HABITAMUS

ARTE Y ESPACIO PÚBLICO | EXPOSICIONES | DEL 20 DE ABRIL AL 29 DE JULIO

FORMAS PÚBLICAS: CIUDAD, ARTE Y ESPACIO

El espacio público tiene necesidad no sólo de la pluralidad de las diferencias, sino también de su enmarañamiento.

Isaac Joseph

...una ciudad está compuesta por diferentes clases de hombres; gentes similares no pueden dar existencia a una ciudad.

Aristóteles

A la hora de caracterizar ese espacio que llamamos "público" podemos salir a buscar innumerables adjetivos, incluso si resultan contradictorios. Tan amplio rango de posibilidades viene a indicar que nuestro entendimiento se expone a un concepto que es unas veces provisorio, otras incluso contradictorio: el espacio público, cuya evolución al presente se origina en la modernidad republicana, es aquella instancia en la que se debe debatir aquello que nos representa y lo que nos enfrenta como parte de un conjunto heterogéneo de habitantes en un lugar compartido: la ciudad. Se trata, por lo tanto, de un escenario donde se ensayan y se construyen a diario nuestras formas colectivas de entendimiento y desacuerdo. El actual ciclo que inicia el Centro de Extensión (Centex) del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio nos invita a pensar mediante distintas aproximaciones las confluencias y disensos que habitan en el espacio donde nos hacemos públicos, sin olvidar que el propio Centex es también considerado un espacio público.

Adentro y afuera

¿Dónde debe ser planteada la pregunta por el espacio público? ¿En mitad de la calle llena de vendedores ambulantes? ¿En una plaza en el centro de la ciudad donde se mezclan estatuas y paseantes? ¿En un teatro cuyas puertas se abren a diario para ofrecer un programa al "público"? La asociación espontánea, cuando se invoca el espacio público, nos remite a distintas escenas de la ciudad en las que todos y todas comparecemos, circulamos, nos vemos, nos enteramos de la existencia de otros rostros que pasan. El espacio público, bajo esa óptica, es aquel lugar de circulación donde reina el anonimato: encuentro y desencuentro son equivalentes en este territorio donde nadie está en su propio ámbito y donde todos estamos obligados a enfrentar con algún grado de formalidad la presencia extranjera de los demás, sus miradas. Es un lugar donde nos vemos expuestos, expuestas. Estar ahí afuera junto al resto de ciudadanos no significa, en ningún caso, que lleguemos a vincularnos con esos otros ciudadanos. Incluso todo lo contrario: el desamparo puede ser la nota dominante en una ciudad. Tierra de nadie que debe ser vigilada, reglamentada, dividida para que la confluencia de sus habitantes desconocidos entre sí no se transforme en enfrentamiento. Un espacio público aparece entonces como el lugar donde se esfuma nuestra reclusión personal y entramos a una zona en disputa. ¿Somos forasteros en nuestra gran ciudad?

"Actualmente, la vida pública también se ha transformado en una cuestión de obligación formal", señala el sociólogo norteamericano Richard Sennett en su libro *El declive de la vida pública*. "La mayoría de los ciudadanos mantienen sus relaciones con el Estado dentro de un espíritu de resignada aquiescencia, pero esta debilidad pública tiene un alcance mucho más amplio que los asuntos políticos. Las costumbres y los intercambios rituales con los extraños se perciben, en el mejor de los casos, como formales y fríos, y, en el peor de los casos, como falsos". La desafección sobre lo público como un es-

©2018 Legado de Gordon Matta-Clark/Artists Rights Society (ARS), Nueva York, imagen cortesía de Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York.

pacio de anonimato despersonalizado contrasta con el refugio que ofrece la privacidad del hogar. Planteado en esos términos, el hogar se muestra como el refugio natural y favorable al crecimiento "personal" de los ciudadanos que se crían en casa para poder luchar en el medio externo, la ciudad que hierve allá afuera. Ante la intemperie colectiva, cada casa aumenta la altura de sus rejas, la seguridad de sus candados. ¿Hasta dónde se puede pensar ese distanciamiento entre lo público (el ágora) y lo personal (lo doméstico)? ¿No será que lo doméstico lleva a la política a otra escala? ¿No es la ciudad una agregación de distintas formas de vida, barrios que contrastan, operaciones que no se pueden uniformar en un único espacio público?

Una de las intervenciones más recordadas de Gordon Matta-Clark, definido por algunos como un escultor que trabajaba con edificios abandonados, tuvo lugar en 1974, en un barrio a las afuera de la ciudad de Nueva Jersey. Con

una motosierra en la mano y suspendido con un sistema de cuerdas, logró cortar a pulso una casa por la mitad. A continuación, socavó las esquinas de las fundaciones en piedra sobre la que se encontraba la vivienda y consiguió abrirla como una fruta. La obra, llamada *Splitting* (separación o partición), aún provoca una enorme intranquilidad cuando se miran las fotos que registran esa incisión de lado a lado en la estructura. Esta separación pone a la vista las condiciones de una estructura arquitectónica que funciona como una barrera. Al cortar la unidad habitacional, Matta-Clark remueve en profundidad la separación convencional entre lo privado (lo sustraído) y lo exterior. Allí donde las estructuras sociales dominantes promueven el encierro nuclear, el artista busca abrir un espacio nuevo. Entregarse a la labor artística supone hacerse cargo de abrir conexiones, túneles, pasajes inesperados entre estancias separadas, de tal modo que la demolición o el corte, además de remover el orden interno de la estructura, abre un vaso comunicante con la realidad circundante. Lo doméstico también es una construcción con elementos traídos de las determinaciones sociales y políticas: el corte lo revela. Una hermosa foto muestra cómo el interior de la casa intervenida por Matta-Clark se llena de luz al atardecer.

El arte de hacer público

En una entrevista a fines de 2012, a propósito de la recuperación del espacio público desde el arte, el reconocido crítico Ignacio Szmulewicz señalaba: "hay una suerte de distanciamiento entre el mundo artístico y el espacio público, principalmente porque el arte está enclaustrado en un espacio académico que le impide chocar con la imagen de la realidad, con los debates de la realidad". Su diagnóstico coincide con los síntomas de enclaustramiento y distanciamiento ya señalados: si el individuo se encierra para procurar su desarrollo, como señala Sennett, el arte se enclaustra en círculos especializados que lo apartan del espacio abierto. ¿Qué posición le corresponde, entonces, al artista en el espacio público?

Hace un siglo atrás, se inician las primeras manifestaciones de los artistas afuera de los museos irrumpiendo en el espacio común de la ciudad. Bajo la idea de reconectar el arte con el pulso de la vida, dan comienzo las caminatas de los integrantes de Dadá por París que, a su vez, abrirán el paso a la exploración surrealista de la ciudad y a la posterior deriva de los situacionistas por cafés y antros nocturnos. En esa ciudad caleidoscópica, las situaciones de la vida diaria se transforman en el alimento de una obra de arte cada vez menos material, cada vez más pendiente de las acciones vividas con los demás. En la década de 1960, muchos artistas de distintos movimientos deciden abandonar la solemnidad de la galería e invaden el espacio público que es donde se debate el sustento de la comunidad para el desarrollo de la vida colectiva. Brian O'Doherty, en su ensayo mítico *Al interior del cubo blanco* (1976), deja en evidencia que el interior de la sala de exposición no es un contenedor neutro, sino una construcción histórica. "Una sala de exposiciones", escribe O'Doherty, "está

construida siguiendo leyes tan rigurosas como las que guían la construcción de una iglesia medieval: el mundo exterior no puede entrar dentro". Es a través de una supuesta neutralidad, en esas salas blancas de temperatura controlada, como se logra aislar la obra, sacarla del ruido del mundo. Llevado a un punto extremo, cuando este mecanismo funciona a la perfección, todo lo que entra dentro de la sala inmaculada pasa a formar parte de la sacralidad artística, es decir, en las antípodas de la zafia realidad que reina en el exterior.

La discusión contra el llamado *Cubo blanco* y la crítica a la institución ha visto numerosas escenas desde entonces. El propio Ignacio Szmulewicz ha contrarrestado con acierto a través de su libro *Fuera del cubo blanco*. Los artistas salieron a la calle y la diversificación de sus formatos de acción fue exponencial. "El grupo Gutai japonés, las ambientaciones, los happenings, el Noveau Realisme, Fluxus, los eventos, la música noise, la poesía aleatoria, el teatro en vivo, las acciones espontáneas, los trabajos con el cuerpo, los trabajos en la naturaleza, el arte conceptual, el arte de la información —y la lista podría seguir— confrontaron a los distintos públicos con los profesionales del arte a través de extrañas ocurrencias que poco tenían que ver con el arte hasta entonces conocido", señala Allan Kaprow. La salida del reducto expositivo, por lo tanto, provocó una proliferación desconcertante. De pronto, las obras incorporaban formatos participativos que desdibujan la preponderancia del autor como ejecutor y daban un papel de participación al público. La evolución del arte salido (huido) de la galería, en la multiplicación de sus formatos, había tenido que encontrar otra relación no solo con el espacio, sino con la audiencia, que ya no se limitaría a permanecer como una mera observadora pasiva. El espacio público es responsabilidad compartida donde el artista es un mediador de otras situaciones.

La propuesta de **María Gabler** (Santiago, 1989) explora esa posibilidad: la construcción de una estructura de observación convierte el gran vestíbulo del Centex en una plataforma de (auto) observación. La rampa avanza por el perímetro y llega a una altura desde la cual se divisan los propios límites espaciales de la galería, así como la gente que circula, los puntos de acceso. La ambivalencia del dispositivo sirve perfecto para levantar la interrogante, además de darnos pistas sobre la etología de un espacio público interior: desde arriba nos convertimos en observadores de los demás participantes de la actividad cultural, como animales en un hábitat creado para la mirada. El antagonismo entre lo que está afuera —en la calle— y lo que reposa en el interior —entre paredes— juega con la reclusión en un edificio institucional que abre sus puertas a un mecanismo interrogador: ¿qué clase de espacio es este?, ¿qué tipo de relaciones incentiva?, ¿quién es quién? La institución pública se torna un espejo ante el rostro de la ciudad. Es, justamente, la capacidad de exponer y dar a conocer lo que convierte el interior

del antiguo edificio de Correos y Telégrafos en un observatorio público.

Podemos aventurar entonces una definición: el arte es lo que tiene la virtud de hacer público un espacio. Por lo mismo, un número creciente de artistas en lugar de dirigir su esfuerzo a la creación de objetos permanentes para su presentación en espacios tradicionales, colabora en la construcción de una dinámica abierta que a través de acciones, ideas e intervenciones invita a una audiencia participativa.

A la calle

Hace 20 años atrás, Luis Alarcón y Ana María Saavedra instalan **Galería Metropolitana** en la comuna de Pedro Aguirre Cerda de Santiago. Su intención se enfoca al fomento de la participación a través la invitación a "proyectos de arte que promueven relaciones y cruces encaminados a romper barreras sociales, políticas y culturales". Toda una sección del ciclo presente en el Centex corre bajo su curatoría y abarca cerca de 40 años de prácticas en las calles. Partiendo en la década de 1980 en Chile, entre los artistas que con mayor lucidez entendieron que el espacio público era terreno clave para el desarrollo de un arte vinculado a la vida diaria fue el Colectivo de Acciones de Arte, **CADA**. La salida a las calles de la ciudad obedecía a la intención de escapar a la invisibilidad de la sala acondicionada, el cubo blanco. Pero, además, la irrupción en el espacio de la ciudad sigue el deseo programático de comparecer en un espacio ciudadano reglamentado por la dictadura. El espacio público era el terreno palpable sobre el que se consuma el secuestro de los derechos colectivos por parte de las fuerzas autoritarias. En ese espacio negado donde los ciudadanos/as solo pueden seguir servilmente el mandato dictatorial, CADA desplegaría sus actos de forma estratégica. El deseo de liberación se *expone* en la calle como una alternativa a las represalias del régimen mediante acciones como la que lleva a cabo **Lotty Rosenfeld** (Santiago, 1943) cuyas cruces sugieren al mismo tiempo la negación (NO +) y el trazado de un camposanto.

La ciudad como gran telón de fondo a la expresión artística tiene antecedentes previos. La salida al espacio público se confirma en el ejercicio de proclama política a través de los despliegues muralistas de las míticas **Brigadas Ramona Parra**. La expansión de una gráfica de resistencia en sectores populares de la ciudad sirvió como herramienta de proselitismo y reivindicación utópica a inicios de la década de 1970. Ese trabajo de choque caracterizó a una época cargada de ideales comunitaristas que partía del espacio público de la calle como lugar de pertenencia de la clase popular. Hacia finales de la década de los 80, el colectivo **Los Anjeles Negros** *(sic)* también realizará actos de intervención en la ciudad. Pero su expresión contestaria contra las restricciones impuestas por la autoridad, habla desde la supervivencia a la dictadura. "Nuestra política es la apropiación, la toma indebida de terrenos y zonas porque todo lo que está delimitado con la calle nos pertenece", declara-

ba Gonzalo Rabanal, uno de los integrantes del grupo, en 1990. Entre los herederos más recientes de estos reclamos, aparecen versiones posteriores a la utopía que insisten en algún grado de provocación el trabajo de **Danny Reveco** (1987) del colectivo Piñén, es un ejemplo, y también la actuación performativa de **Huachistáculo**, nombre artístico de Luis Almendra (Talcahuano, 1979) quien emplea distintos lugares de la ciudad para montar los capítulos de su gran fotonovela. "Huachistáculo y sus constantes acciones callejeras", sostiene Rodolfo Andaur, "manifiesta cierta incredulidad en lo público". Más bien, lo público parece resplandecer cuando es puesto en duda, desafiado, cuando el asalto a la "moral pública" expone a plena luz del día la flaqueza de nuestras convenciones. Ante la imposibilidad de alcanzar la victoria social (¡Hasta la victoria siempre!), la ciudad queda abierta a una serie de escaramuzas donde aparecen otras fuerzas, presiones mercantiles, multinacionales e intereses espúreos. La autonomía y la autogestión se imponen como la salida. Como invitado de la **Galería Daniel Morón**, colectivo que realiza un trabajo que ellos definen como ocasional y autogestionado, comparece **Enrique Flores**, artista reconocido por su viaje a lo largo de todo el país en busca del "arte chileno". Según sus propias palabras buscaba las raíces de lo que está afuera de la academia: "Me interesan todas esas cosas que suelen ser olvidadas y miradas en menos por la academia, como son las costumbres chilenas. Te puede gustar el fútbol, cierto tipo de comida, las tallas. Pero cuando entras al terreno del arte, las *hueás* se tienen que afinar y termina siendo todo una mentira". Por su parte **Gálvez Inc.**, colectivo que funciona en el centro de Valparaíso, también acoge propuestas de artistas visitantes al margen de la institucionalidad pública. Mediante el intercambio entre lo doméstico y laboral, este espacio apuesta por la convivencia porosa entre lo casero (privado) y el espacio de una ciudad entendida como una comunidad de diversidades con sus pequeñas prácticas, con intervenciones barriales, con escalas específicas, propias de un ecosistema que no borran el origen personal. Todo lo público es personal, parecen sugerir.

También en Valparaíso funcionó por siete años **H10**, un microespacio de arte instalado por Vanessa Vásquez en una vitrina de la central plaza porteña Aníbal Pinto. Una centena de artistas dispusieron de este reducido escaparate para plantear cada una de sus propuestas con la idea de atrapar la atención de los viandantes a su paso. Una infiltración entre el llamado comercial de una vitrina y la apuesta por una interacción inesperada en el espacio público. Si un reclamo publicitario busca despertar los deseos de un público, esta vitrina modificó un rincón de la ciudad en un esfuerzo por irradiar planteamientos desconocidos en un lugar de alto tráfico. Una apelación en medio de la multitud. En las antípodas de las declaratorias gráficas que resuenan en el muralismo, el Proyecto Pregunta, desarrollado por el colectivo santiaguino **Mil M2** es, por esencia, un dispositivo de participación: en lugar de imponer una consigna, ofrece la posibilidad de plantear una interro-

gante abierta al resto de la ciudadanía. Se trata de un proyecto que semeja una herramienta para la auto-auscultación del estado mental público. Instalado en una vitrina que mira hacia la Plaza Sotomayor en un ángulo del edificio ministerial, su pregunta irá recogiendo las inquietudes de quienes deseen tomar parte. ¿A quién dirige la pregunta cada participante, sino al resto de sus conciudadanos con los que comparte el espacio común? Porque cada interrogante cobra el valor de una exigencia soterrada al sinsentido que cocinamos a diario como integrantes del entorno social. La ciudad es el local para la competencia de intereses, de ideologías y de lenguajes que infiltran las discusiones y formas preexistentes para dramatizar, más que resolver, los conflictos inherentes a la vida colectiva.

La vida en el espacio público de la ciudad provoca la inevitable aproximación de los cuerpos. De pronto, la presencia física de la disgregación ciudadana toma realidad. La abstracción de términos como ciudadanía, pueblo o colectivo, de pronto se convierten en una encarnación real, cuerpos que se encuentran. Ese componente físico está presente en la instalación de **Norma Ramírez** (Concepción, 1964) que, mediante una apelación táctil, reedita formas de unión entre individuos en su instalación a base de telas. Tocar y unirse por la tela, la misma que mece al viento una bandera, ofrece una oportunidad real de encuentro con el otro, con el desconocido visitante. La visita a la obra se convierte en un acto social, componente que, por lo demás, está en el espíritu mismo de este ciclo expositivo. Organizado como una oportunidad para encontrarse, para discutir, para ver otras miradas que forman lo público. En estricto sentido, cada vez que se realiza una exposición, sin importar su contenido o naturaleza, lo que realmente se hace es dar inicio a un acto público, a una plataforma de encuentro.

Por vocación, todo arte es público. Su sola manifestación apunta a alcanzar la sensibilidad intersubjetiva que crea una audiencia capaz de reaccionar. Más que la creación de monumentos públicos, el arte que se reparte por la ciudad perseguirá las oportunidades para compartir, para reflexionar, para divertirse incluso: "el placer es político", sostiene el colectivo de intervenciones públicas brasileño Opavivará. Por lo mismo, no es la reivindicación de un discurso o un contenido lo que convierte al arte en un acto público, no es un formato, no es un espacio encerrado ni abierto, sino la gregariedad esencial de un ejercicio que busca construir juntos una propuesta. A partir de ahí, el arte pone en juego una propedéutica de las formas de convivencia. Joseph Beuys concebía la escultura social como la práctica artística que "libera energías en la gente y las lleva a una discusión general de los problemas reales". El arte nunca está muy lejos de la realidad; más bien aparece como un mecanismo que sirve para hacerla pública.

Pedro Donoso

EXPOSICIONES

A LA VISTA | María Gabler

Algunas personas, así como algunos animales domésticos, se ven afectadas emocionalmente por incluso pequeños cambios en su hogar: una lámpara que se ha movido, un nuevo sillón que arriba a la estancia, un nuevo color en las paredes. Y si bien con suma probabilidad la mayor parte de los individuos se complace en la renovación, rompiendo con el tedio de la rutina de aquello que lo rodea, para algunos tales modificaciones pueden ser causa de ansiedad y, en cambio, la rutina un signo de estabilidad. Así, por ejemplo, el gato deberá olfatear cada lámpara que se ha movido y observar cada nuevo sillón en la estancia, evaluando posibles peligros para su integridad. Así también el ansioso deberá adaptarse a su nuevo espacio hasta que se torne rutinario.

La reciente obra de María Gabler vuelve sobre una constante en su producción, a saber, **modificar el entorno arquitectónico y, con ello, darle prestancia al espacio que lo constituye**. Es decir, mediante en apariencia sencillas —o incluso precarias— construcciones, consigue transformar la disposición rutinaria de los cuerpos que suelen habitar tales lugares, derivando en nuevos recorridos y, especialmente, en nuevos modos de apreciar el lugar. Y reitero enfáticamente lo recién expresado: **el lugar se vuelve de pronto un espacio disponible a la contemplación.**

Una declaración que, notará más de alguno, pareciera arraigar un dejo de contradicción, pues tradicionalmente han sido los objetos aquellos descritos como potencialmente susceptibles de ser contemplados y el espacio, en cambio, considerado como el mero vacío que los contiene.

Pero la particularidad en la obra de Gabler es que los objetos dispuestos en el lugar —en este caso la madera y el fierro que traman una rampa, una plataforma y sus respectivos asientos— son el soporte para meditar el lugar. O para decirlo de un modo grueso, pero también más sencillo: la obra no es la rampa y su plataforma; la obra es el Hall del edificio Centex donde se ha ubicado la rampa, y también la Plaza Sotomayor que se puede apreciar desde la ventana en la plataforma.

Legítimamente más de alguien se podría preguntar cómo es posible que aquello que no fue realizado por la artista sea, en efecto, su obra —el Hall, la plaza—. Para responder a dicha pregunta debemos considerar al ansioso que

Exposición *La Galería*, Sala de Arte CCU 2017. **Fotografía: Jorge Brantmayer.**

padece hasta la más pequeña transformación de su hogar, pues en ese personaje anida una ilustración probablemente esclarecedora: su padecimiento, propiciado por el desmantelamiento de lo rutinario es, en rigor, el padecimiento frente a lo desconocido. El lugar familiar se ha tornado, de pronto, ajeno, nuevo. Paradójicamente el hogar —o el lugar— resultan impropios en su propiedad, y el ansioso se dirá a sí "es mi casa, pero ya no lo es". En otras palabras, ha tomado distancia de aquello que por familiar le resultaba próximo; se ha alojado en él la "sensación" de lo desconocido porque, precisamente, le ha prestado atención. Así el entorno se precipita a la mirada de ese individuo como irreconocible; requiere por tanto ser estudiado, observado y asimilado. De este modo, un pequeño gesto como el cambio de una lámpara para la mirada patológicamente ansiosa, o un cambio más decisivo y evidente para el común de las personas, permitiría eventualmente un tipo de experiencia visual —e incluso sensorial— original o novedosa; finalmente, **ese lugar transformado, siendo el mismo lugar, es ahora otro, meritorio de ser contemplado como si nunca antes se hubiese visto.**

Cuando Gabler modifica un espacio, ya sea en Matucana 100 el año 2015, o bien en Sala de Arte CCU durante el 2017 —por consignar algunos ejemplos—, no solamente transforma el lugar, sino que principalmente la disposición rutinaria que tenemos frente a él. O en otras palabras, sus jugueteos con la arquitectura, sus intervenciones a los accesos y salidas, sus alteraciones a los recorridos habituales —entre otras posibles reestructuraciones— parecen siempre encaminarse hacia la posibilidad de cambiar el lugar de la mirada, y no meramente el "lugar intervenido". Ello queda evidenciado en los ejemplos anteriores y, por supuesto, en la obra presente, pues en los tres casos la construcción de madera y fierro apunta a —literalmente— elevar al espectador. Es decir, cambiar el lugar de dicha mirada. Y gracias a esa elevación el espacio resulta inmediatamente "otro". Elevación del cuerpo que permite al espectador disponer su mirada —nuevamente de forma literal— bajo una perspectiva nueva, dominando panorámicamente desde las alturas el terreno. Por tal motivo, **el espacio deja de ser un vacío de mero tránsito o habitación y comienza, en cambio, a tornarse un paisaje disponible a la contemplación: ajeno, impropio y, por ello, apreciable.** El ojo ha quedado suspendido en el aire, como nunca antes en dicho lugar; y con aquella mirada panorámica nota que ese lugar es ajeno, que ese lugar es un espacio disponible a la contemplación.

Víctor Díaz Sarret

PENSAR LO PÚBLICO, ACTUAR PÚBLICAMENTE | Galería Metropolitana

Es un proyecto que revisa el concepto de arte público a partir de un recorte curatorial que identifica una serie de estrategias y formas de *intervención en el espacio urbano,* y que considera un recorte temporal que va desde 1969 al 2018. Es también un ejercicio de lectura que se resuelve visual, objetual y operacionalmente trayendo al espacio de exhibición un diagrama que conecta archivos de obras referenciales con acciones directas realizadas in situ; por tanto, se plantea como una experiencia de interacción histórica, espacial y territorial. Este ejercicio curatorial activa su dinámica interna considerando dos lugares de emplazamiento: uno habilitado como espacio de arte y el otro que se autohabilita como tal en la ciudad, sus recorridos e intersticios. Este proyecto se entiende, también, como un ejercicio de revisión de las relaciones entre arte y política, de lo relacional en el arte[1], de lo contextual en el arte[2] y de la relación entre arte y crítica institucional[3].

La exposición se desarrolla, procesualmente, en tres momentos: el primero es el montaje de archivos y obras referentes como exposición en la sala Centex; el segundo, la ejecución de obras en el espacio urbano que considera la participación de artistas, curadores y ciudadanos y; por último, el momento editorial en el espacio de arte, que (re) institucionaliza, sintetiza y expande los rendimientos críticos del conjunto de obras.

Para tales efectos, se trabajará articulando documentos y obras que devienen en un espejo de

1 "...un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado" (Nicolás Bourriaud).

2 "...haciendo valer el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas más enfocadas a la presentación que a la representación, prácticas propuestas en el modo de la intervención, aquí y ahora" (Paul Ardenne).

3 "...el arte político como arte que conscientemente se propone intervenir en las relaciones de poder, en lugar de solamente reflexionar sobre ellas, y esto significa necesariamente las relaciones de poder dentro de las cuales el arte existe" (Andrea Fraser).

Sin tierra, sin agua, sin cielo. Danny Reveco 2017. Fachada del taller Fábrika, Pasaje Gálvez 134, Cerro Concepción, Valparaíso.

los vaivenes políticos y transformaciones vividas en el Chile del último tiempo: la **BRP**, brigada muralista ligada al proceso de la Unidad Popular, citada a través de la marcha contra la guerra de Vietnam de 1969 (recorrido desde Valparaíso a Santiago) que combina arte, militancia y revolución señalando una crítica radical al capitalismo y una decidida apuesta por cambiar el sistema por uno de corte socialista; la neovanguardia, o escena de Avanzada como contrarelato cultural a la dictadura cívico militar de Augusto Pinochet a través de la mítica, solitaria y performática acción de **Lotty Rosenfeld** *Una milla de cruces sobre el pavimento*; la cita a la contracultura y a los colectivos de arte de fines de los años 80 e inicios de los años 90 marcados por la transición a la democracia, en este caso, a cargo del colectivo **Los Anjeles Negros** (***sic***); la postdictadura signada por una transición económica y cultural a un neoliberalismo profundo, contexto en el que aparecen espacios alternativos de exhibición, como **H10** en Valparaíso, que pioneramente activaron una crítica al modelo económico, al arte contemporáneo y al Estado que fondarizó las prácticas culturales.

Finalmente, en los 2010, la reactivación de proyectos tanto individuales como colectivos que retoman el interés por intervenir y desmontar la ciudad neoliberal, están señalados por los cuatro artistas invitados a realizar acciones directas en el espacio público: **Danny Reveco**, que dentro de sus múltiples líneas de acción (incluida su participación en el Colectivo Piñen) construye una obra pictórico mural que articula una visualidad propia, contingente y colectiva mediada estratégicamente por la interacción con las personas; Luis Almendra, que desde su alter ego **Huachistáculo** ha construido un programa de acciones performáticas desde el humor, lo paródico y lo sarcástico, que han apuntado a desestabilizar el orden, la ley y el poder; **Enrique Flores**, quien ha venido desarrollando acciones (tanto desde su colectivo Galería Daniel Morón como en solitario) de cruce entre alta cultura y cultura popular con el interés de intervenir el espacio público e interactuar con la ciudadanía, práctica que apunta a desmontar el alto nivel de especialización del arte contemporáneo. Finalmente, **Gálvez Inc.** que, desde una nueva forma de vitrina (Walltoheaven) para el arte, critica el nuevo escenario turístico especulativo de la emblemática ciudad de Valparaíso signada por una feroz combinación entre industria creativa y especulación inmobiliaria.

Este diagrama curatorial y su pragmática, por último, apuntan a revisar y reactivar el filo crítico del arte, hoy altamente domesticado, ensimismado, estratificado y, en muchos casos, ajeno a las problemáticas del mundo actual.

Ana María Saavedra - Luis Alarcón

VIENTO | Norma Ramírez

Norma Ramírez es una artista cuyo trabajo ha transitado por diversos modos de comprender la escultura y la intervención espacial que ella implica. Así, desde largo, **su obra explora táctil y sensorialmente materialidades, sensaciones y situaciones que vinculan lo corporal** y lo geográfico, lo orgánico y los territorios, en un proceso cruzado con las historias y las biografías.

En los años ochenta, Ramírez se forma en el taller de cerámica de la Escuela de Arte de la Universidad de Chile, volcando su trabajo a "la precariedad de los materiales que podía encontrar" en los patios de la Escuela, en la calle. Esa precariedad de materiales se traduce en la incorporación de palos, pajas, distintos tipos de tierra, que dan forma a sus piezas por un largo período.

El camino que recorre Norma Ramírez la lleva desde la precariedad y la presencia contundente del material a la depuración de materia y forma. La materia escultórica —cerámica, piedras, ramas, fibra de vidrio, poliuretano expandido— se ha ido diluyendo en el tiempo, y en sus trabajos más recientes se nos aparece como leves paños o finos entramados de hilos suspendidos en tensión, dejando paso al espacio como principal elemento, el que se nos vuelve visible llamándonos a introducirnos físicamente en su obra.

De este modo, en sus trabajos hay algo así como la remembranza del cuerpo, un dejarse ver, un dejarse sentir, un dejarse insinuar de lo corpóreo, una presencia ambigua y sutil del cuerpo que se enuncia también a partir de algunos títulos, los que, a pesar de instalarse tan concretamente en las obras, no las determinan, ni clausuran la fuga de lecturas que estos objetos sugieren.

El cuerpo se visibiliza en piel, una membrana que conecta nuestro interior con el exterior, que media y hace palpable el modo en que nos afecta aquello que nos rodea, afección tanto física (calor, frío, humedad, suavidad, rugosidad, etc.) como emocional (el contacto con las/os otros).

Es por ello que para **"Viento"** Norma Ramírez propone una obra en que nuestros cuerpos se sumergen y nuestras pieles se rozan, pero también **una obra de creación colectiva en que se desjerarquizan las nociones de autoría, y se propone la integración de un cuerpo/obra común, la pieza instalativa y nuestro recorrer este bosque de telas.**

Fotografía: Norma Rámirez.

Nuevamente la artista recurre al blanco, y, a partir de él, nos invita a afinar nuestros sentidos: descubrir los blancos sobre blanco, pero también —como lo proponía Lygia Clark— dejar actuar nuestros otros sentidos —el tacto, el olfato, el oído— para percibir las sensaciones que esta obra provoca en nosotras.

La pieza, particularmente pensada en niñas y niños, es una obra que convoca, tanto en su realización material como en la posibilidad de tocar: Prière de toucher rezaba el catálogo de los surrealistas en 1947, se ruega tocar en oposición al clásico no tocar que se impone habitualmente frente a las ansias infantiles de conocer el mundo, de aprehenderlo, limitándolos al "ver": se mira con los ojos y no con las manos es un dicho habitual que lanzamos casi sin pensar en sus alcances respecto a las limitantes a la percepción y las posibilidades de desarrollar o atrofiar los sentidos. Y, aunque el llamado surrealista conllevaba en ese momento un hálito de misoginia, podemos convocarlo hoy y darle un nuevo significado para la activación de nuestras subjetividades, despertándolas del letargo y estimular la percepción en un sentido amplio para quienes se asoman a descubrir el mundo —los mundos— del arte, y el otro.

Una vez más, Norma Ramírez acude al poeta **Leonel Lienlaf**, en cuya compañía la artista viene reflexionando desde hace unos años sobre múltiples aspectos de nuestra sociedad y nuestra configuración como nación, los mitos y las realidades sobre las que ésta se funda. Y, nuevamente, la forma de la bandera, el estandarte, cobra un sentido privilegiado, acudiendo a la idea de piel-bandera trabajada por la artista en obras anteriores. En Viento, el origen temible de esta imagen, de acuerdo al relato de Lienlaf, es transformada por la energía infantil que participa en la conformación progresiva de la obra gracias a operaciones manuales muy simples tales como recortar una forma en cartulina blanca, y disponerla en los sobres plásticos cosidos a la tela. En esta ocasión, las telas colgantes de Norma Ramírez recuerdan las Lung ta, banderas de oración tibetanas que diseminan sus bendiciones gracias a la acción de la brisa en lugares abiertos, y cuyo significado se traduce como "caballo de viento". Dentro de la tradición tibetana, el viento es considerado una expresión de nuestras mentes, y la energía mental que nos activa; el viento y el caballo son agentes de movimiento, y por ende de renovación, portan formas materiales y formas etéreas, augurando una vida llena de buena fortuna.

El mantra inscrito en estas banderas dice así: "Pueda cada ser viviente tener una vida sin temor, sin sufrimiento, sin desdicha, una vida con inteligencia, saludable, exitosa, bien orientada y con riqueza."

Soledad Novoa Donoso

PROYECTO PREGUNTA | Colectivo Mil M2

Proyecto Pregunta es una **estrategia de intervención en el espacio público** orientada a **fomentar el pensamiento crítico**, a través de la empatía. Su aproximación al diálogo depende de una sencilla provocación que subvierte las condiciones del intercambio: preguntas por preguntas, en lugar de respuestas por preguntas.

Para su permanencia durante el ciclo **Habitāmus**, se habilitó un espacio para el diálogo basado en la pregunta **¿qué deberíamos preguntarnos?**

Las preguntas que respondan a tal pregunta se usarán para intervenir espacios del Centro de Extensión (Centex) del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Adicionalmente, se presentan una serie de **lecturas del archivo** de **Proyecto Pregunta**, recolectadas en Alemania, Chile, Brasil, Ecuador, España, Suiza y Uruguay. Además, está prevista una **video instalación** y una **colección de casi 90 fanzines** que documentan los lugares intervenidos por el proyecto. Finalmente, se mostrará una **selección y exploración gráfica de las preguntas** hechas por los primeros participantes del proyecto, en el contexto del Festival de las Artes Valparaíso 2014.

Colectivo Mil M2

Durante los últimos años, **Mil M2** ha explorado la relación entre arte y ciudadanía a través de una serie de programas públicos, performances e instalaciones, una de cuyas herramientas principales ha sido **Proyecto Pregunta**. El colectivo compuesto por Constanza Carvajal, Diego Cortés, María José Jaña, Cecilia Moya, Fernando Portal y Pedro Sepúlveda ha viajado por América del Sur y por Europa, reuniendo más de 25.000 preguntas en alrededor de 90 intervenciones públicas.

¿Qué le preguntarías a tus vecinos? ¿Por qué dejaron de comer pescados?
Feria Portales, Santiago, Chile. Festival Espacios Revelados. Abril, 2016.

¿Qué te preguntarías a ti mismo? ¿Por qué me complico tanto con las cosas?
Punta Arenas, Chile. Festival Cielos del infinito. Noviembre, 2016.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile

Ministra: Alejandra Pérez Lecaros
Subsecretario de las Culturas y las Artes: Juan Carlos Silva Aldunate

Centro de Extensión (Centex)
Directora: Rocío Douglas González
Encargada Vínculo con el medio y programación: Javiera Marín Román
Formación de audiencias y Mediación: Soledad León de la Cerda
Mediadores: Cristóbal Racordon Véliz y Camila Rojas Araya
Administración y presupuestos: Sergio Cádiz Lazcano
Centro de Documentación: Verónica Ortega Figueroa y Kimberly Cosgrove Huerta
Producción técnica: Rodrigo Veraguas Espinoza y Gabriel Ríos Palacios
Museografía: Tatiana Wolff, Fabián Zamorano y Leonardo Retamal
Fotógrafa: Lorena Ulloa Jara
Pasante: Pierre-Yves Delannoy
Voluntaria: Thayna Olave

Periodistas: Hugo Provoste Valdebenito y Álvaro Álvarez Castellanos
Redes sociales: Natalia Orellana Muñoz
Diseño: María Francisca Maldonado Torres y Paula Soto Cornejo

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Gobierno de Chile

Entrada liberada Centrodeextension @centexculturas #ArteyEspacioPublico

www.centex.cl