PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGÍSTER EN ARTES
ÁREA ARTES VISUALES

LUGARES TRANSITORIOS.

REPRESENTACIÓN, DESPLAZAMIENTO Y ESPACIO ESPECÍFICO.

POR

Francisco Bruna Zalvidea

Memoria presentada al Programa de Magíster en Artes / Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al grado académico de Magíster en Artes, área Artes Visuales.

Profesor Guía: Roberto Farriol Gispert

Enero de 2013
Santiago de Chile.

© 2013 Francisco Bruna Zalvidea

Se autoriza la reproducción total o parcial, con

fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita

bibliográfica del documento.

Dedicatoria

Esta memoria está dedicada a Filomena, mi querida abuela.

Resumen

La presente Memoria, “Lugares transitorios. *Representación, Desplazamiento y Espacio Específico”*, tiene como objetivo principal la exploración de la relación entre la pintura y el espacio institucional del arte, considerando las características arquitectónicas del lugar, los posibles desplazamientos de la misma obra pictórica, sus mutaciones y adaptaciones hacia otros espacios de exhibición.

El presente texto gira principalmente en torno a tres operaciones conceptuales desde la pintura y su lugar de exhibición: *La representación de la basura*, elementos de basura que determinan el carácter perecedero (temporal) de la obra de arte, *El recorte de la tela* como una expansión de la pintura, más allá de los límites del bastidor y *El espacio institucional* como lugar de desplazamiento e intervención, desde adaptación de la pintura en el traslado de la residualidad de esta, bajo las características del nuevo espacio arquitectónico.

Abstract

This Report, "Transient places. Representation, Movement and Specific Area ", has as main objective the exploration of the relationship between paintings and institutional art space, considering the architectural features, potential movements of the same paintings, its mutations and adaptations to other places display.
This paper mainly revolves around three concepts from painting operations and place of exhibition: The representation of garbage, garbage that determine the perishable nature (temporary) work of art, the cutting of the fabric as a expansion of the painting, beyond the limits of the frame and the institutional space as a place of displacement and intervention, from adaptation of the painting in the residual transfer, under the architectural features of the new space.

Agradecimientos

Mis agradecimientos más sinceros a Filomena, mi abuela, por creer en mí todos estos años. A mi fans número uno, mi madre a quien he aprendido a conocerla este último tiempo, a Carlitos Saavedra por su inagotable solidaridad en los momentos difíciles, a la Universidad Católica, a mi profesor guía Roberto Farriol y a su ayudante Michelle Piaggio por su paciencia, a mis amigos artistas, y finalmente a todos los que de alguna forma estuvieron conmigo en estos dos años de arduo estudio.

ÍNDICE GENERAL

	pp.
DEDICATORIA	i
RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
ÍNDICE	iv
INTRODUCCIÓN	1
I. LA BASURA COMO MODELO PICTÓRICO: ASPECTOS RESIDUALES Y DE RECICLAJE	4
I.1. Breve acercamiento al barroco.	4
I.2. La irrupción de la naturaleza muerta.	4
I.3. Antecedentes biográficos y técnicos ligados a la construcción de mi obra.	14
I.4. El paisaje desbordado: Consideraciones respecto del vertedero como paisaje aledaño.	21
II. LA PINTURA FUERA DE SÍ: ESTRATEGIAS DE MOVILIDAD	**29**
II. 1. El recorte de la tela.	29
II.2 movilidades y entramados: Religión versus capital.	32

III. TERRITORIOS DISPARES: LA GALERÍA BECH Y LA GALERÍA MACCHINA **38**

III. 1 La Galería Bech: “el arte como esparcimiento”. 38

III. 2. La Galería Macchina: “transdisciplina e investigación”. 42

IV. ESTRATEGIAS DE INSERCIÓN **47**

IV. 1. Modelos de inserción en mi trabajo. 47

IV.2. Los espacios alternativos: tecnicismos y desplazamientos. 50

CONCLUSIONES 56

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 60

INTRODUCCIÓN

Desde el año 2006 que he venido trabajando con la pintura, tomando como referente la basura. Los primeros años los dediqué a representar pequeños envoltorios que guardaba periódicamente en mis bolsillos, realizando pequeños montajes de estos elementos y pintándolos en vivo. Posteriormente realicé una serie de pinturas que recolectaba en las casas de vecinos y amigos, disponiéndolas en los bordes de las murallas de sus propias casas para posteriormente fotografiarlos y pintarlos y finalmente, durante el taller de Proyecto I y II en el Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica me dediqué a investigar sobre los soportes pictóricos y la composición que articulaba con basura que recolectaba en mi hogar. Fue justamente durante estas clases donde realicé los primeros recortes de tela para adherir al muro, justamente a propósito de la investigación que estaba realizando en virtud de los soportes y sus desplazamientos.

Si bien es cierto, en la mayoría de estos trabajos el grado de representación siempre busqué un parecido al modelo real, en este proyecto final de maestría opté por brindarle más prioridad a la pintura como materia y mancha. Es decir que, aun cuando podemos apreciar que lo que tenemos ante nuestra vista es la representación de un basural, también podemos advertir la presencia de la mancha a los largo de la pintura, con lo cual, este trabajo pictórico en particular aspira a materializar en lo real del medio, aquello que representa.

Esta libertad de trabajar desde lo representacional a lo presentacional, por una parte, busca el equilibrio entre estas percepciones de la materia en la pintura, haciendo más radical y excéntrico la toma de decisiones frente a la fotografía como referente, visible en la carencia de definición de ciertas formas dándole prioridad a la materialidad de la pintura en contraposición a la representación. Es así como, los detalles, que en algún momento capturaron toda mi atención en la pintura, hoy busco vincularlos con la materialidad del objeto en sí, reemplazando por grandes zonas más o menos oscuras, dependiendo de su ubicación espacial dentro del vertedero.

El detalle finalmente da paso a una gran mancha negra, una zona de tratamiento de color que apunta a lo sucio (u opaco) de un matiz, desde el cual puedan emerger todos los elementos putrefactos previamente fotografiados de un vertedero de la octava región, que es el lugar donde resido actualmente. En este sentido cambié el brillo anecdótico o efectista de una bolsa de basura, como lo hice durante mucho tiempo, por la "suciedad" de los propios colores, los cuales percibo y siento mucho más dentro de una expresión consecuente respecto de la idea residual presente en este proyecto

Ahora bien, para entrar a analizar los problemas, referidos a mi proyecto de obra, en la presente memoria he articulado una reflexión desde este, basado en tres capítulos.

El primero de ellos vinculado con las problemáticas ligadas a la representación y particularmente a la pintura. El segundo referido a la noción de paisaje, a partir del vertedero como eje referencial para la construcción de mi obra y finalmente el que hace mención a los cruces y fricciones entre Institucionalidad y Espacio Específico al desplazarse mi obra desde la Galería Bech del Banco del Estado de Chile a la Galería Macchina de la Pontificia Universidad Católica.

En el primer capítulo trato el objeto representado: *la basura*, partiendo por citar ciertas obras de la historia del arte y el análisis del género de la Naturaleza Muerta, tomando de este tradicional género de la pintura ciertas obras como referentes de mi proceso, las cuales me permiten abordar el problema de la temporalidad, y su representación a través de este género, como también el vínculo con la idea del deterioro. Además, a través de la basura como concepto, es también una metáfora de la propia pintura, desde donde busco establecer analogías referidas a lo residual de la basura (como proceso de obra), el desperdicio y fragmentación del objeto en desuso (desde el recorte de la tela) y el reciclaje de dicho objeto (desde la instalación y recontextualización del objeto artístico en otro espacio), el de la Galería Macchina.

En el segundo capítulo, establezco un análisis de la idea de paisaje a partir de la noción de contención y territorio, referida principalmente al vertedero como lugar al margen de la ciudad, como un paisaje "desbordado". En este capítulo analizaré cómo la noción de paisaje está determinada por la mirada y por consecuencia, como estas miradas

finalmente terminan por constituirlo en un paisaje cultural por medio del cual se segmentan y se articulan los territorios y países, cuestión que el investigador francés Alain Roger define como “artealización”. En paralelo con dicha investigación utilizaré como referentes una serie de obras de artistas que han tratado el paisaje y el territorio como temática de sus obras y como ellas se vinculan directamente con mi trabajo.

En el tercer y último capítulo analizo las fricciones vinculadas entre la Institucionalidad y el Sitio Específico, utilizando como analogía la relación entre el barroco holandés y el español, uno vinculado al comercio y el otro ligado a lo religioso respectivamente y como ello habla justamente del desplazamiento de mi trabajo desde la Galería Bech (ligada a una Institución bancaria) hacia la Galería Macchina (ligada a la religión).

En dicho desplazamiento los descalces son inevitables y mi obra justamente enfatiza dichos quiebres y conjeturas. La Galería Macchina, con sus características arquitectónicas problematiza a nivel estructural con mi trabajo logrando que en ciertas zonas no coincida, no calcen. Estos pequeños desfases entre mi obra y el espacio de la Galería Macchina hablan de esos desajustes provocados entre una institución y otra.

Por otra parte dicha movilidad o desplazamiento lo planteo como una problemática propia de los mecanismos de inserción de la obra de arte contemporáneo en distintos escenarios y espacios expositivos, cuestión que radicaría en la tecnificación de la obra de arte a partir de su finalidad práctica o utilitaria, y finalmente en las huellas del arte de avanzada en los años ochenta, en plena dictadura militar respecto de los desplazamientos de la obra de arte hacia otros espacios alternativos.

I. LA BASURA COMO MODELO PICTÓRICO: ASPECTOS RESIDUALES Y TEMPORALES.

I.1. Breve acercamiento al barroco

Primero me gustaría comenzar por contextualizar el estilo barroco en mi trabajo. Para ello estableceré dos elementos ligados a la elaboración de este trabajo. Por una parte las implicancias técnicas a partir del claroscuro en mi pintura y por otra parte la validación de la muralla en pleno barroco como portador de significaciones religiosas.

Respecto de las operaciones técnicas de mi trabajo y el barroco están dadas por una forma distinta de trabajar pictóricamente en este proyecto. Dejé los colores más pregnantes y me concentré en una paleta más restringida. Esto me permitió en cierta forma no concentrarme tanto en la forma de los elementos sino más bien en como la gestualidad de la mancha podía articular los contornos y figuras. Dejé de lado el dibujo, el cual anteriormente me permitía tener más control respecto de los elementos que representaba.

Opté por dejar algunas cosas que se dieran bajo la incertidumbre. Una de ellas fue justamente dejar el dibujo de lado, las proyecciones y los pinceles delgados. Opté por pinceles anchos y por la utilización de un fondo negro desde el cual emergen los elementos putrefactos (Pág. 5, ilustración 1).

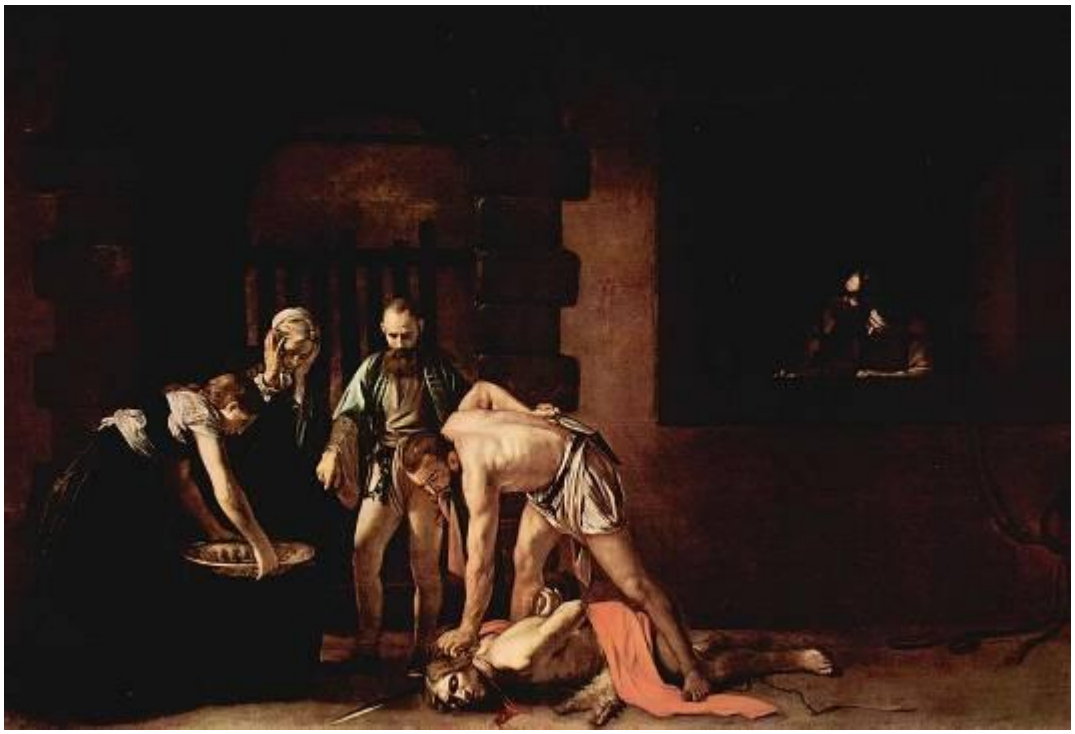
1. Bruna, Francisco. (2010-2011). *Lugares transitorios, óleo sobre tela, 330 x 150cm.*

Guilles Deleuze en su libro "Pliegue" habla precisamente de la utilización de los contrastes de luz y sombra como método pictórico en el barroco, a finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI, particularmente con la obra de Tintoretto y Caravaggio (Pág.7, ilustración 2):

> *El cuadro cambia de estatuto, las cosas surgen del plano de fondo, los colores brotan del fondo común que manifiesta su naturaleza oscura, las figuras se definen por su recubrimiento más que por su contorno*. (Deleuze, 1989; 47).

Sin embargo el autor puntualiza que esta pintura creada desde el negro no implica necesariamente una oposición a la luz, "*por el contrario es una consecuencia del nuevo régimen de la luz"* (Deleuze, 1989; 47) y este nuevo régimen según Deleuze está definido en la época barroca como los dos pisos del mundo. Por un lado existe Dios o el "blanco-espejo" y por otro lado las tinieblas o el "negro absoluto", donde la luz debe pasar necesariamente por las tinieblas. En Deleuze la luz y la oscuridad son inseparables

y evidentemente en las obras de la época barroca, de la Contrarreforma para ser más precisos utilizan este tipo de estrategia.



2. Caravaggio, Michelangelo Merisi da. (1608). *La decapitación de San Juan Bautista. Óleo sobre tela. 361 x 520cm.*

En "La decapitación de San Juan Bautista" de Caravaggio (1608) (Pág.6, ilustración 2) por ejemplo podemos ver este tipo de tratamiento de luz y sombra en el cual se representa la escena de una decapitación en un primer plano al costado izquierdo donde predomina la luz en contraposición al fondo oscuro del cual emergen unos hombres dentro de una prisión, inmersos en la penumbra. La luz en esta obra es focalizada, está dirigida precisamente sobre la escena, otorgándole mayor dramatismo.

La luz que cae directamente sobre las formas termina por tornar imprecisa tanto los bordes de las figuras en los primeros planos como los personajes que están inmersos en la oscuridad del fondo.

Ahora bien, esta noción recíproca que plantea Deleuze entre la luz y la oscuridad en el Barroco creo que tiene una contextualización en mi trabajo por medio de pequeños haces de luz dispuestos en algunos elementos residuales que destacan. Sin embargo, esta luminosidad resulta ser tenue bajo las sucesivas capas de negro que están unas sobre otras. Me refiero a que la oscuridad no solo se desprende desde el fondo, desde donde el cual emanan las formas, sino que posteriormente vuelve a aparecer contorneando las formas insinuadas por las manchas. Ahora, en esta nueva capa la pintura negra cae y chorrea, como si de un corte estuviese brotando, recubriendo y evidenciando su naturaleza material.

La luz finalmente viene a determinar ciertas formas transparentes como bolsas y otros elementos residuales que aparecen en medio de esta gran zona oscura, donde lo claro no deja de estar inmerso en lo oscuro.

Por otra parte, la yuxtaposición de manchas le otorga cierto grado abstracto a dichas imágenes (Pág. 8, ilustración 3). El trazo pictórico, gestual de la mancha, termina por construir la forma, es decir "modular" el objeto representado. Los planos independientes de luz y color son los que estructuran el volumen del objeto.

3. Bruna, Francisco. (2010-2011). *Lugares transitorios, óleo sobre tela, 330 x 150cm, detalle.*

Por otra parte, es en el barroco cuando se "*produce una penetración mutua de la pintura y la arquitectura, una continuidad entre la luz en el espacio construido y la del espacio ilusionista*" p. 19). Con ello, la arquitectura y la pintura aparecen como elementos que dialogan constantemente.

Este diálogo penetrante entre la pintura y la arquitectura puede verse a partir de los dilemas y cuestionamientos iconoclastas en los países bajos hacia el 1566, particularmente con lo que ocurre respecto de las imágenes y su representación las cuales estaban destinadas a un solo lugar: la Iglesia.

Son las murallas de dichas Iglesias las que vendrían a cobrar vital importancia como reflejo de las disyuntivas religiosas hasta ese entonces, como menciona Víctor Stoichita en su texto "La invención del cuadro" donde "*la pared vacía de las iglesias protestantes no es simplemente una pared vacía, es una pared muda*" (Stoichita, 2000; 95)[1]. En este sentido el silencio de las murallas sin imágenes habla de un problema de tipo religioso.

[1] El autor hace referencia a como la contrarreforma le otorga sentido al papel de las murallas en las Iglesias a partir del recubrimiento con pinturas de índole religioso.

Las murallas aquí aparecen como portadores de una idea, y mientras no haya cuadros en dichos lugares no se puede luchar contra dichos protestantes por parte de la contrarreforma.

Sería entonces la naturaleza muerta, como género menospreciado y poco valorado en sus comienzos quien vendría a redimir dicha sujeción al cristianismo, otorgándole un valor agregado a la obra de arte independiente, como pintura autónoma y desprendida. Con esto la pintura adquiere una autonomía que nunca antes se había experimentado y por medio del cual la obra puede circular por distintos escenarios.

I.2. La irrupción de la naturaleza muerta

Si bien es cierto existe una innumerable cantidad de artistas que han trabajado con el género pictórico de la naturaleza muerta, me concentraré en tres de ellos, y particularmente en tres de sus obras. Los dos primeros, artistas del siglo XVI, Michelanggelo Caravaggio con su obra "Cesta con frutas" (1599) y Pieter Artsen, con "Bodegón con la huida a Egipto" (1551) mientras que por otra parte citaré la obra "Duelo" (2011) de Josefina Guilisasti, artista Chilena, contemporánea, que utiliza como referente para sus pinturas platos, utensilios decorativos, de loza, etc. Para generar una enorme instalación pictórica.

Me interesa generar con este análisis una contracara de épocas distintas, pero hablando del mismo tema, para con ello advertir ciertas fricciones y complicidades, a pesar de los años que los separan.

Pues bien, para comenzar, puedo mencionar que la utilización de la *basura* como motivo de mi producción artística, tanto desde el plano temático como de sus connotaciones simbólicas con el arte y la historia de la pintura, encuentra sus bases en la noción de la naturaleza muerta en sus inicios como proceso intertextual. Dicho proceso radica en las múltiples lecturas que podemos advertir, tanto dentro de la misma pintura como fuera de

ella. Una de estas lecturas es la que plantea Plinio, la cual hace alusión al tema de la naturaleza muerta hablando del término "*rhyparographía"* (c. p. en Stoichita, 2002; 27), como una pintura sucia, o representación de objetos viles y desagradables, sin embargo, lo que más destaca Plinio es que puedan provocar placer en el espectador a pesar de la "bajeza, temática" de estas representaciones.

Como ejemplo de la rhyparographía, planteada por Plinio, podemos señalar la obra de Pieter Aertsen[2], *Bodegón con la huida a Egipto* (Pág. 11, ilustración 4) en el cual se representa en un primer plano una serie de animales muertos, trozados, listos para cocinarse, mientras que en un plano posterior aparece una escena bíblica.

Lo más curioso y determinante a mi juicio de esta obra comienza por el título. En él, el bodegón pasa a convertirse en actor principal de la obra tanto matéricamente, en la propia pintura, como en su propio título, relegando a un segundo plano el tema religioso. Por otra parte, resulta crucial, cómo los elementos cotidianos ahora adquieren una connotación mucho más cercana, a diferencia de la temática religiosa que hasta ese entonces, con la Contrarreforma, era el eje central de cualquier obra artística. Este desplazamiento de planos Víctor Stoichita (2002) le denominaría "desdoblamiento de la representación"[3] en su libro *"La invención del cuadro".* Desdoblamiento que respondería a la dialéctica que opone visión/ realidad, donde el primer plano daría un vuelco respecto de las leyes impuestas por la Contrarreforma, citando lo banal y cotidiano en su reemplazo.

En el caso de la obra de Pieter Aertsen, la separación, o el desdoblamiento de la imagen entre distintos planos, definirán la importancia de la naturaleza muerta por sobre cualquier tipo de alegoría religiosa, desplegando toda la carne y la muerte hacia el

---

[2] Pieter Aertsen (Holanda, Ámsterdam, 1508-1575). Fue uno de los primeros pintores de naturaleza muerta, y fue sustancial su impronta ya que en un principio eran temas bíblicos donde tomaban importancia objetos o utensilios domésticos, sin embargo paulatinamente estos objetos comenzaron a tomar un primer plano desplazando el argumento.

[3] Stoichita hace referencia al desdoblamiento de las imágenes principalmente desarrolladas durante el siglo XVII, como una intertextualidad, a partir de la relación del marco de la imagen receptora con el de la imagen encajada en pintura. La imagen encajada tiene un marco pintado dentro de la misma pintura. Problema ligado a los bordes o márgenes de la representación centrado en el encuadre como problema teórico (p. 41).

espectador, lo que paulatinamente, con otros artistas, se irá desligando definitivamente de cualquier argumento.

4

Aertsen, Pieter
Bodegón con huída de Egipto
1551

Óleo sobre madera
123 x 167 cm

Por otra parte, una de las primeras obras que considera el tema de la putrefacción. y el paso del tiempo de las cosas, es la obra *Cesta con frutas* (1599) del pintor italiano Michelangelo Caravaggio, (Pág. 12, ilustración 5). En ella se puede advertir claramente como a través de la descomposición se alude a la temporalidad, a la irrupción de los estados de maduración de la fruta y su consecuente pudrición por efecto de los gusanos. La caducidad de las cosas acentúa en esta obra el carácter dramático del volumen al acercar perceptualmente las frutas al espectador, cayendo ésta por los bordes de la cesta. Con ello, el espacio contenido dentro del cuadro se entrega al espectador vislumbrando, efectivamente, una preocupación por el espacio, tanto dentro como fuera del cuadro.

Con esta obra Caravaggio también nos señala sobre el carácter temporal de los frutos representados, describiendo en sus materialidades una metáfora del tiempo que transcurre dentro de la imagen fija en la pintura. En consecuencia, invita al espectador a ser cómplice de ese particular momento, de transformación y desaparición, para detenerse ante el espectáculo de un tiempo detenido que ofrece la pintura.

5

Caravaggio
Michelangelo Merisi
da
Cesta de frutas
1599

Óleo sobre tela
31 x 47 cm

Tanto en la obra de Caravaggio, como en la de Aertsen, aparece la temporalidad como eje central, ya que en ambos casos está presente el aspecto perecedero de las cosas cotidianas. En uno, y en otro caso, tanto objetos como frutas y animales muertos son presentados sin tapujos al espectador.

Por otra parte, Josefina Guilisasti en su obra *Duelo*, (Pág. 13, ilustración 6) instala una serie de 180 pinturas en óleo sobre tela de distintas medidas de objetos comunes como jarrones, y otros elementos cotidianos con motivos florales, unos al lado de otro, abarcando una superficie de 2,90 x 12,60 mt.

En dichas representaciones lo que pretende Guilisasti es establecer un diálogo entre la pintura y la labor de estudio botánico que ejecutaban artistas holandeses del siglo XVII (Pág. 13 ilustración 7). Guilisasti utiliza la naturaleza muerta para hablar a partir del objeto cotidiano sobre la historia, los mecanismos de mercancía de éstos, sus relatos ocultos, etc.

Por otra parte, su pintura articula un vínculo directo con los espacios donde expone, ya que utiliza sistemáticamente la creación de una multiplicidad de trabajos para configurar obras de gran envergadura, como esta.

6. Guilisasti, Josefina. (2011). *Duelo,* óleo sobre tela, medidas variables que abarcan la superficie de 2,90 x 12,60 mt.

7. Guilisasti, Josefina. (2011). *Duelo, (detalle)* óleo sobre tela, medidas variables que abarcan la superficie de 2,90 x 12,60 mt.

Ahora bien, el nexo respecto de la representación pictórica entre estos tres artistas es evidente. En los tres casos se habla desde la naturaleza muerta y establecer una comparación de ellos no viene al caso ya que los primeros, resultan ser los fundadores de dicho género, versus Guilisasti, que es una artista contemporánea. Me parece más interesante como Guilisasti recupera por medio de la pintura los estudios botánicos realizados justamente en la época de Caravaggio y Aertsen

La obra de Guilisasti toma recursos tradicionales de la pintura para configurar un "muestrario" de cientos de objetos de loza pintados con motivos florales. La manualidad, presente en la creación de dichos elementos, por analogía deviene en la propia manualidad de la pintura. Los objetos en este sentido se transforman en portadores de una época determinada, se transforman en vestigios de una historia.

Finalmente, me interesa destacar justamente la obra de Guilisasti porque su obra pictórica no se circunscribe necesariamente en el cuadro individual, sino porque construye escenarios ajustados a las condiciones del espacio donde exhibirá, y que es lo que yo justamente pretendo explorar.

I.3. Antecedentes biográficos y técnicos ligados a la construcción de mi obra.

Comenzaré por citar 3 trabajos que he desarrollado paulatinamente desde el año 2006 que a mi juicio resultan fundamentales como antecedentes pictóricos en la creación de este trabajo "Lugares transitorios". Fundamentales en la medida en que cada uno de ellos responde diversos desplazamientos del referente residual y que han derivado en la creación de este proyecto.

Durante el año 2006 en la ciudad de Concepción, comencé por realizar una serie de pinturas que trataban la temática de la basura. En estos primeros trabajos comencé a reflexionar respecto de lo que significaba habitar en un determinado lugar. Ello me llevó

a realizar una serie de pinturas de mediano formato en el cual retrataba la basura amontonada periódicamente en las afueras de la pieza que arrendaba en ese instante.

En aquel entonces mi mirada respecto del entorno tenía que ver con los aspectos periféricos reflejados en estas bolsas amontonadas y sudadas por el efecto de la putrefacción de los elementos que había en su interior con el correr de los días. Y como estas bolsas hablaban directa o indirectamente de una cuestión social. El basural poblacional, el de la esquina, reflejaba una parte de mi vinculación con el contexto, en los márgenes de Concepción.

Sin embargo, el lugar no lo exhibía explícitamente, sino que abordaba una mirada mucho más acotada al "objeto" residual. Esto es, que me concentré en las bolsas amontonadas y los desperdicios traslucidos en su interior por efecto de las transparencias de las bolsas. Me interesaba que en cierta medida fuese un detalle, una indicación a estos elementos amontonados en las calles.

Por otra parte, me preocupaba que la representación de dichos elementos fuese desde arriba. La toma fotográfica y por consecuencia la representación pictórica que después realizaba daba cuenta de esta mirada o enfoque "hacia abajo", (Pág. 16, ilustración 8) provocando que el espectador de cierta forma pudiese entrar en el cuadro, "caer" en dicho escenario. La pintura en este caso representa un recorte de las innumerables bolsas apiladas en la esquina del lugar que habitaba en ese entonces.

8. Bruna, Francisco. (2006). *S/T*, óleo sobre madera, 75 x 110 cm.

Al finalizar el mismo año, y después de un cambio de residencia dentro de la misma ciudad de Concepción comencé por investigar pictóricamente el tema residual pero ahora a partir de la recolección de distintos envoltorios o residuos que guardaba en mis bolsillos. Cajetillas de cigarrillos, boletas dobladas, envoltorios de dulces, etc. Ahora mi atención estaba puesta en como dichos envoltorios daban cuenta del día a día, de una actividad o consumo diario. Esta actividad de recolectar los desperdicios que guardaba en mis bolsillos la ejecuté durante un año y a partir de ello realicé una serie de pinturas a modo de bodegones.

Para ello disponía pequeños montones de estos residuos en una mesa y posteriormente los pintaba en distintos soportes tanto en madera como en tela, en pequeños formatos (Pág. 17, ilustración 9). El resultado, es una serie de pequeños montajes de estos residuos, en el cual ya no resaltaba el aspecto putrefacto de los primeros trabajos, sino los pliegues y sombras proyectadas por los propios elementos sobre la mesa.

9. Bruna, Francisco. (2006). *Obras mínimas,* óleo sobre madera, 20 x 20 cm.

El desplazamiento del referente, de la calle a los bolsillos, pasó por un vínculo mucho más indirecto en ese entonces con la basura. Anteriormente el contexto en el cual vivía gatilló dicha investigación. Ahora, al abandonar aquel lugar e instalarme en otro, en condiciones mucho más favorables respecto del entorno, me hizo cuestionar mi producción artística a partir de la sistematización de un proceso de obra. Esta sistematización estaba dada por la recopilación de material para pintar, en el cual el gesto de retratar el día a día se torna en una actividad casi enfermiza, monótona y reiterativa, donde un día vivido, un día consumido se trasformaba en una pintura (Pág. 18, ilustración 10).

10. Bruna, Francisco. (2006). *Obras mínimas,* vista de una parte de las obras.

Como tercer y último gesto pictórico vinculado con lo residual antes de este proyecto puedo mencionar la exposición "Peritaje de rigor" del año 2008, en la Galería Bech junto a la artista Diana Navarrete.

En dicho proyecto establecimos un cruce entre nuestras formas de operar en la pintura involucrando el espacio de la Galería Bech. Por una parte Diana retrató a siete individuos realizando actividades cotidianas como lavándose los dientes, sacando algo de un refrigerador, etc. Yo, por mi parte representé la basura que estos mismos individuos juntaban un día a la semana. Para ello, fotografiaba la basura el día que iba a visitar a dichos individuos, disponiéndola en los bordes de una de las murallas de su propia residencia.

En esta serie de trabajos continué con la reflexión referida por una parte al día a día ya que la temporalidad estaba implícita en la recolección nuevamente de basura, pero ahora ajena, ya no estaba en mis bolsillos. El acto del "peritaje" se transforma en un sistema

para poder observar la intimidad de los individuos retratados a través de su basura. La basura recolectada se transforma en una “prueba” de lo consumido siete días a la semana.

Por otra parte, aparecen nuevos elementos en esta exposición que serán decisivos en la elaboración de este proyecto de Magíster. Por una parte la incorporación del espacio dentro de la propia pintura. A diferencia de las dos series antes mencionadas realizadas durante el 2006 en el cual el espacio solo tenía un aspecto secundario, en esta cobra valor y sentido, al aparecer en la tela, incorporando el sitio desde donde fue tomada la fotografía antes de ser retratado por medio de la pintura. En este trabajo aparece parte del borde de las murallas donde se hizo el “peritaje”; murallas amarillas; el piso parquet; los guardapolvos ubicados en los márgenes entre la muralla y el piso, etc. (Pág. 19, ilustración 11). El espacio cobra relevancia ya que indica la procedencia de la basura recolectada y retratada, invita a reconocer en ella una arquitectura determinada y diferenciada, la de cada individuo.

11. Bruna, Francisco. (2008). *Peritaje de Rigor,* óleo sobre tela, 40 x 130 cm.

Por otra parte esta incorporación del espacio dentro de la obra ahora también está en el afuera del cuadro, en las particularidades arquitectónicas que ofrece la propia Galería para instalar dichos trabajos dialogando con los de Diana Navarrete (Pág. 20,

ilustración 12) y como en ese caso me hice cargo del lugar o contexto en el cual estaba exhibiendo.

Para ello tuve que adaptar el formato de mis trabajos, predominando la horizontalidad, por lo que la altura de los soportes bajó considerablemente, acentuando la contención de dichos elementos residuales, mientras que por otro lado la disposición en el borde de la misma sala resituaba la historia representada de "un día" en el borde de un espacio expositivo como el de la Galería Bech.

La contención sería doble, por un lado de la propia pintura, a partir de su formato horizontal y por otro el del espacio, abajo, entre columnas y puertas que interferían o cortaban el espacio de la Galería Bech.

12. Bruna, Francisco. (2008). *Peritaje de Rigor,* vista parcial de la exposición en Galería Bech.

Finalmente, la representación pictórica que llevo a cabo desde el 2006, que en un comienzo resulta ser desde una perspectiva muy íntima, desde mi biografía, en los lugares y contextos que habito, ahora apunta a una reflexión respecto de la basura como

elemento determinante en la construcción de una identidad cultural, vinculada con la periferia, y los lugares con los cuales interactúa mi propia obra, los espacios institucionales o expositivos.

Ahora bien, estos antecedentes respecto de estas tres series de trabajos, a mi juicio dan cobertura respecto del trabajo que desarrollé durante el Magíster en Artes que realicé en la Universidad Católica y particularmente en las asignaturas de proyecto I y II, donde tuve que abordar más profundamente esta temática vinculada con lo residual y que sirvieron para elaborar esta investigación final donde la basura ya no está en mi entorno, está nuevamente afuera, en el margen de la ciudad, en los vertederos.

I.3. El paisaje desbordado: Consideraciones respecto del vertedero como paisaje aledaño.

"Un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte".

Roger Alain.

Cuando me propuse desarrollar este trabajo pictórico, pensé en los diversos desplazamientos que había realizado previamente con la basura como referente en mi pintura cuestionándome dos cosas: por un lado mi forma de pintar y por otro lado mi posición frente a la basura. Este cuestionamiento me llevó por dos sendas: Por un lado, últimamente la basura solo se estaba transformando en un modelo con el cual doblegar técnicamente problemáticas como brillos, pliegues, transparencias, etc. Y por otro lado,

la basura con la cual creaba mis obras me permitía tener cierto control sobre ella, el contacto con ella era superficial.

Frente a estas dos problemáticas quise dar un vuelco en mi forma de trabajar, por una parte, mi forma de pintar debía ser distinta en este proyecto, no porque eso quizás hiciese la diferencia, sino porque sentía que mis pinturas ya solo apuntaban a problemáticas ligadas con cuestiones técnicas, la basura que representaba cada vez era "menos basura" (Pág. 22, ilustración 13); brillante; de gran colorido, en el cual llamaban mucho más la atención los pliegues de las bolsas de basuras o los propios elementos retorcidos y deformados. En este proyecto quería que de cierta forma la pintura fuese "honesta" con el modelo. Es decir, que el color y el "espectáculo" del brillo y del pliegue diera paso a la suciedad por medio de capas de pintura bajo una paleta mucho más monocromática.

13. Bruna, Francisco. (2009). *S/T, óleo sobre tela, 50 x 50cm.*
(Trabajo realizado en Proyecto II, en el Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica).

Ahora bien, frente al control que me entregaba la basura que disponía en mi casa, o la de otros individuos preferí para este proyecto tomar distancia e investigar el lugar donde se contuviera la basura de la calle que es el vertedero.

La pregunta que cabría hacerse es ¿Pero cómo poder considerar este lugar como un paisaje, o parte de un paisaje? Y la respuesta está sujeta a una doble articulación según plantea el investigador Francés Alain Roger.

Por una parte la de *país/paisaje* y por otra la *artealización in situ/ artealización in visu.*

Lo primero, es que justamente la noción país/paisaje comienza por una incomprensión del concepto paisaje, que solo aparecería en la lengua francesa hasta finales del siglo XVI.[4]

Para citar dicha confusión Roger se refiere a un ejemplo citado por Henri Cueco en su texto "Approches du concept de paysage" menciona un ejemplo a partir de la pregunta a un campesino respecto del paisaje: "Louis, ¿cómo dices: es bello, este paisaje?. Me mira y comprendo que le planteo un problema difícil. Tras un largo silencio, por fin declara: "se dice, es un buen país". (Roger, 2007; 30)

El campesino responde supliendo dos palabras, por un lado *bueno* en lugar de *bello* y *país* en lugar de *paisaje*. El campesino en este caso anula el punto de vista estético transformándose en un individuo ajeno a dicha conceptualización del paisaje. Cosa curiosa, particularmente porque el paisaje natural, ese que conocemos de montañas y naturaleza indómita está justamente en el contexto en el cual vive el campesino, sin embargo su relación del paisaje es con el país.

Esta incomprensión del paisaje radica en la imposibilidad del campesino de ver el campo con la suficiente distancia y porque para él tiene una connotación utilitaria, donde lo bello es útil. La naturaleza para el campesino tiene un fin práctico y tangible en cosas que él mismo labora con sus manos en el día a día, por lo que el paisaje infiere necesariamente una distancia, distancia que permite tener una dimensión estética del

[4] Roger establece una etimología del concepto paisaje que se origina en las lenguas occidentales del siglo XV: land- scape en inglés, landshaft en alemán, landschap en neerlandés, etc.

lugar. *"El paisaje es el aspecto de los lugares, es el vistazo, es una distancia que se adopta con respecto a la visión cotidiana del espacio"* (Roger, 2007; 32)

Esta distancia es la que planteo como primer punto clave en la configuración del vertedero como parte de un paisaje. En el campesino de Cueco, el paisaje no alcanza a tener una dimensión estética por lo que no es reconocido como tal, su vínculo con él es emotivo, familiar, laboral. En el caso del vertedero, pertenece a la sociedad, como una especie de apéndice, pero a la vez es un paisaje extraño, marginado, a espaldas de la ciudad con el cual no existe un contacto habitual, por lo que en este punto entra a participar la siguiente doble articulación artealización in situ/ artealizacion in visu.

El vertedero, ese lugar extraño formado por pilas de basura contenida una sobre otra se transforma en un paisaje cuando esa distancia mencionada anteriormente se maneja y segmenta a partir de la mirada, en una "mirada delimitadora", que es "la separación de una parte de la naturaleza para encuadrarla en un horizonte visual momentáneo o duradero" (Nogué, 2009; 182). Esta segmentación es la que se hace a través de arte, y que según Roger puede ser directo (in situ) o indirecto (in visu).

Directo, cuando el artista interviene directamente en la naturaleza o paisaje, utilizando los mismos elementos de la naturaleza para construir la obra y donde el soporte es el paisaje. Tal es el caso de artistas como Robert Smithson que con su obra "Spiral Jetty" del año 1970 (Pág. 25, ilustración 14), utiliza barro, cristales de sal y roca para construir un espiral de este material que entraba directamente en el mar, 1500 metros hacia el interior, interviniendo el paisaje a gran escala.

14. Smithson, Robert. (1970). *Spiral Jetty*, barro, cristales de sal, rocas interviniendo el mar , Rozel Point, Great Salt Lake, Utah.

En este caso, la intervención en el espacio está dada por el propio paisaje como soporte, la intervención es directa.

Mientras que por otro lado existe una artealización indirecta, móvil, que está determinada por la mirada (in visu). Aquí es donde entra en juego mi forma de operar ya que repercute directamente desde la mirada en su representación pictórica.

La pintura, la representación de dicho lugar y su posterior desplazamiento a una sala de exposiciones es lo que finalmente delimita dicho escenario transformándolo en un paisaje. Es una parte, contenida en sucesivas capas conceptuales (la de la propia pintura, en su marco y su bastidor y en su proyección posteriormente dentro de la Galería Macchina), con los calces y descalces que la propia arquitectura genera.

En consecuencia, la delimitación que establezco como mirada va de la mano con la noción de espacio. Esto es, que el "trozo" de vertedero representado en mi pintura está condicionado por otro factor, que es el de los espacios expositivos. La movilidad de la obra de un escenario a otro, interfiere ahora en este fragmento, condicionando la obra a las particularidades de cada escenario en los cuales se tenga que exhibir.

Por otra parte, la mirada, al seleccionar y "apropiarse" del espacio implica una construcción cultural. Esto es, que no solo es el gesto de señalizar un lugar y decir "esto

es ahora un paisaje". Es una construcción que deviene en el tiempo, y por ende involucra no solo la mirada de los artistas, a propósito de lo que señala Joan Nogué en su texto "La construcción social del paisaje", donde las miradas acumuladas por la sociedad son las que transforman los paisajes naturales en paisajes culturales. La mirada por consecuencia responde a ideologías e intereses definidos.

> *Las miradas sobre el paisaje – y el mismo paisaje- reflejan una determinada forma de organizar y experimentar el orden visual de los objetos geográficos del territorio. Así, el paisaje contribuye a naturalizar y normalizar las relaciones sociales y el orden territorial establecido.* (Nogué, 2009; 12).

La aparición del territorio, como una cartografía de una determinada cultura es la que por otro lado define que es, de lo que no es paisaje. El vertedero entonces aparece como un lugar "cercado" a las afueras de la ciudad, porque la sociedad así lo ha establecido y porque además existe un sinfín de problemáticas higiénicas y salubres que también lo determinan, Sin embargo esta cartografía está construida porque hoy en día es una necesidad de las culturas tener bajo control o bajo la vista los lugares urbanos y sus márgenes. El sitio eriazo, el terreno baldío, y el mismo vertedero están sujetos a la mirada no tan solo del artista, sino de la sociedad.

La artista chilena Voluspa Jarpa rescata justamente la noción de territorio a partir de los sitios eriazos. Por medio de la pintura en gran formato establece un discurso pictórico a partir de sitios olvidados, como analogía de la propia pintura, de la tela en blanco. Y por otro lado, establece un juicio crítico de la representación pictórica y la incorporación de escenarios desplazados o marginados dentro de la obra de arte.

Este es el caso de su obra "Serie de eriazos" del año 1995 (Pág. 27, ilustración 15) donde representa dos vistas de un sitio eriazo unidos por un marco dorado pintado en la parte central inferior. En este caso la mirada es desplazada desde el plano más cercano del

sitio eriazo en el costado izquierdo mientras que el derecho ofrece una vista panorámica del lugar. El Marco pintado sobre ambas vistas viene a unir ambos sectores e incorporar por consecuencia la tradición de la representación pictórica y el "fuera de marco". Con esto finalmente Jarpa pone en cuestión justamente que es lo que pertenece o no al arte a partir de estos sitios marginados y olvidados.

15. Jarpa, Voluspa. (1995). *Serie eriazos,* óleo sobre tela, 110 x 65cm.

Por último, si la mirada señalizada, aquella que construye un universo cultural de símbolos e intereses vinculadas con el territorio puede crear un paisaje, esta creo está supeditada en mi trabajo por el recorte de la tela y su emplazamiento en un determinado espacio expositivo.

El recorte de la tela es el procedimiento con el cual circunscribo parte del vertedero para representarlo pictóricamente mientras que por otro lado el lugar donde será instalado repercute en los ajustes, calces y descalces de la obra posteriormente. La mirada que propone el artista (yo en este caso) no calza con los distintos escenarios ya que depende

ahora de la otra mirada, la de las Instituciones. La metáfora de dicha relación está dada justamente porque lo que planteo es que la obra de arte, independiente de su origen artístico está supeditada a los espacios en los cuales debe adscribirse.

II. La pintura fuera de sí, estrategias de movilidad.

II. 1. El recorte de la tela

Lo primero que puedo mencionar es que la operación de recortar la tela del bastidor que utilicé en la creación de esta obra surgió a mediados del último año de Magíster, en la asignatura de Proyecto II, con Roberto Farriol como profesor guía (Pág. 29, ilustración 16). En dichas clases tenía que trasladar mis trabajos desde el sector de Franklin en Santiago, que era el lugar donde vivía, a Providencia, al Campus Oriente. El hecho de mover obras de gran formato en ese entonces resultaba ser un problema práctico. No poseía transporte para poder realizarlo y muchas veces tuve que llevar mi trabajo a regañadientes en las micros del Transantiago.

16. Bruna, Francisco. (2009). *Trabajo realizado para la asignatura de Proyecto II, durante mi realización del Magister en Artes en la PUC,* óleo sobre tela recortada del bastidor, 150 x 100 cm (detalle).

El recorte de la tela nace en mi trabajo como una problemática de tipo territorial y de desplazamiento muy personal y biográfico. Es decir, tuve que solucionar un problema práctico de desplazamiento de mi trabajo, donde el hecho de poder llevar "bajo el brazo mi obra de arte", me hizo tomar conciencia de mi condición como artista y como pintor al cuestionarme justamente lo problemático que resulta trasladar una obra, y por consecuencia descubrir las diferentes consecuencias de dicho gesto, el de desplazar mi trabajo y exhibirlo en distintos escenarios.

Sacar la tela del bastidor se transformó en mi trabajo en una forma de desprender la pintura del soporte que la ha delimitado históricamente, sin embargo dicha noción, la de la tradición pictórica normada por el marco no desaparece, sino que más bien se transforma en una estrategia para poder movilizarla. Aquí radicaría la clave de como poder entender este gesto.

Ahora bien, este ánimo de salir del museo, o de movilizar el trabajo surge como una problemática ligada con el cansancio de los artistas de tener que dialogar con la Institución y sus agentes para la organización de exposiciones. Esto lo encontramos por ejemplo en la "Secesión Vienesa en 1897, debates relativos a la constitución de tribunales de artistas, a la autoexposición y a que el artista se hiciera cargo de la presentación de sus propios trabajos" [5] (Ardenne, 2002; 22).

Existe evidentemente en la constitución de una exposición una concepción política de está, y el artista es el que no está dispuesto a seguir determinados patrones o por lo menos ponerlos en contradicho.

Este sistema de autoorganización la asumieron los impresionistas en 1873 con la exposición en la casa de Nadar, los futuristas en 1912, con su exposición itinerante y los Dadaístas con su "Dada Messe" en 1920. Son los primeros artistas que adoptan una posición crítica frente a la obra de arte y su relación con el espacio Institucional.

[5] Ardenne reflexiona respecto de lo ocurrido en los debates de artistas por efecto del cansancio de componer con la Institucionalidad de aquel entonces las exposiciones, siguiendo la huella de Courbet y de Manet

> *tantos rodeos pioneros del imperium museográfico institucional, a contracorriente de la servidumbre que desembocarán, en el siglo XX, en unas prácticas de exposición que los artistas moldean a su antojo, ya se trate de exponer fuera del museo o simultáneamente dentro y fuera de éste.* (Ardenne, 2002; 22).

La obra de arte se transforma en una obra móvil que se desplaza por distintos espacios expositivos, algunos más institucionalizados que otros, pero que en definitiva ponen en cuestión el lugar de la obra o territorio y a la "exposición" como el acto que la valida.

Estos dos conceptos son lo que me interesa poner en diálogo en el desarrollo de este proyecto. Por un lado la noción de territorio, que yo la puntualizo en la idea de cómo un paisaje como el vertedero puede ser desplazado e insertado en distintos espacios, y por otro lado la "exposición", entendiendo que su definición "expositio" (Ardenne; 22) en el siglo XVI conlleva una concepción política. Esto es, que la obra de arte inevitablemente tiene una determinación basada en intereses específicos propuestos por quienes están a cargo de las instituciones que recepcionan y exhiben arte.

En el caso de mi trabajo, el recortar la tela me permite amplificar o extender la superficie de mi obra pictórica. Me refiero a que el hecho de poder recortarla me permite volver a utilizar el soporte para extender las dimensiones de mi trabajo, unir cada fragmento con otro. Con ello, cada parte de mi obra va en función del espacio donde será exhibido. Las medidas de éste responderán a las particularidades arquitectónicas del lugar de exhibición.

La movilidad en consecuencia resulta ser un tejido entramado con los espacios, La tela ahora separada se transforma en piel que recubre, que se adhiere y por lo tanto, que se impregna de las problemáticas específicas de uno u otro escenario.

II.2 movilidades y entramados: Religión versus capital

Esta movilidad o desplazamiento de mi obra la he planteado a partir de dos espacios expositivos que en la actualidad funcionan y que exhiben arte contemporáneo, como son la Galería Bech y la Galería Macchina.

El desplazamiento que articulé está hecho a partir de las especificidades arquitectónicas de la Galería Bech, que son las que determinan las dimensiones y cortes de mi obra y que posteriormente es exhibido y adherido en una de las murallas de la Galería Macchina.

Para establecer este análisis es que me remitiré a las condiciones específicas de cada lugar. Esto es; sus historias; principios curatoriales; y características arquitectónicas, puesto que justamente son estos factores los que determinan la creación de mi trabajo y su emplazamiento. Por otra parte hilaré un paralelo con el arte barroco de la contrarreforma, tanto el de los países bajos, como el español. Uno vinculado con aspectos ligados al capital y el otro a temáticas religiosas respectivamente. Con ello, pretendo establecer un paralelo con las Instituciones que he escogido, el de la Galería Bech y el de la Galería Macchina, una ligada con el capital y el otro bajo el prisma de la Iglesia Católica.

Para comenzar, según Andreas Prater, En su Texto "La pintura del Barroco" la evolución del Barroco Español está determinada por dos circunstancias externas.

Una de ellas es la baja consideración social que tenían los artistas españoles, al lado de los italianos y los flamencos y por el cual lucharon por años. Mientras que por otro lado está relacionado con que su *"apogeo coincide con la progresiva pérdida de poder y de prestigio de la monarquía española".* (Prater; 22) Una serie de factores como guerras sumado a la independencia de Holanda en 1648, son signos del agotamiento de dicho poder.

Bajo este clima de incertidumbre es que los artistas extranjeros de gran prestigio tampoco se sienten interesados en venir al país Ibérico debido a que la corte española no estaba en condiciones de hacer encargos, por lo que los pintores españoles adquirirían una principal relevancia.

Sin embargo, la popularidad demoraría en llegar y esto está definido porque no existía *"un círculo de clientes en los estamentos noble y burgués*". (Prater; 25). Sería entonces la Iglesia quien se fijaría en estos artistas debido a que existía una necesidad por tener cuadros con representaciones religiosas, bajo la Contrarreforma.

La pintura religiosa adquiere una connotación determinante en la pintura española, donde destacan la serie de "Inmaculadas" de Bartolomé Esteban Murillo (Pág. 34, ilustración 17). Este tipo de representación está basada en la idea de que "María, Madre de Cristo, no pudo participar del pecado original, quedando exceptuada del mismo por deseo expreso de Dios, así que ella habría entrado en el mundo sin mancha ni pecado" (Santiago, 1981; 22). La Virgen María pasaría a formar parte de un tipo de pintura religiosa muy potente en España, y sería representada esta escena en innumerables ocasiones.

17. Murillo, Esteban. (1660-1665). *La inmaculada concepción de El Escorial*, óleo sobre lienzo, 206 x 144 cm, Museo del Prado, Madrid.

En la "Inmaculada Concepción de El Escorial" de Esteban Murillo se puede apreciar a la Virgen sobre una atmosfera nubosa acompañada por cuatro ángeles niños. La Virgen con túnica blanca al centro de la obra prepara su ascensión a partir del movimiento con que el manto azul rodea su figura.

Mientras que en España la pintura estaba ligada a un sentido religioso, en los países bajos operarían desde otra óptica, principalmente por el auge de Amsterdam como epicentro del arte y el comercio.

Holanda, al contrario de España, tenía hacia el 1600 una gran competencia con Inglaterra quien tenía el monopolio del comercio con India, y América. Mientras que Amsterdam lideraba el mercado del dinero.

> *"La bolsa de Amsterdam era en el siglo XVII lo que el Wall Street es en la actualidad. En 1602, varias sociedades comerciales se fusionaron para formar la compañía de las Indias Orientales, lo que supuso la afluencia a Amsterdam de una cantidad inimaginable de dinero".* (Prater; 81)

Con esto, la ciudad se transforma en un polo de circulación de artistas, y compradores de obras de arte. Por otra parte, la pintura asume un papel fundamental en el protestantismo Calvinista. La finalidad del cuadro poco a poco se aleja de sentido decorativo que propugnaba la Iglesia Católica y pasa a convertirse en un objeto autónomo.

Bajo esta autonomía, el cuadro pasó a transformarse en un objeto móvil, apareció un mercado del arte que haría que muchos artistas vendieran sus trabajos y que aparecieran los "agentes de arte" que harían de intermediarios entre los artistas y los compradores.

La pintura comenzó a estandarizarse, es decir a uniformarse. El marco ya no es fastuoso, se utiliza madera negra u oscura otorgándole menos protagonismo, haciéndolo más neutro. Se debieron incluso "normalizar" el tamaño de los cuadros para racionalizar las ventas y los precios.

Los encargos de pinturas se transformaron en pan de cada día. Pagándose por ellas enormes sumas de dinero. Un ejemplo de ello es la pintura "Aristóteles contemplando el busto de Homero", (Pág. 36, ilustración 18) de Rembrandt. Encargo realizado por Don Antonio Ruffo en 1653, "por el cual llegó a pagar 500 florines" (Prater; 81).

18. Rembrandt, Van Rijn. (1653). *Aristóteles contemplando el busto de Homero*, óleo sobre lienzo, 143,5 x 136,5 cm, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos.

Finalmente, al hacer un breve recorrido por ambos casos de la pintura barroca, tanto la española como la de los Países Bajos, y particularmente el caso de Holanda, se puede percibir los distintos canales ejercidos por la pintura en virtud de las situaciones políticas y culturales en cada contexto. Por una parte la presión de la Iglesia por utilizar dicho medio para llegar a la gente en España y que sujeto a la baja popularidad de los pintores hizo que se enfatizara el carácter religioso de este sector de Europa. Por otro lado, la pintura Holandesa, y particularmente la desarrollada en Amsterdam prospera por las sendas del capital y el mercado. Una floreciente economía haría que se pagaran enormes sumas de dineros por la pintura de género.

Estas dos caras de la moneda, la de la religión y la del mercado habla de mecánicas distintas de operar en circunstancias determinadas. Una especie de analogía

por parte de mi trabajo el cual fue pensado para ser instalado en un lugar ligado al capital como es el Banco del Estado de Chile (Galería Bech) mientras que su inserción y emplazamiento se realizó en la Galería Macchina, perteneciente a la Pontificia Universidad Católica.

III. Territorios dispares: La Galería Bech y La Galería Macchina

III. 1 La Galería Bech: "el arte como esparcimiento"

La Galería Bech forma parte del Instituto Cultural del Banco del Estado, el cual es dependiente de la Gerencia de Bienestar del mismo. "Nace en el año 1956 con el propósito de contribuir al bienestar –valga la redundancia- y a aportar cultura y entretención a los funcionarios" (Instituto Cultural Banco Estado).

Durante los años ochenta existió un calendario de exposiciones pero que no seguía una línea curatorial. Esta comenzó a tomar forma con el trabajo realizado por Francisco Sanfuentes, que en ese entonces trajo aires nuevos al espacio, con presentaciones de artistas más contemporáneos.

Es solo hasta el año 1996 cuando se establece una línea curatorial definida, al asumir como Directora Patricia Díaz Inostroza, la cual plantea *"una apertura más orgánica y el interés por el arte contemporáneo de artistas jóvenes, con propuestas experimentales y no comerciales".* (Instituto Cultural Banco Estado). Esto determinaría la remodelación de dicho espacio, pensando en las nuevas propuestas a exhibir.

Finalmente, durante el año 1998, asume como coordinadora del espacio Paz Carvajal, artista egresada de la Universidad Católica, quien propone un sistema de convocatoria abierta, el cual sometida a una curatoría conformada por artistas de trayectoria, seleccionan finalmente los artistas a exponer para el calendario de cada año.

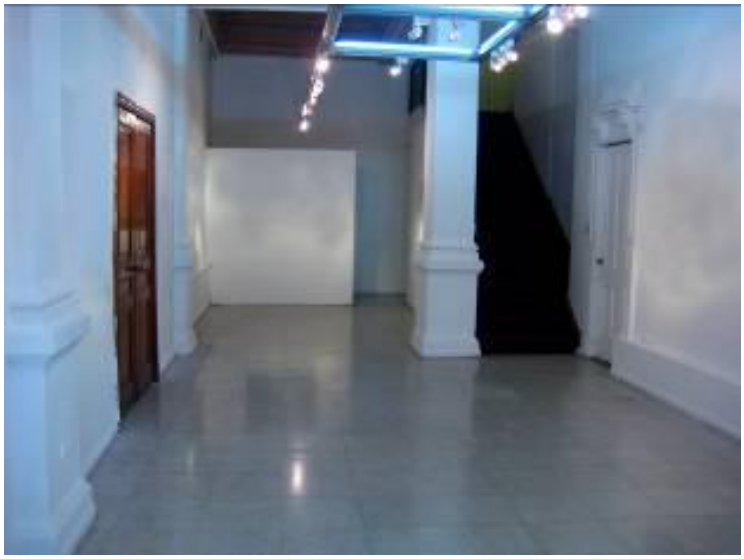
Llama la atención como justamente muta la estructura curatorial de dicho espacio, el cual en sus comienzos fue destinado como un lugar de esparcimiento y entretención de los trabajadores de dicha Institución, incluso con exposiciones de artistas aficionados.

El sentido o lineamiento actual de la Galería permite a artistas emergentes mostrar sus propuestas, acompañado de un pequeño catálogo con textos escritos por los propios artistas como por teóricos consolidados y emergentes, lo que le otorga un carácter mucho más reflexivo a cada exposición. En este sentido, cada muestra articula no solo

un ámbito relativo a la muestra de objetos artísticos, sino que en conjunto tanto artistas como teóricos jóvenes proponen un discurso vinculado con dicho espacio.

Por otra parte resulta curioso cómo se propone la línea curatorial referida al ámbito no comercial, distintamente a las bases políticas de dicha Institución ligada a una empresa bancaria estatal. Con ello, las connotaciones simbólicas de dicho espacio, lo relativo a lo comercial, se transforma en un elemento secundario en cuanto a las perspectivas más experimentales propuestos por su curatoría.

Ahora bien, he considerado para este proyecto trabajar con dicha Galería puesto que posee características espaciales particulares que la hacen totalmente distinta a otras galerías de arte (Pág. 39, ilustración 19). Lo primero que quiero señalar es que debido a sus irregularidades arquitectónicas hace que este espacio sea un desafío para quien quiera trabajar en este sitio específico. Murallas con distintas medidas, separadas por columnas que no necesariamente tienen distancias similares entre una y otra, así como también puertas que se encuentran cerradas y una escalera que da hacia un segundo piso.



19. Galería Bech. *Galería de arte perteneciente al Instituto Cultural Banco del Estado. Ubicada en Alameda 123. Santiago, Chile. Vista interior de la Galería*

Tomando en cuenta este escenario consideré particularmente pertinente elegir la muralla oriente (Pág. 40, ilustración 20) de la Galería Bech para así poder trabajar desde todas

las complicaciones estructurales que este espacio posee. Mi intención para este proyecto es evidenciar estas irregularidades a través de su proyección arquitectónica, primero desde sus medidas totales respecto al largo de su extensión, así como las distintas irrupciones provocadas por las mismas columnas y puertas presentes en la sala que finalmente dividen el espacio.

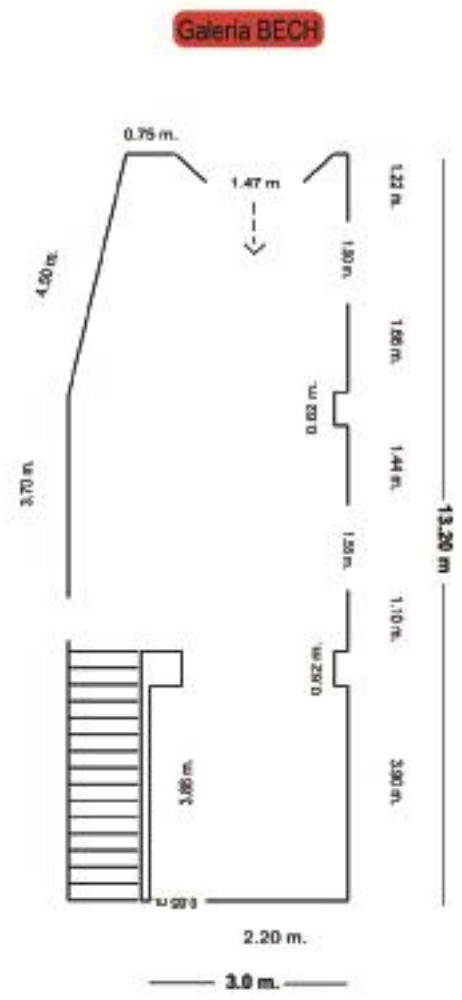
Otro de los puntos que llamó mi atención de este espacio, fue el flujo o el tránsito al interior de esta. En ella se puede observar como las mismas irregularidades arquitectónicas de la galería inciden en el flujo de la gente que trabaja ahí y en los espectadores que la visitan. Las distintas puertas, así también como la escalera que conecta el primer piso con el segundo, funcionan como lugares de tránsito, la Galería funciona como un espacio neutro que conecta todos los espacios en su interior. Esto hace que inevitablemente las personas que visitan la Institución tengan que pasar por dicho espacio.

20. Galería Bech. Vista oriente de la Galería. 12,68 cm de largo. *Detalle de la muralla oriente.*

Debo justificar que la utilización de la muralla oriente, y no la sala completa, está definida únicamente por las complicaciones arquitectónicas de esta y no responde necesariamente a una explicación literal del problema estructural como metáfora de las problemáticas políticas de acceso, simplemente, mi trabajo opera tomando en consideración una de las murallas que posee más descalces e interrupciones visuales, para así poder hablar, desde ahí, acerca de lo que ocurre con dicho *espacio específico.*

En este caso, los elementos estructurales del espacio interior de la Galería Bech condicionan la pintura que finalmente realizo. Son las medidas, los cruces entre un plano

y otro los que dan cuerpo a mi obra. Para ello, me basé en los planos que existen de dicha Galería (Pág. 41, ilustración 21) para construir mi trabajo pictórico.



21. Plano Galería Bech, disponible en http://www.culturalbancoestado.cl

En definitiva, la arquitectura (planos) de la galería Bech funciona como maqueta para proyectar y desplazar posteriormente mi pintura, donde lo que me interesa es la obra en su movilidad espacial y no tanto en las repercusiones físicas de ésta. Es decir, no

pretendo ilustrar que la obra efectivamente estuvo en un lugar y ahora está en otro, sino más bien plantear mi proyecto como una obra de arte que se moviliza desde la conceptualización, proyección, materialización y re contextualización, y que puede ser generada en pos de un espacio específico y a partir de un proyecto determinado, condicionantes que hoy en día sirven para movilizar de igual forma el arte contemporáneo.

En este sentido, la arquitectura juega un papel fundamental, ya que incide como factor activo en la planimetría específica con que se trabaja un lugar determinado y que permite que la obra finalmente pueda moverse o no de un lugar a otro.

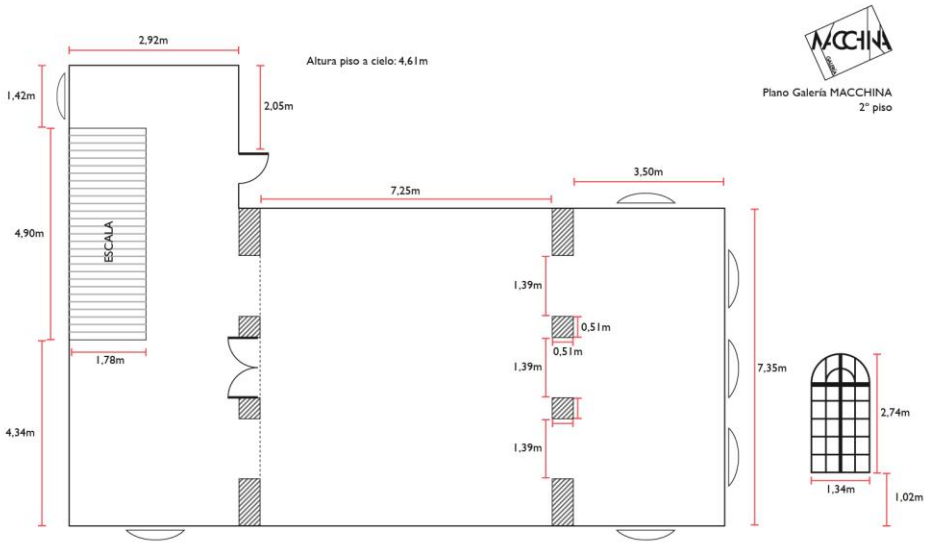
III. 2. La Galería Macchina: "transdisciplina e investigación"

Ahora bien, al instalar mi obra finalmente en la Galería Macchina, el desplazamiento de la obra deviene en un replanteamiento de la relación obra- espacio expositivo. Lo que partió como una obra pensada para un espacio ahora debe ser expuesta en otro. Esto me llevó a investigar dicho espacio expositivo, al igual que el de la Galería Bech.

Al hacer un poco de historia, hay que mencionar que la Galería Macchina, dependiente de la Escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica nace como parte de una intención de generar un espacio que permita exhibir por una parte obras de artistas de la misma universidad o de afuera que tengan una trayectoria tanto nacional como internacional y por otro lado, que dicha calidad y trayectoria ayude desde el plano educativo, donde los artistas que expongan *"contribuyan a acercar el arte contemporáneo a la gente, estableciendo estrategias eficientes que contribuyan a un mayor entendimiento de nuestra disciplina, y así, desde nuestro lugar de competencia, colaborar al mejoramiento de la educación de nuestro país".* (Macchina, Galería)

La finalidad de la Galería es establecer un lugar desde donde el cual generar un campo educativo respecto de las artes visuales, operando desde el cruce de las artes visuales con distintas estrategias que permitan ejercer un campo más reflexivo, como conferencias y charlas que inviten a la ciudadanía, y en particular a la propia comunidad estudiantil a conocer las propuestas de los expositores y curadores.

Ahora bien, el desplazamiento de mi trabajo radica en las características arquitectónicas de los sitios en los cuales se va a exponer, para ello elaboré mi trabajo a partir de las características de la Galería Bech. Esto me permitió elaborar una obra que en su totalidad abarcó la superficie de 12, 68 cm de largo, que corresponde a las dimensiones de la muralla oriente de dicha Galería. Dicha obra la dispuse en paralelo, en la misma muralla oriente, pero ahora, de la Galería Macchina, en el segundo piso. Para ello, también utilicé los planos que existen de dicho espacio, (Pág. 43 ilustración 22) con lo cual se articuló un nuevo montaje, donde todas las irregularidades que devenían de la Galería Bech, sus cortes, vacíos de las puertas y columnas, ahora dialogan con este escenario.



22. Plano Galería Macchina, disponible en: www.galeríamacchina.cl

Dicho espacio posee características arquitectónicas disímiles con la Galería Bech. Para empezar, el espacio tiene una gran altura a diferencia de la Galería Bech. Por otro lado la muralla solo posee una interrupción en su continuidad que está dada por una columna, justo antes de llegar a la cara sur de dicho espacio. Para ello, utilicé las medidas que el plano me entregaba, las cuales sumaban 10, 75 mt de muralla visible o que se pueden exhibir trabajos, pero que sumado a los 3,29 mt que forman parte de la columna terminaba por dar una superficie de 14,04 mt, Con esto, evidentemente no hay un calce entre la obra pensada para la Galería Bech, versus este nuevo espacio según una perspectiva arquitectónica.

En este procedimiento de adhesión de la pintura a la muralla, aparecieron los vacíos provocados por las puertas que alteraban el espacio en la Galería Bech y también, porque los extremos del montaje tampoco calzaba con los límites de la muralla donde fue instalada. De esta forma, quise evidenciar el desajuste de ambos espacios expositivos por medio del descalce y el vacío generado por los cortes en la obra (Pág. 45, ilustración 23)

23. Bruna, Francisco (2013), Vista montaje de “Lugares Transitorios”, Galería Macchina.

Al establecer un análisis crítico de dicho desplazamiento se puede afirmar que por una parte la idea de construcción de mi obra tiene una naturaleza basada en los espacios o contexto donde serán exhibidos, para ello, las características arquitectónicas de dicho espacio metafóricamente hablan a través de los descalces o no-encajes de mi obra en uno u otro lugar.

La construcción de mi obra a partir de los planos de ambas Galerías dan cuenta además de lo incierto en su montaje, por una parte, sin haber exhibido la obra en la Galería Bech, y por otro lado, que la obra solo la haya montado días antes de la defensa de Magíster en la Galería Macchina, habla por el contrario, de que más que un plan controlado, aparece una suerte de “nerviosismo” o de incertidumbre frente a este nuevo escenario. No pretendí tener bajo control dichos aspectos ya que me interesaba más descubrir el espacio en el momento de su montaje. Eso me obligó a tomar decisiones que

solo se toman cuando se adhiere mi obra a la muralla respecto de cuestiones técnicas relativas al montaje,

Por otra parte, me interesó justamente el cruce de líneas curatoriales que se establecen entre una y otra Galería. Por una parte, el fin ligado con el esparcimiento de los propios trabajadores de la Galería Bech que tuvo en un comienzo y su posterior apertura a un campo más experimental, versus la postura más reflexiva ligada a la educación propuesta por la Galería Macchina. En dichas líneas curatoriales, existe una compleja red de intereses vinculados con las Instituciones que las supeditan. Por una parte el Banco del Estado, que busca establecer una cercanía o empatía con el público cotidiano y por supuesto, una apertura o democratización de su convocatoria, al establecer las exposiciones por medio de proyectos con el cual artistas emergentes postulan.

Mientras que por otro lado está la Universidad Católica, que evidentemente está inscrita en un fin más reflexivo ligado al ámbito académico, y por supuesto, bajo los parámetros éticos que la Iglesia Católica pretende inculcar.

El desplazamiento de mi obra viene a enfatizar dichos descalces Institucionales citando finalmente la idea de inserción de la obra en un contexto u otro en el arte contemporáneo.

IV. Estrategias de inserción.

IV. 1. Modelos de inserción en mi trabajo.

Mi experiencia como artista ha estado ligada desde la periferia, desde un plano biográfico, en mi habitar, en mi contexto, y por otro lado porque la visibilidad de mi trabajo estuvo sujeto a los espacios expositivos que se encuentran en la Región del Bío Bio, ya que estudié mi carrera de pregrado en la Universidad de Concepción y es la zona de la cual soy oriundo.

No es extraño entonces que los referentes que he ocupado para trabajar desde la pintura hagan mención a ello, sin embargo, otra cosa aparte es la visibilidad que he podido darle a mi trabajo en distintos espacios expositivos en distintas partes del país y en plataformas virtuales.

Dos sistemas han sido los que a mi juicio me han permitido poder exponer mi trabajo, por una parte la gestión de espacios alternativos y por otro lado la participación de diversos concursos de artes visuales.

Haré una breve reseña respecto de estos espacios alternativos, estableciendo un paralelo con lo que ocurre hoy en día en el mismo ámbito, sin llegar a establecer un "muestrario" de espacios, sino solo para ejemplificar y también respecto de los concursos de arte.

Durante los primeros meses del 2007 opté por viajar a Santiago a trabajar y a tratar de insertar mi trabajo en distintos espacios. Partí por utilizar medios virtuales o páginas como www.artenlinea.cl y www.artechilenoindependiente.cl para poder mostrar el trabajo que estaba realizando en ese entonces. Estas páginas web permiten que uno se registre y pueda subir y comentar imágenes de los trabajos entre los artistas que allí están, así como establecer grupos según los propios intereses. Fue así que conocí a una serie de artistas jóvenes que trabajaban con distintos medios, de diversas partes del país y con los cuales comencé a generar lazos. Todo a través de este medio virtual y desde nuestros propios trabajos ya que es eso lo que finalmente se comparte en este medio.

Comprendí que una buena estrategia era la de cruzar posturas y lineamientos con otros colegas artistas haciendo las veces de “curador” y gestor de nuestros trabajos. Hablo de “nuestros” ya que las exposiciones que pude realizar en Santiago siempre fueron colectivas o en duplas ya que es casi imposible exponer individualmente en alguna Galería sin que se conozca el trabajo. Por otro lado, hay que pensar que las redes sociales en el año 2007 no tenían el auge que tienen hoy en día, casi seis años más tarde.

La gestión debía ser por llamadas telefónicas o por las propias páginas web. Muchas veces sin siquiera conocer el rostro o la apariencia entre uno y otro artista. La primera reunión con Diana Navarrete la coordinamos describiéndonos a partir de nuestros vestuarios para poder reconocernos en el metro para posteriormente discutir que íbamos a idear.

Fue precisamente a partir de la problemática de no contar con espacios para poder exhibir nuestro trabajo que gestionamos mostrar nuestros trabajos en espacios alternativos a la Institucionalidad. Uno de esos espacios fue Galería Moto donde expusimos junto a Javier Rodríguez, Diana Navarrete y Bárbara Oettinger la exposición “Maquinaria pesada” en el 2008 y “Quieta” junto a Javier Rodríguez y Nicolás Tapia en la Sala de Arte Guillermo Núñez ubicada en la comuna de El Bosque, el mismo año.

Ambos espacios son distintos en sus planteamientos. Por un lado, la ya desaparecida Galería Moto, ubicada en el corazón de Providencia tenía el fin de realizar muestras de artistas jóvenes, emergentes o estudiantes de artes visuales. En conjunto con ello se realizaban ventas de obras de los mismos artistas así como ferias que mezclaban arte y diseño donde diversos diseñadores podían dar a conocer sus trabajos y venderlos. Esta hibrides de disciplinas al unísono hacía de este espacio una mezcla de tendencias y estilos que finalmente no pudo sostenerse en el tiempo. Funcionaba con la autogestión de quienes lo administraban y con el trabajo de los artistas quienes tenían que hacerse cargo de diversos puntos tales como pagar una parte de la luz, turnarse para cuidar la sala y cerrar las cortinas en la tarde, el cóctel, y por supuesto el catálogo. En resumidas cuentas nosotros los artistas teníamos que hacernos cargo de estas condiciones que evidentemente iban en paralelo a la creación artística.

A diferencia de este espacio, la Galería de Arte Guillermo Núñez, dependiente del Centro Cultural de la comuna de El Bosque, y que debe su nombre al reconocido artista nacional y premio nacional de artes del 2007 antes citado tiene una función social vinculada con el contexto en el cual está inserto. Lejos del centro de la ciudad y con un financiamiento municipal la curatoría del espacio está dada por el vínculo del arte con la sociedad y particularmente con los vecinos y asistentes a distintos talleres que se dictan en dicha corporación. Acá los artistas solo tuvimos que hacernos cargo del montaje de las obras. Mientras que la inauguración coincidió con la presentación de otros talleres para con ello tener una mayor cantidad de espectadores visitando los distintos espacios destinados para la exhibición de artes visuales.

El otro punto importante ha sido la participación en distintos concursos de artes visuales. Estos concursos representan una vitrina para poder mostrar trabajos y por otro lado puede significar recibir una cantidad de dinero por la obra si resulta premiada. En mi caso he podido formar parte de la selección de concursos como el "Cabeza de Ratón" organizado por el MAVI, el "Artistas del Siglo XXI" organizado por la Pontificia Universidad Católica, el "Marco Bontá" del MAC o el "Arte y Poesía Joven" de Valparaíso. Estos concursos son a nivel Nacional y por el solo hecho de quedar dentro de la selección me ha permitido que muestren mi trabajo por una cierta cantidad de tiempo.

Utilizar en paralelo estas dos estrategias, la de gestionar espacios por medio de establecer redes con otros artistas y en conjunto con ello, la participación en diversos concursos, me han permitido poder exponer en espacios Institucionalizados por medio de la postulación con proyectos a convocatorias como Balmaceda Arte Joven, La Pinacoteca de la Universidad de Concepción y por medio de Galería Móvil (Concepción) invitado a participar en la Feria de Arte Contemporáneo Ch.ACO en dos oportunidades.

Gestionar el trabajo es una tarea que como mencioné anteriormente es paralela a la creación, y a mi juicio tiene su origen en las políticas culturales relativas a los espacios expositivos institucionales que circunscriben sus calendarios con curatorías específicas y

a los cuales es muy difícil acceder. Frente a eso aparece la figura del “artista gestor o curador” el cual debe vincular su propio trabajo con el de otros artistas para poder generar exposiciones en espacios alternativos que si tienen convocatorias abiertas y a lo cual se puede acceder por medio de proyectos.

Ante la poca presencia de espacios, el artista es quien debe gestionarlo. Esto a mi juicio ha definido que se instrumentalice la labor del artista, ya no solo como creador, sino como productor de su obra en cuanto a su difusión e inserción en una escena en particular y por otra parte, la movilidad de la obra se manifiesta como una búsqueda de nuevos soportes o nuevos espacios donde exhibir el trabajo.

IV.2. Los espacios alternativos: tecnicismos y desplazamientos

En rigor, dos son los factores a mi juicio que determinan esta búsqueda de nuevos espacios expositivos. Por una parte la tecnificación del trabajo artístico, es decir, el hecho de que el artista no solo sea un creador, sino, un productor de su propio trabajo, lo cual estaría radicado en la enseñanza de las artes plásticas de comienzos del Siglo XX, y particularmente con las conjeturas ligadas al “arte aplicado” y al “arte puro”. El primero de ellos desde una óptica práctica o utilitaria y el segundo fruto de la creación.

Por otro lado, el segundo factor, radicaría en una búsqueda de nuevos espacios al margen de la Institucionalidad a partir de un cuestionamiento de los soportes en plena dictadura militar de 1973 bajo la instauración de un nuevo sistema económico en el país.

En el primero de los factores, ligado a la tecnificación del arte en Chile, se puede situar a la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo, en 1927, como contexto respecto de las directrices que tomaría la enseñanza de las artes plásticas en nuestro país.

Ante la necesidad de configurar un imaginario colectivo y nacional en dicha época, se buscó que el arte "sirviese" para algo. Esto debido a la incipiente Industrialización con que Chile pretendía alcanzar grados de modernidad. Con esto el Estado se transformó en el poder que sustentaba y dirigía las vetas del arte.

> *Así, para el Estado chileno durante el siglo XIX y principios del siglo XX fue una necesidad primaria involucrarse en la constitución del ámbito artístico nacional porque al mismo tiempo que cubría la construcción de un imaginario, paralelamente posibilitaba la formación de mano de obra especializada que exigía un país moderno.* (Berríos, 2012; 132).

Este sentido utilitario, a mi juicio hizo que inevitablemente una modernidad de comienzos de siglo XX en Chile fuese desde una óptica práctica, desde la industrialización, al servicio del Estado y en pos de su futuro. Esto haría que se fortaleciera una estrecha relación entre el arte puro y el aplicado, Pero particularmente el aplicado. Esto quiere decir que se buscó un fin utilitario del arte y que lo llevó a su tecnificación debido a los pocos recursos con los que contaban los artistas y la necesidad de un sueldo por lo que se hacía.

En este sentido, la enseñanza de las artes cumplió un rol determinante. Fue entonces, en plena dictadura cuando Alberto Mackenna[6] propuso instalar en la Escuela de Bellas artes en ese entonces:

> *…nuevos talleres de producción, dirigidos por maestros extranjeros, en los que aplicar lo enseñado a la ferretería, la cerámica, el repujado, la fundición, la encuadernación, el tejido, la litografía, el grabado, entre otras artesanías, ayudaría a formar un artesanado con profundos conocimientos*

[6] Nombrado bajo el Gobierno de Ibáñez del Campo como Director General de Educación Artística. Tuvo que impulsar la reorganización del campo artístico y de la enseñanza (Berríos, p 138).

del arte y del dibujo; reformas cuyo costo total calculó en quinientos mil pesos. (Berríos; 140-141)

Este sentido utilitario, ligado al arte aplicado es el que en definitiva marcaría el sentido del oficio ligado a la creación artística en Chile. El artista debe manejar ciertos conocimientos técnicos, los cuales no necesariamente responden a un sentido estético de la obra, sino que se traduce en un trabajo a partir de distintas disciplinas, incluso artesanales.

Este enfoque material y práctico respondería a una inquietud económica y por otra parte a los propios cuestionamientos dentro de la misma educación en Chile respecto de las artes plásticas, la cual alcanzaría revuelo en 1928 con el cierre de la sección de arte puro de la Escuela de Bellas Artes, por parte del Salón de Estudiantes del mismo año.

La puesta en crisis de un modelo económico a nivel global y un modelo educativo de las artes plásticas bajo una dictadura militar que buscaba la modernización del país en todas sus ramas es la que determinaría este sentido técnico y funcional del ámbito de creación artística en nuestro país. Sumemos a esto, la sostenida rivalidad entre quienes preferían el arte aplicado y practico al netamente artístico.

Esta convulsionada época de ajustes y desajustes en el arte de comienzos del siglo XX haría eco en el desarrollo de las artes visuales hoy. Específicamente con lo que ocurre con los artistas emergentes que buscan un espacio donde poder mostrar su trabajo y que en paralelo debe gestionar los recursos para movilizar, difundir y proyectar su trabajo en una sociedad globalizada.

Esta inquietud por generar o gestionar nuevos espacios al margen de los ya consolidados o institucionalizados responde a los cuestionamientos realizados por los artistas de la Escena de Avanzada como menciona Nelly Richard en su texto “Márgenes e Instituciones”. Es precisamente bajo el Régimen Militar, en plena dictadura, cuando los artistas se ven obligados a replantearse los soportes de la propia obra de arte como de los espacios expositivos.

La reacción de los artistas de esta época, de sumergirse y hurguetear en nuevos soportes artísticos tiene una evidente consecuencia ideológica respecto del contexto represivo de la época, por lo que el gesto de desvinculación aparece como una gran metáfora que habla de libertad y de desataduras simbólicas. Esto quiere decir que el artista de alguna u otra forma se siente partícipe de un sentido libertario que pretende transmitir por medio de este desmarque de las estructuras académicas tradicionales imperantes. Donde *"la ampliación de los soportes de realización artística planteada por la escena de "avanzada" supone la desestructuración de los marcos de compartimentación disciplinaria que recluyen el trabajo de producción cultural en zonas de confinamiento académico y profesional*" (Richard, 2009; 89)

Por otro lado, y a diferencia del sentido práctico y utilitario de la obra de arte en la dictadura de Ibáñez, este sentido económico y mercantil es el que justamente el artista desea vulnerar, alejándose de las Galerías Comerciales y por medio del cual se buscaba borrar los límites entre el arte y la vida, o como diría Diámela Eltit *"cometer el "incesto" y violar así las impurezas de las clasificaciones arbitrariamente impuestas en nombre de la tradición"* (Richard; 89).

Es necesario entonces establecer esta dicotomía de dos épocas de la historia del arte en Chile que resultarían claves en la movilidad o desplazamiento de los soportes artísticos. Por un lado la Dictadura de Ibáñez que repercute en el sentido técnico que rodea la obra, no solo en su creación sino en su producción y por otro lado lo ocurrido bajo la dictadura de Augusto Pinochet hasta fines de los años ochenta en el cual se pretendió desplazar los soportes del arte fuera de la oficialidad.

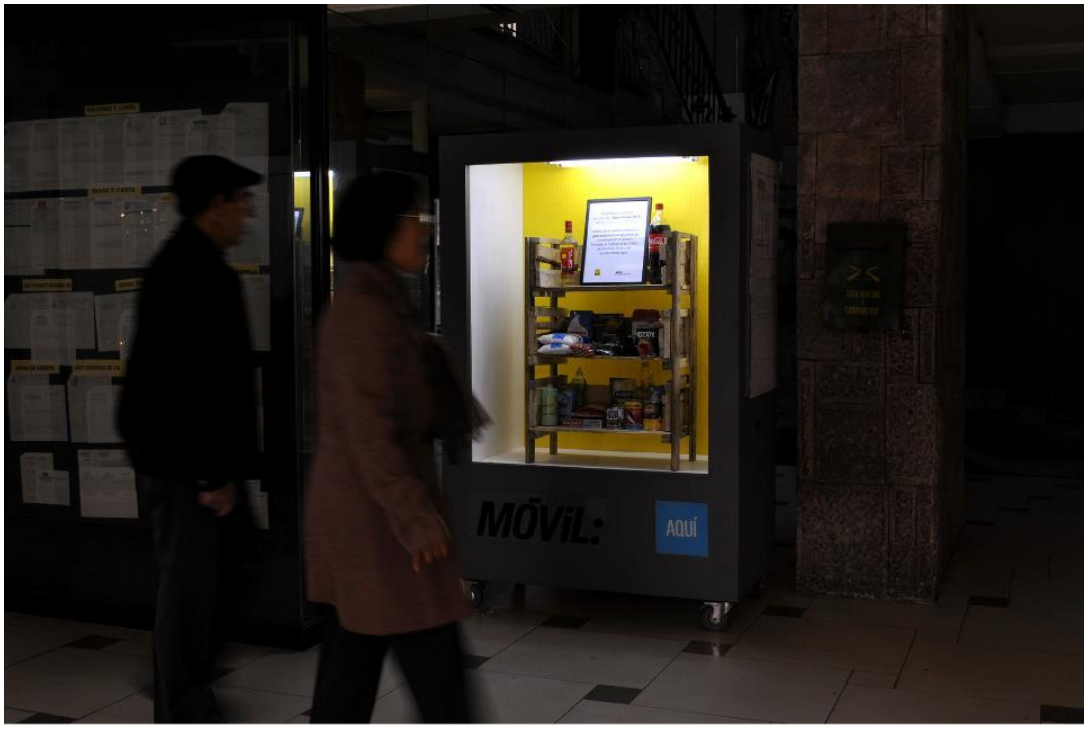
Hoy en día estos dos factores tienen incidencia directa en la gestión de nuevos espacios, ya no desde un compromiso ideológico a diferencia de lo ocurrido en plena época de la dictadura de Pinochet lo que permite "circular libremente por un espacio no delimitado", lo que permite al artista gestionar recursos de diversos orígenes, tanto públicos o privados. Esto repercute en un sentido político desde una óptica neutra, es decir, el artista se constituye en un agente que debe velar por la proyección de su trabajo y por su

subsistencia muchas veces, adscribiéndose en el borde entre la institucionalidad y el margen, como una especie de "bisagra":

> *…ninguno de estos proyectos busca realmente desvincularse de los espacios más tradicionales, ya que muchos de los artistas y gestores permean entre lugares de corte más tradicional y otros más "alternativos" siendo, justamente, la bisagra que se constituye entre dos modelos de exhibición hegemónicos. Buscan, en cambio, multiplicar las posibilidades de exposición y difusión de obras de manera autónoma y veloz. Esto les permite funcionar libremente ante cualquier tipo de compromiso curatorial, teórico o político, que más allá de rechazar, incorpora lógicas del mercado como lo es responder al juego de la oferta y la demanda y dar solución ante la proliferación de artistas que buscan exponer.* (Lathrop, 2012)

Un ejemplo de esta dualidad entre lo Institucional y lo no- institucional se encuentra en la adscripción de espacios alternativos al circuito de la feria de arte contemporáneo Ch.ACO que se realiza en Chile. En dicha oportunidad, desde el año 2012 que una serie de Galerías Independientes forman parte del circuito "ChACO Off", el cual conforma una red de Galerías al margen del espacio físico de la feria pero inserto en su cronograma de actividades para curadores, compradores, galeristas y coleccionistas. Este ejemplo viene a dar cuenta de la reciprocidad entre el margen y el centro.

Uno de los espacios que han cobrado relevancia para el arte regional y que ha formado parte justamente de este circuito es Galería Móvil (Concepción). El cual utiliza una vitrina móvil que se instala en distintos espacios públicos de la ciudad (Pág. 55, ilustración 24)



24. Trafixx, Galería (2013), Vista exposición "Bono familiar" en Galería Móvil, Concepción.

Desde el año 2009 que los artistas Oscar Concha, Leslie Fernández y los Diseñadores Dany Berczeller y Consuelo Saavedra que armaron este proyecto con la finalidad de desplazar el arte a distintos lugares, como Correos de Chile, Bibliotecas Municipales y Universitarias, el Mercado Central de Concepción y de Santiago, etc. Lanzando una convocatoria para artistas menores de treinta años y que pertenecieran a la región del Bío Bío. Con esto se buscaba darle un énfasis al arte emergente de la zona y poder proyectarlo a nuevos escenarios.

Esta vitrina permite que un artista exponga durante aproximadamente un mes en la Galería en un determinado espacio público. Lo que viene a sostener simbólicamente el hecho de dialogar aspectos privados y públicos. La obra necesita de luz artificial y por consecuencia se necesitan de recursos privados que puedan y tengan la intención de auspiciar este proyecto artístico. Por otro lado la adjudicación de fondos estatales como FONDART han permitido por una parte establecer una plataforma crítica y teórica de

cada una de las muestras exhibidas por medio de catálogos y por otra parte ha permitido poder llevar este proyecto a otras ciudades de Chile como Santiago invitados por feria ChACO y en ChACO Off el 2012 y también a Perú.

Este ejercicio de traslación de la obra y además de ello de la cobertura de artistas jóvenes viene a constituir un claro ejemplo de las nuevas directrices con que los artistas deben dialogar constantemente en el arte contemporáneo. El de la generación de espacios alternativos, de sustentabilidad económica por parte de los artistas y el de la conexión con los centros oligárquicos del arte nacional. La proliferación de estos espacios independientes con la dirección de los mismos artistas y con recursos mixtos, privados y estatales han permitido generar un campo diverso de propuestas artísticas, al margen de una adscripción política definida.

La movilidad de la obra hoy en día surge como una necesidad de los artistas que por distintas razones no pueden optar a espacios Institucionales, pero que bajo este techo alternativo puede visibilizar su trabajo y a la vez gestionar nuevos espacios y redes de contacto.

Yo circunscribo mi trabajo en este paradigma, el de la movilidad, puesto que ha sido una problemática con la cual he tenido que lidiar constantemente. Comenzando por los lugares en los cuales he habitado, el de la provincia, el de la población, pero por otro lado porque insertar mi trabajo ha significado un desplazamiento no solo de mi obra sino de experiencias y vivencias personales que evidentemente han marcado mi transitar por distintas ciudades del país. En este sentido no veo mi obra solo como una problemática ligada solamente al arte, también es un desplazamiento personal, el de la autogestión, el de la inserción de mi trabajo y el de mis propias vivencias en paralelo con dicho movimiento de mi obra.

CONCLUSIONES

Al finalizar este trabajo creo que lo más interesante resulta ser las interrogantes que se abren desde la misma obra en su desplazamiento de un lugar con las connotaciones de capital o mercado como es la Galería Bech hacia un espacio ligado con el tema religioso y también en como aquello repercute en los actuales modelos de inserción en el arte contemporáneo.

Lo primero sería mencionar que la movilidad es un aspecto que cruza transversalmente la elaboración de mi trabajo, y que finaliza en la adhesión de mi pintura a una de las murallas de la Galería Macchina.

Esta movilidad está dada en un sentido biográfico, por mi propio desplazamiento desde la ciudad de Concepción a Santiago, y como ello a determinado una búsqueda de estrategias para poder insertar mi trabajo. Por otro lado el dejar de trabajar con basura recolectada y desplazarme al vertedero como centro de acopio de una parte de la basura desechada por la ciudad responde a una movilidad ahora desde el paisaje. Salir de la ciudad en busca de un vertedero implica un desplazamiento, y por otro lado también está sujeto a ver con otros ojos un escenario residual como parte de un paisaje , lo que según Alain Roger estaría dado por la mirada artealizada, la mirada del artista por sobre un territorio determinado, la mirada hecha pintura.

Por otro lado es interesante ver como la movilidad ha sido un pie de apoyo de muchos artistas que desde los impresionistas en su afán por exhibir fuera de los marcos institucionales se han dedicado a buscar y generar nuevos espacios. Ahora, en el plano nacional creo que este desplazamiento va de la mano con la tecnificación de la obra de arte y su producción que ha sido sostenido por los modelos educativos de las artes plásticas en Chile desde 1927 con la Dictadura de Ibáñez y también por las políticas culturales que han sido determinantes hasta hoy en día, donde el artista ha tenido que aprender a hacer de montajista, publicista, etc. Haciéndose cargo no solo de su obra sino de todo aquello que lo rodea. No quiero terminar con este punto como si fuese una queja, más bien, creo que es plus con que los artistas emergentes tenemos (y me incluyo)

que caminar constantemente. La autogestión es un punto vital para poder movilizar el trabajo y es una fórmula que se repite en distintos espacios o Galerías que hoy en dia aparecen en distintos espacios físicos inimaginables hasta hace unos años, como containers, vitrinas de galería comerciales, galerías móviles, etc. Estos lugares, en su mayoría creados por los propios artistas han surgido como reflejo de un sistema neoliberal desmarcado de una ideología o rastro político desde el cual se puede gestionar sin descaro con el sector privado y el público o estatal a la vez. Dos dictaduras, la de Ibáñez y la de Pinochet en 1973 han dejado huella en este modelo actual, y no sólo en el ámbito cultural y económico respecto de la gestión de espacios, sino que han repercutido simbólicamente en el arte desde la marginalidad.

Mientras que en plena dictadura de Pinochet los artistas salieron a la calle pensando en borrar los límites entre la obra de arte y la vida, con un nexo social, hoy en día esta marginalidad se ve "muñequeada", más cerca que lejos de los sistemas oligárquicos establecidos en el arte. Es decir, que el arte, pensando en los espacios alternativos no se niegan a pertenecer o formar parte de los espacios consolidados institucionalmente. Esto responde a un desinterés hoy en día respecto de la política en el sentido partidista generalizado no solo a las esferas del arte, pero que sigue siendo político en la medida que fulgura como una nueva plataforma de espacios a la par de los ya consolidados.

Por otra parte, creo que ha sido determinante como ejercicio el hecho de hacer un alto y detenerme en las distintas operaciones que realizo al interior de la pintura y como finalmente inserto mi trabajo en distintos espacios. Cuestión que he venido trabajando desde el año 2006, en Concepción. Por una parte mi forma de trabajar en la pintura cambiando el formato de la tela, la utilización de capas de pintura negra para configurar el fondo y posteriormente el recorte de tela y su traslado.

Con el desplazamiento de mi obra desde la Galería Bech, ahora montada en dependencias de la Galería Macchina, lo que pretendí fue generar un choque entre ambos espacios, lo que se traduce simbólicamente en pequeños descalces de la inserción o adhesión a las murallas de este último espacio. Pequeños aberturas o vacíos que cortan o interrumpen la regularidad de la obra acentúan dichas implicancias físicas. Son

finalmente las irregularidades arquitectónicas de la Galería Bech que se friccionan con este nuevo espacio de la Galería Macchina los que evidencian dichos desajustes.

Mi obra por lo tanto viene a problematizar respecto de su inserción en distintos espacios Institucionales y como justamente eso incide al momento de elaborarla o instalarla. En este sentido, el contexto se transforma en un punto clave al momento de insertar un trabajo artístico. Este contexto yo lo enfaticé por medio de las problemáticas arquitectónicas de dos espacios consolidados y establecidos como son el de la Galería Bech y el de la Galería Macchina. No por su trayectoria, ya que la aparición de ambas en el escenario artístico nacional es dispar, sino en que están sostenidas por Instituciones que las validan y le otorgan sentido, por un lado el Banco de Estado y por el otro la Pontificia Universidad Católica respectivamente.

Esto hace que finalmente mi obra en este gesto tan crucial como es el de adherirse a las murallas de la Galería Macchina venga a proponer la “estrategia” como un modelo de inserción de los artistas quienes frente a la carencia de espacios Institucionalizados a los cuales acceder tenemos que proponer y producir nuestro trabajo desde una vereda muchas veces al margen de estos lugares.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Ardenne, P. (2002). *Un arte contextual.* Murcia: Cendeac.

Berríos, P., Cancino, E., & Santibáñez, K. (2012). *La construcción de lo contemporáneo. La institución moderna del arte en Chile (1910-1947).* Santiago: Estudios de arte.

Deleuze, G. (1989). *El Pliegue: Leibniz y el barroco.* Barcelona: Paidós.

Instituto Cultural banco Estado. (s.f.). *Galería Bech*. Recuperado el 23 de octubre de 2010, de Galería Bech: http://www.culturalbancoestado.cl/inicio.html#/content-03-00

Lathrop, A. (2012). *Arte y Crítica*. Recuperado el 28 de Diciembre de 2012, de Arte y Crítica: http://www.arteycritica.org/ensayos/entre-el-margen-y-la-institucion-la-bisagra-del-arte-contemporaneo-santiaguino/

Macchina, Galería. (s.f.). *Galería Macchina*. Recuperado el 13 de agosto de 2011, de Galería Macchina: http://www.galeriamacchina.cl/historia/)

Nogué, J. (2009). *La construcción social del paisaje.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Prater, A. (1997). *La pintura del barroco.* Köln: Benedikt Taschen.

Richard, N. (2007). *Márgenes e Instituciones.* Santiago: Metales pesados.

Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje.* Madrid: Biblioteca Nueva.

Santiago, S. (1981). *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas.* Madrid: Alianza.

Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro.* Barcelona: Del Serbal.