

SITUACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO CHILENO. La III Bienal de septiembre de 2001. Una propuesta metodológica.

SITUATION OF CONTEMPORARY CHILEAN ART. The III Biennial of September 2001. A methodological proposal.

David Maulen de los Reyes

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 04/12/18

Fecha de aceptación: 10/12/18

Resumen:

La definición de un arte contemporáneo en América Latina pasa por una suma de determinantes complejas. Por un lado, ha sido tradicional intentar introducirse a la discusión globalizada sobre el tema y, por otro, ha sido tan necesario como resistido revisar las determinantes locales de transformaciones de la cultura.

Durante los años 2000 y 2001 se desarrolló un proyecto para la Bienal de Arte del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en Santiago de Chile. Su foco estuvo en explorar los sistemas de representación social y los diversos dispositivos de producción simbólica que determinaban el campo artístico.

Fue una experiencia resistida por el medio local pero que arrojó algunos valiosos resultados. A través de este artículo se ponen en evidencia la mayoría de los referentes utilizados en ese proyecto, así como los medios con los cuales se estructuró su opción metodológica para abordar la pregunta por la posibilidad o imposibilidad de un arte contemporáneo local.

Palabras clave:

arte acción, performance, vanguardias, estética, teoría, crítica, asistematicidad, política

Abstract:

The definition of a contemporary art in Latin America goes through a sum of complex determinants. On the one hand, it has been traditional to try to enter the globalized discussion on the subject, and on the other it has been as necessary as it is to resist introducing oneself to the local determinants of cultural transformations.

During 2000 and 2001 a project was developed for the Art Biennial of the National Museum of Fine Arts (MNBA) in Santiago de Chile. His focus was on reviewing the systems of social representation, and the various devices of symbolic production that determined the artistic field.

It was an experience resisted by the local media, but it delivered several results. Through this article, most of the references used in this project are highlighted, as well as the means by which this methodological option was structured for the question of the possibility or impossibility of a local contemporary art.

Key Words:

action art, performance, avant-garde, aesthetics, theory, criticism, asistematicity, politics

Biografía del autor:

David Maulen de los Reyes (Santiago de Chile, 1974) Licenciado en Arte Universidad de Chile, posttítulo en Crítica Cultural U. ARCIS y F. Rockefeller, Magister en Comunicación UCh. Desde 1999 investiga las interfaces entre arte, ciencia, tecnología y sociedad en Chile y Latinoamérica. Curador de la 3ra Bienal de Arte MNBA Chile, Curador sistemas de líneas de tiempo para BiblioGAM. Contribuciones a XII DOCUMENTA de Kassel - Tachen, proyecto SEAD - MIT Press, y SCL2110. Investigador Fundación Andes, Fondart, CEU Uniacc, MOP, Conicyt, y Nuevos Medios CNCA.

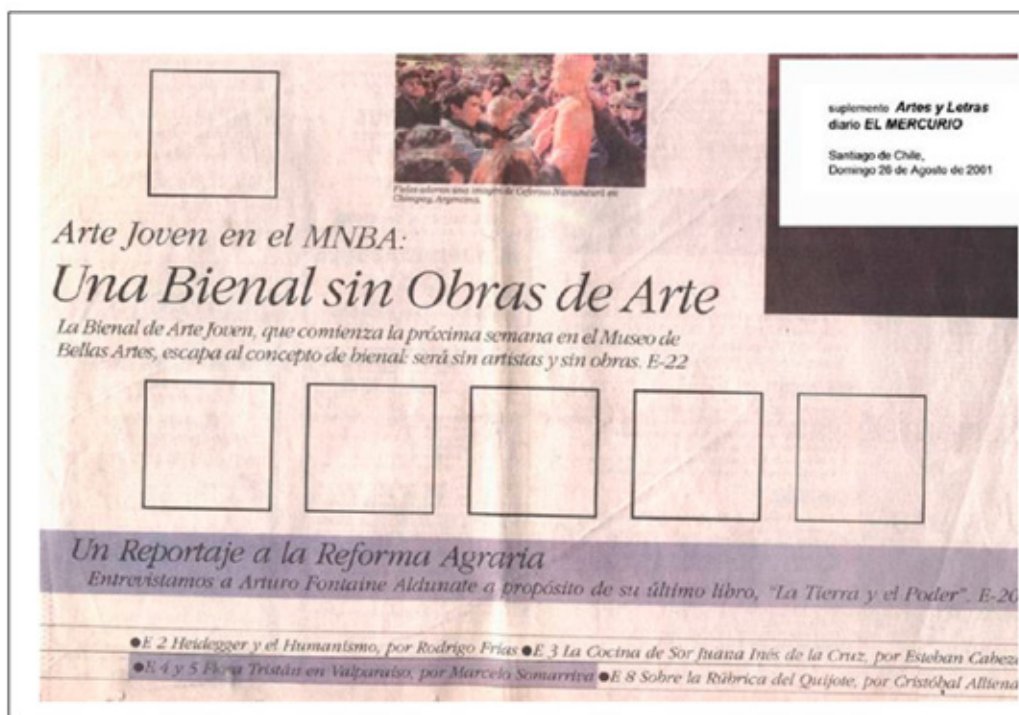


Figura 1. Una bienal sin obras de arte. Portada del suplemento cultural Artes y Letras *El Mercurio* haciendo referencia a la Bienal “Situación del arte contemporáneo Chile” con 6 cuadrados blancos. Santiago de Chile Agosto 26 del 2001 Archivo Dibam.

Introducción a la situación del arte contemporáneo chileno: una bienal “sin obras”

En 1971 el artista conceptual Joseph Kosuth realizó una conferencia en el Instituto de Arte Latinoamericano de la Universidad de Chile, IAL. Como muchas instituciones de la Reforma Universitaria ocurrida entre 1968 y 1973, el IAL desapareció después del golpe militar de septiembre de 1973. La conferencia fue republicada por Gabriel Guercio en 1991 como parte de su investigación de doctorado (Kosuth, 1991, p. 89-92). Esta coyuntura casi no aparece referida en la historia del arte contemporáneo chileno. La omisión, lejos de ser excepcional, ha sido una constante en la historia del arte chileno contemporáneo. En esta escena es recurrente que cada generación se declare la primera en asumir los desafíos de un arte que se pregunte por las determinantes de su época. Esta situación, por lo demás, tiene analogías en el campo de la historia de la arquitectura chilena.

No deja de ser significativo que la conferencia de Kosuth fuera realizada en el IAL. Compartiendo el espíritu de la Reforma Universitaria, esta institución se interrogaba por las variables del arte contemporáneo, así como por las determinantes locales de un arte americano. Recordando además los lineamientos básicos de Kosuth

—desde sus conocidas obras de los años sesenta hasta su trabajo menos conocido de los setenta— la interrogante coincide con su planteamiento respecto a un arte político, en la medida que se pregunta por las variables que condicionan su lógica interna, su tautología, luego exige preguntarse por las determinantes del contexto que motiva las preguntas. Estas fueron las investigaciones menos conocidas de este autor en los años setenta, junto con otras sobre economía política, antropología, psicoanálisis, etc.

Desde un ángulo más reciente otro referente importante fueron las declaraciones de Okwui Enwezor al ser nombrado curador de la XI *DOCUMENTA* de Kassel. En una entrevista para la revista *Lápiz* de España en el año 1999 Enwezor explica que para él la figura del “gabinete de curiosidades” se limitaba a fortalecer el rol de las galerías de arte comercial pero no eran suficientes para determinar las transformaciones del arte contemporáneo en el siglo XXI. Enwezor planteaba la necesidad de revisar los procesos de identidad, subjetividad y representación. Esto quiere decir, la importancia de preguntarse fundamentalmente por los mecanismos que nos permiten saber quiénes somos, establecer procesos de construcción de significado y formas de representación de la realidad (Vicente, 1999,

p. 50-57). Además, Enwezor decidió llevar estas preguntas a diferentes partes del mundo porque evidentemente conceptos culturales que determinan cotidianidad humana, como la noción de democracia, no significan lo mismo en distintos contextos.

Antes de Enwezor estuvo la propuesta de Catherine David para la X dOCUMENTA de 1997. Bajo el enunciado *Politics / Poetics* (David, 1997), ella fijó un itinerario de sistemas de representación social a través de diferentes campos como la filosofía contemporánea, los nuevos medios digitales, el cine, la arquitectura y el urbanismo, estructurando estos procesos desde distintos hitos históricos, como el fin de la Segunda Guerra Mundial, la revolución de Mayo del 68, el fin de la guerra de Argelia y la caída del muro de Berlín.

Fue a partir de este tipo de lógicas, en este caso expuestos desde referentes globales, que se fue estructurando la propuesta de una Bienal propia planteada desde el concepto de “situación”. Este concepto atraviesa diferentes referentes, desde la “Internacional Situacionista” hasta su uso por el neoconceptualismo chileno de fines de los años setenta, pasando por la revisión del concepto *Site Specific* realizada por Miwon Kwon desde 1965 hasta 2001 (Kwon, 2002). Pero de manera más definitiva el uso de este concepto apunta a interrogantes de constitución de un momento específico, atravesado por sus circunstancias materiales, ambientales, sociales y culturales desde las cuales operaron diferentes vanguardias, incluyendo las latinoamericanas. La preocupación se centraba en el tránsito de los neoconcretismos, desde la topología de la forma, el tiempo y el espacio de las situaciones de percepción interpersonal unidas a variables estructurales o a mecanismos de mediación sistémicos de contexto .

Sin embargo, es inevitable atender al hecho de que para Catherine David el arte chileno sólo era “extremo occidente” y, por eso, no era digno de consideración en la X dOCUMENTA, como dejó expuesto en octubre de 1998 durante una conferencia pública en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ante la pregunta por la ausencia de artistas chilenos en la exposición, la curadora explicó que después de catorce vistas a Brasil y ocho a Argentina, había enviado a un asistente a Chile quien le informó que en este país no había arte. Frente a la perplejidad del público remató diciendo que no había motivo para sentirse extrañado si sólo éramos “extremo occidente”. En la antípoda de este gesto de negación, en años recientes Enwezor, como curador de la Bienal de Venecia del 2015, rescató un pabellón de

1974 de la misma bienal dedicado a la solidaridad con Chile en la primera época de la dictadura. Pero este hecho no ha tenido mucha repercusión en el campo artístico chileno actual.

¿Cómo sabes lo que sabes?

La primera opción epistemológica de esta propuesta de Bienal en 2001 fue revisar las formas en que se había sido definido el arte contemporáneo chileno. Esto significaba revisar la relación con las vanguardias europeas de los años veinte así como su vínculo con las vanguardias del Atlántico sur después de la Segunda Guerra Mundial, y la relación con las vanguardias norteamericanas de los años sesenta. También era muy importante analizar los proyectos de las escuelas de arte que en ese momento existían en Chile. Un trabajo de este tipo fue posible gracias a tres proyectos de investigación previos, pero también asumía que era imposible registrar todas las variables. Lo fundamental era establecer una estructura de aproximación al fenómeno que otras iniciativas posteriores podrían continuar.

En ese momento, ya solamente la voluntad de revisar la relación histórica de las vanguardias en Chile y su vínculo con procesos equivalentes de otros lugares fue vista como una provocación debido a la precariedad del sistema historiográfico local y a la ausencia de investigaciones de este tipo. Esta situación ha cambiado en los últimos diez o quince años en Chile y hoy existe una gran cantidad de trabajos especializados sobre el siglo veinte. Simplemente, muchos procesos similares a los ocurridos en otros países del continente no eran conocidos ni considerados por los especialistas.

Una de las salas de la exposición de septiembre de 2001 fue diseñada para exponer lo que en esa época pudimos mostrar respecto a las conexiones de los años veinte, hasta inicios del siglo XXI. A través de esta revisión también fue posible establecer con mayor nitidez las trayectorias de los sistemas de representación simbólica que pudieron anteceder nuestros procesos, lo que debnamente an muy s blancos podfians especialistas. imos hacer saliéndonos muchas veces de las normativas impuestas por trabajos de historiografía local más tradicionales.



Figura 2. *Tecnonihilismo Mass Media*, página Web de la Biental *Situación del Arte Contemporáneo Chileno*, web master Arturo Tapia 2001. Archivo David Maulen.



Figura 3. *Arte Crítico Protocolar*, publicidad 3raMNBA, ferrocarril subterráneo de Santiago de Chile, diseño Arturo Tapia, foto H. Capossiello, 2001. Archivo D. Maulen.



Figura 4. *Violencia Simbólica*, publicidad 3ra Biental MNBA, ferrocarril subterráneo de Santiago de Chile, diseño A. Tapia, foto H. Capossiello, 2001. Archivo D. Maulen.



Figura 5. Imagen 5. *Libertad Liberación Liberalización*, publicidad 3ra Biental MNBA, ferrocarril subterráneo de Santiago de Chile, diseño A. Tapia, foto H. Capossiello, 2001. Archivo D. Maulen.

Campos de producción simbólica

La curatoría de esta Biental estaba cruzada por referentes del estructuralismo constructivista, específicamente por el concepto de “dispositivo”, de Jacques Aumont (Aumont, 1992, p.142), y de “campos de producción simbólica” de Pierre Bourdieu (1995). Esta noción de “dispositivo” de Aumont, planteada en los años noventa, apunta a identificar elementos conceptuales y materiales en la construcción de una relación de percepción y plantea la posibilidad de que el espectador reconfigure el mensaje recibido.

Así decidimos adaptar la teoría de los campos de producción simbólica a través de sus dispositivos, para determinar desde el espacio de configuración de sistema de sentido o sub campo de producción simbólica específico a cada área.

Entendíamos que el concepto de “situación”

había sido planteado por la “internacional situacionista”, desde la “Psiccartografía” de 1957 a la “situación construida” que inspiró a los jóvenes estudiantes de 1968. Pero también nos interesaba explorar de qué manera estos conceptos de Guy Debord habían tenido influencia local en el historiador y artista Alberto Pérez, o en la neo vanguardia de finales de los años setenta, que privilegiaba el proceso perceptual por sobre los resultados objetuales.

Por lo mismo, y dentro de otros referentes, uno de los espacios evidentes era la red de internet, considerando detenidamente la relación dual que se da con el uso de las tecnologías de la información, sobre todo en países no industrializados como el nuestro.

La página web de la Biental, durante el 2001, se llamaba “Tecnonihilismo Masmmedia”, y fue hackeada en dos oportunidades (figura 2). Otra forma de participar en circuitos de circulación más acordes con la situación de la época fue una serie de carteles de 3 x 2 metros, colocados

en todas las estaciones del tren subterráneo, con frases de la sociología de la producción simbólica y algunas, con mención a una discusión surgida a partir de la reciente exposición “Chile 100 años de Artes Visuales”, 3ra parte (figuras 3, 4, 5, 6 y 7).

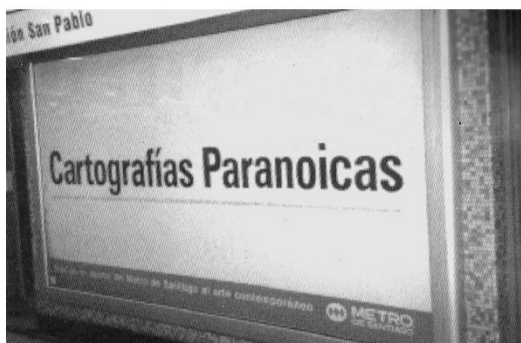


Figura 6. *Cartografías Paranoicas*, publicidad de la 3ra Bienal MNBA, ferrocarril subterráneo de Santiago de Chile, diseño de A. Tapia, foto de H. Capossello, 2001. Archivo D. Maulen.



Figura 7. *Transición Transacción Suspensión*, publicidad de la 3ra Bienal MNBA, ferrocarril subterráneo de Santiago de Chile, diseño de A. Tapia, foto de H. Capossello, 2001. Archivo D. Maulen.

La prensa especializada de la época tendió a reaccionar criticando negativamente esta Bienal y reclamando la ausencia de objetos. El caso más emblemático fue la portada del suplemento cultural del Periódico *El Mercurio*, Artes y Letras, que tituló: “Una bienal sin obras de arte”. Como gesto de protesta este medio publicó seis cuadrados blancos en su portada: un gesto editorial que evidenciaba claramente su desconocimiento respecto de los movimientos de arte moderno del siglo XX. Sin embargo, y paradójicamente, los seis cuadrados blancos comunicaban de manera muy asertiva el planteamiento de la Bienal, pues hacían una referencia elocuente al *suprematismo* de Kasimir Malevich

y a un grado cero del arte y la cultura desde donde pensar la vanguardia como movimiento histórico. También se asociaban a los cuadrados blancos de Robert Rauchenberg planteados con la misma intención en los años cincuenta, contemporáneos de la discusión de Ad Reinhardt, y precursores del minimalismo. Este mensaje, de inesperada efectividad, se emitía además a través de un sistema de representación social de gran influencia pública.

Pocos años después, en 2008, ante la necesidad de reformar la mítica Bienal de Sao Paulo como foco de la discusión del arte contemporáneo latinoamericano, el curador Ivo Mesquita realizó una propuesta curatorial similar. Pero no parece haber relación directa entre una y otra iniciativa.

El emplazamiento de la Bienal “Situación” en el Museo

A partir de la reflexión de los referentes y de la relación cruzada entre diferentes movimientos del arte contemporáneo en Chile en diálogo con movimientos de otros países y procesos, un paso fundamental fue articular la exposición física del museo desde la estructura que determina la definición de arte contemporáneo aplicada al contexto chileno. La exposición se inauguró el 4 de septiembre del año 2001.

La primera parte, *Historiografías*, era una gran sala donde era posible entrar a distintas escenas del arte contemporáneo chileno que se habían preguntado por una definición de lugar, en relación con las coyunturas de los años veinte, así como luego de la Segunda Guerra Mundial, años sesenta, hasta llegar al 2001. Esta elección estaba cruzada con estas mismas coyunturas y ejemplos específicos Europa, América Latina y Norteamérica, principalmente. Los contenidos se deducían de la revisión de lo que se enseñaba y se omitía en los cursos de historia del arte en las diversas escuelas chilenas (figuras 8, 9 y 10).

La segunda sala estaba titulada con un concepto de Fredric Jameson, “Cartografías cognitivas” (Jameson, 1992). Dentro de los estudios culturales de los años noventa Jameson tomó este concepto del libro *La imagen de la ciudad*, de Kevin Lynch, de 1965, en el cual este discípulo de Gyorgy Kepes utiliza las teorías de percepción de la Gestalt para realizar una tipología y una topografía de la ciudad. Jameson en los noventa lo utiliza además con la herencia de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, preguntándose por el “inconsciente político” de los campos de producción simbólica, a través



Figura 8. *Historiografías cruzadas*, Chile, América Latina, Europa, Estados Unidos, 3ra Bienal de Arte MNBA, foto de H. Capossiello, 2001. Archivo de D. Maulen.



Figura 9. *Historiografías cruzadas*, Chile, América Latina, Europa, Estados Unidos, 3ra Bienal de Arte MNBA, foto de H. Capossiello, 2001. Archivo de D. Maulen.

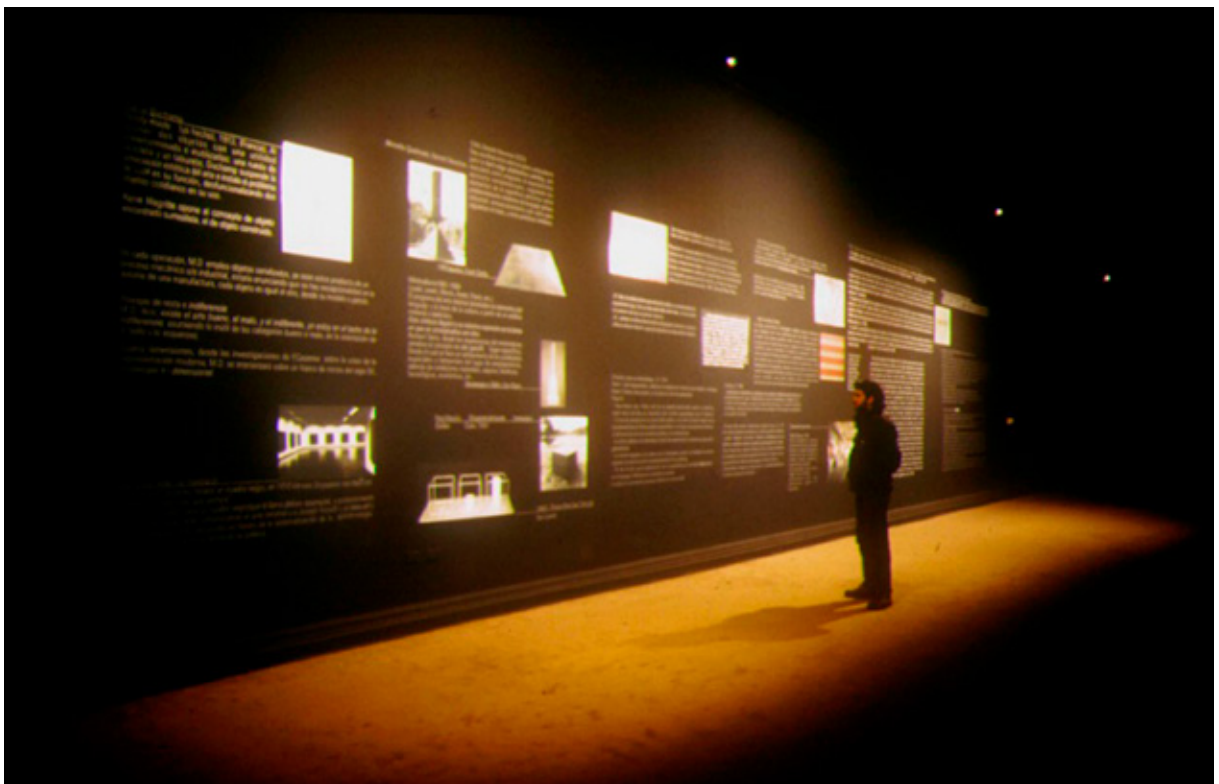


Figura 10. *Historiografías cruzadas*, Chile, América Latina, Europa, Estados Unidos, 3ra Bienal de Arte MNBA, foto de H. Capossiello, 2001. Archivo de D. Maulen.

de aportes del psicoanálisis de Jacques Lacan (Jameson, *Imaginario y simbólico en Lacan*, 1999)

En el caso de esta segunda sala los espectadores estaban expuestos a un registro audiovisual sobre los medios de comunicación, entre los cuales se planteaba la pregunta ¿Dónde comienza el campo artístico? (figuras 11, 12, 13 y 14).

La tercera sala, “Modelos de circulación”, era un cilindro que invitaba a los espectadores a situarse en

un esquema concéntrico donde se representaban diversas instituciones que definen el campo del arte. Alrededor de estas circunferencias, en los muros, había citas extraídas de los diversos campos señalados en el suelo, confrontando extremos como la epistemología de la teoría estética latinoamericana contra las definiciones de la publicidad. Era una adaptación directa de los campos de producción simbólica de Bourdieu aplicados a las variables de definición del arte en Chile y extrapolables a



Figura 11. *Cartografías cognitivas (medios de comunicación)*. 3ra Bienal MNBA, foto de H. Capossello, 2001. Archivo de D. Maulen.

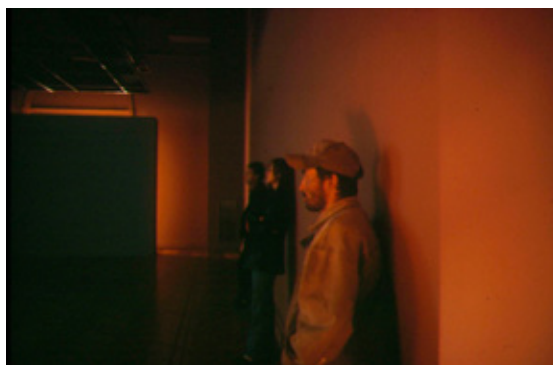


Figura 12. *Cartografías cognitivas (medios de comunicación)*. 3ra Bienal MNBA, foto de H. Capossello, 2001. Archivo de D. Maulen.



Figura 13. *Cartografías cognitivas (medios de comunicación)*. 3ra Bienal MNBA, foto de H. Capossello, 2001. Archivo de D. Maulen.

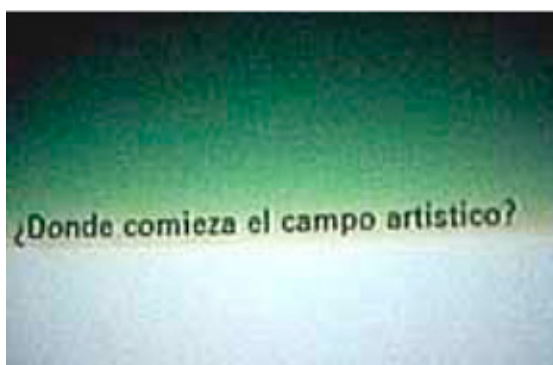


Figura 14. *Cartografías cognitivas (medios de comunicación)*. 3ra Bienal MNBA, foto de H. Capossello, 2001. Archivo de D. Maulen.

otros contextos (figura 15).

En la cuarta sección de la Bienal, titulada “Epistemologías como dispositivo del arte contemporáneo chileno”, se introdujo una pequeña sala dentro de la gran sala del museo. La idea era proponer una reflexión sobre las prácticas artísticas que a finales de los noventa habían abandonado la intención de participar en los cambios de su época. Sin embargo, dentro de esta pequeña sala se ofrecían registros de una selección de artistas que reflexionaban de manera epistemológica, pero a través de su propio dispositivo, sobre la definición de un arte contemporáneo chileno (figura 16)

Discusión pública de los determinantes de los campos de producción simbólica

Cada martes, durante la Bienal, se realizó un ciclo de conversaciones sobre diversos aspectos que determinan los campos de producción simbólica. La primera de las conversaciones en septiembre del 2001, fue una presentación del curador designado Mario Soro, y del equipo curatorial conformado por Jorge Lay y David

Maulen. En esta discusión se explicó la estructura de la Bienal y también fue necesario mencionar los hechos ocurridos el día 11 de ese mes. La invitación a Jorge Lay al equipo curatorial estuvo basada principalmente en su gestión para el proyecto “Casa Sucia”, 1999.

La invitación a formar parte del equipo curatorial a David Maulen se basó principalmente en su investigación beca Fondo Nacional de las Artes, Artes Integradas 1999 “Articulación esquizopercótica como un lugar del arte”. Anteriormente uno de los referentes ineludibles de este término era el *esquizoanálisis* de Guilles Deleuze y Félix Guattari, a través del cual extienden una aplicación crítica del psicoanálisis hacia la economía política global y sus sistemas de representación social (Deleuze y Guattari, 1972).

Las siguientes reuniones celebradas cada semana durante la Bienal se organizaron a partir de los siguientes ejes temáticos, según los cuales estarían determinados los campos de producción simbólica y arte contemporáneo:

-“Epistemología para una crítica de la historiografía del arte”. Esta presentación estuvo a cargo de la investigadora Guadalupe Álvarez de Araya, especialista en sociología del



Figura 15. *Modelos de Circulación*, 3ra Bial de Arte MNBA, foto de H. Capossello, 2001. Archivo de D. Maulen.



Figura 16. *Epistemologías*, 3ra Bial MNBA, foto de H. Capossello, 2001. Archivo de D. Maulen

arte y en arte latinoamericano contemporáneo.

-“Sistema de representación psíquico social institucional”. Para esta presentación estaba programado el cientista político Alfredo Joignant, investigador de los sistemas de representación social, quien declinó asistir. La sesión estuvo a cargo del profesor e investigador de la epistemología de las ciencias sociales, Carlos Pérez Soto.

-“Administración Simbólica. A) Crítica económica, b) Medios de comunicación”. Esta vez fue el economista profesor Hugo Fazio quien se refirió a las herramientas críticas de la economía en el análisis. En relación al manejo de los medios de comunicación, la exposición estuvo a cargo del periodista e investigador Francisco Martorell.

-“Modelos de análisis al arte contemporáneo chileno”. Dos voces emergentes estuvieron presentes en esta presentación, Claudio Leyton y Juan Francisco Gárate.

Una propuesta abierta: ¿qué es el arte contemporáneo en Latinoamérica?

Este proyecto planteó de manera abierta la necesidad de preguntarse por el concepto de arte desde nuestra realidad. ¿Cómo llegamos a articular este concepto? ¿Cuáles son las variables que van determinado la producción artística y sus proyecciones? Esta pregunta va desde el contexto del arte hacia el arte de contexto y determina su lógica interna epistemológicamente, a través de sus propios dispositivos. Esta Bienal propuso un modelo metodológico que pretende seguir insistiendo en la evolución de estas alternativas, como pregunta en permanente reformulación de la posibilidad o imposibilidad de un arte contemporáneo latinoamericano.

Referencias:

Aumont, J. (1992). El papel del dispositivo. En J. Aumont, *La Imagen* (pág. 142). Barcelona: Paidós.

Bourdieu, P. (1995). El campo de producción cultural en el campo de poder y en el espacio social. En P. Bourdieu, *Las reglas del arte* (pág. 124). Madrid: Anagrama.

Castillo Fadic, G. (1998). América Latina como aporía. Las estéticas nocturnas. *Aisthesis* (31), 30-51.

David, C. (1997). *Politics/Poetics. DOCUMENTA X: the book*. Berlin: Hatje Cantz.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *El anti edipo:*

Capitalismo y esquizofrenia. Barcelona: Paidós.

Jameson, F. (1992). *La estética geopolítica*. Barcelona: Paidós.

Jameson, F. (1999). *Imaginario y simbólico en Lacan*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Kosuth, J. (1991). Painting versus art versus culture (or, why you can paint if you want to, but it probably won't matter). En G. Guercio, *Joseph Kosuth, Art after philosophy and after: Collected writings 1966 - 1990* (p.82 - 92). Boston: MIT Press.

Kwon, M. (2002). *One place after another. Site specific art and locational identity*. Boston: MIT Press.

Lynch, K. (1965). *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Maulen, D. (2017). Sociología de la producción simbólica aplicada en interfaces de visualización. *de arquitectura* (33) FAU U Chile, 18.

Vicente, M. (1999). El arte interrogado. Entrevista a Okwui Enwezor. *Revista Lápiz* (153) p.50-57.