicada en la calle Compañía de Jesús. Se trata de una construcción del año 1900, hecha de adobe, destinada originalmente al uso habitacional, y que actualmente se encuentra deshabitada y desmoronada, tanto por el paso de los años como por el abandono. La que en su época fuera una habitación de la casa, se dispuso ahora como una sala de cine—especialmente íntima—para recibir entre veinticinco a treinta espectadores, a los que, mediante una venda, se les tapa la vista. Entre cada fila de la audiencia se ubica una fila de niños de 4to y 6to básico, procedentes de la escuela primaria República de Israel, quienes son los únicos que ven la película, estando encargados de describirla a través de murmullos.

Se entra por lo tanto en un juego de relaciones múltiples. Hay niños videntes y adultos ciegos, hay una dimensión privada y una colectiva, un describir y un entender, y muchos otros eventos teniendo lugar al mismo tiempo. El acto de “ver una película” es ahora un acto compartido en el que se establece una relación de dependencia. El espectador, imposibilitado en su visión, solo puede escuchar la banda sonora de la película, y necesita de la descripción del niño para saber lo que ocurre en el film. Por otro lado, los chicos no tienen más que su lenguaje precoz y en vías de desarrollo para hacerlo. Los niños intentan hacer sentido de lo que están viendo, y los adultos—cuya imaginación y lenguaje ha sido complejizado por los años—se quedan cortos con las explicaciones insatisfactorias en términos de rigor, pero acuciosas en descripción objetiva.



Se hacen patentes entonces los límites del lenguaje. Las únicas palabras presentes en toda la performance son las de los niños, habiendo una dificultad en el expresar, entender y retener. Y, a su vez, los susurros y las voces pequeñas de los niños surgen llamativas y distractoras, antojándose además algo fantasmagóricas al considerar el contexto de la casa abandonada, la locación en la que se está.

El ambiente es particular: los susurros, la casa derruida, el invierno, todos los aspectos que conforman la performance dan lugar a una atmósfera de suspenso. En ese sentido, esta obra significa un quiebre. El barrio tradicional es parte de un lugar "otro" de la ciudad, de un lugar popular y de inmigrantes, un lugar que no suele ser anfitrión de este tipo de encuentros artísticos; mientras que, Casa Sauma da cuenta de otro espacio "aparte". A su vez, la misma obra pareciera estar "fuera de lugar" dentro de la anterior. Esa acumulación de salidas de "lo normal" son lo que finalmente constituye la obra. Se trata de una salida de lo cotidiano instalada en medio de la cotidianidad, de la vida del barrio. En este sentido la obra es un quiebre del lenguaje, de las imágenes, de lo convencional y también un descalce. Descalce que se presiente desde el principio, en forma de un cierto pudor causado por lo íntimo de la relación con los niños versus lo colectivo del acto.

Algunos de los niños que participaron en esta obra no habían ido nunca al cine, y ninguno de ellos había entrado al centro de creación NAVE que se ubica al frente de Casa Sauma, de modo que —aunque no muchos de los vecinos asistieron a la experiencia— esto también fue un quiebre en la vida del barrio, quiebre que da cuenta, a su vez, de los límites de la comunicación en una escala mucho más macro, de las diferencias de interpretación sobre lo que es el arte, el patrimonio y la comunidad, de la distancia casi insalvable entre lo que ven los niños y lo que no ven los adultos ●



## CUATRO REINOS, EXPOSICIÓN COLECTIVA EN SALA DE ARTE CCU

por Pilar Aravena Gallahe

Veo caminar por un par de minutos y a paso tumbado, a quien me lleva la delantera en un estrecho pasaje camino a casa. Veo cómo pasa por entre las hojas de un liquidámbar, hojas que brillan con ímpetu bajo el reflejo de la luz, veo cómo sus pies ni se inmutan al contacto con las hojas caídas y sus ojos no han de ser quitados de una pantalla cuando, por sobre él, un cielo, recién despejado y agotado por la lluvia, respira. ¿Por qué ignoramos, en nuestro andar, el inevitable lazo que nos une con este suelo firme? ¿Por qué dejamos de percibir sensiblemente nuestro entorno, nuestros objetos, esos afectos y esa ineludible conexión con nuestro universo?

La exposición *Cuatro reinos*, curada por Sebastián Vidal en la Sala de Arte CCU, es una muestra colectiva que reúne un conjunto de veinte obras de destacados artistas chilenos bajo la problemática de las relaciones entre lo humano y cuatro de los seis reinos de la naturaleza: animal, vegetal, fungi, y protista. Las obras son de diferentes procedencias materiales y

técnicas de representación: fotografía, pintura, escultura y arte-objeto. La muestra se encuentra distribuida en un mismo salón, invitando al espectador a contemplar la exposición a través de la apreciación de cada una de las obras en relación con la totalidad del espacio y el recorrido que ha sido establecido por el curador.

“¡Qué irónico!” Eso fue lo primero que pensé al llegar a la galería. Qué irónico que una muestra colectiva que aborde el tema de la naturaleza en relación al ser humano se encuentre en medio de uno de los puntos más agitados y concurridos de Santiago de Chile. Casi en plena vía del tránsito, y acorralada entre grandes estructuras metálicas que se elevan de manera predominante por sobre nuestras cabezas, haciéndonos olvidar —entre tanta contaminación acústica y visual— la naturaleza y sus diversas expresiones. Y es que quizás no es del todo inadecuado el lugar.

La naturaleza se nos presenta eminente, advirtiéndonos lo insignificantes que somos en comparación a ella. Sublime es la palabra correcta para describir aquella impresión provocada en mí al momento de ingresar en la galería y dar cuenta del contexto en el cual se encontraba situada



Pag. izquierda. Teresa Aninat, Catalina Swinburn, *You never forget*, registro de la performance, impresión Lambda (2010)

Pag. derecha. Cristián Salineros, *Heavy Huevo*, madera y remaches (2002)

la exposición. ¿No se sintieron diminutos al mirarse entre medio de tan inmensas e imponentes estructuras que se alzaban ante ustedes? En contraposición a toda la locura que acontecía fuera de los ventanales, la muestra parecía convertirse en un universo aparte y, paralelamente, ésta parecía concederle un carácter natural a las estructuras de espejos que se erguían en el cuadrangular.

A pesar de la diversidad de medios artísticos, las obras dialogan constantemente unas con otras, dejándonos entrever la evidente presencia del ser humano a través de la manifestación de diferentes acciones llevadas a cabo por el individuo, o invitándonos a percibirnos a nosotros mismos a través de su escala, o a percibir el flujo que oscila entre lo humano y lo natural. También hay obras que suscitan una experiencia donde la prolongación del cuerpo se ve entrelazada con la naturaleza, en un juego infantil donde lo material se traduce en cuerpo. ¿A qué me refiero con juego infantil? En la obra de Alejandra Prieto titulada *Wiggle*, por ejemplo, es evidente el aspecto fecal que adquiere la imagen de un cochayuyo, no solo por su similitud en términos de color, sino

también por el brillo y la forma en que está posado. También debido al color, forma y brillo, éste parece un caramelo. ¿No es evidente acaso el diálogo que ocurre entre ambas apreciaciones? Si lo analizamos desde el psicoanálisis, lo que ocurre en esta fotografía es una inversión de sentidos o pulsiones. Se juega con las pulsiones correspondientes a la etapa del desarrollo anal de un niño y también con las pulsiones a nivel oral. Lo que parece caca, es al mismo tiempo un caramelo. La presencia del cuerpo se evidencia bajo la forma de un objeto perteneciente al mundo protista y en el cual inconscientemente nos percibimos a través de sus formas, no solo físicas sino también sensoriales.

También me interesan aquellas obras en donde los cuerpos son capaces de exhibir su realidad bajo la forma de alguno de los cuatro reinos. ¿Cómo ocurre eso? La obra de Cristián Salineros titulada *Heavy huevo*, y la obra de Aninat & Swinburn titulada *You never forget*, se encuentran dispuestas frente a frente -por supuesto no en vano. Cuando me paseaba por la galería, la obra de Salineros fue probablemente la que primero llamó mi atención. *Heavy huevo* parecía calzar perfectamente

con la fotografía de Aninat & Swinburn ubicada detrás, en la cual dos mujeres yacen tendidas sobre un nido de ave. Bien sabemos que el nido pertenece al recién nacido; poco sabemos por qué están ahí dos grandes mujeres. Nos cuestionamos nuestras raíces a medida que ya hemos alcanzado la madurez y la anhelamos con nostalgia mientras crecemos. La relación entre el huevo y las mujeres es una fantasía. Un ensueño en el que se busca, bajo aspectos naturales, hallar aquellas cosas que están fuera de nuestro alcance, aquellas que nos cuestionamos infinitamente pero que sabemos se encuentran ineludiblemente empalmadas a nuestro ser. El huevo nos recuerda, a través de la escala, nuestra infancia, el origen, y en el nido se ve expresado el sentimiento de búsqueda por la morada. Como dijo Nietzsche "aún el hombre más razonable tiene necesidad de volver a la Naturaleza, es decir, a su relación fundamental ilógica con todas las cosas" ●



Ignacio Gumucio,  
*Lamentable*, barniz  
sobre madera  
aglomerada (2015)

## FALSA MODESTIA DE IGNACIO GUMUCIO EN EL MAVI

por Dominique Rougier

Líneas gruesas de pintura dispuestas de manera vertical y horizontal son una de las formas que caracteriza las obras de Ignacio Gumucio expuestas en el Museo de Artes Visuales (MAVI). La décima exposición individual del artista chileno lleva el nombre de *Falsa Modestia*, con el que ironiza sobre el trabajo de los artistas y su búsqueda por adquirir una identidad hasta “mostrarse exageradamente arrogantes o ridículamente humildes”<sup>1</sup>—tal como señala el primer párrafo del texto museográfico. En la exposición podemos encontrar pinturas y videos realizados entre los años 2014 y 2016 que logran— subjetivamente— representar paisajes, escenas comunes, alegorías, y retratos a partir de su experiencia en el taller.

Al entrar al museo, lo primero que llama a la vista es la secuencia de tres pinturas denominadas *Los conversos I, II y III* que ocupa una muralla completa de la cuarta sala. En cada una de ellas, la figura de una persona está delineada por recortes de revistas con rostros humanos que se pierden ante las continuas líneas

verticales que caen sobre el lienzo, hasta el punto de simular una cortina entre lo representado y el espectador. En otra dirección de la sala, encontramos pinturas que parecieran rememorar paisajes, ya que se asemejan más a una idea abstracta de los mismos que a su representación. Esto se revela como una invitación—por parte del artista— a que el espectador visite los paisajes que se encuentran en la mente, acudiendo a ellos sin necesariamente conocerlos. Rescato en ese sentido la pintura *Lamentable*, ya que presenta un espacio natural con árboles a los costados que Gumucio ha intervenido con la técnica del *dripping* hasta lograr una geometrización de las formas que obstaculiza la visión del primer plano.

El trabajo de Gumucio produce un cierto efecto anímico en el espectador, puesto que no sólo entrega un modo subjetivo de representar lo que de todas formas es común a varios géneros pictóricos, sino que además interactúa con la experiencia sensible del espectador frente a lo representado. En palabras de Gumucio: “Las obras de arte son algo en la medida en que logran comunicarse con alguien y, a la vez, no son nada si no suceden; manchas y maderas sin un sentido más

allá de lo abstracto”<sup>2</sup>. En esta frase, que de alguna manera explica el sentido de *Falsa Modestia*, advertimos la comunicación que logran las pinturas con las personas en el momento mismo en el que éstas son capaces de reconocer ciertas figuras cotidianas (árboles, personas, plantas, entre otros).

El deseo por ocultar lo que en un primer momento pintó en la tela, ejemplifica la búsqueda del artista contemporáneo por transformar las figuras e intervenirlas con distintas técnicas, en este caso el *dripping*. Sin embargo, pese a que no en todas las pinturas podemos apreciar esta técnica, igualmente hay algo abstracto en ellas, como ciertas figuras u objetos que no están contextualizados en un espacio, dejando que el espectador las sitúe libremente donde le parezca pertinente. Es el caso de *Largo I y Largo II* (ambos del 2015) o en *Cambio de piel* (2011-2016). Se puede decir entonces que las pinturas de Gumucio logran capturar la atención del espectador no sólo por los colores y las formas que modifican el espacio y la silueta de lo representado, sino que además por la búsqueda personal por encontrar, detrás de la cortina de líneas verticales, un significado a partir del reconocimiento de objetos o lugares ●

1. Gumucio, Ignacio. Museo de Artes Visuales, Santiago de Chile. 5 abril. 2016. Charla.

2. Gumucio, Ignacio. Museo de Artes Visuales, Santiago de Chile. 5 abril. 2016. Charla.



## MAHOMA Y LA MONTAÑA DE PABLO RODRÍGUEZ EN GALERÍA TAJAMAR

por Ileana Elordi

Cuando me preguntaron si conocía las “piedras que se mueven” dije que no, simplemente porque algo así no podía existir. Me mostraron una foto de una roca enorme que se traslada por una superficie plana y deja una huella. Me explicaron que nadie sabía qué provocaba el movimiento, y que al verlas parecía que su actividad surgiera desde el interior, como la de un insecto o cualquier animal.

El científico indio Jagadish Chandra Bose demostró que al aplicar electricidad a ciertas rocas, éstas reaccionan. Basado en esto, se animó a declarar que las rocas son seres animados, lo cual fue rotundamente rechazado por sus pares. Para ser considerado animado, alegaron, no sólo se necesita responder ante un estímulo externo, sino también nacer, crecer, reproducirse, y morir.

En *Mahoma y la montaña*, Pablo Rodríguez construye rocas artificiales de plástico y cobertura de napa que hace rodar por el Cerro San Cristóbal, para luego exponerlas al interior de la Galería Tajamar. Durante su recorrido, las rocas van incorporando materialidad del cerro, impregnándose de hojas secas, basura, tierra, y raíces como si fueran parte esencial de su composición, y a la vez dando cuenta de un sistema natural mucho mayor.

Como una segunda arista de la obra, Rodríguez señala una roca específica del cerro que, más que un objeto natural, parece un pedazo de basura, un residuo cultural rezagado. A esta roca y en el mismo cerro, Rodríguez le anexa una ficha técnica de bronce que indica un título, fecha, y su propia información de autor.

Las piedras de Rodríguez -tanto aquellas que ha construido como las que ha encontrado- no se deslizan por sí solas ni tampoco reaccionan ante estímulos eléctricos. Aun así, en cierto grado también parecen estar animadas en la medida en que a través de ellas se establecen relaciones biográficas.



Pablo Rodríguez, *Mahoma y la montaña*, acción de arte (2016)

Esta intención de evidenciar vínculos es una constante que se ha mantenido a lo largo de la obra de Rodríguez. En una primera instancia, existe un interés de su parte por la condición natural y el orden involuntario de elementos residuales en la cultura, así como también por la manera en que éstos hablan de los procesos de su entorno y el paso del tiempo. En una segunda instancia, se revela una intención por recrear estas variantes en un contexto controlado y expuesto a espectadores, quienes vienen a completar este ciclo de significados, asignándole a la composición un valor personal intransmutable.

Así, en *Mahoma y la montaña*, Rodríguez compone la obra imitando las disposiciones de los elementos en sus estados naturales en el cerro, y dando cuenta de fragmentos interconectados que dialogan aludiendo a una cultura, paisajes, y recorridos. En este sentido, Rodríguez produce una obra que interactúa con las distintas relaciones afectivas y sensibles que cada espectador pueda sostener con sus objetos y categorías, empujando una nueva variante física y marginal: el interlocutor.

Al mismo tiempo ocupa el color verde -una constante en su obra- como un guiño a ese afán de representar la naturaleza dentro de la ciudad. Así, la superficie de la galería pintada de verde flúor contextualiza a la obra de dos formas. Primero, como una extensión de la investigación de

Rodríguez en torno a la ironía de ocultar el cemento y lo artificial de la ciudad utilizando el color verde -ya sea en la forma de un panel pintado que esconde una construcción, en el pasto sintético emplazado donde no es posible que algo crezca, o en una malla de kiwi que se camufla con un paisaje hostil. Segundo, como una exaltación de la ambivalencia entre lo natural y artificial de la muestra a través de esta superficie pintada en Galería Tajamar.

Finalmente, y aunque no se encuentra explícito en su obra, las estructuras abstractas creadas por Pablo Rodríguez tienen un origen cotidiano y visible en la ciudad: piedras que delimitan estacionamientos, piedras que rodean plantas, piedras que tapan hoyos, y piedras pintadas de amarillo que señalizan un peligro. Siendo el cerro San Cristóbal una de las principales canteras de la ciudad de Santiago, es posible que muchas de estas piedras que ocupamos provengan de allí. De esta forma, pareciera que bajamos piedras del cerro para improvisar soluciones a situaciones cotidianas, para aludir a esta precariedad, o bien para alejarnos de ella, observarla, y encontrarle otro sentido ●

## LIGHT SHOW, EXPOSICIÓN COLECTIVA EN CORPARTES

por Rosario Aninat

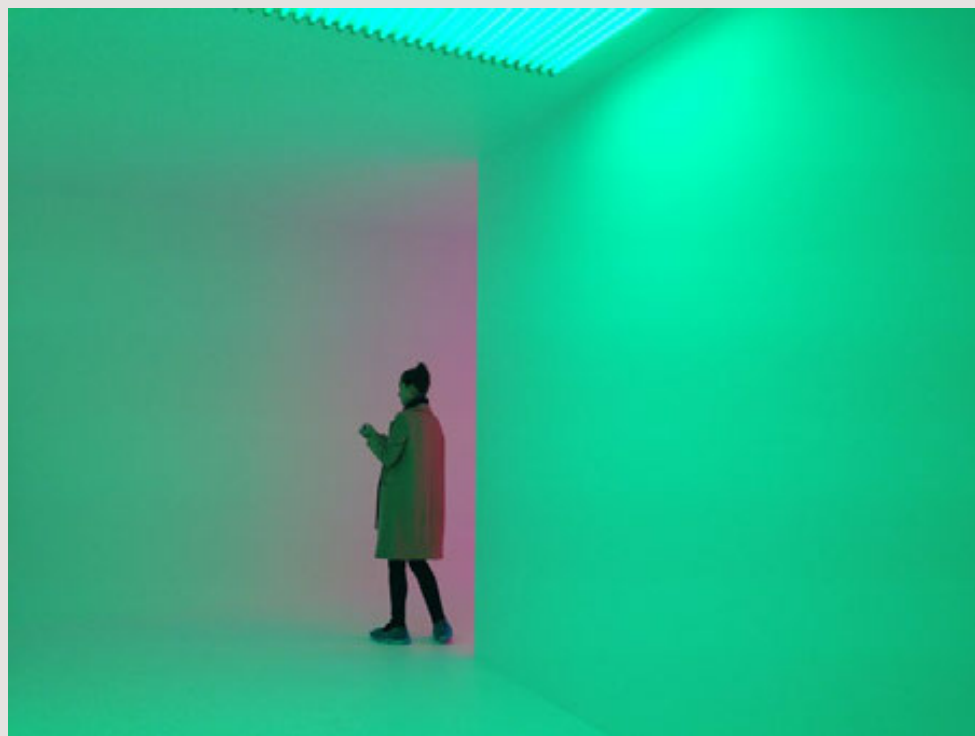
*Light Show* es una exhibición de la Hayward Gallery de Londres que, tal como su título revela, consiste en un espectáculo de luces, un juego de percepción y color. Al tratarse de diecisiete obras de arte hechas de luz, ésta se va transformando en materia reconocible como tal, y su color en una herramienta tangible.

La exhibición presenta diversas maneras de trabajar la luz y el color. Dan Flavin y Anthony McCall, por ejemplo, utilizan la luz desde su cualidad escultórica, pero de forma distinta. En *The nominal three* (1963) Flavin sitúa los tubos de luz como parte integral de la obra, mientras que en *You and I, horizontal* (2005) McCall junta la luz con una tenue niebla que envuelve a quien entra en la sala.

David Batchelor—quien también participa en la muestra— explica en su libro *Chromophobia* (2000) que el color se manifiesta como un elemento azaroso y cautivante, que funciona como herramienta de destrucción u organización de las facultades perceptivas. El color proveniente de la luz provoca un placer sensorial que, sin embargo, dificulta su comprensión, al menos en una primera instancia. En *Magic hour* (2004), Batchelor esconde la fuente de donde proviene la luz, pero posibilita que su color sea percibido, dado que no logra ser del todo contenido. El color, por lo tanto, a pesar de ser vago e intangible, se encuentra con la precisión de la forma palpable que lo contiene.

La sutileza de la monocromía que se presenta en la obra *Rose* (1997) de Ann Veronica Janssens, se opone a la propuesta estridente de Olafur Eliasson, *Model for a timeless garden* (2011), en donde el conjunto de luz y color trabajan en virtud de la intoxicación del espectador. Esa intoxicación no es entendida como algo negativo, sino como un estado de perplejidad frente a lo que no se entiende o no se ha experimentado antes.

Obras como las de Iván Navarro, *Reality show* (2010), juegan con otro de los efectos perceptivos al presentar



Carlos Cruz-Diez,  
*Chromosaturation*, instalación  
(1965-2016)

una posibilidad imaginaria del infinito. Navarro logra la intoxicación mencionada a través de la desorientación de quien se envuelve en la infinidad de sus tubos de neón. El espacio de la cabina donde uno ingresa parece nunca terminar, aislando dentro de un espacio muy reducido a un sujeto en un ilusorio sinfín.

Esta misma desorientación puede interpretarse en la obra de Conrad Shawcross, *Slow arc inside a cube IV* (2009). La visión de la sala se distorsiona, pero es posible identificar de dónde proviene este cambio de percepción. El reconocer la fuente, sin embargo, no anula el factor de seducción que entrega la constante mutación de las formas reflejadas en la sala en la que se encuentra.

*Light Show* se basa en la utilización de tecnología para generar diferentes sensaciones, siendo estas últimas el factor dominante. Es la percepción frente a lo sentido lo que entrega la comprensión de las obras. Me refiero tanto a las sensaciones que suceden de manera cerebral psicológica, como a las percepciones

que suceden de manera física. Vuelvo a mencionar a Batchelor, quien señala que enfrentarse a la luz y al color no es simplemente lidiar con cosas rojas, blancas, o azules como simples reconocimientos de color. Enfrentarse a la luz y al color es ingresar a la esfera de lo que es la luz, es rodearse de una especie de misticismo de la estética de lo que es rojo, blanco o azul. Es un momento en el que se reúne lo negativo con lo positivo en un deslumbramiento intenso que bloquea al color como tal y lo convierte en un estado, aun cuando se reconozca que se está frente a dicho color. Algo así es lo que *Light Show* propone como espectáculo ●

**CHRISTINA RICCI DE DOMINGO  
MARTÍNEZ Y FRANCISCO MORALES  
EN GALERÍA BECH**

por Osvaldo Guillén

Contra el testimonio de las apariencias, en *Christina Ricci* los artistas Domingo Martínez y Francisco Morales no disponen ante un público una colección de objetos (pinturas, esculturas, muebles, recortes, poemas, etc.): prefieren definir lo que ponen en nuestro camino como una *situación*. La voz *situación* remite casi por arte de magia al situacionismo, el situacionismo a la Internacional Situacionista, la Internacional Situacionista a Guy Debord, y Guy Debord a la crítica a la sociedad del espectáculo. Si decidiéramos avanzar por esta senda, cabría agregar lo siguiente: Guy Debord desmenuza la sociedad del espectáculo en dos libros. En el que fue publicado en el año 1967 (*La sociedad del espectáculo*) discute lo espectacular “concentrado” y lo espectacular “difuso”, mientras que en el del año 1988 (*Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*) nos familiariza con lo espectacular “integrado”. En la actualidad el caudal crítico que este pensador nos legó es inseparable de otros enfoques teóricos. Como ha destacado McKenzie Wark en su libro *The spectacle of disintegration* (2013), la crítica de la vida diaria es la crítica de las necesidades existentes y de la creación de nuevos deseos.

Entre los elementos que conforman la *situación* montada por Martínez y Morales se puede pero no necesariamente se debe adivinar una crítica del tipo que acabo de apuntar. “Situación” también puede remitir a algo que en apariencia es más sencillo, esto es, a la totalidad de los sitios ocupados por los objetos en un montaje. Totalidad que en lo concreto es subrayada mediante la abundante pero cualitativamente aleatoria elección de dichos objetos. Incluso las imágenes o las palabras pintadas en los lienzos, papeles, o esteras no pueden ser agrupadas aparte: más que cuadros son objetos ante otros objetos.

En este punto, más de alguno puede llegar a pensar que esta perspectiva delata un formalismo trasnochado o acusa la



Domingo Martínez, *Last Resort*,  
óleo sobre madera, papel,  
arcilla (2015)

construcción de un relato que pospone u oculta lo político. Por esta razón conviene que aclaremos lo que hemos venido entendiendo por *objetos* y con mayor razón que rechacemos las asociaciones que interfieren con nuestra exposición. Siguiendo de cerca las ideas expuestas por Levi R. Bryant en su *The democracy of objects*, la voz “objeto” es más amplia que el dominio de los entes “naturales” (este asteroide, esta botella, este gato, este hombre), pues abarca también el dominio de los entes “reales” (tecnologías, entidades simbólicas, entidades ficticias, grupos, naciones, obras de arte, entre otras). Así, en lugar de favorecer la distinción entre un dominio de los sujetos y un dominio de los objetos, la ontología defendida por Bryant investiga un campo unificado: el de los objetos. En consecuencia, otra de las distinciones que para Bryant pierde vigor es aquella que separa a la naturaleza de la cultura. El campo de los “objetos” contiene tanto a los animales (humanos o no humanos) como a las distintas sociedades (primitivas, pre-modernas, o modernas). Todo

esto no quiere decir que la noción de objeto elimine en todo sentido a la noción de sujeto. Pero sí quiere decir que a la noción de sujeto se le niega la posibilidad de ser ella el punto de referencia de los objetos. El sujeto, en otras palabras, es un objeto entre otros objetos.

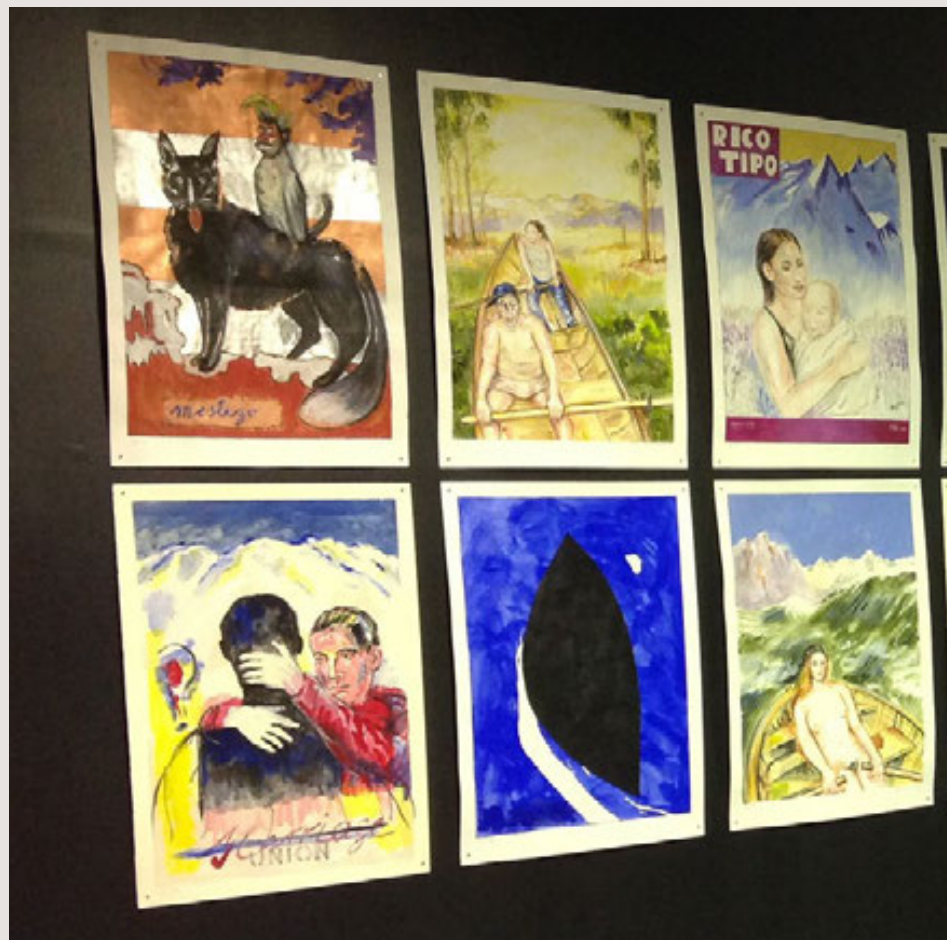
Visto de esta manera, la “situación” —que definimos provisoriamente como la totalidad de los sitios que en un montaje ocupan los objetos (entendidos ellos también provisoriamente como cosas materiales)— transita hacia la totalidad de relaciones entre objetos-cosas, objetos-entidades (simbólicos, ficticios o artificiales), y objetos-humanos. Es fácil mostrar cómo todos esos objetos confluyen en la imagen (ella también un objeto) que bautiza la exposición. Lo difícil consiste en descifrar las voces dominantes (si es que hay alguna después de todo). Hasta el momento resulta por lo demás evidente que para nosotros el cuadro que representa a la actriz estadounidense ocupa en la relación obra/espectador un lugar preponderante. Sin embargo, ahora que hemos



desarrollado de manera más o menos exhaustiva el enigma tras la situación, nosotros, los objetos-humanos en presencia de los objetos-cosas, y habiendo intuido el lenguaje, podemos discernir más o menos libremente las agrupaciones que a los objetos montados regalaron un orden.

Conviene antes de poner punto final a esta reseña volver una vez más sobre el tema de lo político. Una lectura como la propuesta es política en varios sentidos, aunque la vía más expedita para confirmarlo no se encuentre aquí sino tal como lo sugieren Martínez y Morales en el trato directo con los objetos. Con todo, sólo conjugando la lectura defendida aquí con la lectura situacionista, puede ésta última incidir (no sin modificaciones) en una serie de problemas políticos, sobre todo ya que algunos de los aspectos que manifiestan dichos problemas aún están en vías de alcanzar el status de problemas públicos (vale decir, problemas relevantes para todo miembro de una comunidad). Entre esos problemas políticos que muestran también aspectos “en tránsito” están el estatuto de los animales no humanos, la ecología, o la relación con la tecnología.

Mucho de lo que acabo de decir o defender en estas líneas se vincula con lo que se perfila como un post-humanismo. El post-humanismo puede (porque todavía es reciente) significar muchas cosas, algunas derechamente indeseables. Coincidencia o no, Martínez y Morales escogieron para transmitir su mensaje la pintura de una muchacha que alcanzó sin desearlo tanto el éxito como la fama, y que denuncia públicamente la cosificación de la mujer. Con ese gesto ellos exorcizan ese mal ●



## IMAGEN RESIDUAL DE JUAN DÁVILA EN M100

por Gerardo Pulido

Creo haberle escuchado decir: “así me sale, pinto como un pintor de carteles”. Eso, más o menos, Juan Dávila me dijo en algún mail o en persona. No recuerdo bien.

Una exposición individual como *Imagen residual* —presentada entre julio y octubre del 2016— ha sido largamente esperada por seguidores de Dávila en Chile. Reúne alrededor de cincuenta obras realizadas entre el 2000 y 2016, incluyendo un mural, una pintura semi-oval de grandes dimensiones, una serie de “afiches”, y un conjunto de cuadros de gran formato colgados sobre un muro verde y rosa. Buena parte de esto se presentó en el Museo QaComa de Brisbane,

Queensland, Australia, en la octava Trienal Asia Pacífico.

Ingresando al galpón de M100, uno es golpeado por pinceladas rápidas, textos onomatopéyicos, cuerpos humanos sumergidos en ambientes de color y atravesados por bandas horizontales (lo geométrico parece ser un recurso “nuevo” en Dávila, a veces citando expresamente la vanguardia abstraccionista del siglo XX). Recorro el conjunto entre sonrisas y asombro, con *jouissance*, diría el pintor —término tomado del psicoanálisis lacaniano. Este “goce”, como puede traducirse provisionalmente la palabra francesa, se ve a ratos interrumpida por unos textos curatoriales que hostigan: de letras negras, se acercan mucho a las imágenes y pecan de literariedad (un ejemplo de mucha curaduría contemporánea que tiende a competir con la obra en lugar de potenciarla; en todo

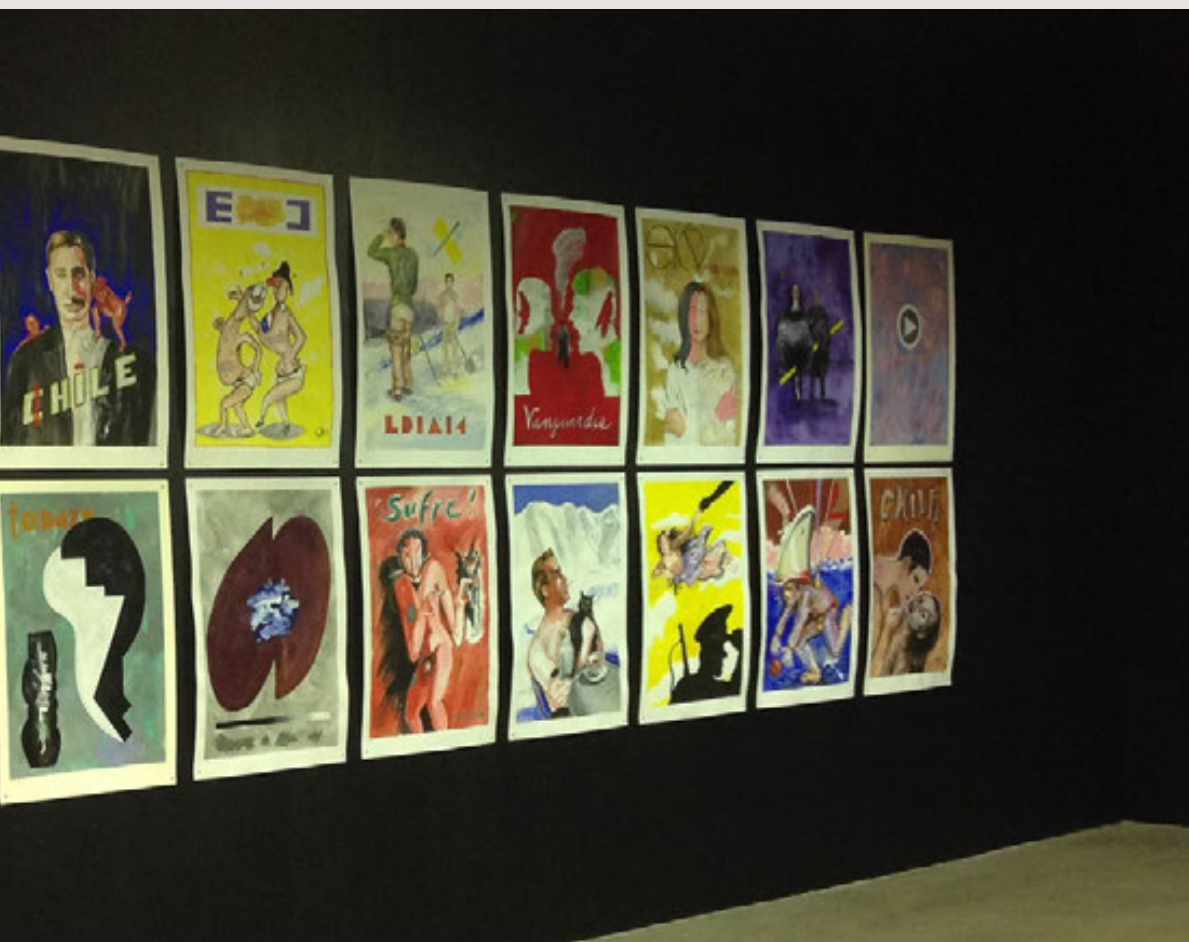


Imagen del montaje de la exposición *Imagen residual* de Juan Dávila en M100 (2016)

caso, a veces estos textos autoadhesivos se agradecen, como cuando refieren a la cronología de la trayectoria de Dávila).

Como sea, cabe felicitar la iniciativa del curador español Paco Barragán que ha querido conmemorar los quince años de la institución exponiendo un conjunto de obras recientes del pintor. Disponíamos de muy contadas ocasiones, por estas latitudes, de ver el trabajo de Juan Dávila posterior a la década de 1980. Sin embargo, las repercusiones de su obra casi no han tenido precedente en Chile, remeciendo las fronteras del cuadro (usando marcos o representándolos dorados, o bien ocupando franjas tipo paspartú y colgando pinturas sobre murales tal como hizo ahora), las fronteras de la galería, las fronteras del museo, e incluso las fronteras con otras “naciones bolivarianas” (roces diplomáticos, en plena transición democrática,

causados por un Simón Bolívar travesti pintado por el artista).

La separación entre lo artístico y su contexto, para el caso, se hace bastante difusa: la pintura de Dávila se ha infiltrado en los mismos medios de comunicación que cita (la televisión y el diario particularmente, que han divulgado la polémica suscitada por algunas de sus obras), impactando finalmente a muy distintos públicos —incluyendo, por supuesto, a la comunidad australiana, cuyo país ha sido temática frecuente en las imágenes del artista.

Juan Domingo Dávila, así lo llamamos acá, es tan australiano como chileno, condición que lo ubicaría doblemente lejos, doblemente al sur del mundo, ni de aquí ni de allá. Todo esto lo hace figurar como *outsider* en los principales circuitos artísticos. A su vez, desde esa particular

posición, Dávila devuelve al espectador algunos clichés sobre lo australiano y lo latinoamericano. El exotismo y comportamiento incivilizado del personaje cinematográfico Cocodrilo Dundee y de la “historieta” Juan Verdejo, por ejemplo, se representan distorsionados en sus pinturas, extremando la naturaleza originalmente exagerada de ambos, la del estereotipo —que al igual que *cliché*, remite al ámbito de la impresión, significando lo mismo.

Un cuadro muestra una mujer blanca que, junto a su tocador, configura una forma cadavérica; el rostro reflejado parece anciano e indígena. Algunas de las imágenes de la exposición en M100 son, en cierto modo, espejos torcidos. Muestran caricaturas de nosotros que, al final, no lo son tanto: “Chile” está escrito en los afiches con la inicial alterada por el

símbolo “\$”, y “Costanera Center” titula un edificio-pene torcido. Hay algo *goyesco* en ese galpón, algo de crónica social realizada en pintura.

Surtido de caricaturas de *Topaze* (revista chilena de sátira política de mediados del siglo *XX*), de carteles anglosajones de los años 50's, del Tío Sam, de tipografías publicitarias o de la propaganda de *Christian Dior*, pareciera que la cultura popular le resulta tan fascinante como decadente. Expuso recientemente en la cadena australiana de ropa *Harrolds* y, pese a ello, pese a todo, la voracidad visual de Dávila (o quizás debido a ella) antepone la promiscuidad estilística al “estilo pop”, la pintura al afiche, la imagen al eslogan, la caricatura al emblema patrio, el mestizaje a cualquier purismo identitario. De esto me convenzo ante las obras de Matucana 100.

Las veces que he visto el trabajo de Dávila siento una especie de vértigo. Un motivo es que, creo, su pintura está a punto de caer en ese precipicio al que se asoman los pocos artistas que empujan el límite de la obra recién terminada, por lograda que sea. Uno experimentaría ese mismo riesgo o podría hacerlo. Si bien lo expuesto en M100 sintetiza mucho de lo que ha trabajado alrededor de cinco décadas, escapa del estereotipo de Dávila. Nuevamente esa palabra. Su comentario “trajín de lo identitario” tendría importante relación con eludir ser fijado como artista, con evitar ser un “revival” de sí mismo. Por ejemplo, la Escena de Avanzada<sup>1</sup> fue dejada muy atrás. Dávila se ha desarrollado sin concesiones en la pintura, oponiéndose a la cromofobia de la Avanzada, desligándose de un partido, y de todo aquello que implicase demasiado control. Su trabajo es un torrente, no del todo inconsciente claro está, y que incluso él mismo –adivino– mira atónito, en su fuerza propia, incesante, en aumento.

No podemos negarle, eso sí, la etiqueta de pintor. Yo coincido parcialmente con él: trabaja como un pintor de carteles, como un artesano de imágenes publicitarias y de otras de muy distinta naturaleza. Tendría algo de Solís, alias del célebre realizador de “palometas” que promovían las películas de los cines santiaguinos (con el cual Gonzalo Díaz, otro artista vinculado a la Avanzada, realizó obra). Tengo todavía recuerdos de esos notables lienzos de letras manuscritas y rostros a veces deformados, pintados por un gremio que fue extinguido por la impresión de imágenes a gran escala.

De algún modo, *Imagen residual* exhibe el terreno perdido de la mano por una máquina arrolladora. La serie de afiches y *Woomera* (2001-2002) muestran, especialmente, una disputa entre lo pictórico y, por así llamarlo, lo foto-mecánico, entre técnicas arcaicas e invenciones industriales (“Woomera” es el nombre de una antiquísima arma de madera y una localidad australiana despojada a indígenas para instalar una base de misiles). La tensión a fines del *XX* entre la fotografía y la pintura, de algún modo, parece resurgir en la exposición con pantallas pintadas. Reconocemos YouTube, el triángulo de *play*.

Pese a representar esos símbolos de lo fugaz, Dávila nos enfrenta, en rigor, a la velocidad de pintar. Un trazo frenético recorre, ata las obras de *Imagen residual* que, en cierto grado, constituye una exposición *alla prima*. *Wallmapu* (2016), título referido a la nación mapuche, sería elocuente: el paisaje fue abocetado en una tela que registra no solo el *baile* de la muñeca, sino de todo el cuerpo. *Action painting* frente a un modelo soñado, pues el cuadro fue pintado al aire libre en Phillip Island, a miles de kilómetros de la Araucanía. Y vuelvo a pensar en Goya, adelantado a la llamada “coma

impresionista” (ese gesto repetitivo, mezcla de punto y línea) y al “garabateo expresionista” (gesto impulsivo e impredecible), un pintor tan contingente como onírico.

Me voy de M100 con vértigo. Sí, exagero, pero esa mano vitalista, por así llamarla, deja una marca. Lo prioritario, lo urgente hoy en Juan Dávila parece ser la pintura, fijar gestos, fijarse como opción. La de pintar. Sus marcas darían testimonio de una dedicación que no claudica, de un aquí y un ahora asumido en todas sus consecuencias. En su fugacidad implacable ●

1. Vanguardia a la chilena encabezada y creada en dictadura por Nelly Richard.





Imagen del montaje de la exposición *Imagen residual* de Juan Dávila en M100 (2016)

# **CUADERNOS DE ARTE N.21**



ESCUELA DE ARTE  
FACULTAD DE ARTES

*Esta revista recibe apoyo del Fondo de Publicaciones Periódicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile.*

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

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

*Cuadernos de Arte es una publicación anual. Cada uno de sus números es temático, los que refieren a materias complejas provenientes de los diversos ámbitos del quehacer artístico contemporáneo.*

## NORMAS EDITORIALES

*Cuadernos de arte* está abierta a colaboraciones originales e inéditas de académicos, críticos, escritores, y artistas nacionales e internacionales, con el objetivo de promover la investigación en torno a las dos líneas principales de la revista: el arte latinoamericano contemporáneo, y la relación de las artes visuales con otras disciplinas.

## INSTRUCCIONES ESPECÍFICAS PARA CADA SECCIÓN

### Artículos

En esta sección se aceptan artículos académicos y ensayos que desarrollen una propuesta interpretativa en torno a los ejes temáticos de la revista. En el caso de que correspondan a un proyecto de investigación o tesis, debe indicarse en una nota al pie de página.

Los artículos pueden estar escritos en castellano o inglés. Cuando se citen otras obras teóricas o literarias, se sugiere citar en el idioma original y agregar la traducción en nota al pie de página.

La longitud mínima de los artículos es de 3000 palabras, y la máxima de 4000, utilizando tipografía Arial, tamaño 12, a espacio y medio, sin sangría. El formato de citas y bibliografía debe ajustarse al formato *MLA Style Manual*.

Los artículos también deben incluir una nota biográfica del autor o autora, de no más de 100 palabras, junto con sus datos (dirección electrónica, filiación institucional, ciudad y país).

Se recomienda enviar por separado al menos dos imágenes para acompañar el texto, en formato jpg o tiff, en buena resolución. La ficha técnica de cada imagen debe incluir autor, título, año, técnica, y dimensiones, y debe ser enviada en formato word.

### Conversaciones

En esta sección se aceptan entrevistas o diálogos entre artistas, académicos, críticos o personas vinculadas a las artes visuales en general. Pueden estar escritos en castellano o inglés.

La longitud máxima es de 3000 palabras, tipografía Arial, tamaño 12, a espacio y medio, sin sangría. En el caso de que se utilicen citas, éstas deben ajustarse al formato de *MLA Style Manual*.

Las conversaciones deben incluir una introducción (máximo 500 palabras) en la que se presente a los (o las) participantes del diálogo.

Se sugiere, asimismo, incluir una selección de imágenes que sea representativa del trabajo de al menos uno de los (o las) participantes, en buena resolución y en formato jpg o tiff. La ficha técnica de esas imágenes debe incluir autor, título, año, técnica, y dimensiones, y debe ser enviada en formato word.

### Reseñas

En esta sección se aceptan textos críticos breves sobre exposiciones de arte que hayan sido realizadas en Chile durante el período que dura la convocatoria para

este número de la revista (última semana de enero, primera semana de junio). También se aceptan notas de lectura sobre libros o catálogos de arte que hayan sido publicados en el último año.

Los textos deben tener una longitud mínima de 700 palabras y máxima de 1000, tipografía Arial, tamaño 12, a espacio y medio, sin sangría. En el caso de que se utilicen citas, éstas deben ajustarse al formato de *MLA Style Manual*.

Es necesario que la reseña vaya acompañada por, al menos, dos imágenes en buena resolución de la muestra o el libro reseñado. Las imágenes deben enviarse por separado, en formato jpg o tiff. La ficha técnica de cada imagen debe incluir autor, título, año, técnica, y dimensiones, y debe ser enviada en formato word.

### Envíos

Las colaboraciones deben ser enviadas por correo electrónico, en formato word, a la dirección de contacto de la revista: pdittbor@uc.cl

### Revisión y decisión

Los envíos para la sección de artículos serán evaluados por un sistema de arbitraje ciego de pares (peer-review). Se valorará la calidad del texto, su relación con los ejes temáticos de la revista y el cumplimiento de los aspectos formales.





Marcos Sanchez, *Atardecer con garras*, acrílico y esmalte sobre papel (2014)





Walton Ford, *His Supremacy Unnatural Composture*, acuarela, gouache, lápiz, y tinta sobre papel (2011)



ESCUELA DE ARTE  
FACULTAD DE ARTES







