

**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE OCCIDENTE**

Reconocimiento de validez oficial, acuerdo SEP No. 15018
Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



Los espectadores ante la obra de Luis Camnitzer.
Un análisis de interpretación en las artes visuales

Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura
presenta

Gerardo Alberto Lammers Pérez

Director de tesis: Mtro. Carlos Eduardo Luna Cortés

Co-tutor: Dr. Eliseo Colón-Zayas

Tlaquepaque, Jalisco. Enero de 2015

RESUMEN

No hay arte sin espectadores. Por más extraordinaria que se considere a una obra y al artista que la produjo, sin la participación del espectador el arte no tiene razón de ser. En este sentido, el carácter críptico y excluyente que caracteriza al arte contemporáneo –y al discurso que la crítica de arte produce de él–, ha alejado al público. El arte se ha vuelto un asunto elitista para supuestas minorías especializadas. En este contexto se inscribe la obra del artista conceptual uruguayo Luis Camnitzer (Lübeck, 1937), que le otorga al espectador –en particular al de América Latina, destinatario principal de su trabajo– el papel de co-creador y co-productor de un conocimiento que aporte elementos para el reordenamiento social. Este proyecto de investigación se propone responder a la pregunta de si puede la interpretación de una obra artística –según la define Umberto Eco (1979)– estar relacionada con algún eventual proceso de empoderamiento y/o emancipación en el espectador/intérprete. Los sujetos de investigación son espectadores de las exposiciones “Luis Camnitzer” y “Contra el olvido”, montadas en el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo de la Memoria de los Derechos Humanos, respectivamente, de la ciudad de Santiago de Chile, entrevistados durante el mes de agosto de 2013. Todo ello en el marco del 40 aniversario del golpe militar. Como una manera de reforzar el análisis, y haciendo uso del procedimiento de triangulación metodológica, la obra artística más referida por los espectadores se analiza de acuerdo a tres categorías (ritmo y repetición; límite y exceso; y detalle y fragmento) propuestas por Omar Calabrese (1989) en *La era neobarroca*, obra que busca entender las manifestaciones culturales de la contemporaneidad.

Palabras clave: empoderamiento, emancipación, artes visuales, arte contemporáneo, conceptualismo, Camnitzer.

A la memoria de Alicia Lozano



"Landscape as an Attitude" [El paisaje como actitud] , 1979

AGRADECIMIENTOS

A Gerardo Enrique y Bertha. A Germán, Bertha Erika y Milagros.

A Eduardo Quijano y Alfonso Hernández, por el entusiasmo y apoyo para estudiar esta maestría.

A Carlos Luna, director de esta tesis.

A Alicia Lozano, amiga y directora del Museo de Arte de Zapopan, y a Luis Camnitzer, por hacer posible que el campo de esta investigación se realizara en el MAC y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Santiago de Chile.

A los generosos maestros de la MCCC, en especial a las doctoras Diana Sagástegui, María Martha Collignon y Rossana Reguillo.

A Héctor Garza, S. J., por la conexión filosófica.

A Aarón, Diego, Elizabeth, Francisco, Jorge, Laura, Lorena, Néstor, Nora, Vicente y Yolanda, colegas.

Al poeta Carlos Vicente Castro y a Ivy Chávez por la conexión chilena.

A Francisco Brugnoli, director del MAC, y a Daniela Berger, coordinadora de MAC Quinta Normal.

A las autoridades del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

A Eduardo Thomas.

A Héctor Feliciano y familia, por su hospitalidad y amistad en Puerto Rico; lo mismo a Mercedes López-Baralt; a Edgardo Rodríguez Juliá; a la doctora Laura L. Ortiz Negrón y Roberto, el filósofo manhatteño; a Amber Lee Velez, Antonio González-Walker, Ricardo Morales-Hernández y Eliván Martínez; a los amigos de Beta Local.

A Eliseo Colón-Zayas, co-tutor en la Universidad de Puerto Rico recinto Río Piedras.

Saludos.

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN:	Tiempo de espectadores	6
2 MARCO TEÓRICO		15
2.1	Arte y comunicación	16
2.2	Empoderamiento y emancipación del espectador	33
2.3	La era neobarroca: tres categorías para el análisis de las obras	37
2.4	Mapa conceptual	48
3 METODOLOGÍA		49
3.1	Delimitaciones del objeto empírico	50
3. 1. 1	Luis Camnitzer y el conceptualismo latinoamericano	50
3. 1. 2	La obra de Luis Camnitzer	54
3. 1. 3	El contexto chileno	58
3. 1. 4	MAC espacio Quinta Normal	62
3. 1. 5	Museo de la Memoria y los Derechos Humanos	64
3. 1. 6	El espectador chileno de arte contemporáneo	67
3.2	Diseño metodológico	69
3. 2. 1	Genealogía metodológica del proyecto	71
3. 2. 2	Esquema metodológico	73
3. 2. 3	Los momentos y sus técnicas	73
3.3	Reflexividad	84
4 RESULTADOS		86
4. 1	Consideraciones iniciales	86
4. 2	Análisis de las entrevistas	93
4. 2. 1	El espectador en situación de empoderamiento y emancipación: Análisis en clave de relato	98
4. 3	Análisis de la obra más referida por los espectadores	224
5 CONCLUSIONES		235
6 REFERENCIAS		254
7 ANEXOS		259

1 INTRODUCCIÓN

TIEMPO DE ESPECTADORES

“A la inteligencia que dormita en cada uno, bastaría decirle: *Age quod agis*, atiende a lo que estás haciendo, “aprende el hecho, imítalo, conócete a ti mismo, éste es el camino de la naturaleza”. Repite metódicamente el método del azar que te ha dado la medida de tu poder”.

JACQUES RANCIÈRE, *EL MAESTRO IGNORANTE*

“Cada uno de nosotros ‘sabe’ mucho más de lo que ‘cree’ saber y dice mucho más de lo que cree decir. Toda la cultura de una época se expresa, en mayor o en menor cantidad y de un modo más o menos profundo, en la obra de cualquiera”.

OMAR CALABRESE, *LA ERA NEOBARROCA*

No hay arte sin espectadores.

Por más extraordinaria y genial que se catalogue a una obra, sin la interpretación del espectador ésta carece de sentido. Y, sin embargo, la historia de los espectadores es una gran interrogante.

Esta interrogante se hace aún más evidente en el contexto del arte contemporáneo, caracterizado por soportes no tradicionales y corrientes o tendencias que, en muchos casos, han convertido al arte en un asunto críptico reducido a minorías supuestamente especializadas.

No es extraño entonces que surjan preguntas sobre el valor, la función y la utilidad del arte en nuestros días, en un momento en que –como lo señalan algunos

académicos y artistas– se hace necesario ensanchar los espacios de investigación que busquen averiguar cómo el arte afecta las vidas de las personas.

Es en este sentido que planteo una investigación que, desde la perspectiva de los estudios socioculturales (Reguillo, 2010), tenga por objeto de estudio la interpretación del espectador de las artes visuales. O, para decirlo de otra forma, el espectador en su condición de sujeto no sólo activo, sino creativo. En su condición de interpretante.

Mi pregunta de investigación es la siguiente:

¿Posibilita la interpretación de una obra artística algún proceso de empoderamiento y/o emancipación en el espectador/intérprete? Si es así, ¿de qué forma?

El objetivo principal es, pues, analizar la relación entre la interpretación en las artes visuales y un eventual proceso de emancipación y/o empoderamiento en el espectador. Para ello presento un análisis de entrevistas con una selección de espectadores, el cual complemento con el análisis de una de las obras artísticas más referidas por éstos. Así, metodológicamente hablando, llevaré a cabo un proceso de triangulación con el propósito de reforzar el análisis.

El referente empírico de esta investigación es la obra del uruguayo Luis Camnitzer, artista conceptual, pedagogo y teórico del arte que considera como destinatario principal de su trabajo al público latinoamericano, y que establece ligas entre los campos del arte, la educación y la comunicación.

La fase de campo de esta investigación se llevó a cabo durante las dos primeras semanas de agosto de 2013 en la ciudad de Santiago de Chile. El trabajo consistió en observar de forma participativa a espectadores de las exposiciones “Luis Camnitzer” y “Contra el olvido”, abiertas al público entre mayo y agosto de 2013, en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), respectivamente, en el marco del aniversario 40 del golpe militar.

¿Por qué un proyecto sobre la posible emancipación y/o empoderamiento del espectador en las artes visuales? ¿Por qué Camnitzer? ¿Por qué Chile? Aunque ya se han dado algunas claves, a continuación responderé más ampliamente a estas tres cuestiones.

EMANCIPACIÓN Y EMPODERAMIENTO EN LA ERA NEOBARROCA

Aunque el arte y la comunicación son campos separados, distintas disciplinas han generado reflexiones que permiten visibilizar vínculos entre dichos campos y que hacen posible pensar en una dimensión comunicativa del arte.

Esta investigación sobre la recepción en el arte —que tiene como telón de fondo las tensiones entre estructura y agencia— explora ciertas intersecciones, correspondencias o vasos comunicantes entre una sociología del arte, la propuesta por Jacques Rancière (2010 y 2003), y una semiótica de las artes, fundamentada en Umberto Eco (1979) y Omar Calabrese (1989).

Parto del supuesto de que el arte puede empoderar y emancipar al espectador en las artes visuales¹.

Planteo un concepto de *empoderamiento* fundamentado en el concepto de *agencia* (Giddens, 1995), pero que recibe la aportación del Rancière (2003) de *El maestro ignorante*; y un concepto de *emancipación* fundamentado en el Rancière (2010) de *El espectador emancipado*.

Las obras citadas del sociólogo y filósofo francés están construidas sobre la premisa de “la igualdad de las inteligencias”. En la primera, Rancière desarrolla el concepto de *emancipación*, a partir del célebre caso de Joseph Jacotot, el maestro francés del siglo XIX que verificó la igualdad de las inteligencias mediante la enseñanza de materias y asuntos que él mismo ignoraba. En la segunda se exponen las operaciones que realiza el espectador, contraviniendo una red de presupuestos que se remonta a Platón y su visión del espectador como ser pasivo e ignorante. Mirar es actuar, nos dice Rancière, y en este sentido, el espectador selecciona, compara, liga, asocia.

Si las obras de Rancière permiten ensanchar nuestra comprensión sobre un eventual proceso de empoderamiento y/o emancipación en el espectador, las obras de Eco (1979) y Calabrese (1989) permiten adentrarnos en la obra artística como lenguaje y sistema; como una partitura musical que al ser interpretada por el espectador revela un rango abierto, pero limitado, de lecturas posibles, en estrecha

¹ En términos del estado del arte, llama la atención que no existan investigaciones académicas referidas a la emancipación y/o el empoderamiento del espectador en el campo específico de las artes visuales. Las hay, sí, realizadas principalmente bajo el cobijo de instituciones sajonas y escandinavas, pero se refieren al campo del teatro, el *performance* y la escena contemporánea. Dicha ausencia le da pertinencia a esta investigación.

relación con el cada vez más caudaloso flujo de mensajes que caracterizan a nuestra época.

En concreto, me refiero a *Obra abierta*, de Eco, y a *La era neobarroca*, de Calabrese. En la primera, publicada originalmente como libro en 1962, Eco se ocupa de la dialéctica entre obra y espectador, en el contexto de las vanguardias artísticas de las décadas de 1950 y 1960 –de las cuales, por cierto, Camnitzer forma parte–. En la segunda, publicada originalmente en 1987, a la que se puede considerar como una continuación o, mejor, una actualización de la primera, Calabrese pondera un nuevo elemento: la influencia que los *mass media* ejercen en nuestro modo de pensar. Dicho por el propio Eco, quien escribe el prólogo de *La era neobarroca* para su colega y amigo: al lector formulado en *Obra abierta*, Calabrese le entregó un control remoto. Seguramente si Eco hiciera una revisión a ese prólogo, a la luz de las dinámicas *massmediáticas* de los últimos años –marcadas por la convergencia tecnológica–, el control remoto que le entrega a ese lector ideal (bien podríamos decir: espectador) iría acompañado de un *smartphone*.

Ni la academia ni el museo son torres de marfil, aisladas de lo que sucede en el exterior. Parafraseando al autor de *El nombre de la rosa*: nuestro modo de leer a los clásicos está determinado por el hecho de que existan plataformas como Facebook, Twitter o Netflix y series como *Breaking bad* y *House of cards*. Es decir que, como sostiene Eco, ya no es posible ver al espectador y a la obra en un universo aparte y al resto de los mensajes que circulan en el territorio de la comunicación en otro. Hay que pensar en términos de procesos, flujos, derivas interpretativas (en

Calabrese, 1989, p.10), algo que encuentro en consonancia con, por ejemplo, las asociaciones del espectador ranceriano².

Es en este contexto de flujos y derivas interpretativas que Calabrese, curioso por indagar cuál es el gusto de nuestro tiempo, decide bautizarlo como “neobarroco”. Huyendo del término “posmoderno” al que encuentra demasiado problemático por su diversidad de acepciones, propone esta nueva etiqueta. Entendiendo el carácter “neobarroco” en oposición al “clásico”, es que el lingüista y semiólogo italiano propone un método para el análisis de productos culturales, que considera nueve pares de categorías de análisis³. A reserva de profundizar más en el *método Calabrese* en el marco teórico, baste decir por el momento que se utilizarán tres de sus categorías: ritmo y repetición; límite y exceso; y detalle y fragmento.

La decisión de analizar una obra a partir de lo propuesto por Calabrese –que realiza el proceso de triangulación con el análisis de las entrevistas– tiene un triple propósito: usar un método para entender las manifestaciones culturales de la contemporaneidad –como lo es el arte conceptual–; construir un faro orientador, un punto de fuga, sobre el cual poner en perspectiva las interpretaciones de los espectadores y evitar caer en el relativismo⁴; y reflexionar sobre la *crítica de arte* como una práctica –si bien metódica, también abierta a la subjetividad–, transparente y democrática que combata “el discurso de élite, culto y críptico”

² El espectador, según Rancière liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, otros tipos de lugares, asocia esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado.

³ Ritmo y repetición, límite y exceso, detalle y fragmento, inestabilidad y metamorfosis, desorden y caos, nudo y laberinto, complejidad y disipación, más-o-menos y no-sé-qué, distorsión y perversión.

⁴ Las infinitas interpretaciones legitiman a fin de cuentas cualquier interpretación, dice Calabrese en relación al anti-método de buena parte de la crítica de arte.

(Calabrese, 1994, pp. 14-15) con el que está asociada la crítica del arte contemporáneo.

LUIS CAMNITZER

Una primera aproximación a la obra de Luis Camnitzer (Lübeck, 1937), artista uruguayo, de origen alemán y que ha desarrollado su carrera teniendo a Estados Unidos como centro de operaciones, lo ubica entre los artistas conceptuales americanos de los años sesenta y setenta del siglo pasado.

Camnitzer, que además de ser artista es un teórico del arte⁵, prefiere definirse como *conceptualista*. Aunque en apariencia se trata de un matiz insignificante, el término implica una toma de postura, una posición política. Consciente del peso colonialista y hegemónico que vanguardias, neovanguardias, transvanguardias y demás movimientos emanados desde las grandes capitales (centros de consumo) ejercen en el mundo del arte, al denominarse conceptualista en vez de simplemente conceptual, Camnitzer se desmarca de los artistas conceptuales estadounidenses e ingleses y se reconoce como artista latinoamericano. Y esto, más allá de una simple seña de identidad, anuncia no sólo un destinatario, sino una muy particular forma de entender el arte y sus fines en el contexto de nuestro subcontinente.

De manera que el arte conceptualista del uruguayo, más que surfear en corrientes artísticas que se han puesto de moda una y otra vez a lo largo de los últimos 40 años (arte conceptual y minimalismo), es una ruta de la cual se ha

⁵ Su más reciente libro de ensayos (2005) se titula *De la Coca-Cola al Arte Boludo. Selección y edición de Gonzalo Pedraza*. Santiago de Chile: Metales pesados.

apropiado para evitar, hasta donde su “cinismo ético” se lo permite, que el mercado del arte arruine sus facultades creativas.

El gusto personal por una obra podría ser razón suficiente para elegirla como referente empírico de una investigación. Considero que en el caso de Camnitzer hay otras razones de peso. Una de ellas es su interés por Latinoamérica como un territorio donde es posible el reordenamiento de las cosas, la redistribución del poder, asunto que, sin perder el humor (y particularmente la ironía), pasa por la educación.

Las obras de este artista, trabajadas en soportes tales como grabado, fotografía, dibujo, escultura, instalación, intervención, apropiación, *ready-made*, *site specific*, no sólo le plantean retos de interpretación al espectador, sino que le proponen un diálogo. Diálogo que, en el caso del espectador latinoamericano, pone sobre la mesa asuntos muy puntuales relacionados con, por ejemplo, la historia, la geografía, la política (o, citando a la académica chilena Nelly Richard (2009), “lo político en el arte”) y, en resumidas cuentas, el lugar que ocupa en el mundo.

EL CONTEXTO CHILENO

Santiago de Chile fue la ciudad elegida para realizar la fase de campo, al constatar que las exposiciones de Luis Camnitzer, “Luis Camnitzer” y “Contra el olvido” eran, al momento que se tomó la decisión (junio de 2013), las dos únicas oportunidades para trabajar con espectadores en condiciones naturales, es decir, en un entorno museístico.

Albergada por el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, mejor conocido como MAC, “Luis Camnitzer” es una muestra, de carácter retrospectivo, que reúne más de 60 obras producidas entre fines de los años sesenta y 2013. El conjunto, representativo de más de 40 años de carrera artística, refleja el espíritu crítico-político y lúdico que ha distinguido a este autor.

Por su parte, “Contra el olvido”, montada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos⁶ es una exposición constituida por 35 grabados de la serie “De la tortura uruguaya”, una instalación, dos esculturas y una obra *site specific*, realizada en el balcón central del museo.

Inauguradas el mismo día –viernes 24 de mayo de 2013–, ambas muestras fueron planeadas para exhibirse como una sola en un momento clave de la historia chilena reciente: la cercanía con el aniversario número 40 del golpe militar (11 de septiembre), mismo que coincidió con las campañas presidenciales (cuyas elecciones se llevaron a cabo el domingo 17 de noviembre de 2013).

En virtud de lo anterior, la fase de campo adquirió un sesgo imprevisto que terminó, así lo creo, por potenciar a la investigación. El aniversario 40 del golpe militar y el hecho de que una de las muestras estuviera albergada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos abrió la posibilidad, no sólo de encontrar diferentes tipos de espectadores (aquellos no interesados en el arte contemporáneo, por ejemplo), sino que el trabajo interpretativo de los espectadores se politizara, cosa que, como se verá, terminó ocurriendo.

⁶ Inaugurado en 2010 por la entonces presidenta Michelle Bachelet, El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos nace como un acto de reparación y un espacio destinado a dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990.

2 MARCO TEÓRICO

“Se mueve gente extraña, hoy, en el mundo de la cultura (...). Gente que imagina la existencia de curiosas relaciones entre una sofisticada novela de vanguardia y un vulgar tebeo para muchachos. Gente que entrevé cruces entre una futurista hipótesis matemática y los personajes de un film popular”.

OMAR CALABRESE, *LA ERA NEOBARROCA*

El arte es el ámbito de lo simbólico por excelencia.

Desde la creación de las primeras pinturas rupestres en lo profundo de alguna cueva de Europa, durante la prehistoria, hasta la realización de obras por procedimientos digitales, el arte ha acompañado a los seres humanos, otorgándoles nuevos sentidos a sus prácticas cotidianas, revelándoles nuevas formas de ver, entender e interactuar con el mundo y sus estructuras. Por medio del arte, los sujetos desarrollan sus capacidades creativas, de las cuales depende, en buena medida, su realización como personas en el mundo social.

Atendiendo al objeto de esta investigación, la interpretación en las artes visuales, y a los sujetos de esta investigación, espectadores, el presente marco teórico se desarrolla a partir tres apartados principales:

- Arte y comunicación.
- Empoderamiento y emancipación del espectador.
- La era neobarroca⁷: tres categorías para el análisis de las obras

⁷ En alusión al libro de Omar Calabrese, uno de los refuerzos teóricos de este trabajo.

De dichos apartados se desprenden algunas otras nociones y consideraciones que, aunque secundarias, son necesarias para una mejor comprensión de los procesos sociales de interpretación en el arte.

2. 1 ARTE Y COMUNICACIÓN

¿QUÉ ES EL ARTE? UNA PRIMERA APROXIMACIÓN

Es común que cuando se habla de arte en una conversación informal, salga a relucir un amplio abanico de opiniones: desde las que sostienen que el arte es una manifestación sublime del espíritu humano, hasta las que señalan que el arte, tal y como nos lo presentan los museos, galerías y ferias internacionales, es una tomadura de pelo (el traje invisible del rey) al servicio de un truculento mercado que maneja cifras millonarias exorbitantes. ¿A qué se deben tan distintas opiniones?

Palabra escurridiza como pocas, es imposible entender el *arte* como una noción fija, inmutable. Una primerísima aproximación a la noción de arte (del latín *ars, artis*), proveniente del *Diccionario de Hermenéutica*, señala que dicho término está asociado a “la estricta habilidad manual o industrial, pero ya desde Aristóteles se habla también de técnicas intelectuales” (1998, pp. 67-70).

Sin embargo, el arte, al igual que las sociedades donde se llevan a cabo las prácticas artísticas, va cambiando según el momento histórico. En su célebre libro *La historia del arte*, Ernst Hans Josef Gombrich, considerado como el padre de la semiótica del arte, señala:

No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas (...). No hay ningún mal en llamar arte a todas esas actividades, mientras tengamos en cuenta que tal palabra puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares

diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues el Arte con A mayúscula tiene por esencia que ser un fantasma y un ídolo (Gombrich, 1997, p. 15).

No sabemos cómo empezó el arte, del mismo modo que ignoramos cuál fue el comienzo del lenguaje. Si tomamos la palabra arte para significar actividades como construir templos y casas, realizar pinturas y esculturas o trazar esquemas, no existe pueblo alguno en el globo que carezca de arte (...). Análogamente, no somos aptos para comprender el arte de otro tiempo si ignoramos por completo los fines a que sirvió. Cuanto más retrocedemos en la historia más definidos, pero también más extraños, son estos fines a los cuales se suponía que el arte tenía que servir (p. 39).

Así, los parámetros para entender cuál era la noción de arte para los antiguos griegos son distintos, por ejemplo, de los que tenían los antiguos egipcios o los artistas europeos de la Edad Media. “Los egipcios plasmaron lo que sabían que existía; los griegos, lo que veían; los artistas del medioevo aprendieron a expresar lo que sentían”, dice Gombrich (1997, p. 165). El arte, entonces, ha servido para diferentes fines y también para diferentes amos. Podríamos hablar de que, a lo largo de la historia, han habido distintos tipos de prácticas artísticas y de *lecturas o interpretaciones* de las obras. Ha habido un arte, por ejemplo, que ha servido como instrumento de difusión religioso y político, al servicio del poder. Otro, el de los chinos antiguos y el de los cristianos de la Edad Media, que ha servido incluso como una ayuda para meditar. Sólo por mencionar un par de ejemplos vinculados a tiempos lejanos.

Ahora bien, existe una idea sobre el arte con la cual muchas personas se siguen identificando en la actualidad, pero que comenzó a desarrollarse en el siglo xv, que buscaba, ante todo, imitar a la naturaleza, “reflejar un fragmento del mundo

real” (Gombrich, 1997, p. 248). Arte que llegó a su clímax con la invención de la fotografía en el siglo XIX. Ocurre en el presente que muchas personas valoran una obra de arte en función del virtuosismo técnico del artista para reproducir, se dice, “la realidad” (estamos hablando del realismo y del hiperrealismo en dibujo o pintura). Pero, como lo apunta Gombrich, llegó un momento –claramente identificable desde el siglo XIX, con artistas como Van Gogh y Gauguin, en la pintura, o Mallarmé y los poetas simbolistas franceses en la literatura– en que las vanguardias artísticas comenzaron a desinteresarse por reproducir la realidad “tal cual es” y se volcaron hacia adentro de sí mismos, atendiendo, en algunos casos, a ciertos criterios vinculados con la percepción subjetiva (impresionismo, expresionismo, cubismo, futurismo, arte abstracto), y en otros, desplazando el aspecto “retiniano”, meramente visual, a favor de un arte al servicio de las ideas (arte conceptual, minimalismo).

Para bien o para mal, los artistas del siglo XX tuvieron que hacerse inventores. Para llamar la atención tenían que procurar ser originales en lugar de perseguir la maestría que admiramos en los grandes artistas del pasado (...). La historia del siglo XX debe tomar nota de esta inquieta experimentación, porque muchos de los artistas con más talento de esta época se sumaron a estos esfuerzos (Gombrich, 1997, p. 563).

Esto nos habla de que las distintas definiciones que se le han otorgado al arte, las diferentes ideas que sobre el arte se han tenido, están ligadas también a diferentes sensibilidades, en las cuales, como se verá más adelante, los conocimientos derivados de la ciencia –y la visión del mundo que de ésta se deriva–, pueden llegar a ejercer una influencia significativa.

Nuestra época trae consigo, pues, su propia sensibilidad, como lo advierte Susan Sontag en uno de los ensayos contenidos en *Contra la interpretación*:

El arte no progresa, en el sentido en que lo hacen la ciencia y la tecnología. Pero las artes se desarrollan y cambian. Por ejemplo, en nuestra época, el arte tiende cada vez más a convertirse en terreno de especialistas. El arte más interesante y creador de nuestra época no está abierto al poseedor de una cultura general; exige un esfuerzo especial; habla un lenguaje especializado (...). El paralelo entre la ininteligibilidad del arte contemporáneo y de la ciencia moderna es demasiado evidente para omitirlo. Otra semejanza del arte contemporáneo con la cultura científica es su mentalidad histórica. Las obras más interesantes del arte contemporáneo están plagadas de referencias a la historia del medio; en tanto que comentan el arte pasado, exigen un conocimiento de, al menos, el pasado reciente (Sontag, 1996, pp. 379-380).

Estableciendo un diálogo con algunas de las ideas señaladas por Walter Benjamin (1892-1940) en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, Sontag añade:

Lo que ahora tenemos delante no es la muerte del arte, sino una transformación de la función del arte. El arte, que surgió en la sociedad humana como una operación mágico-religiosa y pasó a ser una técnica para describir y comentar la realidad secular, se ha arrogado en nuestra época una nueva función, que no es religiosa, ni sirve a una función religiosa secularizada, ni es meramente secular o profana (una noción que se derrumba cuanto su opuesto, lo “religioso” o “sagrado”, llega a estar obsoleto). Hoy, el arte es un nuevo tipo de instrumento, un instrumento para modificar la conciencia y organizar nuevos modos de sensibilidad (p. 380).

Aunque habría que analizar más a fondo si, como sostiene Sontag, el arte de nuestros días ya se desligó de eso que John Dewey llamó “the ritual view of communication” (en James Carey, 1989, p. 15), en algunos círculos artísticos

(mayormente los que giran alrededor del arte contemporáneo) y sus respectivos públicos queda claro que la(s) idea(s) sobre el arte han cambiado. Los artistas están explorando nuevos territorios (modos de sensibilidad les llama Sontag). Es lógico que así sea: nunca antes habíamos alcanzado tal desarrollo científico y tecnológico, el cual ha impactado en la manera en que nos relacionamos unos con otros (globalización), en la manera en que percibimos y construimos las distintas versiones del mundo social. Vivimos, como se ha mencionado, en una época que se caracteriza, entre muchas otras cosas, por la fragmentación, por la mediatización de las relaciones interpersonales, por el exceso de información, por una estética de la mezcolanza y el pastiche, por una ausencia de valores absolutos.

Apoyándose, en parte, en esto último, la ausencia de valores absolutos, es que John Carey, en su libro *¿Para qué sirve el arte?*, asume un postura “relativista” al afirmar que

cualquier cosa puede ser una obra de arte. Lo que la convierte en obra de arte es que alguien piense que lo es (...). Una obra de arte es cualquier cosa que alguien la considere como tal, aunque sólo lo sea para ese alguien. Además, los motivos que nos llevan a considerar que algo es una obra de arte son tan diversos como diversos son los seres humanos (Carey, 2007, p. 43).

A la luz de los variados soportes, las temáticas y las estéticas de muchas de las obras artísticas que vemos cotidianamente en galería, museos, así como a través de los medios masivos, la aseveración de Carey puede sonar coherente (oro molido, sin duda, para los detractores del arte contemporáneo). Desde el punto de vista de la comunicación, sin embargo, lo dicho por Carey requiere de varias consideraciones,

sin las cuales sus palabras, por más provocadoras que puedan resultar, suenan un tanto huecas.

ARTE EN TANTO COMUNICACIÓN

Esta investigación considera, siguiendo a Umberto Eco (1979) y a Omar Calabrese (1987) –ambos provenientes de la semiótica y pertenecientes a la misma escuela, la italiana–, que no sólo existen vínculos entre los campos del arte y la comunicación, sino que el arte –y por ende su recepción– puede ser estudiado como fenómeno de comunicación y significación. Y es en este último asunto, en la significación, donde engarzo las teorías de este par de renombrados semiólogos –cuyas propuestas se complementan– a los estudios culturales o socioculturales, desde cuya perspectiva está planteada esta tesis.

Si bien, como señala Calabrese, la comunicación o una teoría del arte con base comunicacional no dice *todo* sobre el arte,

el análisis del fenómeno artístico como hecho comunicativo (...) será capaz, por ejemplo, de mostrar cómo el mensaje artístico puede contener rasgos destinados a la propia interpretación. O cómo puede tratar el material lingüístico de manera de renovar los códigos existentes y producir innovaciones.

En otras palabras: el punto de vista de la comunicación nunca intentará decir *si* una obra de arte es "bella"; sin embargo, dirá *cómo* y *por qué* esa obra puede querer producir un efecto que consista en la posibilidad de que alguien le diga "bella". Y más aún: no tratará de explicar "lo que quería decir el artista", sino, más bien, "cómo la obra dice aquello que dice" (Calabrese, 1987, p. 15).

La idea de que el arte puede ser estudiado como fenómeno de comunicación se contrapone, entonces, con lo dicho por Carey en el sentido de que “el arte es cualquier cosa”. ¿Qué es el arte entonces? ¿Qué, la comunicación? Calabrese nos da sus propias definiciones. Comencemos con arte⁸:

Una condición intrínseca de ciertas obras producidas por la inteligencia humana, en general constituidas únicamente por elementos visuales, que exprese un efecto estético, estimule un juicio de valor sobre cada obra, sobre el conjunto de obras, o sobre sus autores, y que dependa de técnicas específicas o de modalidades de realización de las obras mismas (p. 11).

Por comunicación entiende

"cada transmisión de información obtenida mediante la emisión, la conducción y la recepción de un mensaje". Se trata, en síntesis, de un proceso socializado, en el cual la información pasa a través de un soporte físico (un canal), entre dos interlocutores (no necesariamente seres humanos), y por medio de un código (un conjunto de reglas) para segmentar sistemáticamente el material físico portador de un contenido igualmente segmentado sistemáticamente (pp. 11-12).

Y añade:

La comunicación es un fenómeno complejo que pone en juego muchos elementos: la naturaleza de los participantes (emisor y receptor), la naturaleza del canal utilizado (que puede ir desde las ondas sonoras a la luz), la naturaleza del código (que puede pasar de las reglas de la lengua hablada hasta el lenguaje de las computadoras), la naturaleza de los mensajes transmitidos mediante códigos, el proceso de la emisión y la recepción. Cada uno de los fenómenos que participan en el proceso comunicativo puede ser estudiado en su especificidad y puede dar lugar a puntos de vista diferentes sobre la comunicación misma (p. 12).

⁸ Las obras artísticas de las que se ocupa Calabrese en *El lenguaje del arte* son, todas ellas, visuales.

También es posible detenerse sobre el carácter social de la comunicación misma, observando la contractualidad que se da en el interior de un grupo social, o la relevancia respecto a los valores de la comunidad en la cual son transmitidos los mensajes, o los comportamientos de los sujetos sociales que están en juego en relación a la emisión y al consumo. También es posible, en cambio, detenerse en el lenguaje que se utiliza para comunicar (p. 12).

Decía que es en la significación donde encuentro un nexo entre las teorías semióticas y los estudios culturales. Ello tiene que ver, como sostiene Rossana Reguillo, con que

desde la perspectiva de los estudios socioculturales o mejor llamados “estudios culturales”, se reconoce a la cultura como una dimensión co-constitutiva del orden social, esto lleva a pensar a la sociedad como un movimiento continuo, donde los sujetos desde distintas posiciones (por ejemplo de clase, de género, de etnia) van apropiándose, produciendo y transformando distintos significados sociales. El centro de estos enfoques lo constituye entonces la significación, que se entiende como el proceso de simbolización o el conjunto de procedimientos mediante los cuales los sujetos dotan, intersubjetivamente, de sentido a la realidad (En Mejía, Rebeca y Sandoval, Sergio Antonio, 2003, p. 21).

El arte es, pues, comunicación, en tanto la obra artística puede “cobrar” algún sentido para algún sujeto capaz de interpretarla, así sea éste el propio productor (artista) de la obra. De esta forma, el arte y la interpretación de una obra artística están inscritos dentro de un proceso socializado, es decir, que involucra a sujetos activos, específicamente situados en culturas y sociedades determinadas.

OBRA ARTÍSTICA, TEXTO E INTERTEXTUALIDAD

Parto de la definición propuesta por Umberto Eco (1979) en su libro *Obra abierta*, en la que define a una obra artística como

un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una obra concluida en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido; no obstante, en el acto de reacción a la trama de estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual. En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma”, (Eco, 1979, pp. 73-74).

Cabe señalar que a la definición de obra de arte, el propio Eco agrega dos más que consideramos nos serán de gran utilidad para analizar los procesos de interpretación de obras de arte conceptual, considerando al referente empírico de este proyecto. Nos referimos a las nociones de *obra abierta* y *obra en movimiento*.

Con respecto a la *obra abierta*, Eco señala que es

una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original (p. 74).

Por su parte, una *obra en movimiento*, dice el semiólogo italiano

es un objeto artístico que en sí mismo tiene una movilidad, una capacidad de replantearse calidoscópicamente a los ojos del usuario como permanentemente nuevo (pp. 84-85).

La obra en movimiento, agrega Eco

establece un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, una nueva mecánica de percepción estética, una diferente posición del producto artístico en la sociedad; abre una página de sociología y de pedagogía, además de una página de historia del arte. Plantea nuevos problemas prácticos creando situaciones comunicativas, establece una nueva relación entre contemplación y uso de la obra de arte (...). Esta situación inédita del arte (...), en resumen, es una situación abierta y en movimiento” (p. 100).

Creo conveniente complementar la anterior definición, diciendo que toda obra de arte es una forma simbólica, entendida como un “fenómeno significativo”, a partir de lo propuesto por John B. Thompson (2002). Para este autor, las formas simbólicas son: *intencionales* (expresiones de un sujeto y para un sujeto o sujetos), *convencionales* (la producción, la construcción o el empleo de formas simbólicas, así como su interpretación por parte de los sujetos que las reciben, son procesos que implican típicamente la aplicación de reglas, códigos o convenciones de distintos tipos), *estructurales* (construcciones que presentan una estructura articulada), *referenciales* (construcciones que típicamente representan algo, se refieren a algo, dicen algo acerca de algo) y *contextuales* (se insertan siempre en contextos y procesos sociohistóricos específicos en los cuales, y por medio de los cuales, se producen y reciben).

Por otra parte, en relación al análisis (o, si se quiere, lectura) de las obras, planteo que la definición de obra artística de Eco es compatible con otra noción que este mismo autor (y otros teóricos como Calabrese) ha trabajado a lo largo de su carrera como semiólogo y comunicólogo: la noción de obra artística como equivalente de texto, siempre desde una perspectiva estructuralista.

Texto, nos dice Calabrese (retomando lo dicho por Eco, Dressler, Van Dijk, Segre)

no consiste simplemente en un efecto de sentido global o en la suma de los efectos de sentido locales que produce, sino que está constituido según una máquina que regula en un nivel más profundo la arquitectura interior.

Un texto debe contener en su interior las trazas de su máquina comunicativa y, por tanto, contiene de hecho la explicitación de o la referencia a teorías abstractas (reveladas o implicadas) sobre su propia generación o sobre su propia interpretación (Calabrese, 1994, pp. 29-30).

Unida a texto están dos nociones estrechamente ligadas entre sí:
intertextualidad y transtextualidad:

La intertextualidad define un conjunto de capacidades presuntas en el lector y evocadas más o menos explícitamente en un texto que conciernen a algunas historias condensadas, ya producidas en una cultura por parte de algún autor (o mejor aún, de algún texto) precedente (...). El intertexto de una obra viene a ser así el retículo de llamadas a textos o a grupos de textos precedentes construido para el doble objetivo de la inteligencia de la obra individual y para la producción de efectos estéticos locales o globales (p. 32).

Con respecto a *transtextualidad*, Calabrese retoma la tipología establecida por Gérard Genette que comprende 5 diversos modelos (pp. 32-33):

—*Intertexto*. A lo ya dicho anteriormente, se añade en las variantes de la cita, alusión y plagio (aunque Calabrese prefiere el término “calco”).

—*Paratexto*. El aparato que rodea al texto: notas, títulos, subtítulos, párrafos, bibliografía, índice.

—*Metatexto*. Conjunto de indicaciones metalingüísticas concernientes a los textos citados y al texto en acción.

—*Architexto*. Conjunto de las propiedades de género contractualmente instituidas por el texto.

—*Hipertexto*. Mecanismos tipológicos de transferencia, como sucede por ejemplo entre la *Odisea*, la *Eneida* y el *Ulises* de Joyce.

RECEPCIÓN E INTERPRETACIÓN

Para efectos de este trabajo, los conceptos de *recepción* e *interpretación* están estrechamente ligados entre sí, hasta el punto de que pudieran parecer sinónimos. Sin embargo, conviene distinguirlos entre sí.

Si bien la pregunta de investigación se refiere a si posibilita la *interpretación* de una obra artística algún proceso de empoderamiento y/o emancipación en el espectador, el análisis de las entrevistas en el que se sustenta la parte más importante de esta investigación tiene que ver con la *recepción* del arte en una selección determinada de espectadores/intérpretes.

Considero que *recepción* es un concepto que hace alusión a una de las fases o momentos que componen el proceso de la comunicación (la otra fase sería, obviamente, la emisión), centrada en las capacidad del sujeto para decodificar un mensaje; mientras que *interpretación* se refiere a la naturaleza activa y creativa del proceso, ésa que está relacionada con la producción de sentido.

LA RECEPCIÓN Y SUS GRAMÁTICAS

Siguiendo a Ricoeur, Vivian Romeu Aldaya (2008), doctora en Comunicación Social por la Universidad de La Habana y profesora-investigadora de la Ciudad de México, se refiere a la interpretación como un proceso que involucra una forma de

conocimiento o autoconocimiento; como una actividad creativa que puede ser entendida como lenguaje; lo que indica que

el arte en tanto forma y contenido es interpretado tanto por quien lo produce durante el proceso de creación, como por quien lo recibe durante el proceso de recepción. Por ello, es justamente en la interpretación donde la concreción semiótica entre texto y receptor afirma las relaciones entre arte y lenguaje, y entre arte y comunicación. Mientras en el proceso creativo (que no olvidemos que se trata de interpretación también) el autor convoca necesariamente al lenguaje para ‘formar’ la obra, esa misma obra adquiere dimensiones de realidad cuando el receptor la aborda interpretativamente, y precisamente ahí cobra estatuto creativo (Romeu, 2008, p. 138).

La interpretación está estrechamente relacionada con la actividad receptora, entendida como un proceso activo, creativo y hermenéutico; una actividad situacional y un *logro habilidoso*, es decir, que depende de un abanico de competencias que los individuos despliegan en el proceso de recepción. Estas habilidades y competencias son extraordinariamente diversas. Todo esto, de acuerdo a lo propuesto por John B. Thompson (1998).

A propósito de la interpretación y de la actividad receptora, Romeu sostiene, a diferencia de Thompson, que lo que llama “las gramáticas de recepción mediáticas” tienen una incidencia negativa en los procesos de recepción referentes a la comunicación artística, pues “se recrean en lo dado, no en lo posible” y su dinámica está armada a base de contenidos preinterpretados (Romeu, 2006, p. 257).

En este sentido, siguiendo el modelo de comunicación artística propuesto por la semióloga belga Nicole Everaert (2000), Romeu considera un desatino considerar al arte como producto de recepción masiva, ya que, dice, “la recepción de los objetos

considerados estéticos reviste un carácter particular respecto de la recepción de otros objetos-mensajes de orden comunicativo” (Romeu, 2006, p. 240). Así, las artes visuales, y en el caso de esta investigación, el arte conceptualista, requieren de una gramática de recepción propia:

Consumir una obra de arte, señala Romeu

precisa siempre una mirada mínima a las redes que tejen la propia narrativa, redes que van desde la experiencia vital de quien lo crea hasta la praxis social que la hace posible, la enmarca y la condiciona, en tanto el lenguaje – forma y contenido– es producto de ella. Sin embargo esta lectura algo rebuscada no es una lectura común; requiere una búsqueda arqueológica en los diccionarios estéticos, sociales e individuales; búsqueda cuyos hallazgos, para ser tales, necesitan el esfuerzo del autor para soltar el hilo de Ariadna que nos guiará a la descodificación, y fundamentalmente de la colaboración misma del receptor, o sea, de sus ganas de buscar (p. 249).

En contraposición a lo dicho por Romeu, autores como Eco y Calabrese (1987) dan a entender que hacer una división entre “gramáticas de recepción mediáticas” y “gramáticas de recepción artística” es poco menos que inútil. Sostienen, en cambio, que la influencia de los *mass media* es tan importante que en alguna medida determina nuestro modo de pensar y, a final de cuentas, nuestro gusto. Siendo aún más específico y haciendo alusión a su libro *Obra abierta*, publicado originalmente en 1962 —hace poco más de 50 años—, Eco señala que la gran diferencia entre el modelo de espectador que él se planteaba a fines de los años 50 —cuando comenzó a publicar artículos sobre el tema— y el modelo de espectador que su colega Calabrese propone en *La era neobarroca*, publicado a fines de los años 80, es que la división entre el universo de las vanguardias y el de los *mass media* se ha reducido.

Y ya no tiene relación con las obras y con los intérpretes que la interpretan, sino con unos procesos, unos flujos, unas derivas interpretativas (...) que conciernen no a obras, individualmente, sino al conjunto de los mensajes que circulan en el territorio de la comunicación (En Calabrese, 1987, p. 10).

INTERPRETACIÓN

Desde una base filosófica, entiendo la noción de interpretación, a partir de lo propuesto por Paul Ricoeur (1995) en su libro *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*:

Yo postulo que la interpretación es el proceso por el cual la revelación de nuevos modos de ser –o, si se prefiere Wittgenstein a Heidegger, de nuevas formas de vida– da al sujeto una nueva capacidad para conocerse a sí mismo (...). Sólo la interpretación que cumple con el mandato del texto, que sigue la “flecha” del sentido y que trata de pensar de manera acorde, da inicio a una nueva autocomprensión (Ricoeur, 1995, pp. 105-106).

A reserva de ahondar en lo que Ricoeur llama “nuevos modos de ser” (Heidegger) o “nuevas formas de vida” (Wittgenstein), lo que aquí interesa es que la interpretación es un proceso que dota al sujeto de una nueva capacidad para conocerse a sí mismo. Es importante aclarar que la obra mencionada de Ricoeur (1995) se refiere específicamente a la interpretación de textos escritos. Por lo tanto, estamos extrapolando la teoría del filósofo francés al campo de las artes visuales y, en específico, al del arte conceptualista. Nos hemos permitido, pues, hacer al menos un par de sustituciones que creemos no alteran el sentido de lo propuesto por Ricoeur: el *texto* es para nosotros la *obra artística*; mientras que la noción de *lector* es equivalente para nosotros a la de *espectador/intérprete*.

Otro asunto que me parece relevante anotar es el hecho de que Ricoeur y Eco (1979) coinciden tanto en considerar a la obra artística como “una pauta musical y el lector como el director de la orquesta que obedece a las instrucciones de notación” (Ricoeur, 1995, p. 87), como en la idea de que “un texto presenta un campo limitado de explicaciones posibles” (p. 91). De esta forma, se entiende mejor la idea, expuesta por Ricoeur, de que la obra artística contiene, por así decirlo, una “flecha” de sentido, impuesta por el autor de la obra, es decir, el artista, y que esa flecha “apunta” hacia lo que el francés, siguiendo a Gadamer, llama *horizontes potenciales de sentido* (p. 89), es decir, modos o formas nuevas de ver las cosas. Aunque para efectos de la interpretación la intención o el sentido que el artista le haya dado a su obra es prácticamente irrelevante, puede darse el caso de que el horizonte del mundo del espectador/intérprete sea muy aproximado al horizonte del mundo del artista. A esta situación, Gadamer la nombra como *fusión de horizontes* (*Horizonverschmelzung*) (p. 104).

La interpretación es, pues, un proceso resultante de la dialéctica o tensión entre dos conceptos claves provenientes de la tradición hermenéutica alemana: la comprensión (*verstehen*), relacionada con un acto de acercamiento a la obra; y la explicación (*erklären*), vinculada con un acto de distanciamiento. Dicho proceso implica tanto ir de la comprensión a la explicación, como de la explicación a la comprensión. El propio Ricoeur lo explica de la siguiente manera:

Para facilitar una exposición didáctica de la dialéctica de la explicación y la comprensión, consideradas como fases de un solo proceso, me propongo describir esta dialéctica primero como un paso de la comprensión a la explicación y después como un paso de la explicación a la comprensión. En

la primera etapa, la comprensión será una ingenua captación del sentido del texto en su totalidad. En la segunda, la comprensión será un modo complejo de comprensión, al estar apoyada por procedimientos explicativos. Al principio la comprensión es una conjetura. Al final, satisface el concepto de apropiación (...) como la réplica al tipo de distanciamiento vinculado a la total objetivación del texto [obra artística]. Entonces, la explicación aparecerá como la mediación entre dos estadios de la comprensión. Si se la separa de este proceso concreto, es una mera abstracción, un instrumento de la metodología (p. 86).

Como se puede apreciar, a partir de esta tensión entre comprensión y explicación surge otro concepto clave, estrechamente vinculado al de interpretación: la apropiación. Dice Ricoeur:

El concepto existencial de apropiación no se enriquece menos por la dialéctica entre la explicación y la comprensión. En efecto, no debe perder nada de su fuerza existencial. “Hacer propio” lo que antes era “extraño” sigue siendo la meta final de toda hermenéutica. La interpretación en su última etapa quiere igualar, hacer contemporáneo, asimilar algo en el sentido de hacerlo semejante. Esta meta es lograda en la medida en que la interpretación actualiza el sentido del texto para el lector del presente.

La apropiación continúa siendo el concepto para la actualización del sentido cuando éste va dirigido a alguien. Potencialmente un texto es dirigido a cualquiera que pueda leer. Realmente es dirigido a mí, *hic et nunc*. La interpretación se completa como apropiación cuando la lectura proporciona algo como un acontecimiento, un acontecimiento del discurso, que lo es en el momento presente. Con la apropiación, la interpretación se vuelve un acontecimiento (p. 103).

¿Qué es realmente lo que ha de entenderse y, por consecuencia, de apropiarse en un texto [obra artística para efectos de este proyecto]?, se pregunta Ricoeur.

No la intención del autor, que supuestamente está oculta detrás del texto; no la situación histórica común al autor y a sus lectores originales; no las expectativas o sentimientos de estos lectores originales; ni siquiera la comprensión de sí mismos como fenómenos históricos y culturales. Lo que tiene que apropiarse es el sentido del texto mismo, concebido de forma dinámica como la dirección que el texto ha impreso al pensamiento. En otras palabras, lo que tiene que ser apropiado no es otra cosa que el poder de revelar un mundo que constituye la referencia del texto. De esta manera estamos tan lejos como es posible del ideal romántico de coincidir con una psique ajena. Si se puede decir que coincidimos con algo, no es con la vida interior de otro ego, sino con la revelación de una forma posible de mirar las cosas, lo que constituye el genuino poder referencial del texto (p. 104).

2. 2 EMPODERAMIENTO Y EMANCIPACIÓN

Ya en la introducción de este trabajo se hablaba sobre un primer indicador para establecer una diferencia entre empoderamiento (trabajar con el sistema) y emancipación (cambiar ese sistema) (en Clements, 2004, p. 174). En el siguiente apartado se problematizan ambos conceptos en el entendido de que, siguiendo los principios de la teoría fundamentada, el análisis y la interpretación de los datos (las entrevistas con los espectadores de la obra de Camnitzer) terminarán por redondear ambas nociones.

HACIA UNA TEORÍA DEL EMPODERAMIENTO EN EL ESPECTADOR

A partir de su traducción del inglés (*empowerment*), la palabra *empoderamiento* se ha convertido en un término muy usado en sentido coloquial y en contextos multiculturales para referirse, por ejemplo, a individuos o grupos minoritarios que de pronto cobran fuerza en términos sociales y/o mediáticos. El término proviene

de ciertas teorías feministas⁹. De acuerdo a Helen Moglen, se dice que un individuo se empodera cuando

experimenta un crecimiento y un desarrollo de su sentido de autonomía, así como una confianza en sus propias habilidades y una capacidad para lograr un propósito (en Lips, 1991, p. 8).

Para efectos de esta investigación, planteo un concepto de empoderamiento fundamentado en el concepto de *agencia* formulado por Anthony Giddens (1995), adscrito a la célebre Escuela de Birmingham (estudios culturales).

Entiendo la noción de agencia como la capacidad que tiene un sujeto de “obrar de otro modo” o, dicho en los términos de esta investigación, de “empoderarse”, según lo asienta Giddens, para quien la relación entre acción y poder implica para el sujeto-agente-individuo

ser capaz de intervenir en el mundo, o de abstenerse de esa intervención, con la consecuencia de influir sobre un proceso o un estado de cosas específicos. Esto presupone que ser agente es ser capaz de desplegar (repetidamente, en el fluir de la vida diaria) un espectro de poderes causales, incluido el poder de influir sobre el desplegado por otros. Una acción nace de la aptitud del individuo para ‘producir una diferencia’, o sea, de ejercer alguna clase de poder (Giddens, 1995, p. 51).

Complemento mi noción de empoderamiento con una aportación de Jacques Rancière (2003) emanada de *El maestro ignorante*. Aunque el libro se concentra en definir sobre todo la noción de *emancipación* en oposición al *embrutecimiento*¹⁰,

⁹ En especial las desarrolladas en los años 90, las cuales se contraponen, por cierto, con otro grupo de teorías feministas, en la línea de Foucault y su microfísica del poder.

¹⁰ Tomando como detonante la aventura de Joseph Jacotot, el maestro francés del siglo XIX que verificó el principio de “la igualdad de las inteligencias” –sobre el cual está construida la noción de emancipación–, enseñando materias (idiomas, pintura, música) que él mismo desconocía.

Rancière sostiene que el movimiento de la inteligencia no puede producirse sin que la persona “tome posesión de su propio poder” (Rancière, 2003, p. 20). Pues bien, eso es justamente lo que, para el caso de esta investigación, también entenderemos como empoderamiento: la toma de posesión por parte del sujeto de su propio poder.

EL ESPECTADOR EMANCIPADO

Largamente discutida a través de distintas épocas por distintos filósofos y pensadores, la noción de *emancipación* está ligada –al igual que el empoderamiento– a la capacidad de agencia o, incluso, a la idea misma de libertad. Paulo Freire (1975), el pedagogo y científico social brasileño, entendía a la emancipación como una práctica de libertad a través de la educación¹¹.

Sin embargo, para efectos de este proyecto se ha tomado la noción de emancipación a partir de lo dicho por Jacques Rancière (2011) en *El espectador emancipado*.

En su ensayo, Rancière propone un modelo de espectador contemporáneo que ratifica lo dicho por Eco (1979) en *Obra abierta*, en el sentido de que los espectadores hacen que el arte funcione y crean la obra de arte tanto como el artista mismo.

El empoderamiento es el borramiento de la frontera entre el mirar y el actuar. Rancière construye su modelo de espectador a partir de la oposición que

¹¹ A mi juicio, y a partir de ciertas intuiciones derivadas de mis interpretaciones de algunas obras de Camnitzer y de algunos de sus textos, particularmente el de “Arte y pedagogía”, valdría la pena explorar las conexiones Freire-Rancière-Camnitzer.

establece entre lo que él llama *embrutecimiento* y *emancipación intelectual* (en referencia a *El maestro ignorante*, otro de sus libros):

El animal humano aprende todas las cosas como primero ha aprendido la lengua materna, como ha aprendido a aventurarse en la selva de las cosas y de los signos que lo rodean, a fin de tomar su lugar entre los otros humanos: observando y comparando una cosa con otra, un signo con un hecho, un signo con otro signo (...). Puede aprender, signo tras signo, la relación de aquello que ignora con aquello que sabe. Puede hacerlo si, a cada paso, observa lo que se halla frente a él, dice lo que ha visto y verifica lo que ha dicho. De ese ignorante, que deletrea signos, al docto que construye hipótesis, es siempre la misma inteligencia la que está en funciones, una inteligencia que traduce signos a otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle.

Este trabajo poético de traducción está en el corazón de todo aprendizaje. Está en el corazón de la práctica emancipadora del maestro ignorante (Rancière, 2011, p. 17).

De acuerdo a este autor, un espectador “emancipado” se distingue del que no lo está por realizar un conjunto de operaciones concretas:

La emancipación comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que se supone que ésta ha de transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura

imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone.

Este es un punto esencial: los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema, tal como lo hacen a su manera actores o dramaturgos, directores teatrales, bailarines o performistas (Rancière, 2011, pp. 19-20).

Así, un espectador emancipado (aquel que desempeña un rol de intérprete activo) hace posible imaginar una comunidad emancipada, es decir, aquella que está compuesta por traductores y narradores (p. 28).

2. 3 LA ERA NEOBARROCA: TRES CATEGORÍAS PARA EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Para el análisis de la obra artística más referida por los espectadores entrevistados, y partiendo de valoraciones (morfológicas, éticas, estéticas, tímicas) de los espectadores sobre dichas obras, se considerarán tres de los nueve pares de categorías de análisis propuestas por Omar Calabrese (1989) en *La era neobarroca*.

Ello implica, como ya se adelantó en el apartado sobre “Obra artística, texto e intertextualidad”, considerar a las obras como textos, y lo que de ello se deriva: la idea de visibilidad/legibilidad de una obra artística visual. Implica también considerar lo que Calabrese llama “una semiótica del estilo”¹².

Como se menciona en la introducción, el propósito de *La era neobarroca* – continuación y, en cierta forma, actualización de lo propuesto por Eco (1979) en *Obra abierta*–, es encontrar las huellas de la existencia de lo que Calabrese llama “el

¹² En consonancia con la “teoría de los formantes” de Hjelmslev, la semiótica del estilo de Calabrese establece que “una determinada variante en el plano de la expresión es el formante de un motivo. A su vez este motivo es el formante de un estilema. Y un estilema es el formante de un estilo” (Calabrese, 1994, p. 19).

gusto neobarroco”, etiqueta con la que nombra, en oposición al “gusto clásico”, al gusto que caracteriza nuestro tiempo, un tiempo “aparentemente confuso, fragmentado, indescifrable” (Calabrese, 1989, p. 12).

Sin entrar por el momento en mayores detalles, que serán propios del análisis, considero que la obra de Luis Camnitzer –encasillada en el género conceptual, ligado a las vanguardias del arte del siglo xx– bien puede etiquetarse de entrada como “neobarroca”. El valor, sin embargo, de analizar un conjunto de obra de acuerdo a los parámetros propuestos por Calabrese radica en la reflexión cultural que conlleva. Más allá de la calificación “neobarroco” o “clásico”, el método perfilado por el italiano coadyuva a un mejor entendimiento de por qué, como cultura, como época, valoramos, positiva o negativamente tal o cual obra o producto cultural:

Un juicio estético se acompaña casi siempre por un juicio ético o pasional o morfológico y viceversa. Antes bien, podríamos decir que cada individuo, grupo o sociedad no sólo atribuye determinados valores, sino también homologaciones entre diversas polaridades de valoración. Desde un punto de vista social, esto es un hecho de máxima importancia: la mayor o menor rigidez de las homologaciones da también la medida de la cantidad o calidad del control social sobre los comportamientos individuales, aunque no la medida de la forma de la reflexión filosófica sobre la sociedad y su naturaleza (Calabrese, 1989, p. 39).

Las categorías de análisis elegidas son: *Ritmo y repetición; límite y exceso; y detalle y fragmento*. A continuación, una semblanza de los contenidos principales que Calabrese establece para este trío de pares.

RITMO Y REPETICIÓN

En contraposición a la idea clásica de que la obra de arte es irrepetible, existen obras, productos culturales, fenómenos comunicativos a los que Calabrese –en un guiño a la película *Blade Runner*– llama “replicantes”, es decir, “productos de mecánica repetición y optimización del trabajo” (p. 44). Su perfeccionamiento produce una “estética de la repetición” (p. 44).

Existen tres nociones de “repetición” que no hay que confundir:

- 1) La repetición como modo de producción de una serie con matriz única, según la filosofía de la industrialización.
- 2) La repetición como mecanismo estructural de generación de textos, sobre la que se especifica:

Se llaman repeticiones tanto a las continuaciones de las aventuras de un personaje, como los recorridos de historias análogas, como los motivos o los guiones-tipo; tanto los moldes, como los B-westerns, como las citas o las reapariciones de fragmentos estándar como “vieja aldea tejana” o “astronave de vuelo de pájaro” (p. 47).

Esta noción considera dos fórmulas repetitivas: la *variación de un idéntico* y la *identidad de varios diversos* y tres diferentes modos de repetición:

Un modo icónico estricto (el héroe tiene los ojos azules o la astronave es tomada a vuelo de pájaro o el policía habla con acento meridional); un modo temático (hay buenos y malos que se enfrentan económicamente (...)); un modo narrativo de superficie, de naturaleza dinámica (hay unos guiones-tipo o motivos narrativos recurrentes, como la persecución, el asalto a la diligencia, el beso). Los tipos de repetición de estos tres modos nos proveerán de ulteriores clases, como el *molde*, cuando haya repetición total, o la *reproducción*, cuando, en cambio, se omita algún modo (pp. 48-49).

Todas las clases antes mencionadas, son, dice Calabrese, homogéneas respecto a dos de los principales nudos problemáticos: el *nudo tiempo* (donde el *ritmo* —forma temporal en la que todos los miembros repetidos varían en uno o más de sus atributos— corresponde al orden dinámico, mientras que el *esquema*, al estático) y el *nudo identidad-diferencia*.

3) La repetición como condición de consumo por parte del público de los productos comunicativos.

Todo lo anterior puede resumirse en la siguiente tabla donde aparecen relacionadas las tres áreas de la repetición (producción, texto, consumo):

PRODUCCIÓN	TEXTO	CONSUMO
Modelo	Invariante	Demanda
Estándar	Serie	Consolación ¹³
Opcional	Variable	Consumo productivo ¹⁴

Calabrese señala que de la “estética de la repetición” emergen tres elementos fundamentales: la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo frenético (p. 60).

Como conclusión, diremos sólo que la estética de la repetición encuentra también una posible explicación filosófica. El exceso de historias, el exceso de lo ya dicho, el exceso de regularidad no pueden sino producir disgregación. En el fondo, ya lo había dicho Nietzsche, al observar que la idea del Eterno Retorno depende del carácter repetitivo de la historia. El aburrimiento, observaba el filósofo, depende a menudo del hecho de que

¹³ Comportamiento rutinario solicitado por la creación de situaciones de demanda/ofertas de satisfacción siempre iguales (...). Afianza al sujeto haciéndole hallar lo que ya sabe y a lo que está acostumbrado (Calabrese, 1989, pp. 50-51).

¹⁴ El beneficiario añade algo suyo en la misma modalidad del consumo (p. 51).

estamos saturados de historia. La saturación destruye la idea de armonía y secuencialidad y nos lleva, como ha observado Bachelard, no solamente a reconocer, sino a desear el carácter corpuscular y granular, tanto en las secuencias de los acontecimientos como en las de los productos de ficción (p. 63).

LÍMITE Y EXCESO

“Si consideramos la cultura como una organización de sistemas culturales también es posible entenderla como una organización espacial” (p. 64), es decir, provista de un “confín” y, por tanto, de un perímetro y, por tanto, de un centro.

Los sistemas pueden clasificarse en *centrados* (cuando el centro corresponde al medio; su organización interna está ordenada por simetrías) y *acentrados* (cuando existen más centros o el centro está colocado más cerca del confín; su organización disimétrica conlleva la generación de fuerzas expansivas que empujan desde el interior, sobre la elasticidad del perímetro-frontera-confín, provocando tensiones).

La idea de confín es equivalente a la de *límite*:

Se puede afirmar que un límite es un confín de valores de un “entorno” en el que todos los puntos gozan de la misma función. Por tanto, si se derriba el límite, con esto mismo se habrá eliminado el entorno o se habrá creado otro. Toda presión sobre el un límite posee, por tanto, el valor de una tensión (ibid., p. 66).

Etimológicamente, la palabra *límite* viene del latín *limen*: “umbral”. Por su parte, *exceso*, que proviene de la palabra latina *ex-cedere*, quiere decir “ir más allá”. “El exceso manifiesta la superación de un límite visto como camino de salida desde un sistema cerrado” (p. 66).

“Límite es la tarea de llevar a sus extremas consecuencias la elasticidad del contorno sin destruirlo. El exceso es la salida desde el contorno después de haberlo quebrado” (p. 66).

Antes se ha dicho que límite y exceso son dos tipos de acción cultural, pero se trata de tipos de acción que una cultura no experimenta siempre. Existen periodos más encaminados a la estabilización ordenada del sistema centrado y periodos opuestos. Épocas o zonas de la cultura en las que prevalece el gusto de establecer normas “perimetales” y otras en las que el placer o la necesidad es la de ensayar o romper las existentes. Justamente: la de tender al límite y experimentar el exceso. Al segundo tipo pertenece evidentemente la era (o el carácter cultural) que hemos denominado “neobarroco” (pp. 66-67).

El exceso es desestabilizador: pone en discusión cierto orden para, quizá, destruirlo o construir uno nuevo. El sistema, a su vez, califica de exceso lo que no puede o no quiere absorber. Sin embargo, en las épocas barrocas, nos dice Calabrese, se produce un fenómeno endógeno: “en el interior mismo de los sistemas se producen fuerzas centrífugas que se colocan fuera de los confines del sistema” (p. 75).

Calabrese distingue tres tipos principales de exceso:

—*El exceso representado como contenido.* A esta categoría pertenecen contenidos que representan categorías de valor (morfológicas, éticas, tónicas, estéticas). Se valorará como exceso lo que evade de la norma, lo indecente, lo degenerado, lo escandaloso, lo terrorífico, siempre en relación a los valores del sistema en cuestión. Todas las formas de exceso de contenido encajan en una “estética de lo feo”.

—*El exceso como estructura de representación*. Categoría co-necesaria a la anterior:

En efecto, representar un contenido excesivo cambia la estructura misma de su contenedor, y requiere una primera modalidad de aparición espacial: la *desmesura*, la *excedencia*. Desmesura y excedencia están entre las principales constantes formales de los contenedores neobarrocos, sobre todo en el ámbito de la civilización de masa (p. 79).

“Otro carácter, al lado de la desmesura cuantitativa, es el de la desmesura cualitativa, es decir, del virtuosismo” (p. 81):

¿No es el virtuosismo el ya predominante carácter de toda “performance”, hasta en la pintura a partir del hiperrealismo para llegar a ciertas manifestaciones contemporáneas (...)? (p. 81).

—*El exceso como fruición de una representación*:

Los contenidos representados y la representación de los contenidos ofrecen indicaciones de comportamiento también excesivas. El comportamiento adecuado a los textos y a su forma es, en efecto, “anormal” en el sentido de la “cultualidad” más desenfrenada (p. 80).

Existe también, como lo apunta Calabrese, el virtuosismo en la recepción:

Así como son ya virtuosistas ciertos comportamientos cotidianos, desde la visión “cult” de ciertos cinéfilos al retorno de los “hobbies” más extraños y de los coleccionismos más específicos, que implican una “superespecialización de fruición”, hasta el límite de lo maníaco. Y bien, confirmémoslo, estos comportamientos reales son siempre inducidos por los textos por cuanto están inscritos en éstos (p. 81).

A manera de conclusión, Calabrese apunta:

Se podría señalar el hecho de que los excesos neobarrocos de nuestros tiempos, precisamente porque se trasladan no sólo en los contenidos, sino también en las formas y en las estructuras discursivas, como en la recepción

de los textos, no producen necesariamente inaceptación social. En efecto, sólo en algunos casos, sobre todo de contenido, la superación de los confines de sistema (sobre todo éticos) implica el rechazo por parte del sistema mismo. En otros casos —esta vez especialmente en los concernientes a las formas y a las estructuras— el derribo de los confines no provoca destrucción o exclusión, sino sólo *desplazamiento de las fronteras*. La frontera, a causa de un exceso “aceptable”, es simplemente empujada más allá (incluso mucho más allá que precedentemente) con la consiguiente absorción, quizá conflictual, del exceso (p. 82).

A partir de un esquema, Calabrese explica cómo funciona el límite y el exceso según sea época estática (conservadora, digamos) o dinámica (revolucionaria):

Se podría decir que mientras que las épocas estáticas promueven su centro de sistemas o anulan la posibilidad de salirse de los confines bloqueando la frontera del sistema, las épocas dinámicas trabajan en la periferia y en el confín. El límite y el exceso parecen, en este sentido, dos categorías opuestas, en las que la primera produce innovación o expansión del sistema y la segunda revolución o crisis del mismo. En nuestro caso, sin embargo, estamos frente a una situación más compleja. El gusto neobarroco parece promover un procedimiento *doble* o *mixto*, tal vez intercambiando los términos de la oposición o tal vez anulándolos. Por ejemplo: usa el límite haciéndolo parecer exceso porque las salidas de las fronteras acaecen sólo en el plano formal; o bien, usa el exceso, pero lo llama límite para hacer aceptable la revolución sólo del contenido (p. 83).

DETALLE Y FRAGMENTO

“Detalle” —que viene del francés renacentista “detail”— quiere decir “cortar de”; por su parte, “fragmento” —del latín “frangere”— quiere decir “romper”. Así, el detalle está asociado al corte y el fragmento, a la ruptura.

Por eso, aunque en la idea de “todo” o “entero” o “sistema” o “conjunto” existe la presuposición del “detalle” o del “fragmento”, Calabrese nos dice que no

sólo se trata de conceptos opuestos, sino de dos demarcaciones estéticas e incluso dos estéticas: la “estética del detalle” y la “estética del fragmento” (en la práctica, sin embargo, es posible encontrar obras u objetos mixtos).

La función del detalle es reconstituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción:

El detalle consiste en la operación de hacer pasar un fenómeno del área de la individualidad a la de la excepcionalidad; de la polaridad de lo regular a lo excepcional (p. 95).

En el fragmento, en cambio, el entero está en ausencia. Asimismo, el discurso mediante fragmento no expresa un sujeto, un tiempo o un espacio de la enunciación:

El fragmento se da como singularidad, pero de la singularidad el analista intenta volver a la normalidad del sistema de origen al que el fragmento pertenecía (p. 96).

Existen prácticas de análisis o de producción de sentido “al detalle” y “al fragmento”. El análisis al detalle es deductivo o hipotético¹⁵; el análisis al fragmento es inductivo o abductivo¹⁶, tal como lo demuestran disciplinas históricas como la arqueología¹⁷.

Como se mencionaba antes, detalle y fragmento constituyen dos estéticas contrapuestas. Atendiendo a “cuando cualquier práctica analítica sirve de soporte

¹⁵ El estructuralismo en lingüística, nos dice Calabrese, en semiótica, en antropología, parte de la concepción de un fenómeno como detalle de un sistema provisto de una estructura (p. 90).

¹⁶ Abducción: elección de una hipótesis que puede servir para explicar unos hechos empíricos (p. 91).

¹⁷ Que trabaja por hipótesis y por reconstrucción, a partir de fragmentos reales de obras del pasado (p. 93).

para la valoración de una obra, automáticamente tendremos la manifestación de una inversión de valor” (p. 96)¹⁸, es que encontramos lo que Calabrese llama “cuatro tipo de fenómenos de gusto”: una poética de producción de detalles; una poética de producción de fragmentos; una poética de recepción de detalles; y una poética de recepción de fragmentos.

Los cuatro tipos se caracterizarán por el hecho de que los detalles tenderán a hacerse cada vez más autónomos respecto a los enteros y los fragmentos, subrayar su ruptura respecto a los enteros sin ninguna hipótesis o deseo de reconstrucción de los mismos.

Los que eran simples modelos generales de interpretación valorativa, orientables hacia preferencias classicistas o anticlassicistas, llegan a ser la forma específica de un nuevo gusto que los engloba a todos y que, a mi entender, es una ulterior manifestación de lo que estamos denominando aquí “neobarroco” (p. 98).

De entre las dos poéticas de producción, Calabrese enfatiza algunos procedimientos de la poética de producción de fragmentos¹⁹, como, por ejemplo, los “objetos contenedor” —como lo puede ser un programa de revista televisiva donde cabe todo— o la práctica de la cita, como una “fragmentación de obras del pasado para extraer de ellas materiales” (p. 102). La autonomización del fragmento con respecto al entero del cual formó parte, característica de este estética, elude el centro, probando así una característica del neobarroco, señalada al principio:

¹⁸ Toda inversión de valores puede ocurrir de dos modos: como inversión en la fuente (momento de producción en las que se indican poéticas subyacentes) y como inversión en la recepción (momento de fruición de las obras en las que la recepción misma constituye una poética); y como “gusto”, cuando el modelo general de interpretación valorativa se hace excedente o enfático (pp. 97-98).

¹⁹ “La estética del fragmento en origen pertenece tanto a la comunicación de masa como a las artes” (p. 100).

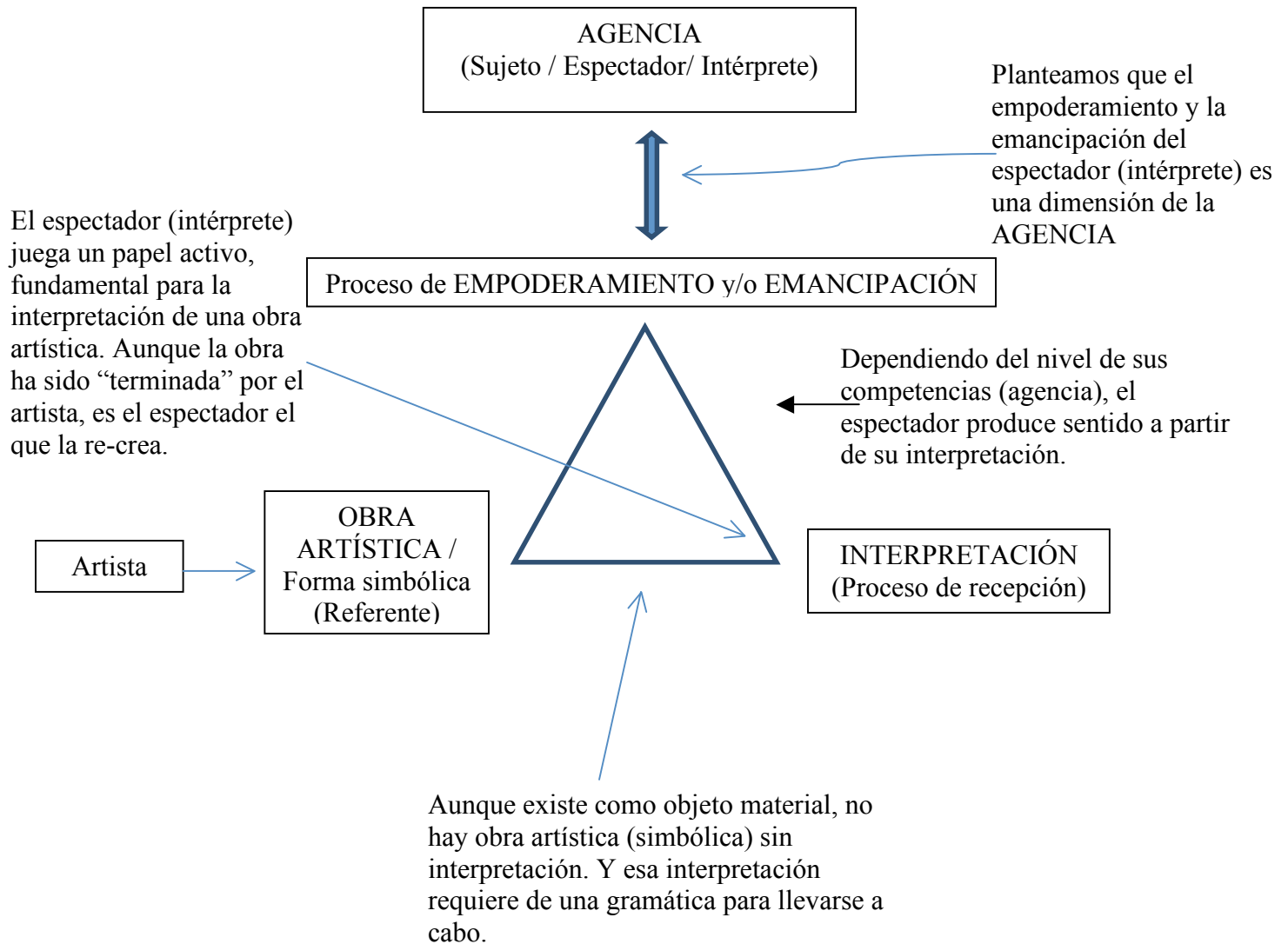
formas en las que asistimos a su pérdida de integridad, a cambio de inestabilidad, polidimensionalidad, mudabilidad (p. 12).

En cuanto a las estéticas de recepción, Calabrese nombra a la ligada al detalle como “estética de alta fidelidad”: “una valorización del placer de la perfecta reproducción técnica de una obra” (p. 103). Por su parte, la estética de recepción ligada al fragmento “consiste en la ruptura casual de la continuidad y de la integridad de una obra y en el gozo de las partes así obtenidas y hechas autónomas” (p. 104).

A manera de conclusión, se señala que detalle y fragmento participan del mismo “espíritu del tiempo”: la pérdida de la totalidad (p. 105).

2.4 MAPA CONCEPTUAL

Los conceptos principales manejados se relacionan entre sí de la siguiente manera:



3 METODOLOGÍA

La Metodología, parafraseando a Gilberto Giménez, es la organización estratégica de un conjunto de métodos para obtener y analizar información empírica teóricamente relevante.

En este caso, se trata de una investigación sobre el proceso de interpretación en el espectador de las artes visuales (objeto de investigación), que tiene como referente empírico la obra del artista conceptualista uruguayo Luis Camnitzer, expuesta en dos museos de Santiago de Chile (el Museo de Arte Contemporáneo y el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos), durante el mes de agosto de 2013.

Desde el enfoque de la teoría fundamentada y teniendo en la observación participante a la herramienta principal de este trabajo, se realizó —en condiciones naturales (dentro de un espacio museístico, frente a las obras)— una serie de entrevistas con diferentes espectadores de las exposiciones mencionadas con el propósito de analizar si su interpretación de la obra artística referida está asociada a un eventual proceso de empoderamiento y/o emancipación en el espectador. Por otra parte, como una manera de reforzar el análisis de las entrevistas se llevó a cabo un análisis de la obra artística más referida por los espectadores en las entrevistas, tomando como guía las categorías propuestas por el semiólogo italiano Omar Calabrese (1989) en su libro *La era neobarroca*, recurriendo así al procedimiento de triangulación metodológica (Denzin, 1970).

El presente capítulo está dividido en tres apartados: las delimitaciones empíricas del objeto de investigación; el diseño metodológico; y las notas sobre reflexividad de quien esto escribe en el proceso de investigación. Entiendo por

delimitaciones empíricas del objeto todas aquellas consideraciones relacionadas con el lugar donde se ha realizado la investigación de campo y el papel que juega el contexto en nuestros sujetos espectadores. Por diseño metodológico me refiero al encuadre teórico utilizado, así como aquellos instrumentos seleccionados para hacer llevar a cabo la inmersión en el campo. Y en el apartado sobre reflexividad abordaré aspectos relacionados con mi particular relación con el objeto de estudio.

3.1 DELIMITACIONES DEL OBJETO EMPÍRICO

3.1.1 LUIS CAMNITZER Y EL CONCEPTUALISMO LATINOAMERICANO

La obra de Luis Camnitzer, referente empírico de esta investigación, debe ser entendida en el marco del llamado arte conceptual²⁰, y, para ser más precisos, en el marco del conceptualismo latinoamericano²¹, catalogado por la académica puertorriqueña Mari Carmen Ramírez²², “uno de los más brillantes capítulos en la historia (del arte) del siglo xx” (en Díaz Bringas, 2005, p. 52).

Es común que cuando se piensa en arte conceptual surjan nombres de artistas de origen anglosajón en su gran mayoría (Kosuth, LeWitt, Weiner). Esto se debe, en parte, a la visión centralista-anglocéntrica que rige el mercado y la difusión del arte, por una parte; pero, por la otra, a simple y llana ignorancia.

²⁰ Desarrollado durante la década de 1960.

²¹ Escribe Mari Carmen Ramírez: “A mi juicio, después de la revolución inicial llevada a cabo por los movimientos de la vanguardia histórica (cubismo, futurismo, dadá particularmente), el conceptualismo puede considerarse como el segundo gran salto del siglo xx en relación al entendimiento y la producción de arte.

²² Curadora de la exposición “Conceptualismo global” (1999) que, como su nombre lo sugiere, documenta prácticas artísticas que pueden ser consideradas como “conceptualistas” en diferentes capitales del mundo. Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Chicago.

Tanto en América Latina como en otras regiones del mundo, el desplazamiento del objeto hacia la idea (lo que ha sido conocido como “la desmaterialización del arte”²³), trajo como consecuencia el surgimiento de diversas propuestas, a las que los curadores (que en muchos casos han jugado al mismo tiempo el papel de críticos) les han pegado la etiqueta de “arte conceptual”. Etiqueta, que, por cierto, en América Latina ha sido modificada por “arte conceptualista”, como una manera de establecer una especificidad propia.

¿Y qué caracteriza al arte conceptualista latinoamericano al que de alguna manera pertenece Luis Camnitzer? A diferencia del arte conceptual puro y duro estadounidense o inglés, “cuya inquietud era la autonomía y la auto-reflexividad del arte”²⁴,

el conceptualismo implicaba una intención o una estrategia más amplia, en vez de ser un estilo o un movimiento. Ésta se esparcía por el mundo y abarcaba “(...) una vasta gama de obras y prácticas que replantearan las posibilidades de la relación entre el arte y la realidad social, política y económica en la cual se producía”. De esta forma, el arte conceptual le daba primacía a las ideas y el lenguaje, y encerrado dentro de una perspectiva disciplinaria del arte puede ser considerado un movimiento que sólo se refiere a algunos aspectos de una intención conceptualista.

Las estrategias conceptualistas que ocurrieron en la llamada periferia del mundo del arte (fuera de Estados Unidos y Europa Occidental) hicieron

²³ Si bien, como apunta Mari Carmen Ramírez, en América Latina la relación con el principio fundamental del arte conceptual británico o estadounidense ha sido paradójica, ya que en algunos casos, más que desmaterializarlo, el objeto se recupera, ya sea por medio de *ready-mades* asistidos o producidos en masa (en Díaz Bringas, 2005, p. 45).

²⁴ “El arte conceptual rechazaba el análisis predominante de lo visual y lo material en el arte, y planteaba una estructura lingüística dentro de la obra, un énfasis sobre el proceso de la obra, y la crítica del arte-como-institución en base a sus inquietudes relacionadas a la fenomenología del espectador y hacía énfasis sobre la crítica del arte-como-institución”, señala Phillippe Pirotte (en Fuenmayor & Pirotte, 2011, p. 100).

mayor énfasis en la política y paulatinamente fueron dando cabida a diversas disciplinas, como teoría de sistemas, sociología, ética y ciencias políticas, entre otras (Fuenmayor & Pirotte, 2012, p. 100).

El propio Luis Camnitzer, cuya carrera artística-pedagógica se ha desarrollado en Nueva York (o quizá sea más preciso decir *desde* Nueva York), explica así la diferencia entre arte conceptual y arte conceptualista:

El centro, en este caso identificado como Nueva York, que había tomado el lugar previamente ocupado por París, creó el término *arte conceptual* para agrupar a aquellas manifestaciones artísticas que usaban el lenguaje y las ideas como su materia prima principal. Hablando en términos de historia del arte, fue este paso el que convirtió al arte conceptual en un estilo formalista, ya que el contenido estaba excluido de la definición. Entretanto, a la periferia no le importaban las cuestiones estilísticas y, por tanto, produjo estrategias conceptualistas que subrayaban la comunicación (Camnitzer, 2009, p.14).

Curioso el caso de Camnitzer que, habiendo desarrollado su carrera en Nueva York (siendo reconocido, además, por el circuito central del arte), siempre se identificó como artista latinoamericano o, como él lo señala, como artista de la periferia.

Para entender mejor esta posición desde la cual cobra sentido todo el conjunto de su obra, hay que remontarnos a los orígenes de su carrera.

De padres alemanes y nacido en Alemania, la infancia, adolescencia y primera juventud de Luis Camnitzer transcurre en Montevideo, Uruguay. Interesado por el arte obtiene una beca para estudiar grabado en Alemania. A su regreso a América decide mudarse a buscar mejores horizontes que los que Montevideo podía ofrecerle y se instala en Nueva York.

En 1965, Camnitzer –siempre con un ojo en Estados Unidos y otro en Latinoamérica– funda, junto con la argentina Liliana Porter y el venezolano José Guillermo Castillo el New York Graphic Workshop, un taller-movimiento (manifiesto incluido) que se dedica a explorar las posibilidades del grabado.

El rigor programático con que Camnitzer abordó sus años como grabadista (en el que acuñó conceptos como el “múltiple”, es decir, un desplazamiento de la técnica del grabado hacia la producción objetual²⁵), lo llevó, por una parte, a desinteresarse por el grabado como tal y, por la otra, a una serie de prácticas y estrategias, ligadas a la comunicación y a la educación, teniendo como principal destinatario al público latinoamericano.

Así, el uruguayo de ascendencia alemana, como muchos de sus colegas conceptualistas del subcontinente, echa por tierra las críticas que ven en sus obras una copia, imitación o refrito de lo producido por los afamados conceptuales estadounidenses. Al contrario, dichas obras pueden ser vistas como respuesta a las contradicciones provocadas por el fracaso de los proyectos del desarrollismo de la posguerra (1950-1970) (en Díaz Bringas, 2005, p. 43). Proyectos, por cierto, que transitaban en varios casos por modelos dictatoriales:

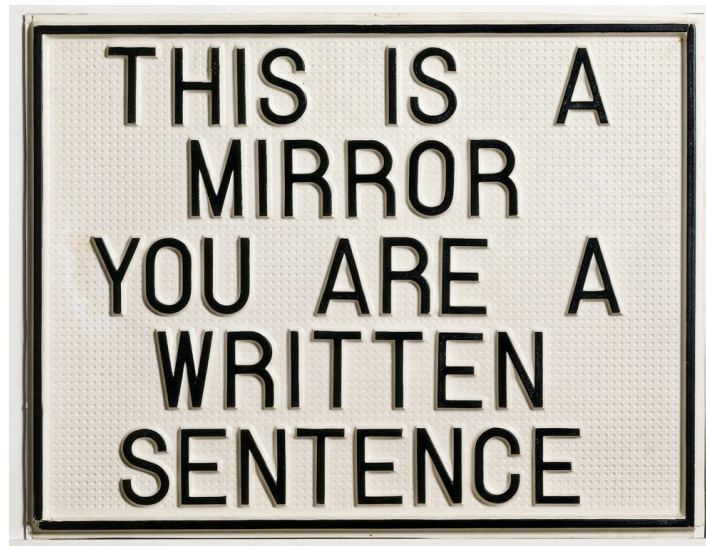
La adversidad política frenó el optimismo de la generación desarrollista. Entre 1964 y 1976 seis de los países más importantes de América del Sur tuvieron gobiernos militares, incluyendo a Brasil, Argentina, Uruguay, Perú y Chile. Estos regímenes autoritarios no sólo abolieron los derechos y los

²⁵ Liliana Porter recuerda al Camnitzer de esos años: “Empezó a definir lo que era grabado de una forma obsesiva –bastante divertida– y llegó a la conclusión de que si uno corta un salami cada una de las rodajas es como un grabado aleatorio, porque los pedacitos de grasa no están siempre en el mismo lugar, pero el concepto rodaja se repite. Al redefinir el grabado llegamos al concepto de *múltiple*: una botella de Coca Cola es un grabado, un coche es un grabado” (en *Diálogos impertinentes*, 2006, p. 98).

privilegios de la democracia burguesa, sino que también institucionalizaron la tortura, la represión y la censura. Todos los artistas aquí mencionados experimentaron el autoritarismo, tanto en sus formas psicológicas como materiales, en exilios externos o internos (p. 44).

Por increíble que parezca, las dictaduras en estos países (y las dificultades que representaron en términos de libertad de expresión) hicieron posible que el conceptualismo latinoamericano –del que participa Luis Camnitzer– alcanzara, como lo sugiere Mari Carmen Ramírez, “contornos nítidos que lo identifican en América Latina en toda su originalidad e incuestionable actividad precursora” (p. 52).

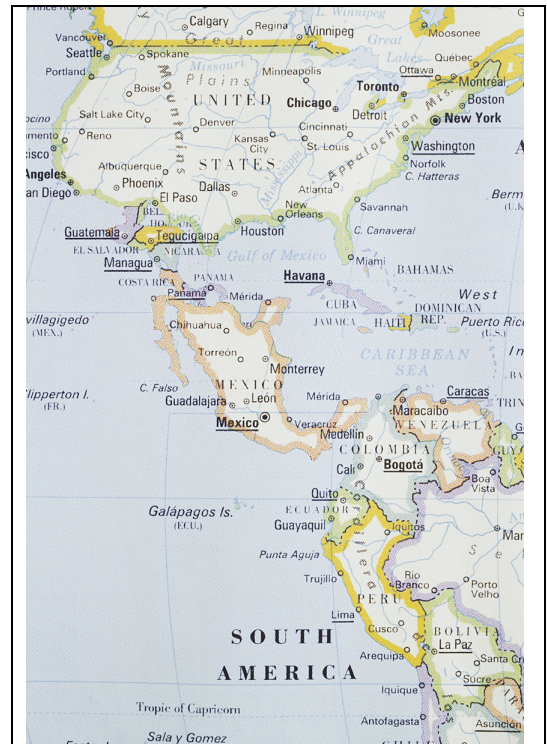
3. 1. 2 LA OBRA DE LUIS CAMNITZER



“This is a Mirror. You Are A Written Sentence” (1966-68), representativa de los comienzos de su carrera, es probablemente su obra más emblemática. Se trata de una placa rectangular de poliestireno con un texto escrito con letras mayúsculas negras sobre una superficie en blanco. “Geografía pragmática” (2011), una de sus

obras más recientes (realizada, por cierto, ex profeso para la exposición en el Museo de Arte de Zapopan), es un mapa alterado del continente americano en donde México y Centroamérica han intercambiado posiciones.

Ambas obras se constituyen en la práctica como retos a inteligir por parte del espectador. En el primer caso, el poder de una conjetura (“si esto es un espejo, entonces usted es una frase escrita”) transforma al sujeto que (se) mira frente a la obra, por medio de su propio acto interpretativo, en un reflejo lingüístico; en el segundo, el espectador es invitado a realizar un ejercicio de imaginación geopolítica sobre el tema de la fronteras y sus implicaciones (sociales, culturales, económicas, políticas).



“Geografía pragmática”

Sirva este par de trabajos para ejemplificar la propuesta de Camnitzer.

Genealógicamente Luis Camnitzer se ubica en la línea de artistas como Marcel Duchamp, René Magritte y Saul Steimberg; de pedagogos como Paulo Freire; y de filósofos con intereses particulares en el campo de la educación como Jacques Rancière y su obra *El maestro ignorante* (2003).

Con respecto a esto último me parece notable el parecido que encuentro entre la propuesta del uruguayo y la paradoja del “maestro ignorante” (ignorante de la desigualdad de las inteligencias, cabe agregar) señalada por el francés: el alumno

(el espectador) aprende del maestro (el artista) algo que el maestro mismo no sabe. Por su parte, la filosofía camnitzeriana bien podría resumirse en la siguiente frase, que sirvió para intervenir las fachadas y los vestíbulos de los museos donde ha expuesto: “El museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse; el público aprende a hacer conexiones”.

Artista, crítico, teórico, profesor y curador, su gran causa es “la simbiosis incondicional de arte y educación, la búsqueda común, constructiva y constante de nuevas preguntas y respuestas en nombre del conocimiento” (Herzog, 2010, p. 9). Aunque desconocido hasta hace pocos años por un público masivo (pues, aún viviendo en Nueva York, durante muchos años se mantuvo deliberadamente al margen del mercado), en la actualidad está considerado como una de las figuras clave del mundo del arte de la segunda mitad del siglo xx (p. 9).

Decir que Camnitzer practica el dibujo, el grabado, la fotografía y la instalación sólo sirve de punto de partida en la descripción del conjunto de su obra. Quizá sea más importante señalar que muchos de sus trabajos están hechos a partir del trazo de un lápiz o elaboradas con materiales baratos, comunes y corrientes (papel, cartón, etiquetas, sellos de goma, libros, cartas de una baraja, etc.) e, incluso, de desecho. La sencillez de sus obras (la cual no impide hablar de una factura impecable) lleva otro mensaje no menos importante: cualquiera puede ser (y es) artista. El espectador –y en esto volveré más adelante– es co-creador de la obra.

La propuesta de Camnitzer plantea cuatro premisas fundamentales:

1. El arte es un medio para expandir el conocimiento.
2. Arte es igual a educación y viceversa.

3. El arte sirve para resolver problemas ajenos a la solución misma de una obra artística.

4. El arte es un instrumento de reordenamiento social.

Al respecto de las relaciones entre arte y educación, el propio artista explica:

No veo mucha diferencia entre arte y educación, por lo menos no dentro de las definiciones que les doy a ambas. Dada la división entre disciplinas en la que fragmentamos el conocimiento, creo que el orden en que menciono arte primero y educación después, tiene cierta importancia. De acuerdo a ese orden se abre la posibilidad para que uno incluya a otro y tengamos que elegir cuál queremos que absorba a cuál. Como artista creo que la educación tiene que ser absorbida por el arte y condicionada por él. Considero que el arte es una forma de pensar, mientras que la educación como se la utiliza hoy es una forma de entrenar (Herzog, 2010, p. 1).

Partiendo de esta aseveración (que la educación tiene que ser absorbida por el arte), y considerando que este artista plantea que su práctica artístico-pedagógica (y por ende comunicativa) está dirigida a un público específico (el latinoamericano), es que considero relevante visibilizar las relaciones que en su obra se establecen entre los conceptos de *obra artística*, *interpretación* y *emancipación y/o empoderamiento*, haciendo un análisis de los procesos sociales de interpretación de su obra por un grupo de espectadores.

El arte no es una disciplina para fabricar objetos o una artesanía, sino que es un medio para expandir el conocimiento. Aún más, es el medio que permite especular sobre conexiones que son consideradas inaceptables, ilegales o inconcebibles en otras metodologías que tratan con el conocimiento. En lugar de hablar de “tabula rasa”, me gustaría hablar de “tabula arte”. El arte es una forma de cuestionar los sistemas de orden establecidos y de construir órdenes alternativos (p. 9).

Camnitzer otorga al espectador un lugar preponderante. Aquí radica el carácter subversivo de su propuesta. El reordenamiento social al que este artista alude plantea, para empezar, un modelo de comunicación horizontal en la relación artista-espectador. En teoría (analizarlo sería uno de los propósitos de este trabajo) ya no se trata más de un modelo de relación del tipo:

artista⇒espectador

sino más bien:

artista/espectador⇔espectador/artista

3. 1. 3 EL CONTEXTO CHILENO

“Me pregunto cuál sería la manera posible de referirse a la historia política chilena cuando esa historia es a la vez personal, corporal, sin caer en absorto vértigo testimonial o en el previsible ejercicio de construir una mirada distante sobre acontecimientos que radican caóticamente –sin principio ni fin– en la memoria y cuyas huellas perviven en una atemporalidad transversal que, a menudo, asalta perceptiblemente el presente. Pienso en cómo hablar cuando no se proviene de las ciencias sociales o de la política o de una disciplina particular que examine concienzudamente los hitos sociopolíticos y sus nexos. Pienso, desde mi lugar literario, que quizás en la palabra ‘golpe’ pueda radicar una clave para aproximarnos a esa historia, a la historia marcada por los acontecimientos del 11 de septiembre de 1973 en Chile”.

DIAMELA ELTIT

Santiago de Chile fue la ciudad elegida para la fase de campo de esta investigación. Dicha fase, que se realizó entre el lunes 5 y el domingo 18 de agosto de 2013, se decidió al tener noticia de que la exposición “Luis Camnitzer” se encontraba montada en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de la capital chilena. Esa exhibición era el destino final programado de una gira por el continente americano por los productores de la exposición, la colección suiza DAROS Latinoamérica.

Terminaba así —para esta extensa muestra, representativa de los más de 40 años de trayectoria artística de Camnitzer— un ciclo itinerante (2011-2013) que incluyó siete espacios museísticos en seis países: el Museo del Barrio, en Nueva York, Estados Unidos; Morris and Helen Belkin Art Galery, Universidad de British Columbia, en Vancouver, Canadá; el MAZ, en la zona metropolitana de Guadalajara, México; el Museo Nacional de Artes Visuales, en Montevideo, Uruguay; el Museo de Arte Moderno de Medellín y el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá).

Se trataba, pues, de la única posibilidad disponible hasta ese momento (agosto de 2013) para encontrar espectadores de la obra de Camnitzer en un escenario natural (museo).

Dos aspectos imprevistos resultaron fundamentales para la fase de campo y su posterior análisis:

1) El que al mismo tiempo coincidían dos exposiciones del artista en Santiago: la ya mencionada del MAC y, a unos doscientos metros de ahí (prácticamente ubicados en contra esquina un museo con otro), otra, titulada “Contra el olvido”, en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

2) Que ambas exposiciones —inauguradas el mismo día (viernes 24 de mayo de 2013)— fueron planeadas para exhibirse en el marco del 40 aniversario del golpe militar, el mismo que derrocó al presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973.

Ubicados en el antiguo barrio de Matucana —también llamado Quinta Normal— (lindando con el barrio de Yungay), en lo que podría considerarse como una de las periferias del centro de Santiago, hacia el noroeste de la ciudad, el MAC y el Museo de la Memoria forman parte de un circuito de museos, centros culturales y bibliotecas agrupados dentro y en las proximidades del Parque Quinta Normal, construido entre 1918 y 1920.

Con una extensión de 36 hectáreas, este parque, al cual —además del MAC— pertenece el Museo Nacional de Historia Natural, el Museo de Ciencia y Tecnología y el Museo Infantil, cuenta con áreas verdes, una laguna artificial, un invernadero (en reconstrucción) y, para su acceso, una estación de metro.

En los alrededores se encuentran el Centro Cultural Matucana 100, la Casa de la Moneda (no confundir con el Palacio de la Moneda, sede del poder ejecutivo), el Museo Artequin, la Biblioteca de Santiago y el Museo de la Memoria. Ello hace del Parque Quinta Normal uno de los sitios preferidos por los santiaguinos (y chilenos de visita en la capital) para hacer paseos dominicales y días de campo.

En relación al par de museos que nos interesan (el MAC y el Museo de la Memoria), su ubicación en el área de Quinta Normal, la cercanía que hay entre ambos y el hecho de que la entrada sea gratuita los domingos influye en al menos dos aspectos importantes:

a) La afluencia de visitantes es mayor los domingos que el resto de la semana.

b) Mientras que de martes a sábado, la asistencia está conformada por adultos (que asisten solos, en parejas o en grupos pequeños, mayormente profesionistas y estudiantes universitarios) y grupos escolares (previa concertación de cita con los departamentos de servicios educativos de ambos museos), los domingos se registra asistencia de familias con hijos pequeños.

Antes de hablar sobre la especificidad de nuestros dos museos en lo particular, hay que decir que el MAC y el Museo de la Memoria se encuentran en una parte de la ciudad —céntrica y con un valor patrimonial, arquitectónico e histórico indiscutible (abundan casonas edificadas en el siglo XIX y principios del XX)— que en las últimas décadas ha cambiado su perfil en términos socioeconómicos, algo que se refleja en el deterioro de muchos de sus edificios: de ser una zona habitacional de la alta burguesía santiaguina, en la actualidad es mayormente un área de escuelas y de viviendas de clase media baja y baja, a donde han llegado a vivir, entre otros grupos urbanos, colonias de inmigrantes, en especial de peruanos y bolivianos, imprimiéndole nuevas dinámicas socioculturales a la zona. Del otro lado de la ciudad, hacia el noreste, teniendo como frontera entre las clases acomodadas (media-alta y alta) y las clases menos favorecidas (media-baja y baja) al Parque Italia -que literalmente divide la ciudad en dos-, se encuentran las colonias “bien” de Santiago: Providencia, Ñuñoa y, un poco más alejadas, Las Condes y La Dehesa.

3. 1. 4 MAC ESPACIO QUINTA NORMAL

Con un carácter retrospectivo, la exposición “Luis Camnitzer”, inaugurada el viernes 24 de mayo y abierta al público hasta el domingo 25 de agosto de 2013, tuvo como sede el MAC espacio Quinta Normal (avenida Matucana 464), en términos institucionales el espacio más prestigiado para la exhibición de arte contemporáneo en Chile.

Fundado en 1947 por la Universidad de Chile (institución de la que depende), con el objetivo de promover la obra de los artistas de la época y la misión de acoger “la diversidad de tendencias que forman nuestra vida cultural con un sentido de interrogación vinculado al



desarrollo del conocimiento” –según refiere el sitio *web* oficial–, el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago tiene dos sedes patrimoniales: el MAC Parque Forestal y el MAC Quinta Normal. La primera es, por cuestiones burocráticas (sus oficinas concentran a la mayor parte del personal, incluido su director, el artista Francisco Brugnoli), de ubicación (ocupa la parte posterior del Palacio de Bellas Artes, en el primer cuadro de la ciudad) y de resguardo de obra (más de 2 mil piezas, entre dibujos, grabados, pinturas, esculturas e instalaciones), la más importante. La segunda, sin embargo, es la que a esta investigación interesa.

Como espacio de exposiciones y centro cultural, la historia del espacio Quinta Normal es reciente. Comenzó a operar en marzo de 2005, gracias a la visión y las gestiones de Brugnoli, director del MAC desde 1998, quien consiguió el comodato del edificio conocido como “Palacio Versalles”, actuales instalaciones, y que en sus inicios albergara al Instituto de la Sociedad de Agricultura y posteriormente a la Facultad de Agronomía de la Universidad de Chile.

Se trata de una amplia y afrancesada casona de principios del siglo xx, diseñada por el arquitecto Alberto Cruz Montt, que para su adecuación como museo recibió la intervención del despacho Cruzat-Kulczewski. Con una superficie total de 5,400 m² –repartidos en dos niveles– cuenta con 12 salas de exposiciones, dos patios y un auditorio.

A diferencia de la sede Parque Forestal, la sede Quinta Normal se distingue por presentar exposiciones con un carácter más experimental, tanto de artistas chilenos como internacionales. Entre éstas puedo mencionar, por ejemplo, “Contrabandistas de imágenes: Selección 26^a. Bienal de Sao Paulo”, de 2005; “Una larga historia con muchos nudos. Fluxus en Alemania 1962-1994”, de 2005; “El terremoto de Chile”, colectiva de artistas chilenos, de 2009; “Fech: Memoria e Identidad del movimiento estudiantil chileno”, de 2010; y “Zona Común”, colectiva de artista chilenos residentes en el extranjero, de 2012.

A decir del propio Brugnoli y de Daniela Berger, coordinadora MAC Quinta Normal, ambos entrevistados por quien esto escribe, son muchas las limitaciones presupuestales que enfrentan y que limitan el quehacer de este espacio y las condiciones del inmueble (las salas, por poner un ejemplo relevante, no cuentan con

calefacción, algo que en invierno influye negativamente en la afluencia de visitantes). Aún así, el MAC Quinta Normal cuenta con una unidad educativa conformada por dos personas (coordinador y asistente) que a su vez coordinan a un equipo de voluntarios en lo referente a producción de materiales educativos, talleres, atención a grupos escolares y atención a visitantes en general.

Cabe añadir que, a partir de la exposición “Luis Camnitzer” se dio inicio al programa “Diálogos a través de la ventana”, una serie de visitas guiadas a distancia y en tiempo real, usando un sistema de videoconferencia, dirigido a escuelas foráneas de Chile. Asimismo, durante el periodo de la exposición del artista uruguayo, se llevó a cabo el taller “Reordenamientos”, idea del propio Camnitzer, que se realizó en el patio principal del museo y que consistió en poner a la disposición de grupos escolares de primaria y secundaria un montón de chatarra (de distintos pesos, formas y tamaños) para su posterior reordenamiento, según el criterio “reduce+reutiliza+recicla+reordena”, invitando así a los estudiantes a hacer nuevas conexiones a partir de este ejercicio.

Durante la fase de campo, el MAC espacio Quinta Normal estuvo abierto al público de martes a sábado, de 11:00 a 19:00 horas, y los domingos, de 11:00 a 18:00 horas. El costo de entrada fue de \$600 pesos chilenos (poco más de un dólar estadounidense), general; \$400 a estudiantes y personas de la tercera edad.

3. 1. 5 MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS

“Contra el olvido”, la otra exposición de la cual se ocupa esta investigación, estuvo albergada por uno de los museos más peculiares de todo Chile: el Museo de la

Memoria y los Derechos Humanos. Se trata de un museo oficial, creado y financiado por el gobierno, que da cuenta de las atrocidades cometidas durante la dictadura del general Augusto Pinochet. Dicho de otra forma, y tal como lo consigna su *sitio web*

es un espacio destinado a dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990; a dignificar a



las víctimas y a sus familias; y a estimular la reflexión y el debate sobre la importancia del respeto y la tolerancia, para que estos hechos nunca más se repitan (<http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/sobre-el-museo/>).

Inaugurado en enero del 2010 por la entonces presidenta de centro-izquierda Michelle Bachelet²⁶, este museo –cuyo director es Ricardo Brodsky– exhibe objetos, documentos y archivos en diferentes soportes y formatos, gracias a los cuales es posible conocer parte de esta historia: el golpe de Estado, la represión de los años posteriores, la resistencia, el exilio, la solidaridad internacional, las políticas de reparación.

Ubicado casi en contraesquina del MAC Quinta Normal²⁷, sobre la avenida Matucana, en el barrio de Yungay, el proyecto arquitectónico fue diseñado por un

²⁶ Cabe hacer notar que Michelle Bachelet es hija del general Bachelet, leal a Salvador Allende durante el golpe militar y que murió, al comienzo de la dictadura, de un ataque cardíaco algunas horas después de haber sido torturado.

²⁷ La cercanía entre ambos museos hizo posible que las exposiciones “Luis Camnitzer” y “Contra el olvido” fueran concebidas, en el marco del 40 aniversario del golpe militar, como una exposición en dos museos. Es por eso que ambas muestras fueron inauguradas el

equipo de arquitectos de Sao Paulo, Brasil, integrado por Mario Figueroa, Lucas Fehr y Carlos Dias. Inspirado en la forma de una manzana abierta, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos recibe al visitante en una explanada de 8 mil m², conocida como la Plaza de la Memoria, donde se suelen reunir grupos de estudiantes y donde es común observar *performances* callejeros. El edificio propiamente dicho es un volumen rectangular, horizontal, con una altura no mayor a un edificio de tres o cuatro pisos, pintado de color verde, que domina la plaza. Cuenta, además, con un auditorio (con capacidad para 100 personas), una instalación permanente y subterránea del artista chileno Alfredo Jaar en memoria de los desaparecidos durante la dictadura (“Geometría de la conciencia”, 2010), una galería que conecta con la estación de metro Quinta Normal, un centro de documentación sobre asuntos relacionados con la dictadura, y una pequeña cafetería desde donde se puede apreciar el mural “Al mismo tiempo, en el mismo lugar”, del artista chileno Jorge Tacla, homenaje a Víctor Jara²⁸.

“Contra el olvido” estuvo montada en la sala de exposiciones temporales, ubicada en el tercer piso del edificio, la cual consta de una sala de 80 m² y un pasillo continuo de 25.6 metros lineales. Aunque en uno de los extremos del pasillo se encuentra un elevador, durante la fase de campo observé que la gran mayoría de

mismo día (viernes 24 de mayo de 2013). Pensando en esto, Luis Camnitzer elaboró la obra “Insultos”, una intervención al espacio urbano que consistió en una tira adhesiva de color amarillo pegada en el suelo que, cruzando la avenida Matucana y corriendo por las banquetas, unía al MAC y el Museo de la Memoria. Dicha tira contenía un frase escrita con sus diferentes variaciones: “Todos los que no saben leer en español son estúpidos/*All those who can’t read English are stupid...*” y así sucesivamente en francés, alemán, ruso y varios idiomas más.

²⁸ Popular cantautor chileno asesinado durante la dictadura.

espectadores accedían subiendo unas empinadas escaleras, situación que, creo, impidió que la afluencia de espectadores fuera mayor.

En invierno el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos está abierto de martes a domingo de 10:00 a 18:00 horas. La entrada es gratuita.

3. 1. 6 EL ESPECTADOR CHILENO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Para finalizar este apartado, quisiera hacer algunas consideraciones para entender la escena del arte chileno, visto desde la perspectiva de la historia reciente, y su recepción por parte del público. Ello con la intención de formular una primera aproximación del espectador chileno en el contexto actual. No está de más



Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

recordar que la mayor parte de los espectadores entrevistados en las exposiciones “Luis Camnitzer” y “Contra el olvido” son chilenos.

Cuando se habla de arte en Chile lo primero que salta a la vista es la vasta producción literaria. Aunque es verdad que este país “de loca geografía” – parafraseando el clásico libro de Benjamín Subercaseaux– es conocido en el mundo por sus exquisitos poetas (Mistral, Neruda, Parra, Lihn, Zurita, Rojas encabezan una lista tan larga como la forma de este país), también lo es que cuenta con una gran tradición de narradores y ensayistas, entre quienes se encuentran también

destacados académicos. Traigo esto a cuento por el nexo que existe entre literatura y artes visuales. Aunque, comparado con otros países de gran tradición literaria (Francia, por ejemplo), los literatos y académicos chilenos no se han destacado precisamente por potenciar el discurso en las artes visuales, existen notables excepciones, como el poeta Enrique Lihn y, en épocas más cercanas, Nelly Richard, proveniente de los estudios literarios.

Aunque hay quien cuestiona la existencia o verosimilitud de una historia del arte chileno, según lo refieren Ignacio Szmulewicz y Claudio Guerrero en el prólogo del libro *El traje del emperador. Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*, de Guillermo Machuca (2011) —algo que deja entrever el rebuscamiento y la excesiva autorreflexividad con el que se suele relacionar un cierto “carácter chileno”, relacionado con eso que el roquero argentino Charly García llama “el karma de vivir al sur”—, lo cierto es que cuando se habla de artes visuales en Chile emergen nombres como los de Roberto Matta, Gordon Matta-Clark (hijo del primero), Carlos Leppe y, más recientemente, Eugenio Dittborn y Alfredo Jarr.

Estos dos últimos, Dittborn y Jarr, pertenecen al grupo de artistas que han contribuido a construir la escena del arte contemporáneo chileno. Aunque sus trayectorias son distintas (Dittborn permaneció en Chile durante la dictadura de Pinochet, mientras que Jarr se fue a París), sus propuestas están vinculadas con eso que Machuca llama “las expansiones del discurso neovanguardista” (Machuca, 2011: 63) que caracteriza la escena global del arte, y en donde también podemos meter a Camnitzer.

Aunque es verdad que existe un público para el arte contemporáneo en Chile, éste es incipiente, reducido, y se concentra en ciudades con infraestructura cultural y universitaria, como Valdivia, Concepción, Valparaíso y, considerando el centralismo imperante en este país, en Santiago, su capital. Es en Santiago donde se concentran las galerías y los museos (como el MAC, como el Centro Gabriela Mistral), con mejores infraestructura y recursos.

Aún así, el dictamen hecho por Szmulewicz y Guerrero es severo: “El público masivo se ha distanciado y anestesiado del arte chileno, haciendo de su invisibilidad su gesto más visible” (p. 7).

No deja de ser llamativo este estado de cosas, considerando que Chile, junto con México y Brasil, tuvo una academia de bellas artes entre las más poderosas de América Latina, hecho que redundaba en la formación de públicos. Sin embargo, para entender este alejamiento del público chileno, hay que considerar dos factores: el primero es de corte histórico y tiene que ver con el hecho de que, durante la dictadura de Pinochet (1973-1990) se dismanteló el sistema universitario y se cortó de tajo con el proyecto cultural anterior. El otro factor tiene que ver con la coyuntura actual. La televisión y el deporte (en particular el fútbol) –representantes de la cultura de masas– le disputan el público a las artes.

3. 2 DISEÑO METODOLÓGICO

Una investigación de carácter empírico sobre el proceso de interpretación en el arte supone, claro, un trabajo de re-interpretación. Es así que se considera a la *doble*

hermenéutica del sociólogo inglés Anthony Giddens (1993) como el concepto-faro de esta investigación:

El mundo social, a diferencia del mundo de la naturaleza, ha de ser captado como una realización diestra de sujetos humanos activos; la constitución de este mundo en cuanto ‘significativo’, ‘explicable’ o ‘inteligible’ depende del lenguaje, considerado, empero, no simplemente como un sistema de signos o de símbolos, sino como un medio de actividad práctica; el científico social necesariamente recurre a los mismos tipos de destreza que los de aquellos cuya conducta procura analizar con el fin de describirla; el generar descripciones de la conducta social depende de la tarea hermenéutica de penetrar en los marcos de significado a los que recurren los mismos actores legos al constituir y reconstituir el mundo social (Giddens, 1993, p. 159)

La sociología, a diferencia de las ciencias naturales, se ocupa de un mundo preinterpretado, donde la creación y reproducción de los marcos de significado e la condición misma de lo que procura analizar, o sea la conducta humana: es por esto, lo repito, que hay una doble hermenéutica en las ciencias sociales que plantea como dificultad específica lo que Schutz, siguiendo a Weber, llama ‘el postulado de adecuación’ (p. 162).

En las siguientes páginas desarrollo el marco metodológico de esta tesis, el cual valida las técnicas o métodos utilizados.

Comienzo con un breve relato, al que hemos denominado “genealogía metodológica” de este proyecto en particular, que estimo sirve para entender mejor las razones que nos han llevado a este particular diseño.

3. 2. 1 GENEALOGÍA METODOLÓGICA DEL PROYECTO: DEL RECEPTOR PASIVO AL ESPECTADOR EMANCIPADO

Parto del supuesto de que la interpretación en el arte es una práctica creativa por parte del espectador-intérprete.

El interés de quien esto escribe por las artes visuales, y dentro de las artes visuales por el arte contemporáneo, condujo, en un primer momento, a elegir la obra del uruguayo Luis Camnitzer como referente empírico. La elección no fue casual: obedeció, como se ha dicho en la introducción de esta tesis, a que Camnitzer es una artista conceptualista, cuya propuesta otorga un lugar preponderante al espectador como intérprete activo y co-creador.

A partir de esta elección, se comenzó un proceso de exploración teórica alrededor de las nociones de *interpretación*, *obra artística* y, de una manera un tanto intuitiva, alrededor de *empoderamiento*, noción que fue cobrando cada vez más importancia.

John B. Thompson y su *Ideología y cultura moderna* fue el primero en alumbrar sobre un modelo de relación entre espectador (agente intérprete) y obra (forma simbólica) que rompe con “el mito del receptor pasivo”:

La idea de que los receptores (...) son espectadores pasivos que simplemente absorben lo que resplandece ante ellos (...), o lo que se les expone en una página, es un mito que en nada se parece al verdadero carácter de la apropiación como un proceso continuo de comprensión e interpretación, discusión, evaluación e incorporación. El proceso de apropiación es un proceso activo y potencialmente crítico donde los individuos intervienen en un *esfuerzo continuo por comprender*, un esfuerzo por entender los mensajes que reciben, por relacionarse con ellos y por

compartirlos con los demás. Al participar en este esfuerzo por comprender, los individuos también participan, por muy implícita e inconscientemente que lo hagan, en un proceso de autoformación y autocomprensión, en un proceso de reformatión y recomprensión de sí mismos por medio de los mensajes que reciben y que buscan comprender (Thompson, 2002, p. XL).

Aunque propiamente no forma parte de este diseño, el marco metodológico de la hermenéutica profunda de Thompson (compuesto de tres partes o momentos: análisis sociohistórico, análisis formal o discursivo e interpretación/reinterpretación) ha servido de modelo, considerando la importancia que Thompson da al contexto y a que la noción que interpretación/reinterpretación está basadas en la *doble hermenéutica* de su colega Giddens.

Por su parte, encuentro que los conceptos de *obra artística*, *obra abierta* y *obra en movimiento*, propuestos por Umberto Eco en *Obra abierta* (1979), un clásico de la escuela semiótica italiana de los años setenta, están en consonancia con la propuesta del filósofo francés Jacques Rancière contenida en *El espectador emancipado* (2011), la cual ha sentado las bases para analizar las operaciones (observables) que realiza el espectador.

Con la entrada a escena de *El espectador emancipado* y el modelo de espectador y las operaciones que éste realiza para considerarse como tal (emancipado), se ha construido un primer mapa conceptual que, teniendo como faro la doble hermenéutica o doble interpretación, propone que, a partir que la interpretación de una obra artística (la cual considera la relación entre la agencia de

un sujeto y una obra artística), puede estar relacionada con un eventual proceso de empoderamiento y/o emancipación del espectador.

Finalmente, la decisión de hacer la etapa de trabajo de campo en Chile supuso, en consonancia con Thompson y su hermenéutica profunda, la necesidad de construir una plataforma contextual, anclada en un trabajo etnográfico, que sirva como soporte para la reinterpretación de las entrevistas con los espectadores.

3. 2. 2 ESQUEMA METODOLÓGICO

El diseño metodológico propuesto para esta investigación tiene, desde la teoría fundamentada, a la observación participante como su herramienta básica. Consta de cuatro momentos principales:

- MOMENTO UNO:** Entrevistas con espectadores / Grupos de discusión.
- MOMENTO DOS:** Construcción de plataforma contextual (relatos).
- MOMENTO TRES:** Análisis de entrevistas (en su relación con la plataforma contextual) y re-interpretación.
- **MOMENTO CUATRO:** Triangulación metodológica: Análisis de la obra más referida por los espectadores, de acuerdo a tres categorías (ritmo y repetición; límite y exceso; detalle y fragmento) de *La era neobarroca*.

3. 2. 3 LOS MOMENTOS Y SUS TÉCNICAS

LA OBSERVACIÓN COMO HERRAMIENTA BÁSICA

Por su amplitud de registros y la flexibilidad que permite, la observación participante constituye la técnica fundamental de esta investigación.

Aunque, como señalan Denman y Haro, “en la tradición cualitativa el investigador se considera a sí mismo como el instrumento de observación por excelencia” (Denman y Haro, 2000, p. 31), la observación como técnica de investigación social es

un procedimiento de recopilación de datos e información que consiste en utilizar los sentidos para observar hechos y realidades sociales presentes y a la gente en el contexto real en donde desarrolla normalmente sus actividades (Ander-Egg, 1994, p. 197).

Atendiendo a los medios utilizados para sistematizar lo observado, utilicé la observación estructurada, también llamada sistemática, que “apela a procedimientos más formalizados para la recopilación de datos o la observación de hechos, estableciendo de antemano qué aspectos se han de estudiar” (ibidem, p. 202).

El objetivo de la observación participante es detectar las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad. Ello supone la presencia del investigador, que hace uso de su percepción y experiencia, las cuales se constituyen como la fuente de su conocimiento.

Esta técnica ofrece, según diversos autores como Guber (2001) no sólo una amplia gama de matices, sino la posibilidad de que el investigador adopte distintos roles: desde el observador puro hasta el participante pleno. En el contexto del trabajo etnográfico, que se caracteriza por su falta de sistematicidad, la observación participante consiste precisamente en la inespecificidad de las actividades que comprende.

MOMENTO UNO: ENTREVISTA Y GRUPO DE DISCUSIÓN

Este segundo momento metodológico es el más importante, pues se aboca a las entrevistas con los espectadores. Como se ha señalado en la introducción de este apartado, dichas entrevistas fueron realizadas en condiciones naturales, es decir, en el interior del espacio museístico. Se ensayaron varios tipos de abordajes, siempre intentando un tono conversacional, de preferencia frente a las obras comentadas.

La naturaleza flexible de la observación participante propició que en algunos casos, los menos, una entrevista con más de tres participantes derivara metodológicamente hacia el grupo de discusión.

LA ENTREVISTA ETNOGRÁFICA

El sentido de la vida social, nos dice Guber (2001) se expresa a través de discursos que emergen constantemente en la vida diaria. Y es a través del diseño de un artefacto, de una herramienta, la entrevista, que los investigadores puede recuperar parte de este sentido.

La entrevista es una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree.

De entre los diferentes tipos de entrevistas que existen, una de ellas es la entrevista etnográfica, también llamada antropológica, informal o no directiva, la cual está contenida en la observación participante, pues su valor no reside en su carácter referencial (informar cómo son las cosas), sino en su carácter performativo.

A diferencia de lo que ocurre en la entrevista semiestructurada, donde lo que se busca es información veraz, corroborable con la “realidad externa”, en la

entrevista etnográfica la relación entrevistado-entrevistador produce una nueva reflexividad. En este sentido, la entrevista es una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia directa y de participación.

Desde una perspectiva constructivista, la entrevista es una relación social de manera que los datos que provee el entrevistado son la realidad que éste construye con la entrevista en el encuentro.

Para Briggs (En Guber, 2001), las entrevistas son ejemplos de metacomunicación, enunciados que informan, describen, interpretan y evalúan actos y procesos comunicativos y que muestran los repertorios de eventos metacomunicativos de comunidades de hablantes. El peligro radica en que si las normas comunicativas del informante son distintas de las del entrevistado, éste le imponga las suyas. Por eso el entrevistador debe aprender el repertorio metacomunicativo de sus informantes.

Para la entrevista etnográfica, toda pregunta supone una respuesta o cierto rango de respuesta, ya que al plantear sus preguntas el investigador establece el marco interpretativo de las respuestas, es decir, el contexto donde lo verbalizado por los informantes tendrá sentido para la investigación y el universo cognitivo del investigador.

Una condición que distingue a la entrevista etnográfica de la semiestructurada, para seguir con esta comparación que, en mi caso, me resulta muy útil, es la reflexividad, es decir, esa necesaria distancia que el investigador (entrevistador) debe establecer con su entrevistado (sujeto de estudio) en una

práctica (la entrevista) que tiene como objetivo la construcción común del conocimiento. Así, el investigador debe ubicarse en una posición de desconocimiento y duda sistemática acerca de sus certezas, algo que en otras prácticas, como la periodística, por ejemplo, no siempre ocurre.

Como señala Guber, la no directividad se basa en el supuesto de que el orden de los afectos es más importante que el orden de los pensamientos meramente racionales. Ello permite que el entrevistado o informante dé cuenta del modo en que le da sentido a su vida.

La entrevista antropológica se vale de tres procedimientos y dos momentos. Sus tres procedimientos son: la atención flotante del investigador (modo de escucha que consiste en no privilegiar de antemano ningún punto del discurso); la asociación libre del informante (que permite introducir temas y conceptos desde la perspectiva de éste); y la categorización diferida del investigador (formulación de preguntas abiertas que se van encadenando sobre el discurso del informante).

Por su parte, sus dos momentos son: apertura (descubrir preguntas, es decir, construir los marcos de referencia de los actores); y focalización y profundización (formulación de preguntas estructurales y contrastativas).

Finalmente, Guber enfatiza dos aspectos de la dinámica particular de la entrevista: el contexto (marco del encuentro) y los ritmos del encuentro (inicio, desarrollo y cierre).

A continuación se presenta una tabla con una lista preliminar de preguntas atadas a las operaciones que Rancière propone en su modelo de espectador emancipado, mismas que podemos considerar como observables:

OPERACIONES DEL ESPECTADOR (RANCIÈRE)	PREGUNTAS
“El espectador selecciona”	¿Hay alguna obra de esta exposición que te guste especialmente? ¿Con cuál obra te quedas?
“El espectador compara”	¿Con qué comparas esta obra?
“El espectador liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares”	¿Ligas esta obra con algún asunto de tu vida cotidiana o del contexto político de tu país? ¿Qué te recuerda esta obra?
“Asocia esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado”	¿Con qué asocias esta obra?
“Los espectadores ven”	¿Qué ves en esta obra? ¿De qué elementos está compuesta esta obra?
“Los espectadores sienten”	¿Qué te hace sentir esta obra?
“Los espectadores comprenden algo en la medida en que componen su propio poema”	¿Qué te hace pensar esta obra? ¿De qué te habla esta obra?

<p>La tercera cosa</p> <p>“En la lógica de la emancipación, siempre existe entre el maestro ignorante y el aprendiz emancipado una tercera cosa —un libro o cualquier otra pieza de escritura— extraña tanto a uno como al otro y la que ambos pueden referirse para verificar en común lo que el alumno ha visto, lo que dice y lo que piensa de ello. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto”</p>	<p>¿Con qué asocias esta obra?</p>
--	------------------------------------

GRUPO DE DISCUSIÓN

El grupo de discusión es una técnica que se suele confundir, con razón, con la entrevista grupal. Sin embargo, como se verá a continuación, no es lo mismo.

Partamos de la definición proporcionada por los investigadores españoles Juan Manuel Delgado y Juan Gutiérrez:

El grupo de discusión es una técnica de investigación social que (como la entrevista abierta o en profundidad y las historias de vida) trabaja con el habla. En ella, lo que se dice –lo que alguien dice en determinadas condiciones de enunciación– se asume como punto crítico en el que lo social se reproduce y cambia, como el objeto, en suma, de las ciencias sociales. En toda habla se articula el orden social y la subjetividad.

Ahora bien, ¿por qué precisamente en grupo?, ¿por qué interacción comunicativa, cuando hemos afirmado que todo yo es grupal, que la identidad individual se configura desde la identificaciones colectivas? Es decir, ¿por qué no limitarnos a las entrevistas abiertas individuales?

La razón la hallamos en las características mismas del discurso social. El discurso social, la ideología, en su sentido amplio –como conjunto de producciones significantes que operan como reguladores de lo social– no habita, como un todo, ningún lugar social en particular. Aparece diseminado en lo social. No es, tampoco, interior al individuo, en el sentido de la subjetividad personal, sino exterior, social” (Delgado & Gutiérrez, 1995, p. 289).

La diferencia entre grupo de discusión y entrevista grupal radica en que

el grupo de discusión es un dispositivo diseñado para investigar los lugares comunes (ese espacio topológico de convergencia) que recorren la subjetividad que es, intersubjetividad. En el grupo de discusión, la dinámica (...) articula a un grupo en situación discursiva (o conversación) y a un investigador que no participa en ese proceso de habla, pero que lo determina. Este aspecto de la técnica la diferencia de modo absoluto de la *entrevista en grupo* (p. 295).

Tal y como lo sugiere el español Jesús Ibáñez, uno de los formuladores de esta técnica, el grupo de discusión es un artificio metodológico que navega entre la conversación grupal natural, el grupo de aprendizaje o terapia y el foro público, sin ser ninguna de esas tres cosas. Opera bajo tres condiciones principales (pp. 292-293):

1. El grupo de discusión no es tal ni antes ni después de la discusión.
2. Realiza una tarea.
3. Instaura un espacio de opinión grupal.

MOMENTO 2: PLATAFORMA CONTEXTUAL

En sintonía con lo que autores como Dey (En Coffey y Attkinson, 2003) plantean sobre la importancia del contexto de la acción, la intención del actor social y los procesos en los cuales está inmersa esta acción, otra parte del trabajo etnográfico que se propone es la construcción de una plataforma contextual que sirva para posicionar a nuestros sujetos de investigación sobre una base espacio-temporal y, desde ahí, otorgarle un sentido más preciso a sus palabras. Se organizó este trabajo en tres partes: una recolección documental (básicamente centrada en periódicos, revistas, libros, folletos y fotografías) y dos grupos principales de conversaciones, todas ellas registradas en varias libretas, así como en mi diario de campo.

El primero de estos grupos se refirió al personal del MAC y del Museo de la Memoria. En el caso del MAC, tuve oportunidad de charlar con el director –el artista Francisco Brugnoli–, con la coordinadora de exposiciones de la sede Quinta Normal, la curadora Daniela Berger, con el coordinador del área de servicios educativos y con el resto de su equipo. En el caso del Museo de la Memoria tuve una breve conversación con la curadora María José Bunster, así como algunos otros empleados de este espacio.

El segundo grupo de conversaciones “informales” fue el que sostuve con varias personas que, por algún motivo, se volvieron relevantes durante mi estancia en Chile: desde las personas que me recibieron en el hostel en el que me hospedé (en el centro de Santiago), pasando por personas que me encontraba en mis trayectos en metro, en autobús o en mis comidas, hasta estudiantes universitarios,

académicos, músicos, poetas y periodistas con los que me reunía simplemente para convivir, luego de mis jornadas de trabajo en los museos.

A algunos de éstos últimos, los menos, los contacté desde México. Sin embargo, la gran mayoría fueron personas que fui encontrando en el camino y que me ayudaron a formarme una idea de la complejidad del entramado social chileno – en general– y santiaguino –en particular–: un país y una ciudad capital divididos por mitad: por una parte los que ven en Augusto Pinochet al verdugo de un gobierno socialista democráticamente electo (el de Allende), y los que, por el contrario, juzgan que fue el general golpista quien evitó la amenaza del comunismo (la intervención militar ocurrió en el contexto de la Guerra Fría) y sentó las bases de un país pujante y moderno, que en la actualidad presenta las mejores cifras macroeconómicas de Latinoamérica. Todo esto se hizo más evidente, tomando en cuenta una situación que contribuyó a politizar aún más muchas de mis entrevistas grabadas y conversaciones formales e informales: la cercanía de las elecciones presidenciales en Chile (17 de noviembre de 2013), inevitablemente marcadas por el aniversario del golpe de estado.

MOMENTO 3: EL ANÁLISIS DE LOS DATOS

Desde el enfoque de la teoría fundamentada, al cual me adscribo en esta investigación, y siguiendo el ya clásico método de Glaser y Strauss (1967), el cual ha sido retomado por numerosos investigadores –entre ellos Taylor y Bogdan (1987)–, entiendo el análisis de los datos como un proceso dinámico y creativo, en continuo progreso.

Considero tres fases principales:

1. Descubrimiento en progreso: Identificación de temas y desarrollo de conceptos y proposiciones.
2. Codificación de los datos y refinamiento de la comprensión del tema de estudio.
3. Relativización de los descubrimientos: Comprensión de los datos en el contexto en que fueron recogidos.

MOMENTO 4: TRIANGULACIÓN METODOLÓGICA: EL ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Como una manera de reforzar el análisis de las entrevistas, y siguiendo el procedimiento de la triangulación metodológica (Denzin, 1970), se analizará la obras más comentadas por los espectadores entrevistados, tomando como guía tres de las nueve categorías propuestas por Omar Calabrese (1989) en *La era neobarroca*: Ritmo y repetición; límite y exceso; y detalle y fragmento. Estas categorías fueron seleccionadas por considerar que están en consonancia tanto con las características de la obra de Luis Camnitzer, como por haber sido mencionadas o al menos sugeridas en alguna forma por los propios espectadores. La pretensión principal es que este análisis haga las veces de “faro orientador” para una mejor valoración de las interpretaciones de los espectadores.

La triangulación metodológica es un procedimiento de investigación que consiste en la combinación de dos o más teorías, fuentes de datos o métodos de investigación en el estudio de un mismo objeto (en Arias Valencia, 2000). Además de otorgarle un carácter interdisciplinario, este procedimiento contribuye a darle una mayor validez a los resultados.

3. 3 REFLEXIVIDAD

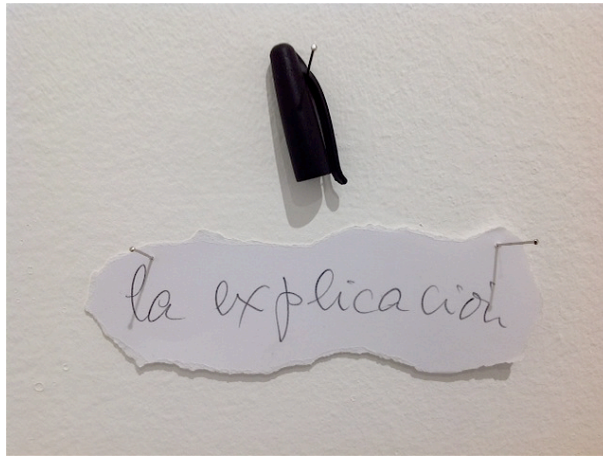
Parto de mi gusto personal por el arte y de la intuición de que el arte le aporta *algo* al sujeto, al individuo, a la persona, que enriquece su vida y la hace más llevadera. Esta intuición es, en buena medida, la que me ha llevado a dedicarme al periodismo cultural durante casi dos décadas.

Además, entre 2010 y 2012 tuve la oportunidad de trabajar como jefe de prensa y difusión del Museo de Arte de Zapopan (MAZ), un espacio dedicado al arte contemporáneo en la Zona Metropolitana de Guadalajara. Mi trabajo en el MAZ me puso en contacto directo con los espectadores. A través de mis conversaciones con muchos de ellos (una de mis tareas recurrentes era hacer visitas guiadas con grupos de estudiantes, por ejemplo), pude darme cuenta de las diversas reacciones (desde la absoluta indiferencia hasta el entusiasmo desbordante) que suscita una obra que se sale de, digamos, los parámetros tradicionales (en términos de temática, soporte, género, factura, materiales, etc.) y del abanico de percepciones que una pieza o una exposición puede detonar entre los “enterados”. En el centro de la relación entre obra artística y espectadores existe un asunto, un problema de comunicación sobre el que amerita, creo, ahondar.

Fue durante mi etapa en el MAZ (2010-2012), siendo Alicia Lozano la directora de este museo municipal, que tuve oportunidad de conocer la obra de Camnitzer y al propio artista, con quien tuve la oportunidad de charlar y a quien entrevisté durante la fase de montaje de la exposición “Luis Camnitzer” (verano de 2011). Así surgió mi interés por la propuesta de este artista.

En los últimos años también me he dedicado a la docencia. Particularmente trabajo con estudiantes de Gestión Cultural, un carrera muy cercana al ámbito artístico. Aunque es verdad que tanto el MAC Quinta Normal como el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos son visitados por una gran cantidad de universitarios, mi identificación con este perfil de espectador queda manifiesta en la selección de entrevistas que he realizado para esta investigación.

4 RESULTADOS



El propósito de este capítulo es dar cuenta del análisis y la interpretación de los datos recabados. Para tal efecto, he dividido este capítulo en dos apartados principales: el análisis de las entrevistas con los espectadores; el análisis semiótico de una obra de Luis Camnitzer; y, finalmente, la triangulación entre análisis de entrevistas y análisis de las obras, como una manera de fortalecer el análisis en su conjunto.

4.1 CONSIDERACIONES INICIALES

La fase de campo se realizó entre el lunes 5 y el domingo 18 de agosto de 2013. Trabajé con una selección de espectadores de las exposiciones “Luis Camnitzer” y “Contra el olvido”, montadas, respectivamente, en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), vecinos uno del otro y localizados en una zona céntrica y popular de Santiago de Chile.

A partir del empleo de la observación participante como herramienta principal del trabajo etnográfico, realicé en total 35 entrevistas (grabadas en audio),

semi-estructuradas y semi-abiertas, cuyas preguntas se derivan de las operaciones que Rancière (2010) propone en su modelo de “espectador emancipado” (ver capítulo de Metodología). Estas entrevistas incluyeron a 60 espectadores, en un rango de edades que va de los 6 a los 69 años, y pertenecientes a distintas nacionalidades y estratos socioculturales.

Todas las entrevistas, con excepción de dos de ellas, fueron realizadas frente a por lo menos una de las obras comentadas, en condiciones naturales, dentro del espacio museístico. En algunos casos, atendiendo a las circunstancias de cada entrevista (es decir, al tiempo y a la disposición de los entrevistados), se realizaron algunos recorridos por las salas de los museos para que el o los espectadores entrevistados pudieran referirse a las obras con mayor detalle, mientras eran entrevistados. En un sólo caso recorrí las dos exposiciones con un espectador participante.

A continuación presento una primera relación de los sujetos de investigación –de acuerdo al orden en que fueron entrevistados– con algunos atributos biográficos básicos, mismos que permiten situarlos y, como consecuencia, relativizar el análisis de los datos (Taylor y Bogdan, 1987):

1. **MAESTRO DE HISTORIA CHILENO**, 22 años. Estudia un diplomado en Memoria y pasado reciente en la Universidad de Academia y Humanismo Cristiano. Residente de la comuna de Puente Alto, en la periferia de Santiago. Entrevistado el martes 6 de agosto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

2. **EMPLEADO ADMINISTRATIVO CHILENO**, 58 años, santiaguino. Empleado administrativo. Entrevistado el 7 de agosto en el Museo de la Memoria. Entrevistado el miércoles 7 de agosto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

3. **PAR DE LICENCIADOS EN HISTORIA CHILENOS.** (A) de 28 años, cursa un magíster en Filosofía política en la Universidad Diego Portales y (B), 28 años, cursa un magíster en Literatura latinoamericana en la universidad jesuita Alberto Hurtado. Santiaguinos los dos. Entrevistados el miércoles 7 de agosto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

4. **EMPLEADA ITALIANA DE UNA EDITORIAL CIENTÍFICA,** 42 años, de Livorno, Italia. Entrevistada el miércoles 7 de agosto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

5. **EMPLEADA ADMINISTRATIVA INGLESA,** 44 años, de Cardiff, Inglaterra. Entrevistada el miércoles 7 de agosto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

6. **PAR DE ESTUDIANTES CHILENOS DE SOCIOLOGÍA** de la U. Católica. Él tiene 18 años y es residente de Las Condes; Ella tiene 18 años y es residente del barrio de Lobarnechea. Entrevistados el jueves 8 de agosto en el MAC.

7. **PAR DE PERIODISTAS BRASILEÑOS.** (A) es mujer, tiene 26 años y estudia Arquitectura. Él tiene 24 años y estudia Gastronomía. Ambos son de Florianópolis. Entrevistados el jueves 8 de agosto en el MAC.

8. **ARTISTA VISUAL-PROFESORA UNIVERSITARIA CHILENA,** 46 años, santiaguina residente de la ciudad de Valdivia. Entrevistada el jueves 8 de agosto en el MAC.

9. **GRUPO DE NIÑOS ESTUDIANTES CHILENOS DE PRIMARIA Y DOS GUÍAS DE SANTIAGO.** (A) NIÑO, 11 años; (B) NIÑA, 11 años; (C) NIÑA, 11 años; (D) NIÑO, 11 años; (E) NIÑO, 11 años; todos estudiantes chilenos de primaria de la Escuela Carlos Condell de la Haza, de Tocopilla; y las guías (F) MUJER, 22 años, y (G) MUJER, 23 años, empleadas de la Fundación AES Gener, ambas de Santiago. Entrevistados el 8 de agosto en el MAC.

10. **PAR DE ESTUDIANTES EXTRANJERAS DE MAESTRÍA.** (A), mexicana, de 30 años, de Tuxtla Gutiérrez; (B) de 26 años, de Tegucigalpa, Honduras. Ambas estudiantes del Magíster en Estudios Internacionales por la Universidad de Chile. Residentes de la comuna de Providencia. Entrevistadas el viernes 8 de agosto de 2013 en el MAC.

11. **GRUPO DE ESTUDIANTES CHILENOS DE PRIMARIA.** (A) NIÑA, (B) NIÑA, (C) NIÑO y (D) NIÑO, estudiantes de primaria chilenos. Entrevistados el viernes 9 de agosto a las afueras del MAC.

12. **EMPLEADA ITALIANA DE UN HOSTAL CHILENO.** De Cosenza, Italia. Licenciada en Idiomas con un máster en Estudios Americanos (España). Residente del barrio de Yungay. Entrevistada el viernes 8 de agosto en el MAC.

13. **TRÍO DE ESTUDIANTES CHILENOS DE ARQUITECTURA Y UN MÉDICO-GESTOR CULTURAL CHILENO, PRESO POLÍTICO DURANTE LA DICTADURA.** (A) ESTUDIANTE HOMBRE DE ARQUITECTURA, (B) ESTUDIANTE HOMBRE DE ARQUITECTURA, (C) ESTUDIANTE MUJER DE ARQUITECTURA. Santiaguinos los tres. (D) MÉDICO Y GESTOR CULTURAL, 69 años, chileno, médico y gestor cultural, preso político durante la dictadura. Entrevistados el sábado 10 de agosto en el MAC.

14. **A Y B, ESTUDIANTES DE ARTE CHILENAS** de la Universidad Católica. Entrevistadas el sábado 9 de agosto en el MAC.

15. **ESTUDIANTES ESTADOUNIDENSES DE ECONOMÍA Y CIENCIA POLÍTICA.** (A) de 21 años, de Palo Alto, Estados Unidos; (B) de 20 años, de Los Ángeles, Estados Unidos. Ambos estudiantes de intercambio en la carrera de Economía y Ciencia Política de la Universidad Católica. Entrevistados el sábado 10 de agosto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

16. **PAR DE TURISTAS BRASILEÑAS.** (A) de 34 años, administradora de empresas; (B) de 31 años, comerciante. Ambas residente en Río de Janeiro. Entrevistadas el sábado 10 de agosto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

17. **BIBLIOTECARIA CHILENA,** 32 años, bibliotecaria egresada de la Universidad Tecnológica Metropolitana. Residente de la comuna de Santiago Centro. Entrevistada el sábado 10 de agosto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

18. **PROFESORA ESTADOUNIDENSE DE INGLÉS Y ABOGADO CHILENO.** Ella es de Oregon, Estados Unidos. Residente de la comuna de Providencia. Él, de 26 años. Residente de la comuna de Santiago Centro. Entrevistados el sábado 10 de agosto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

19. **ARQUITECTO-ARTISTA CHILENO,** 35 años, santiaguino. Residente de la comuna de Providencia. Entrevistado el sábado 10 de agosto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

20. **PERIODISTA-PROFESOR CHILENO,** 39 años, santiaguino. Especializado en música y publicidad. Profesor universitario del Instituto Arcos. Entrevistado realizada frente a la pieza de “Objetos arbitrarios y sus títulos” el domingo 11 de agosto en el MAC.

21. **PROFESOR CHILENO DE ARTES PLÁSTICAS Y PRODUCTOR MULTIMEDIAL,** 38 años. Originario de Chillán. Estudió en la Universidad de Concepción. Profesor de Artes Plásticas y productor multimedial en Concepción. Entrevistado frente a la pieza “Objetos arbitrarios y sus títulos” la tarde del domingo 11 de agosto en el MAC.

22. **FAMILIA DE CLASE MEDIA-BAJA DE QUILICURA (AFUERAS DE SANTIAGO).** EL PADRE, 41 años, chofer sin estudios universitarios; LA MADRE, 35 años, profesora básica, egresada de la Universidad Adventista. LA HIJA MAYOR, 11 años; LA HIJA MENOR, 6 años. Ambas niñas estudian el Colegio Palmarés de Quilicura, en el sector norte de la Zona Metropolitana de Santiago, donde residen. Entrevistados la tarde del domingo 11 de agosto en el MAC.

23. **PROFESORA CHILENA Y VETERINARIO-FOTÓGRAFO CHILENO.** Ella, de 26 años, santiaguina. Profesora de historia en un colegio de enseñanza media en Santiago. Residente de la comuna de Santiago Centro. Él, de 28 años, santiaguino. Licenciado en Medicina Veterinaria y fotógrafo. Residente de la comuna de Ñuñoa. Entrevistados la tarde del domingo 11 de agosto en el MAC.

24. **GESTOR CULTURAL CHILENO,** 41 años. Originario de Quilpué. Residente de Santiago desde hace 7 años. Periodista. Doctor en Filosofía y Letras. Trabaja en la Biblioteca de Santiago. Entrevistado el domingo 11 de agosto frente a la pieza “Pintura bajo hipnosis” en el MAC.

25. **FAMILIA CHILENA DE CLASE MEDIA-ALTA.** (A), EL PADRE; (B), LA MADRE; (C), EL HIJO MAYOR; y (D), EL HIJO MENOR. Residentes de la comuna de Ñuñoa. Entrevistados la tarde del domingo 11 de agosto en el MAC.

26. **MADRE E HIJA CHILENAS.** LA MADRE, psicóloga por la Universidad Pedro de Valdivia, de Chillán. LA HIJA, de 13 años, estudiante de séptimo básico del Colegio Concepción, en Chillán. Entrevistadas el martes 13 de agosto dentro de la pieza “Living Room”, en el MAC.

27. **PAR DE ESTUDIANTES CHILENAS DE PREPARATORIA.** (A) de 17 años, y (B) de 18 años, estudiantes de cuarto medio del Colegio New Heinrich Highschool de la comuna de Ñuñoa. Entrevistadas el martes 13 de agosto en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

28. **ESTUDIANTE CHILENO DE ANTROPOLOGÍA,** 21 años. Originario de Santiago, es estudiante de la Universidad Austral de Valdivia. Residente del barrio de Niebla. Entrevista realizada, frente al grabado número 24 de la serie “De la tortura uruguaya” de la exposición “Contra el olvido”, el martes 13 de agosto de 2013 en el Museo de la Memoria.

29. **AMA DE CASA CHILENA, EX BURÓCRATA DEL GOBIERNO DE SALVADOR ALLENDE,** 65 años. Originaria de Talca, residente de Santiago. Dueña de casa. Estudió Orientación. Exonerada (corrida) del Ministerio de Hacienda luego del golpe militar. Entrevistada la tarde del martes 13 de agosto en el Museo de la Memoria.

30. **PENSIONADO ALEMÁN, EX MECÁNICO.** Residente de Santiago desde hace 18 años. Casado con una santiaguina. Tiene una hija. Entrevistado frente a la pieza “Plusvalía” el miércoles 14 de agosto en el MAC.

31. **FONOAUDIÓLOGA (TERAPISTA DEL LENGUAJE) CHILENA.** De Viña del Mar, donde reside. Entrevistada el miércoles 14 de agosto en el MAC y el Museo de la Memoria.

32. **ESTUDIANTE CHILENA DE ARTE,** veinteañera, ayudante en el montaje de la expo de Camnitzer en el MAC. Chilena. Estudiante de la Universidad de Chile. Entrevistada en la facultad de Arte de la U. de Chile, en Ñuñoa, la noche del miércoles 14 de agosto.

33. **ARTISTA-MASAJISTA COLOMBIANA**, 37 años. Originaria de Colombia. Residente desde hace 13 años en Miami, Estados Unidos. Entrevistada frente a la pieza “Twin Towers” el miércoles 14 de agosto en el MAC

34. **LICENCIADO CHILENO EN REALIZACIÓN DE ARTES VISUALES CON MENCIÓN EN ESCULTURA**, 25 años, santiaguino. Es, además, estudiante de Pedagogía en Artes Visuales en la Academia de Humanismo Cristiano. Residente de la comuna de Puente Alto. Entrevistado frente a la pieza “Plusvalía” el sábado 17 de agosto en el MAC.

35. **EDITOR UNIVERSITARIO, PERIODISTA Y ACTIVISTA GAY, CHILENO**. Santiaguino. Trabaja en la Universidad ARCIS. Entrevistado el sábado 17 de agosto en el MAC y el Museo de la Memoria.

4. 2 ANÁLISIS DE LAS ENTREVISTAS

De la relación anterior, se desprende un primer nivel de lectura interpretativa, si bien cuantitativo, que sienta las bases para ir hacia lo cualitativo, propósito central de este trabajo.

Así, la primera distinción que podría parecer importante es el hecho de que casi el 60 por ciento de las entrevistas se realizaron en el MAC, mientras que casi el 40 restante se realizó en el MMDH (recordemos que una de las entrevistas fue realizada en ambos museos y otra más fuera de estos dos espacios museísticos). Para efectos de esta investigación, sin embargo, considero a las obras de ambas exposiciones como un sólo *corpus*, lo que, en cierta manera, vuelve irrelevante esta primera distinción. Ello se encuentra en consonancia con lo dicho en el apartado sobre las delimitaciones del objeto empírico: ambas exposiciones fueron concebidas como “una sola exposición dividida en dos museos”, teniendo como marco el aniversario número 40 del golpe de estado.

Pero, aún así, juzgo necesarias dos consideraciones relacionadas con la influencia que el espacio museístico ejerce en la recepción e interpretación de las obras.

La primera de ellas tiene que ver con una diferencia en el protagonismo de estas dos exposiciones o, si se quiere, de estas dos partes que conforman el “todo referencial” de la investigación. En el caso de “Luis Camnitzer” se trató de una exposición de carácter retrospectivo —la exposición principal del MAC Quinta Normal en ese momento—, que reunió más de 60 obras, representativas de la trayectoria de este artista, desde los años 60 hasta nuestros días.

En el caso de “Contra el olvido”, en cambio, se trató de una exposición de menor tamaño con obras no sólo alusivas —en la mayoría de los casos— al tema de la dictadura, sino en interacción con el espacio museístico mismo (me refiero en especial a obra de sitio específico “Fosa común”), lo que convertiría a esta muestra en una especie de “exposición de sitio específico”. “Contra el olvido” estuvo montada en el tercer nivel del MMDH, al cual los espectadores accedían luego de haber recorrido las salas principales del museo, dedicado, como ya se dijo, a mostrar las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura de Pinochet.

La segunda consideración tiene que ver con que, en la práctica, la idea de hacer “una exposición en dos museos” no se verificó sino en contados casos: del total de mis entrevistados, sólo tres de ellos habían visto las obras de “Luis Camnitzer” y “Contra el olvido” al momento de la entrevista. Y aunque la mayoría de los espectadores asistió sólo a una de las dos “partes”, resultó significativo que el tema de la dictadura fuera mencionado por varios espectadores entrevistados en el MAC, donde no había obras alusivas ni referencia alguna a este tema.

CLASIFICACIÓN PRELIMINAR DE ESPECTADORES

Una segunda distinción resultante del análisis de esta primera relación de entrevistados, ésta sí de peso para la investigación, según considero, es el hecho de que la mayor parte de los entrevistados (el 83%) son de nacionalidad chilena. Esto me permite hacer un primer gran corte en el análisis: la distinción entre espectadores chilenos y no chilenos o, si se quiere, entre chilenos y extranjeros.

Así, encuentro que 50 de mis 60 sujetos de investigación son chilenos. La parte restante está constituida por ciudadanos de 8 países: Brasil (cuatro), Estados Unidos (tres), Italia (dos), México (uno) y Reino Unido (uno).

Establecidos estos dos grandes grupos (espectadores chilenos y no-chilenos), juzgo relevante agrupar a los espectadores chilenos, en la siguientes seis sub-categorías:

- Niños (entrevistas 9 y 11).
- Familias (22, 25 y 26).
- Estudiantes universitarios (1, 3, 6, 7, 13, 14, 27, 28, 32, 34).
- Profesionistas y empleados (1, 2, 3, 8, 13d, 17, 18a, 19, 20, 21, 22a, 23, 24, 25a, 31, 34 y 35).
- Aquellos que hablaron sobre sus vivencias de la dictadura (2, 13d, 29 y 35)
- Otros (29 y 35).

(Cabe hacer la aclaración de que las categorías no excluyentes: el caso de los profesionistas que actualmente estudian un diplomado o posgrado).

A los espectadores no-chilenos, por su parte, los he agrupado en dos sub-categorías:

- Turistas (latinoamericanos: 7, 16 y 33; y no-latinoamericanos: 4 y 5)
- Residentes en Chile (10, 12, 15, 18b, 30)

Además, antes de iniciar propiamente con el análisis cualitativo, quisiera hacer un par de señalamientos referentes a la vigilancia de la investigación.

El primero de ellos tiene que ver con el tema de la dictadura chilena y la politización de las interpretaciones de los espectadores, en especial de los

espectadores chilenos. Desde que me propuse realizar el campo de esta investigación en Santiago, en una fecha próxima al aniversario del golpe de estado, a las elecciones presidenciales (de las que saldría ganadora Michelle Bachelet por segunda ocasión), y en un museo como el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), sabía que era altamente probable y obvio que los espectadores se refirieran al tema de la dictadura en Chile, máxime considerando las temáticas propuestas por el artista en la exposición “Contra el olvido”, cuyo título resulta por demás significativo. Sin embargo, algo que quizá no resulte tan obvio para el lector es el hecho de que tanto el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), auspiciado por la Universidad de Chile, como el MMDH, creado durante el primer mandato presidencial de Michelle Bachelet –una política considerada “de izquierda” según los parámetros convencionales–, tienen un perfil muy definido de sus audiencias. Con esto quiero decir que, debido a la evidente polarización de la sociedad chilena (en donde más o menos el 50% se manifiesta a favor de la izquierda, mientras el otro 50% a favor de la derecha), el tipo de espectador chileno que asiste a ambos museos (ubicados, como ya se dijo, casi el uno frente al otro) suele estar identificado mayormente con una ideología de izquierda, como se verá más adelante.

El segundo señalamiento está relacionado con el rol que ejercí como entrevistador y en la propia dinámica que un espectador vive al interior de un museo.

Planteo en esta investigación que tanto el empoderamiento como la emancipación del espectador pueden ser procesos mediados por la interpretación de una obra artística. Sin embargo, la relación entre sujeto y obra artística, en este

caso al interior de un museo, no ocurre dentro de una cámara herméticamente sellada, sino que está cruzada por una variedad de factores –“derivadas interpretativas” las llama Eco (en Calabrese, 1989, p. 10)–, entre las cuales, por principio de cuentas, hay que mencionar a la propia convivencia humana que se produce en el museo mismo: en 16 de las 35 entrevistas participaron dos o más espectadores, de manera que puedo decir que se llevó a cabo una construcción común de sentido, que en tres o cuatro casos tuvo características que metodológicamente la asemejaron a un grupo de discusión. Esto sin contar con la participación del personal del museo (en el caso del MAC hubo un equipo de jóvenes, parte del área de servicios educativos, que se encargaba de recibir a los visitantes y de darles una breve introducción de la exposición y, en algunos casos, de alguna obra en particular) y de mis propias intervenciones como entrevistador-conversador, las cuales, en más de un caso también formaron parte de esta construcción común de sentido.

4. 2. 1 EL ESPECTADOR EN SITUACIÓN DE EMPODERAMIENTO Y EMANCIPACIÓN

ANÁLISIS EN CLAVE DE RELATO

El siguiente es un análisis de las entrevistas realizadas, a la luz de las operaciones del espectador propuestas por Rancière, e incorporando la técnica del relato.

1. MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS (MMDH) / MAESTRO DE HISTORIA

La primera de las entrevistas de esta investigación se realizó con un maestro de Historia (nivel de enseñanza media, lo que en México equivale a nivel de secundaria) de 22 años en una escuela de Puente Alto, que es una comuna pobre de la periferia de la ciudad de Santiago, que ya forman parte de su zona metropolitana. Al momento de la entrevista, hacia el mediodía, este maestro —licenciado en Pedagogía en Historia y Ciencias Sociales y estudiante de un diplomado en Memoria y pasado reciente en la Universidad de Academia y Humanismo Cristiano—, identificado con el movimiento estudiantil chileno, había terminado una visita guiada al museo en compañía de sus alumnos. Antes, se le invitó a subir al tercer nivel para que viera la exposición de Camnitzer. La entrevista se realizó en una banca de un pasillo del museo, donde las obras no estaban a la vista.

Se le preguntó, al inicio de la entrevista, y tomando en cuanto su actividad profesional, que cómo entendía el concepto de memoria:

La memoria principalmente la comprendo como una construcción social. La memoria, si bien es facultad psíquica, psicológica, individual, se comprende en un plano social, dentro de ciertos marcos sociales, de ciertos encuadramientos de memoria que se organizan colectivamente, que la

organiza luego un grupo. Este grupo decide qué recordar (...), paralelamente también hace el ejercicio de olvidar.

Dijo que la memoria es fundamental porque construye identidades y para que las personas “puedan ser”. La memoria tiene un fin político y, desde su punto de vista, en Chile se dejó de lado lo que él llama “la memoria de los pobres”: “Esa memoria no existe, poh. Y los chicos se acercan más a una memoria ajena que a su propia memoria sobre su identidad”. Consideró que es fundamental que exista un museo de la memoria y los derechos humanos como éste.

A la pregunta sobre si le interesa el arte contemporáneo, respondió:

Sí. En realidad me interesa bastante el arte contemporáneo, sobre todo realista. Como soy profesor, muchas veces se juega mucho con los chicos en forma didáctica, surrealismo, pero yo digo lo contrario: yo creo que hay una falta de realismo y la exposición en galería del autor que tú me nombras de alguna manera transmite eso. Transmite realismo de una dictadura militar similar a la chilena, que es el caso uruguayo. Transmite (...) el sufrimiento, la explotación también, el silencio quizá de muchos que no quisieron también hablar por temor a las represalias (...). Pero también, lo más importante: a uno le transmite responsabilidad (...). Tenemos que organizarnos de alguna manera para que esto no vuelva a ocurrir. El hecho de que solamente observemos la exposición, la interpretemos, ya también nos hace ser cómplices de quedarnos callados en el silencio. Quedarnos en el silencio en el silencio y el silencio también contribuye al olvido (...). Por esa razón la exposición del artista es fundamental. Para dar a conocer, desde otra mirada que es el arte, transmitir la realidad durante la dictadura militar uruguaya (...). Pero, como te menciono, el espectador no debe quedarse con la interpretación, porque a la vez si se queda solamente con la interpretación, está cayendo en el juego que quieren los sectores dominantes de la sociedad moderna; quieren que caigamos en ese juego del olvido, del silencio. Así que es fundamental, sobre todo en esta fecha, al cumplirse un aniversario de

cuatro décadas en Chile sobre el golpe militar, y posteriormente la dictadura militar (...).

Se le preguntó enseguida sobre qué sentimientos los abordaron cuando estaba viendo la exposición de Camnitzer. Su respuesta versó sobre una teoría personal sobre la interpretación en el arte:

Como todo arte, cognitivamente cuesta comprenderlo. El mensaje que te quiere entregar el autor. Más bien uno tiene que adecuarse al contexto en el cual fueron realizadas las obras, y darles, a base de mi experiencia, de mi conocimiento, una interpretación. Es un triángulo que se da en el sentido del arte: estoy yo, está la obra y está el autor (...). Y es difícil sentarse a pensar, mirar una obra y dar mi interpretación con mi experiencia, mi conocimiento y tratar de comprender el mensaje que quiere entregar el autor en la obra. Pero la obra se muestra como sí misma, puede tener miles de interpretaciones.

Se le insistió entonces para que hablara sobre los sentimientos que tuvo frente a la obra. Contestó:

Son obras que están enfocadas al sufrimiento, a la explotación, a las represalias recibidas por la población por parte de la dictadura uruguaya. Y ese sentimiento que a través de un lenguaje no directo, porque las obras no son directas (sino) más bien tienen que llevarse a cabo en base a la acción, al motivar el accionar o al motivar que de alguna manera la organización para que estos acontecimientos, estos procesos de dictadura militar no ocurran más en América, en nuestra patria, como decía Ernesto Guevara: nuestra patria.

A la pregunta “¿de qué te hablaron este grupo de obras?”, el entrevistado contesta refiriéndose a dos fotograbados de la serie “De la tortura uruguaya”: la pieza 21 (“He worked with forbidden symbols” [Trabajaba con símbolos

prohibidos]]y la pieza 6 (“The weight drove his pulse into the wall” [El peso forzó su pulso dentro de la pared]]):

Mira, hay uno interesante que, como te mencionaba, la obra 21, decía (se refiere a la frase que acompaña cada imagen): “Trabaja con símbolos prohibidos”, donde se mostraba de alguna manera, acá nosotros lo dimensionamos cuando uno hace una forma de “eme”, que son gaviotas. Trabajar un pájaro, dibujar un pájaro. Que un pájaro es libre, un

pájaro es natural. A pesar de que algunos de alguna manera intolerante tiene el afán de domesticarlo todo, pero el pájaro en sí es libre. Trabajar la libertad durante la dictadura militar es difícil, poh (...). Hay uno donde aparece una



6. “El peso forzó su pulso dentro de la pared”



Fotograbado 21 de la serie “De la tortura uruguaya”: “Trabajaba con símbolos prohibidos” (detalle)²⁹

mano y no recuerdo bien, la obra 6 (cita de memoria la frase que acompaña el fotograbado): “él puso su peso dentro de la pared”. Quiere transmitir quizá esa persona, esa mano, que está reflejada en una persona, quizá cuánto peso encima tiene. Puede ser una mujer, puede ser un hombre, no lo sabemos, pero quizá sufrió, sufrió la pérdida de su esposo, de su hijo, de su

²⁹ Para que el lector de esta investigación pueda apreciar mejor las imágenes, se les ha quitado el margen. Así, cada uno de estas imágenes resulta en un recorte, es decir, en un detalle, aspecto que enlaza con la categoría “Detalle y fragmento” propuesta por Calabrese.

esposa, etcétera, y tiene un peso. Tiene un peso encima del cual que solamente las paredes pueden de alguna manera apoyarte en ese sentido ¿cierto?

¿Con qué asocia estas obras? ¿Con qué asuntos de su vida cotidiana o de la realidad chilena?, se le preguntó.

Las asocio con el día a día del cual me rodeo. Cotidianamente me enfrento a un mundo que veo que el sistema de alguna manera, ya, esta transición a la democracia pactada entre políticos de centro izquierda, que a la vez son neoliberales y los militares, fue una transición a la democracia netamente pactada. Reflejan continuidad. Hoy en día también se tortura (...). Ahora el tema está un poco más pasivo, pero el movimiento estudiantil chileno se ha hecho presente fuertemente en las calles de Santiago y en regiones, y la policía bajo un gobierno que lo respalda, un gobierno de centro derecha, que es el gobierno de Santiago Piñera, respalda esas acciones, respalda la tortura, respalda la discriminación también. En la escuela, como te decía, en este sector de Puente Alto, que es periférico y es pobre, a esa generación, a ese tipo de sector social, sector pobre, se le dejó de lado, en esta transición a la democracia, poh. No se consideró, no se incluyó. Al contrario, se excluyó, cerrándole toda especie de oportunidades, cerrándole un futuro mejor, cerrándole a la vez un presente mejor, una mejor calidad de vida, y que solamente tienen que obedecer para ser mano de obra barata en el mercado. Pero por eso te mencionaba, porque esas obras transmiten continuidad en lo que sucedió hace 40 años o hace 30. Pero que aún continúan. Aún continúan en la realidad de los países latinoamericanos.

A la luz de las preguntas que Rancière propone como operaciones del espectador, resulta muy llamativo constatar dos asuntos principales: la influencia que profesión y posición social (capital cultural y social, remitiéndonos a Bourdieu) ejercen en la interpretación de las obras; y el poderoso vínculo que se establece

entre la exposición de Camnitzer (tiene sentido recordar una vez más su título: “Contra el olvido”) y los contenidos del resto del museo.

Este espectador, maestro de Historia en una escuela de los suburbios de Santiago, vincula este grupo de obras con el concepto de memoria como construcción social. Y a partir de esta base, propone (teoriza por momentos) un modelo de interpretación, en donde la función del arte estaría conectada con la recuperación de la memoria (colectiva) y con el cambio social. Las obras a las que se refiere a detalle tienen que ver con el sufrimiento experimentado por aquellas personas que, durante la dictadura (sea en Uruguay o en Chile), fueron privadas de su libertad.

A través de su acto interpretativo, el sujeto reafirma lo que ya sabe.

2. MUSEO DE LA MEMORIA / EMPLEADO ADMINISTRATIVO

Esta entrevista, realizada con un empleado administrativo chileno, de 58 años, residente de la comuna La Cisterna de Santiago, se llevó a cabo en un pasillo aledaño a la exposición “Contra el olvido”, en el tercer nivel del museo. Momentos antes de la entrevista, me había encontrado con esta persona viendo una exposición de fotografía, alusiva al aniversario de la dictadura de Pinochet, en una de las salas de este mismo museo, la que conecta con la estación subterránea del metro (Quinta Normal). Luego de conversar un par de minutos con él, lo convencí de subir a ver la exposición de Camnitzer y ser entrevistado para esta investigación. El hombre, de apariencia humilde, delgado, el pelo cano y con un gorro de estambre en la cabeza, resultó ser de pocas palabras. Fue una entrevista breve y emotiva.

¿Qué vio en la exposición?, se le preguntó.

“La forma de torturarla, las torturas o los modos. Las formas de torturas que le hacían a los detenidos o desaparecidos ahora. Los tormentos”.

¿Qué sintió?, se le preguntó. El hombre hizo una pausa y, conmovido (dio la impresión que estaba a punto de llorar), respondió: “Como una angustia... Siento... eh... pena”.

Se le pidió que se expusiera.

“Es que me trae muchos recuerdos todo esto”, dijo con la voz entrecortada.

Se le preguntó que a qué recuerdos se refería.

Todo lo que pasó en la dictadura acá también, gente detenida, desaparecida, ha muerto. Cómo los mataban, los torturaban. Y todavía hay gente que ¡no tiene castigo! Hay gente que está ahora en el gobierno, operadores del gobierno y todavía siguen activos y no le ha salido (sic) por nada. Incluso hasta la misma ahora candidata a presidente, la Mattei, que ocupaba también... sabía de las torturas y las muertes y todo, y ahí está ella ¡como siempre, mintiéndole al país! .

¿Con qué compara estas imágenes y estas obras que acaba de ver. ¿Con qué las compara?, ¿con qué las asocia?, se le preguntó.

Con la crueldad que existió... que le haga eso a otro ser humano otro cristiano (...) ¡Cómo es posible que exista gente que pueda hacer ese tipo de maldad! Por tener algún poder o algún...

—¿Cómo relaciona éstas obras que acaba de ver con su vida cotidiana?

Eh... Bueno, yo viviendo de la parte de acá de Chile, siento que acá pasó lo mismo, siempre uno se recuerda al ver estas cosas lo... crueles que eran, ser tan... como le digo que haya pasado tanto tiempo, pero igual y uno ¡no olvida!

—¿Considera que recordar lo que ocurrió puede llegar a ser algo positivo?

Pienso que sí porque... para que no vuelva a ocurrir nuevamente... entonces, eh... aunque uno quisiera no recordarlo, pero ¡se recuerda de todos los momentos que uno vivió! O sea que yo también lo viví en ¡el momento! Entonces por eso mucha gente a lo mejor no lo vio, no estuvo en el momento en que ocurrieron los hechos, pero... eh... uno conoce más de cerca porque estuvo directamente en todos los diferentes ámbitos.

—¿Qué piensa de lo que vio? ¿Con qué pensamiento se queda?

Eh... de lo mismo que le decía anteriormente, que cómo puede existir gente que por alguna u otra razón le haga daño a otra gente que no está de acuerdo con su idea. Entonces no...

¿Algo más que quiera agregar sobre lo que le pareció la exposición?, ¿Se puede decir que le gustó?, fue la última de las preguntas.

¡Sí, sí me gustó! Estuvo interesante. La vi como algo muy... eh... Bien refleja cómo eran los hechos, los acontecimientos, cómo lo está reflejando en fotografías (sic), cómo fue la forma que tenían de torturar a las personas. Entonces sí me pareció interesante. Bueno.

Este espectador relaciona la exposición con sus recuerdos (basados en la experiencia personal) de la dictadura chilena. Y más específicamente con las formas, los modos, los métodos, que se emplearon en aquel periodo para torturar a los detenidos por el régimen. Se podría decir, atendiendo a las emociones manifestadas, que el espectador, a través del simulacro del arte, se pone en los zapatos de la(s) víctima(s).

La indignación manifestada nos habla también de una epifanía, de una revelación: “¿Cómo puede existir gente que le haga daño a otro por una cuestión ideológica?”, se pregunta.

La memoria sirve para algo, nos dice este espectador a través de su ejercicio interpretativo. El acto de recordar, aunque doloroso, tiene una utilidad social.

3. MUSEO DE LA MEMORIA / PAR DE LICENCIADOS EN HISTORIA

Entrevista realizada con dos licenciados en Historia, amigos, que fueron a visitar el MMDH y se encontraron con la exposición de Camnitzer. Ambos son chilenos y ambos tienen 28 edad. El primero (sujeto A) es residente de la comuna de Recoleta (clase media), en la zona norte de Santiago; en el momento de la entrevista cursaba un magíster (maestría) en Filosofía política en la Universidad Diego Portales. El segundo (sujeto B) es residente de la comuna de Lampa (clase media), en la periferia de la capital, una comuna que, según lo dijo, es rural y urbana; en el momento de la entrevista estudiaba un magíster en Literatura latinoamericana en la universidad jesuita Alberto Hurtado. Ambos reconocen que saben poco de arte.

Durante la primera parte de la entrevista, y para “romper el hielo”, se les preguntó sobre el museo. Tanto A como B coincidieron en que un museo como éste es necesario, ya que, como lo dijo B, el tema de la dictadura “está súper olvidado”, “la dictadura quiso constantemente borrar la tortura” y “hubo un afán por tratar de olvidar”. Considerando que ambos se presentaron como licenciados en Historia, se les preguntó por el tema de la memoria. “Dicen que la memoria es el destino de un pueblo”, dijo B. “Sin reconocernos y sin respetarnos no podemos establecernos

como comunidad”. A, por su parte, habló sobre el sentido de artificio, de construcción de la memoria y la relacionó con el caso de Chile:

esa capacidad de en el fondo sistematizar ciertas experiencias que (hace) que un grupo pueda decir: sí, esto es lo que tenemos que orientar y elevar y poner como símbolo. Y en efecto acá en Chile lo que pasa es que (aunque) los grupos hegemónicos son dos, en el fondo apuntan al mismo lugar, las dos coaliciones grandes (...). Porque en el fondo cuando empieza asociar la memoria de la tortura con la memoria de lo económico, ahí ya como que el agua empieza a cambiar por parte de la Concertación³⁰, donde la concertación si bien rescata la tortura, olvida que la tortura es el cimiento de este modelo económico. La tortura es el cimiento, es la estructura moral, ética de un edificio que es el neoliberalismo que impusieron los militares.

Posteriormente, cuando se les comenzó a preguntar sobre sus impresiones generales de la exposición de Camnitzer, abrí un paréntesis para hablarles sobre el artista y la exposición. Y ellos, mostrándose interesados, solicitaron tiempo para volver a ver las obras.

Comenzamos a hablar sobre la serie “De la tortura uruguaya”. La pieza “Ojo”, que precede a esta serie de fotograbados funcionó para ellos lo mismo como clave de lectura que como una valoración del arte contemporáneo, según lo expresó A: “Al haber un oído y un ojo, él te está hablando de un discurso” y “tienes que oír y tienes que ver”.



ejecuta al tortura y que el torturador está retratado en los subtextos (en referencia a la frase caligráfica que aparece al pie de cada imagen). B reforzó lo dicho por su

³⁰ Se le conoce como Concertación al periodo político que ocurrió entre el abandono (voluntario) del poder del dictador Augusto Pinochet y el regreso a la democracia en Chile.

amigo (“Es un historia que remite a una persona”), enfatizando el tamaño (el formato) de cada una de las imágenes: “Es como una visión chiquita. Como si fuera una persona”, dijo B, aludiendo que la decisión del artista de hacer una serie de esas dimensiones provoca en el espectador no sólo una cercanía y una intimidad, sino una participación. “Eso que mira”, dijo B, “es su mano o la mano del otro. (El espectador) la mira en términos proporcionales”. Se produjo entonces una epifanía que A define en estos términos:

Comparto contigo (se dirige a B) esa cuestión de la visión. La encontré súper interesante: fotografías pequeñas que en el fondo te están diciendo que tú estai mirando, que es una visión de persona, singular y particular. Eso sí lo encuentro potente.



“Memorial” (detalle)

En relación a la obra “Memorial”, el diálogo entre A y B giró en torno al directorio telefónico como metáfora de la visibilidad-invisibilidad de los desaparecidos, como señaló A:

Me parece interesante esa superposición entre lo que está y lo que fueron. Porque en el fondo es buscarlo sobre la masa y hacerlo desaparecer. En el fondo te obliga a buscarlos siempre y cuando tú los conozcai.

Esa es la función del directorio telefónico: una busca un número a partir de, no sé, “Juanito González”. Ah, lo voy a buscar. Pero *per se* uno no lo va a buscar. *Per se* está ahí siempre. Están todos los números ahí y nadie los va a buscar a menos que tenga algún sentido. Y esa superposición entre los torturados y la gente común.

La siguiente pieza de la que A y B hablaron fue la escultura titulada “¿Dónde está el dinero?”. B comenzó diciendo que veía “como dos torres” y “el símbolo del

dólar” y se preguntó por qué el artista tomó la decisión de emplear la madera como el material de esa escultura, pudiéndolo hacer, por ejemplo, de algún metal. A contestó:

La madera, a diferencia del metal, es materia prima. Uno. Es materia bruta prima. Recurso natural. Así a priori, bien rápido. Lo otro: madera, la madera de los ataúdes. O sea, a madera es la muerte, poh.

Sobre “Fosa común”, la pieza de sitio específico, A y B la relacionaron con “Memorial”. Entre una fosa común y un directorio telefónico, estos espectadores encontraron que hay algo en común: ambos elementos muestran y ocultan al mismo tiempo.

Ambos eligieron “Memorial” como la obra que más les gustó de “Contra el olvido”. Para A, el concepto de guía telefónica, tal como lo presenta Camnitzer, sirve como metáfora para hablar de política a niveles global y local:

Es como la política de estado del neoliberalismo. Es meter a todos dentro de un mismo saco, invisibilizarlo, y la única manera de ir a buscarlo es cuando a uno se le ocurre ir a buscarlo. Pero lisa y llanamente ya está superpuesta en la realidad. Entonces el directorio telefónico eso es: superpone las identidades de los torturados con la identidad de los nuevos modernos, en este caso de los neoliberales. Me parece una idea muy interesante.

Yo a eso lo veo como una representación de lo que vivimos acá hoy en día... Por ejemplo, el caso mapuche ahí también está. Metemos a esta etnia dentro del grupo, dentro del estado chileno, y viven bien. Y como el discurso es: puta, vamos a buscar lo que haya mal (inaudible)... Con pinzas y con nombre hay que ir a buscarlo porque el resto de los nombres vive bien... Es tan chato



“¿Y dónde está el dinero?”

que la pugna mapuche, según el discurso... esa homogeneidad, esa búsqueda de sistematizar y pensar que todos nosotros caminamos por una verdad unívoca, que sería la lógica del directorio telefónico, yo lo veo en mucha correspondencia con nuestra realidad, o por lo menos, desde mi perspectiva, con la representación de la realidad que nos quieren dar. Eso básicamente... Esa secuencia podría hacer el guiño, el vínculo con lo que vimos ahora con el tema mapuche.

Este par de sujetos homologan, primero, la dictadura uruguaya con la chilena y, enseguida, comparan los hechos de la dictadura con los hechos actuales. En ambos periodos históricos, dicen, se siguen vulnerando los derechos humanos. Y un ejemplo de ello, refieren, es el tratamiento que gobierno y sociedad dan a la etnia mapuche.

El arte con una temática sobre la memoria (contra el olvido) sirve, nos dice este par de espectadores, para mirar con otros ojos el presente, es decir, para darle un sentido al presente. En este sentido, el arte empodera.

Resulta llamativa la asociación que hacen entre lo que podríamos llamar “memoria de la tortura” y “memoria del sistema económico”. La tortura, para este par de amigos historiadores es el cimiento, la estructura mora, ética, del edificio del neoliberalismo que impusieron los militares en Chile.

A través de la interpretación de las obras, hacen una crítica a los usos de la memoria: reprueban el rescate de la banalidad por parte algunos productos culturales que circulan hoy en día.

La construcción de sentido a través del diálogo evidencia un proceso de empoderamiento.

Aunque, sin mencionarlo como tal, este par de sujetos hacen una valoración del arte conceptualista, cuando, en referencia a la pieza “Ojo”, uno de ellos señala: “Al haber un oído y un ojo, te está hablando de un discurso”. En este sentido, los procesos de empoderamiento y emancipación que ocurren en la interpretación de una obra artística, actualizan la función del arte en nuestros días y aportan elementos para una necesaria redefinición de eso que llamamos “arte contemporáneo”. Dichos procesos ponen sobre la mesa preguntas como: ¿qué es el arte?, ¿para qué sirve?, ¿qué papel puede y debe desempeñar el espectador?

Los procesos de empoderamiento y emancipación ponen al espectador en el centro, cobrando entonces relevancia una pregunta que, aunque no ha sido enunciada propiamente por Rancière, cabe dentro de su planteamiento: ¿de qué me habla la obra?

4. MUSEO DE LA MEMORIA / EMPLEADA ITALIANA DE UNA EDITORIAL CIENTÍFICA

Entrevista realizada con una empleada de una editorial científica, de 42 años, residente del puerto de Livorno, de visita en Chile. Ella contó que esta visita al MMDH le dio un sentido a la tesis doctoral que realizó hace 17 años sobre la novela “Casa de campo” del chileno José Donoso y a la que considera como una metáfora de la dictadura chilena. Además de Donoso dijo estar interesada en otros escritores chilenos como Isabel Allende, Marcela Serrano y Pablo Neruda. No conocía la obra de Camnitzer.

Al respecto de la exposición, se refirió a la serie “De la tortura uruguaya”, y en particular al fotograbado 12 (“The tool please him” [“La herramienta le placía”]).



¿Con qué te quedas de esta exposición?, se le preguntó.

Con este impacto muy fuerte. O sea que también un objeto común se puede transformar en algo muy violento. Y otra cosa, por lo menos, vengo de un país que ha conocido dictadura, pero desde hace muchos años, y entonces ahora estamos en un periodo afortunadamente democrático, que no (debemos) dar por supuesto lo que tenemos.

21. “La herramienta le placía”

Esta espectadora refirió que su ciudad, Livorno, fue una de las capitales de la resistencia contra el fascismo, durante la segunda guerra mundial. Asoció la exposición de Camnitzer con: “Dictadura. Falta de libertad. Falta de libertad total”.

Quizá lo más significativo de esta entrevista es el momento epifánico que se suscita tras la visita de esta espectadora al MMDH (y en la que la exposición de Camnitzer hace las veces de “la cereza del pastel”), cuando afirma: “Ahora te puedo decir que he dado un sentido a mi tesis doctoral después de 17 años”.

5. MUSEO DE LA MEMORIA

Entrevista (realizadas en inglés) con una empleada administrativa inglesa, de 44 años, de Cardiff.

Después de contestar que sí le había gustado la exposición, ella se refirió en primer término a la serie “De la tortura uruguaya”:

La primera parte de las imágenes, las que están en inglés (las frases que están al pie de las imágenes), las pude entender y tuvieron sentido para mí. Las seguí, una por una, en orden cronológico. Tuvieron sentido: un hombre torturado y su vida. Y el directorio (la obra “Memorial”) sobre la gente que desapareció. Yo no entendí la obra...

¿Crees que exista una idea principal?, se le preguntó. “Gente sufriendo. Muestra cuánta gente sufrió”, contestó. Aunque no asoció la exposición con ningún aspecto de su vida cotidiana, mencionó que durante la segunda guerra mundial mucha gente “desapareció” en Europa.

Esta espectadora comenzó en situación de desempoderamiento (“yo no hablo español”, dijo); sin embargo, usando como asideros interpretativos las frases en inglés de la serie de grabados, logró darle un sentido a ese primer grupo de obras: la vida de un hombre literalmente torturado por un aparato de Estado. Este empoderamiento le valió para hacer, algunos momentos más tarde, la traducción de “Fosa común”.

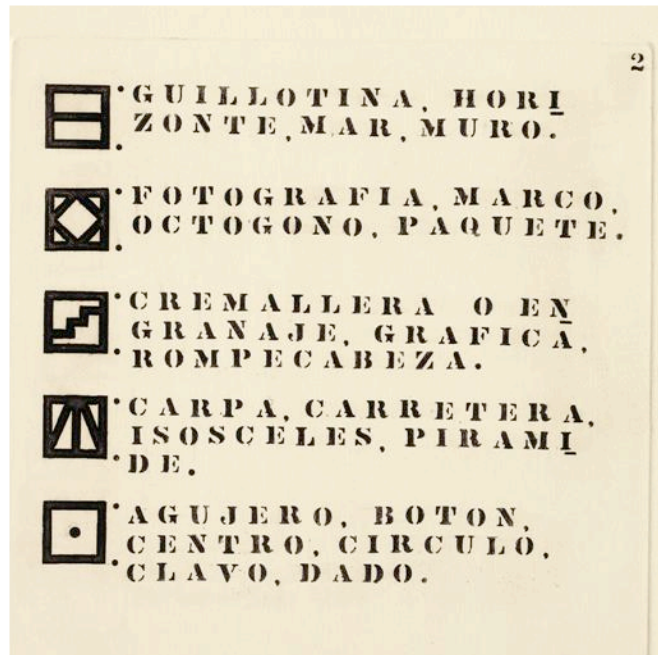
6. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MAC) / PAR DE ESTUDIANTES CHILENOS DE SOCIOLOGÍA

Entrevista realizada con dos estudiantes de Sociología de la Universidad Católica, novios, ambos de 18 años: “A”, mujer, residente de la comuna de Lobarnechea; y “B”, hombre, residente de la comuna de Las Condes.

“A” eligió las obras “Diccionario 1”, “Diccionario 2”, “Diccionario 3” para comentarlas. “Me gusta ver distintas interpretaciones de algo tan simple como un cuadrado”. ¿Qué te hace sentir?, se le preguntó. “Apertura y libertad a distintas visiones” respondió. En referencia específica a uno de los cuadrados, el que está

acompañado de las palabras “Guillotina, horizonte, mar, muro”, “A” llamó la atención de cómo la interpretación puede cambiar dependiendo de donde haya nacido la persona o de lo que le haya tocado en suerte vivir. Las interpretaciones pueden llegar a ser hasta contrarias, completó “B”, que asocia la obra a un asunto de identidad:

Nosotros somos como muy estrictos, como de seguir reglas, de seguir formas, de seguir ciertas cosas, y esto te da en el fondo la libertad de decir: un disco que dice “pare” no tiene por qué significar lo que significa acá o un círculo no tiene por qué significar “parar”. ¿Por qué el rojo es “detenerse”? ¿Por qué el verde es “seguir”? Replantea un poco las formas y como la simbología como forma estricta que uno como que absorbe nomás.



“Diccionario 2”

En comparación a otras partes de Latinoamérica tendemos más a seguir las reglas y nos gusta que sigan las reglas de nosotros. Y así aterrizando contextualmente un periodo de Chile, la dictadura, un poco eso: el rechazo al desorden que genera un poco el socialismo y como esa búsqueda al tiro de querer como que todo vuelva a estar ordenado.

A lo que “A” añadió que a ella le hace pensar no sólo en Chile, sino en la forma de pensar del mundo en general, en el sistema de educación.

“B”, por su parte, eligió la obra “El viaje” como una de las que le parecieron más atractivas de la exposición “Luis Camnitzer”:



“El viaje”

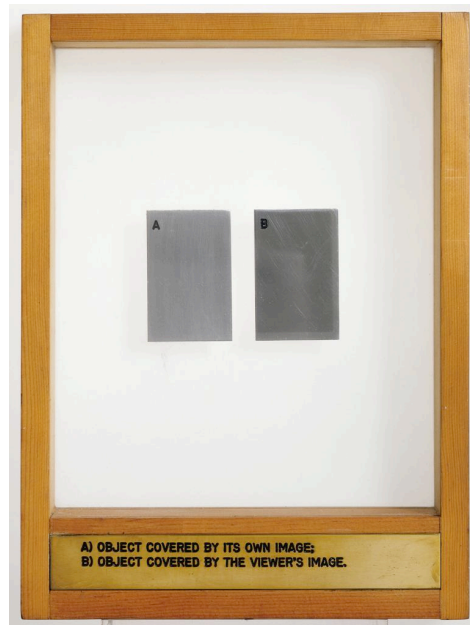
Creo que es la obra más sugerente de forma obvia de la exposición, justamente por los nombres de los barcos con los que vino Colón primeramente a América: “Niña”, “Pinta” y “Santa María”. Así que al tiro da una pista bien rápida, que se agradece hartito en este tipo de arte y a mí me gustó mucho ésta porque creo que

es súper patente y muy original al mismo tiempo. Tiene varios símbolos: la violencia, el tajo de la colonización y la venida de los españoles. No sé si será a propósito o no, pero hace un juego también con una forma media fálica, como de violación directamente; hay violencia en muchos sentidos y en la parte de atrás tiene esto de las bolas de Navidad, como una cultura que se impone: la Navidad es algo que no se celebra en América nativa y que se trae y que finalmente también poniendo esferas de Navidad; es, yo creo, representa no sólo el colonialismo inicial, sino el colonialismo permanente que sigue a través de la Navidad como una tradición, no sólo cristiana propiamente religiosa, sino también como de consumo, de familia, etcétera, etcétera, que pasa a ser una fecha que toda Latinoamérica probablemente, con una festividad que nace de algo nada que ver a nuestra identidad original.

“B” relaciona la obra con un viaje que realizó recientemente a Bolivia, donde se discutieron temas como el de la colonización y la violencia que generó. También lo relaciona con el maltrato que enfrenta la etnia mapuche en Chile.

“A” seleccionó una pieza más, una de las cajas de madera, la titulada “A) Object covered by its own image. B) Object covered by the viewers’ image”. Ella relacionó esa pieza, que se compone de dos placas metálicas (una brillante y otra opaca) con “los distintos tipos de personas que hay”. Una de las placas podría ser, en su interpretación, “una persona que no tiene identidad propia” y la otra, “una persona que se muestra como es”.

Atendiendo a la evidencia que arrojan los instrumentos de la entrevista y el diario de campo, podemos considerar que “A” y “B” son espectadores que, en la primera parte de la entrevista, durante la interpretación de la obra “El viaje” están, desde nuestra perspectiva, claramente en situación de empoderamiento y emancipación: su discurso, coherente con los estudios de Sociología que realizan, es agudo y, por momentos, brillante.



“A) Object covered by its own image
B) Object covered by the viewers image”

En la segunda parte, durante la interpretación de “Object covered...”, el discurso de “B” es confuso y revela un grado de desatención. La interpretación se torna un ejercicio desconcertante.

La dimensión polisémica del arte vuelve pertinente la pregunta por la emancipación del espectador: la obra artística detona tantas interpretaciones como

sujetos. El arte afirma al sujeto como persona, como individuo, como ente pensante, afín a otros, pero no-idéntico, no-réplica, no-masa; como sueño de una mirada, una voz y una sensibilidad propias.

El arte reafirma el valor de la libertad y de la complementariedad. En consonancia con otros valores de las sociedades democráticas a las que aspiramos, reafirma el valor de la tolerancia, por ejemplo.

7. MAC / PAR DE PERIODISTAS BRASILEÑOS

Entrevista realizada con “A” y “B”, periodistas brasileños, residentes de la ciudad de Florianópolis. “A” es mujer, tiene 26 años y estudia Arquitectura; “B” es hombre, tiene 24 años, estudia Gastronomía. La entrevista tuvo lugar en una sala de juntas del museo.

A lo largo de la entrevista “A” llevó la voz cantante, mientras que “B” la secundaba. “A” dijo que la exposición le había gustado mucho:

Me gustó mucho porque soy del área de Comunicaciones y creo también en la importancia de utilizar el arte como un medio de educación. Y también me gustó mucho cómo la comunicación y el arte pueden ser un instrumento de poder. Es lo que más me llamó la atención.

“A” eligió las obras “Living Room”, los manifiestos (colocados en la sala de lectura del museo) y “Objetos arbitrarios y sus títulos”.

Me llamó la atención la cuestión de la palabra, del uso de la palabra, no sólo para educación, sino el concepto de las cosas. Como cuando tradujo el “Living Room” sólo en palabras, creo que es una asociación que él llama la atención sobre cómo hacemos nosotros esta conexión entre el objeto y la palabra, y cómo puede ser, cómo decir, cómo a veces es cuestionable esta relación y, por ejemplo, en aquella obra, donde pone los objetos y las

túnel

la cica truz

el pacto

la duda

el juico

el dato

la revolución

la sombra

la paz

la vida

En referencia a los sentimiento que le provocó la exposición, “A” dijo que le provocó optimismo. Aunque en ocasiones las críticas no vienen aparejadas de soluciones, a ella le pareció que la ironía que Camnitzer maneja en sus obras puede ser vista como una solución, como una salida.

En el caso de “A”, la espectadora, se observa, además, esta inquietud por ir al fondo de las cosas, por cuestionar el orden establecido, por preguntarse por el poder. A propósito de “Objetos arbitrarios y sus títulos”, ella se cuestiona la relación entre el objeto en sí y su designación o nominación por medio del lenguaje, y la implicación política que esto tiene.

La relación objeto-palabra, una constante en Camnitzer, es, para decirlo en términos comunicacionales, otra manera de hablar sobre la producción de sentido. El arte, según nos hace ver este par de espectadores sudamericanos, tiene el poder de cambiar el sentido que le damos a las cosas. Aunque sea de forma irónica, como lo refiere la chica, ofrece soluciones alternas.

8. MAC / ARTISTA Y PROFESORA DE ARTE CHILENA

Esta breve entrevista realizada con una artista chilena, grabadora, de 46 años, profesora de Arte, radicada en la ciudad de Valdivia, tuvo lugar en la sala de lectura de la exposición, donde estaban montados los dos manifiestos de Camnitzer.

Esta espectadora resultó ser, de todas las personas entrevistadas, la única que conocía de tiempo atrás la obra de Luis Camnitzer. Dijo conocer la faceta de Camnitzer como grabador lo mismo que los textos que el uruguayo escribió sobre los desplazamientos del grabado.

Creo que a raíz de eso surgen esos textos donde él cuestiona, pone en tensión como esos conceptos del grabado. La edición, el tema de la copia, de las matrices, todas estas cosas como tan, de repente tan académica del grabado. Como que no te puedes salir de esos márgenes. Y de ahí surgen todos sus trabajos. Por ejemplo, el que está en la primera, donde están las firmas que se venden por... (rebanadas).

Habló de la exposición en términos generales:

Lo que más me gusta de él, es como esa capacidad que tiene de generarte reflexión, de ser un catalizador. Eso es para mí la obra de Camnitzer. Porque yo la veo y me van surgiendo ideas, asociaciones. No es algo que uno mire y se va como entró. Te pasan cosas. Te quedan cosas dando vueltas. Te vas ahí

reflexionando. Te cuestiona. Y lo que he visto hasta ahora me sigue produciendo lo mismo.

Se refirió al “Manifiesto de La Habana 2008” como una herramienta política que marcó la trayectoria y la estética de la obra de Camnitzer. Citó la parte final del manifiesto: “La mala distribución del poder es un desastre ecológico”. Dijo que eso lo estamos viviendo en todas partes, que no hay lugar del planeta que no se salve de esto. Concluyó con una confesión a manera de manifiesto personal:

Yo creo que el arte fundamentalmente es comunicación. Y también es educación. O sea, el arte tiene un trasfondo educativo y formativo muy fuerte. Entonces también es como responsable cuando tú haces cualquier cosa. Porque es algo que va estar a disposición de mucha gente. O sea, como que uno no puede llegar y hacer las cosas con ese grado de irresponsabilidad, creo yo.

A través de su ejercicio interpretativo, esta espectadora, artista, cuyo capital cultural incluye el conocimiento de la obra artística y crítica de Luis Camnitzer, se muestra en situación de empoderamiento-emancipación. Afirma, confirma, lo que ya sabe.

9. MAC / NIÑOS DE PRIMARIA

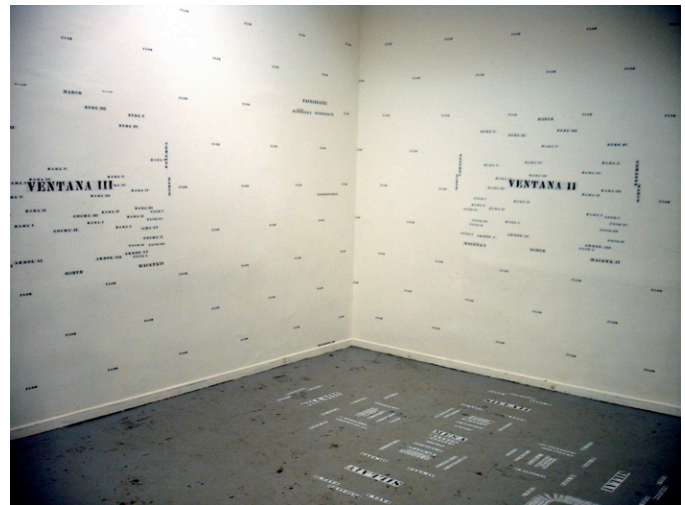
Los niños “A”, “B”, “C”, “D” y “E” pertenecen a la escuela primaria Carlos Condell, de Tocopilla, un pueblo pequeño de Chile (perteneció a la segunda región) que en 2007 sufrió un terremoto que la destruyó parcialmente. Estos cinco niños (“A”, “D” y “E” son varones; “B” y “C”, niñas), que decidieron participar voluntariamente en la investigación (fueron abordados gracias a las facilidades del departamento de servicios educativos del museo, que los atendía en ese momento), habían ido de

excursión al museo, junto con el resto de su grupo escolar. Una parte del encuentro (que combinó la entrevista con el grupo de discusión), junto con las guías “F” y “G”, ocurrió dentro de la pieza “Living Room”, que es una pieza diseñada para deambular por ella y detenerse en sus múltiples detalles. A los niños se les calculó una edad aproximada de entre 6 y 7 años, es decir, la edad en la que aprenden a leer y escribir. Las guías, por su parte, viven en Santiago y son trabajadoras independientes a la escuela (y también al museo).

¿Qué les pareció la exposición?, fue la pregunta de salida.

“Bueno, esta obra estuvo muy buena”, dijo el niño “D”. Cuando se le preguntó que por qué, “D” agregó: “Porque tiene distintas obras, como por ejemplo imaginarse la obra. Eso”.

“Me pareció bonita porque puede idearse cosa como el living y también nunca había escuchado sobre este artista. Y nunca había visto su arte”, dijo la niña “C”.



“Living Room”

Quizá lo primero que haya que valorar de este ejercicio de interpretación artística con niños es la iniciativa de éstos para participar. Lo segundo es que muy lo dicho por este par de niños sea sólo una repetición de algo escuchado anteriormente.

A continuación, tomó la palabra “F”, una de las guías:

A mí me llamó la atención el hecho que con una simples palabras podamos imaginarnos cosas, de que en realidad con las puras palabras... La vida son puras palabras, el concepto de las cosas que hay. Es como: la vida son conceptos. Y también me llamó mucho la atención lo de la firma (se refiere a otro grupo de obras de Camnitzer), que casi me pareció una protesta, por decirlo así, en cuanto al pensamiento artístico. Eso me llamó mucho la atención: que la firma podía hacer valer cualquier cosa en un artista.

“Me gustó mucho porque nosotros nos podíamos imaginar cosas que no podíamos leer”, dijo la niña “A”. Aquí la repetición de lo que otro, un adulto, dijo, es ya evidente.

Otro niño de los presentes respondió, a pregunta expresa, que la obra que le había gustado más era la de un lápiz que pintaba (otra de las obras de la exposición), “porque es una obra de arte”. Lo que ocurre con este niño (no identificado plenamente en la grabación) ocurre también con una parte del público adulto que asiste a los museos de arte contemporáneo: valora una obra sólo porque alguien más, una autoridad (la del artista, la del curador, la del museo, por ejemplo), ha dicho que ese objeto es valioso.

Habló entonces “G”, la otra guía:

Me llamó la atención, como decían los demás niños, porque desarrollamos harta la imaginación. Como estamos en esta sala imaginándonos la casa, los empleados, las ventanas, etcétera. Lo que sale la alfombra, los flecos. Nos referimos bien a la casa en sí. También me llamó la atención el arte de los ojos, que nos miramos a uno mismo, como decía la niña (en referencia a una de las cajas de madera de Camnitzer, que se habían visto previamente en otra de las salas).

La niña “A” dijo que “Living Room” le había gustado “porque echamos a correr la imaginación, imaginando las ventanas, las flores, la alfombra y todo eso”.

Enseguida el personal del museo nos pidió salir de esa sala y continuar la conversación en otra.

Ya instalados en otra de las salas (la sala de las cajas de madera), “C”, otra de las niñas, añadió que en “Living Room” “uno se podía imaginar las cosas que habían sobre la casa de él (se refiere al artista, como si “Living Room” fuera la casa de Camnitzer). Y también puede ver todos los libros que él tiene en su casa”. Para este momento de la entrevista-grupo de discusión, los niños comenzaban a salir de la simple repetición. Su aportación se tornaba más significativa.

El niño “D” dijo que a él le había gustado “el cuadro que está en un espejo así y salen las letras al revés y sale ‘estas son las letras’”.

¿De qué les habla la exposición?, se les preguntó a todos.

El niño “E” respondió: “Me habla como de dichos”.

¿Qué dichos?

“Lo que está escrito debajo de los cuadros”, dijo “E”.

“Es un arte que se enfoca más en uno mismo”, dijo la guía “G”. A lo que su colega, la guía “F”, agregó: “A mí lo que me hace sentido de toda la obra es la percepción de uno mismo y de la vida”.

¿Con qué asocian estas obras? ¿Con qué las relacionan? ¿Algún asunto en particular? Por ejemplo, de ustedes, de su familia, de la escuela, de la comuna donde ustedes viven, ¿con qué relacionan esta exposición?, se les preguntó de nuevo a todos.

“A veces inventamos cosas que nunca habíamos hecho”, dijo el niño “D”.

¿Con qué relacionas eso con la exposición?, se le inquirió.

“Con que el caballero (se refiere a Camnitzer) es creativo y en mi escuela igual somos creativos intentando crear cosas nuevas”, respondió.

Enseguida la niña “B” intervino: “La exposición que relaciono más es la de los ojos que uno hay que mirarse primero y después fijarse en...”. Aquí se detecta una repetición de lo dicho anteriormente por una de las guías. En la misma sintonía, añade la niña “C”: “En los ojos porque la perfección hay que mirársela uno mismo”.

¿Qué tiene que ver esta exposición con Tocopilla?, se les preguntó.

Respondió el niño “D”: “En Tocopilla igual hay artistas. Como Gabriela Mistral”.

¿Gabriela Mistral es de Tocopilla?

“Sí. O sea: no es de Tocopilla, pero ahí está la escuela Gabriela Mistral”, corrigió “D”.

Otro niño añade: “Pablo Neruda”.

¿Qué tiene que ver Pablo Neruda?

“Es artista también”, dice “D”.

¿Tú que opinas?, se le preguntó a la niña “C”.

“Que en Tocopilla no hay así artistas. No hay así artistas conocidos”.

¿Por qué?

“Porque es muy chiquitito”, dijo “C”.

¿Pero qué tendrá que ver esta exposición con Tocopilla?

“Que no hay mucho arte allá”, dijo “C”.

¿Y te gustaría que hubiera?

“Sí”.

¿Por qué?

“Pa’ poner más bonita la ciudad”.

¿Y para qué más?

“Para poder reconstruirla después del terremoto”.

¿Qué le pasó?

“Que en el 2007 hubo un terremoto y destruyó la mayoría de la ciudad?”

¿Y tú sientes que el arte puede ayudar a eso?

“Sí”, dijo “C”.

¿Por qué?

“Porque haciendo cosas como dibujos en las paredes se ve así bonito, se irá a ver un poco más bien la ciudad”.

Esta entrevista/grupo de discusión es uno de los ejemplos más contundentes (de esta investigación) que evidencia el proceso de empoderamiento, primero, y emancipación, después, que tiene lugar con un grupo de espectadores que parten, claramente, en situación de no-empoderamiento y no-emancipación. Y, sobre todo, se nota, en el caso de los niños: su circunstancia como personas, más o menos recién llegadas al mundo, en pleno desarrollo físico, cognitivo y emocional, visibiliza más claramente sus logros interpretativos.

Como se puede apreciar, los niños comienzan la entrevista básicamente repitiendo lo que dicen las guías o los otros niños. Se podría decir que comienzan “agarrándose” a lo dicho por alguien más para “sobrevivir” al ejercicio que se les pide (interpretar). Pronto, sin embargo, sus participaciones revelan un aporte y un

involucramiento: una apropiación. La parte final de la entrevista, cuando relacionan las obras con su ciudad, Tocopilla, los muestra en situación de empoderamiento.

10. MAC / PAR DE ESTUDIANTES DE INTERCAMBIO, MEXICANA Y HONDUREÑA

Entrevista realizada con dos estudiantes, mujeres, estudiantes del magíster (maestría) en Estudios Internacionales. “A” tiene 30 años y es originaria de Chiapas, México. Estudió Negocios Internacionales y está interesada en el comercio justo. “B”, por su parte, tiene 23 años, es de Tegucigalpa, Honduras, y trabaja en la Secretaría de Relaciones Exteriores de su país.

Para “A” la exposición le estaba resultando interesante, novedosa, ya que combina elementos contemporáneos, espontáneos, que no cualquier artista puede proyectarlos de esa forma. Para “B” lo interesante de la muestra era que le permitía al espectador interactuar con el arte y pensar más, ya que “no te da una obra terminada”.

“A” sugiere hablar sobre la obra “Autoservicio”, ésa que le permite al espectador adquirir por una cantidad insignificante una obra de su elección (una frase impresa en una hoja de papel, ideada por Camnitzer) y ponerle un



“Autoservicio”

sello con la firma del artista. La obra que “A” eligió para llevarse era la hoja con la frase: “La estética vende, la ética derrocha”, a la cual calificó de “bonito recuerdo”.

Fíjate que lo mismo que comenté hace rato en la sala con la chica que nos orientó también un poco. Es la combinación del arte con el consumismo, ¿no? A mí eso me hace pensar: cómo le das valor a algo y cómo no le das valor. Como un arte puede valer tanto y como este autor, ¿autor se le puede decir?, cómo lo traslada al acceso a la población. O sea, aquí cualquier persona puede pagar una hojita con cien pesos y llevarte pues una obra de la exposición. Y finalmente es arte porque así lo están vendiendo, ¿no?, tú decides si la compras o no. Claro, nos comentaba la chica de la sala anterior que hay espectadores que te dicen: no te voy a pagar, ¿por qué? ¿por qué te voy a pagar por llevarme algo que no tiene la firma original del autor? Pero para mí la tiene: no es original, pero tiene la firma. Son concepciones distintas, pero realmente esas dos cosas me han parecido súper interesantes de la primera sala que hemos visitado: el lápiz y esto.

¿Por qué es importante para ti que tenga la firma?, se le preguntó a “A”.

Ah, pues es como las marcas, pues. Me voy a ir por el lado del marketing. No es lo mismo traerte una bolsa “patito” que la bolsa Channel, ¿no? O sea, es importante porque sabes que tiene un nombre, una calidad y tiene un prestigio. El mismo caso con el que expone. En este caso este Luis. No es lo mismo que diga “Juanita Pérez” que “Luis Camnitzer” ¿no? (risas).

“B”, por su parte, dijo que de todas las obras vistas, la que más le había llamado la atención era “la del reloj”, en referencia a “Brújula”.

Cuando se les preguntó a ambas que con qué asuntos de su vida cotidiana relacionaban la exposición, “A”, la chiapaneca, se refirió a la pieza “Objetos arbitrarios y tus títulos”. Fuimos a verla. “La relaciono con esos niños que van a la escuela y que al final llegan a la casa con las mochilas llenas de cositas distintas”, dijo.

Frente al pieza, “A” se fijó en uno de sus elementos: un pedacito de papel amarillo acompañado de la frase “Los vapores”.

“Eso puede ser la esquina de un libro de un niño descuidado que lo rompió y dijo, para que la mamá no lo regañe, lo voy a guardar con todo y basura”.

Después “A” eligió otro elemento de la misma obra: la canica acompañada de la frase “La confesión”.

Cuando uno va con el sacerdote y se confiesa, te abres y dices pues los pecados, dices la verdad de los actos que te han parecido... bueno, no que te han parecido: que te han inculcado que son pecados. Y así como veo esta canica, pues transparente... Así. No podría agregar más.

Se invitó a “B” a participar.

Me cuesta encontrar la relación. Por ejemplo esta pieza de un rompecabezas que dice “La puerta”, tal vez sería, no sé, una pieza más del rompecabezas que puede conducir a terminarlo, pero sí son como... habría que analizar bien o darle un sentido para entender el significado...

Durante la segunda parte de la entrevista, “A” y “B” hablaron de aquellas obras de la exposición que tienen que ver tanto con la firma del artista, como con el valor económico.

“Me llama la atención que este artista le pone valor a todo”, dijo “A”. Cuando se le pregunto qué le hacía pensar eso, respondió:

Pues me lleva a cuestionarme como por qué... ¿Por qué?... ¿Para qué le asigna el valor? (...). Por ejemplo, hay gente que puede ver el montón de papeles (en referencia a la pieza “Autoservicio”) y decir: ¿por qué me van a cobrar (por esa obra) si ya pagué la entrada al museo, ¿no?

Si bien, como señala Eco, la interpretación de una obra está abierta múltiples –que no infinitas– posibilidades, hay casos, como éste, que nos permiten especular

algo que, provisionalmente, podríamos nombrar como “calidad interpretativa”. Partiendo de esta idea, cabría suponer que existen interpretaciones “buenas”, “regulares” y “malas”, (por establecer una clasificación).

En su ejercicio interpretativo, la espectadora “A” valora la firma del artista y la obra como souvenir. Es decir que su interpretación produce sentidos contrarios al ideario del artista (el cual es cotejable en sus escritos y manifestos). La espectadora “B” avanza en el mismo camino.



11. MAC / NIÑOS DE ESCUELA PRIMARIA

Entrevista realizada con los niños “A”, “B”, “C” y “D”, alumnos de una escuela primaria de Santiago, que tuvo lugar en el patio de la entrada del museo.

Buena parte de esta entrevista transcurre entre frases hechas y lugares comunes: “La exposición es muy bonita”, “había muchas cosas buenas”, “es divertida”, “me enseñó algo”; sin embargo, al momento de pasar a los porqués (¿por qué te pareció muy bonita la exposición?, ¿por qué la encontraste divertida?, ¿qué te enseñó?), los niños no sólo fueron incapaces de construir alguna idea coherente, sino que se mostraron desinteresados en intentarlo.

12. MAC / EMPLEADA ITALIANA DE UN HOSTAL, RESIDENTE EN CHILE

Entrevista con una empleada de un hostel, de 27 años, italiana (nacida en Cosenza), licenciada en Idiomas (con un máster en Estudios Americanos), residente en el Barrio Brasil (clase media-baja) de Santiago.

Ella declaró que vino a Chile porque tenía curiosidad por conocer el país. El detonante de esa curiosidad fue la novela “La casa de los espíritus” de Isabel Allende. “Aunque la cultura del país es diferente, veo a lo chilenos iguales (a los italianos), como que se parecen”, contó. Citó a Caravaggio como uno de sus artistas favoritos.

Debido al vínculo amistoso que se generó, esta entrevista fue una de las más extensas que se realizaron. Resultó que esta persona trabajaba en el hostel donde este investigador se hospedó durante su estancia en Santiago. De manera que cuando se le invitó a ir al museo a ver la exposición y ser entrevistada frente a las obras, ella aceptó gentilmente.

La dinámica que se siguió en este caso fue recorrer, sala por sala, casi toda la exposición e ir deteniéndonos en las obras que a ella le llamaran la atención o “le dijeran algo”.

Comenzamos con la obra “Autoservicio”, de la cual seleccionó la obra “Adquisición es cultura”. “No sé si el sentido que le voy a dar es correcto”, dijo. “Adquirir es poseer, tener. Tú adquieres conocimientos, ¿no?”.

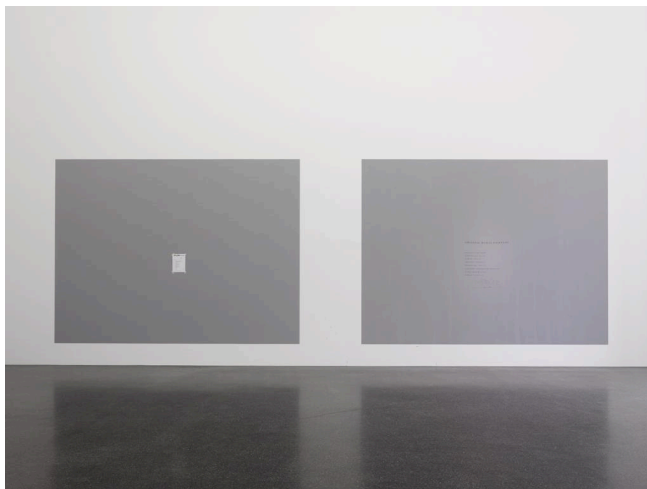
Enseguida nos detuvimos en la obra “Investigación para un horizonte”. “Me sale a la mente la imagen del cielo que se junta con el mar y no sé por qué estoy

pensando en mi tierra, no sé”, dijo. “Y me gusta mucho como (el artista) juega con el hilo”, agregó.

Enseguida pasamos a la sala donde estaban montadas piezas como “Retrato del artista” y “Firma para vender por tajadas al peso”.

“Viendo toda la sala, me parece que todas las obras como que están relacionadas entre ellas”, dijo y añadió que también le era posible percatarse de la evolución del artista.

Es que antes, por ejemplo, no le daba sentido a ese lápiz ahí con un ventilador que da a la pared así sin una explicación. Pero no sé, es que viéndolo con la otra obra y viendo que en todas las obras de esta sala hay firmas del autor, que es como una consecuencia de cómo empieza él con un lápiz y como que después sus teorías y también como que su evolución como artista se va desarrollando con su firma.



“Pintura mural original”

“Tiene mucho de cultura Italia”, dijo. Relacionó, sin saber por qué, esa obra con las obras de Andy Warhol.

Se detuvo frente a la pieza “Fragmentos de firma para vender por centímetro”. Se dijo “sorprendida” de descubrir que las fichas que aparecen en la base de cada uno de los bastidores que conforman la obra estuvieran escritas en italiano, su idioma

En la sala contigua, hizo una pausa en “Pintura mural original”, la obra consistente en dos muros iguales pintados de gris: uno, el firmado por el artista (con un valor exorbitante); y el otro, pintado por un pintor de brocha gorda (con un valor ínfimo).

“Artísticamente no es nada artístico”, dijo, mirando la obra fijamente. Tuvo sentimientos encontrados al recordar que su padre, de oficio albañil, podría hacer una obra como ésa:

Si la idea del artista es una idea crítica, o sea que se está auto-criticando él mismo está muy bien, porque tiene razón. O sea que una obra así no puede valer tanto dinero sólo porque él tiene el nombre. Porque de artístico no tiene nada. No tiene nada. No está pintado con algo que sólo él sabe hacer y que yo no, o que otro no. Entonces no sé qué quiere decir con eso. Si es que quiere decir que todo el mundo puede hacer arte, también está bien. Pero entonces todo el mundo tendría que ganar cuanto gana él (lo mismo que él). No sé, es que...

Tuvo lugar entonces la siguiente reflexión:

Mira, es que yo el arte contemporáneo la verdad que no me gusta. Por esto que digo yo: me gusta la idea del arte contemporáneo, o sea que cada uno puede dar una interpretación de lo que ve. O sea que no existe nada como ya definido y que no se puede cambiar. O sea cada uno tiene una interpretación y yo viendo esta pared puedo dar mi interpretación y otra persona su interpretación. Entonces la idea del arte contemporáneo está bien. Pero como artistas que saben hacer cosas, la verdad que no. O sea, si yo pongo en comparación un artista de hoy con un artista qué sé yo, con un pintor como Caravaggio u otros artistas que saben hacer pinturas, que con sus manos crean algo con colores, que reproducen la realidad a su manera, entonces eso sí es arte porque estás creando. Es algo con tus manos. Entonces eso sí es arte. Y es algo que sólo un pintor así como el Caravaggio del que hablaba antes puede hacer. Entonces, es que... el arte contemporáneo me hace dudar mucho (sobre) qué es lo que significa ser artista, la verdad. Si ser artista es sólo de idea o de hacer algo material.

Algunos momentos después (luego de haber confirmado, frente a los autorretratos, que todo lo visto hasta ese momento tenía relación con la firma y el nombre del artista), se detuvo dentro del “Living Room”, el que quizá haya sido el momento más alto de la entrevista, en términos de las emociones y las reflexiones provocadas. “Me gusta”, dijo.

O sea que el artista pone pistas donde están las cosas situadas en la habitación. Pero uno con la mente puede imaginar qué mueble, por ejemplo, qué tipo de mueble va a poner en este rincón de la habitación. O sea que puede trabajar mucho con la imaginación de cómo va arreglando su habitación. O sea que simplemente el artista da pistas. Me parece (risas)... como abrir una de esas revistas de cómo arreglar tu casa o, no sé, y me parece divertido. Porque (risas)... hubo una época en que yo tenía como 16, 17 años y con mi compañera de la escuela, del colegio, jugábamos a diseñar nuestra futura casa. O sea que nos poníamos con un papel y nos poníamos a... por ejemplo: aquí va a salir el living, aquí va a salir la cocina. Y era como planear nuestra casa. Y me acuerdo que siempre en el colegio cada día llevábamos como revistas para planear (risas) el arreglo de la casa. Y no sé, me parece súper divertido. Eso (en referencia a la obra “Living Room”) me gusta, la verdad que me gusta. (Risas). Esta obra me gusta mucho. (Se acerca a uno de los muros y lee) “Flor”, “flor”, “flor”, “flor”. ¿“Visagra”? ¿Qué es visagra?

Se le explicó entonces el significado de la palabra “visagra”.

Sí, claro... Bueno, en el imaginario del artista hay muchas flores por el living. Dos paredes están completamente cubiertas de flores. ¿“Ventana 2”? Me gusta que hay... tres ventanas: una por cada pared, más la puerta. Entonces seguro... Ah, ya sé cómo veo esta habitación. Las ventanas, como que se puede ver que son ventanas por todas las paredes. Así la veo. Entonces las flores pueden ser las flores que se ven fuera de la habitación. También. Como una de estas casas de vidrio donde tú puedes ver afuera, pero no te pueden ver por dentro...

Durante un momento más, esta espectadora continuó deambulando por la pieza. Se le hizo ver que en el suelo estaba sugerida una alfombra. Se le dijo que podía pisarla. “Ah, claro”, dijo. “Y se siente suave la alfombra”.

Quizá lo primero que se hace patente en esta entrevista son las decisiones de vida del sujeto como factor de empoderamiento: estudios, viajes, labores. La historia de vida no sólo marca una trayectoria de mayor o menor empoderamiento en el sujeto, sino que se cuele, influye, en las interpretaciones de las obras, reafirmando lo dicho por Eco, Rancière y también por Octavio Paz, cuando en uno de sus versos dice: “Me veo en lo que veo”.

El ejercicio interpretativo fue de menos a más. La espectadora comenzó en situación de no-empoderamiento en el campo del arte contemporáneo. Conforme la visita transcurría, ella se fue “metiendo” en las obras y las fue relacionando entre sí, de manera que comenzaron a emerger sentidos dados a obras que no lo tenían (el caso de “Retrato del artista”), e incluso una concepción emergente de lo que puede ser considerado arte, en contraposición con el arte “clásico”.

Ya en situación de empoderamiento, esta espectadora se mostró crítica sobre el arte contemporáneo, el arte conceptual (que no el conceptualista) y el mercado del arte. Cotejó ambas concepciones y, en primera instancia, valoró como superior el arte “clásico”, por una cuestión de manualidad y factura. Y, sin embargo, durante su “inmersión” en “Living Room”, obra que ligó con un episodio feliz de su niñez, demostró un gran entusiasmo. Hecho que nos habla tanto de placer estético como intelectual. Hecho que nos habla también de un incipiente gusto por el arte conceptualista.

13. MAC / TRÍO DE ESTUDIANTES CHILENOS DE ARQUITECTURA Y MÉDICO-GESTOR CULTURAL



“El viaje”

Entrevista con tres estudiantes de Arquitectura chilenos (“A”, “B” y “C”), veinteañeros (“A” y “B” son hombres; “C” es mujer), radicados en Santiago, que llegaron juntos al museo, y a la que se sumó, espontáneamente, un médico y gestor cultural (“D”), chileno, de 69 años, que divide su tiempo, según dijo, entre Santiago y Europa, a donde acostumbra asistir a los museos. A “D” le tocó vivir la dictadura de Pinochet e, incluso, ser encarcelado por un corto tiempo.

“A” había escogido la obra “El viaje” (la pieza de las esferas y los cuchillos que llevan los nombres de las tres carabelas de Colón) como la obra que le había gustado más y le había resultado más significativa de la exposición, según dijo:

¿Sabes qué me llamó la atención? La forma en que el artista ocupó un cuchillo y dos pelotas como de adorno en realidad para hacer un objeto, como un falo, ¿sí? Y ponen el nombre de las tres caravanas que llegaron desde España hace muchos años a conquistar América. Entonces no sé, yo sentí que era interesante por el lado de cómo esas tres cosas fueron tan como, no sé, transgresoras, agresivas, frente a lo que venían. Encontré que era interesante, como desafiando al espectador...

La entrevista con estos tres amigos arquitectos recién comenzaba, cuando apareció “D”, metiéndose de improviso en la conversación:

Yo creo que tiene el concepto de penetración. La penetración, la invasión. Una forma de ver esta obra fálica, con los testículos de España y la fuerza del poder hegemónico de un continente, penetra a otro, lo acuchilla, lo asesina y a la vez deja su huella y deja su semen, que es la nueva raza hispano-latino-americana. Me da la impresión de que el concepto, la idea, es la penetración.

Según confesó “D” más tarde, la exposición le pareció muy buena, muy estimulante, y eso fue lo que lo animó a participar de esta entrevista con visos de grupo de discusión.

Cuando se les preguntó a los cuatro que con qué asuntos asociaban la obra, “A” dijo que con el golpe de estado de Pinochet, a lo que “D” agregó que “cuando las ideas son penetrantes y cuando las ideas son contemporáneas en ese sentido, sociocultural y socioeconómico, se emplea el cuchillo para terminarlas”.

Al ser cuestionados por los sentimientos que les detonó “El viaje”, “A” dijo que el sentimiento de amenaza, el sentimiento de ser intimidado por una obra. “D”, refiriéndose a los cuchillos como penes, sugirió que a la obra le faltó “el cuarto pene”, el de la junta militar chilena. “Solamente hay que decirle al artista que ponga el cuarto, representando a Chile”, dijo.

Si asociamos la obra que sus vidas, con el contexto chileno contemporáneo, ¿qué encuentran ustedes?, se les preguntó. “C”, la chica, contestó que a la conmemoración del 40 aniversario del golpe de estado. La obra, dijo, “tiene estas cosas que vuelven a como traerte de nuevo la idea a la cabeza. Bastante positivo que se vuelva a recordar”. Sobre esto, “B” agregó: “Que se mantengan estas ideas, estos conceptos, ligados a la historia del país”.

Entonces, “D”, el médico y gestor, dijo, respondiendo a la misma pregunta, que relacionaba esta obra de Camnitzer con un edificio recién estrenado de Santiago, el más alto de la ciudad, conocido como el Costanera Center y ubicado en la comuna de Providencia. “D” se refirió a este edificio, cuya forma recuerda, efectivamente, a un cuchillo, como “el falo arquitectónico”. Cuando se le pidió que hablara un poco más sobre esta asociación de imágenes, dijo: “Poder, fuerza, sobradez. Decir: ‘Yo soy el más grande falo de Chile y con este falo yo me demuestro al mundo, yo construyo esto con el dinero que robado de los chilenos’”.

Los tres amigos estudiantes de Arquitectura coincidieron con la apreciación de “D”. “A” dijo, refiriéndose al Costanera Center:

Queda en el área de Providencia. Se ve de todos lados. Realmente es como una arquitectura fálica. Y, bueno, no respetó nada. No respetó ni siquiera la escala del cerro San Cristóbal. Es más alto que el cerro San Cristóbal, que es nuestro punto de referencia. Pero, en verdad con eso se puede asociar muy bien, como con los cuchillos, con esta obra. Así como el desafío, ponerse, imponerse frente a toda una ciudad.

“B” dijo que dicho edificio es sinónimo de poder. “C”, que funciona como un hito en la ciudad.

“D” concluyó este segmento de la entrevista, diciendo:

El hito más ridículo que se ha podido haber hecho. Porque nosotros tenemos cerros más grandes que el falo que hicieron de metal y de dinero. Tenemos cerros naturales que Dios nos dio. Y lo otro es que esta obra también nos hace volver a hace 40 años. Y no hay que olvidar que: no perdonar y no olvidar. No hay que perdonar y no olvidar lo que hicieron con nuestros compañeros. Yo fui preso político.

“D” contó que estuvo detenido en la Isla Quiriquina, uno de los centros de detención para prisioneros políticos durante el régimen de Pinochet. Dijo que había sido lugarteniente de Miguel Enríquez, en la época en que él era estudiante de Medicina. Dijo que fue torturado. “Por eso esta obra para mí es muy emblemática”.

“D” destacó el aspecto irónico de la obra de Camnitzer. “Él no necesita hacer una pintura que revele que es un gran pintor (sic). Solamente basta ver su línea y su dibujo mínimo”.

“Nos hizo pensar la obra”, dijo “A”. “D” dijo que “El Viaje” es como “la obra de Neruda que cantan Los Jaivas³¹”.

Enseguida se habló sobre el movimiento estudiantil chileno, con el cual los cuatro entrevistados dijeron sentirse identificados.

“A” se refirió una vez más a “El viaje”: “Esto calza la obra, yo creo, con el movimiento estudiantil, tal vez. Le cambiaría los nombres a los cuchillos, tal vez (...). Les pondría ‘Los Pacos’”³². “A” dijo que esto se debía a que la policía chilena es muy represiva y muy intimidante. “Son como ese cuchillo”, dijo. “Así te miran”.

³¹ Grupo musical chileno asociado a la canción de protesta, cuyos temas gozaron de gran popularidad durante la dictadura chilena y que, por cierto, volvieron a tocar en un festival realizado en el Parque Forestal en el invierno chileno de 2013.

³² Apelativo con el que los chilenos se refieren a la policía chilena, conocida también como “los carabineros”.

Casi al finalizar la entrevista, “D” agradeció la oportunidad que le fue dada para participar en la conversación. “Imagínate que yo tengo 40 años más que ellos... y ellos piensan igual que yo”, dijo.

Lo primero que llama la atención de esta entrevista/grupo de discusión es la construcción conjunta de sentido a partir del diálogo intergeneracional entre un grupo de estudiantes y un compatriota suyo dispuesto a compartir su testimonio de su experiencia de la dictadura.

Lo segundo, quizá tan importante como lo primero, es la elección de la pieza por parte de uno de los tres estudiantes de Arquitectura: “El viaje”, una pieza que, a juzgar por esta experiencia de investigación, demostró tener un gran potencial de lectura. Una pieza punzante en su forma y en su fondo, que trae a colación el asunto de la Memoria y que, no obstante referirse claramente al periodo de la Conquista, funciona como una pieza enlace entre las dos exposiciones (“Luis Camnitzer” y “Contra el olvido”).

La súbita aparición del médico-gestor cultural fue fundamental para detonar un ejercicio interpretativo llevado, ya se verá, a su límite o, al menos, a un punto muy alto. Fungió como ese co-creador que propone Rancière (aquél que compone su propio poema) y también como guía que alumbra aspectos no vistos por otros.

Fue este médico-gestor el que sugirió una recomposición de la pieza (propuso agregar un cuarto cuchillo a la pieza, por ejemplo), atrayendo el tema de la dictadura. También fue el que sugirió (a partir de la descomposición de la pieza en su forma básica: el cuchillo) la asociación con el edificio Costanera Center que, efectivamente, presenta la forma de un cuchillo en posición vertical.

La comparación entre “El viaje” y el Costanera Center va más allá del aspecto morfológico. De acuerdo a la interpretación propuesta por el médico-gestor, y confirmada por los estudiantes, el edificio —que opera como símbolo de poder económico y político del Chile contemporáneo— fue ligado de manera indirecta a la dictadura y de manera directa al modelo neoliberal vigente.

La emancipación del espectador, podríamos añadir a la luz de este ejercicio, implica también sacar la obra de arte del museo. O dicho de otro modo: “desaparecer” el museo y poner a la obra en relación directa con el mundo.

14. MAC / PAR DE ESTUDIANTES DE ARTE

Entrevista con “A” y “B”, mujeres, estudiantes de Arte de la Universidad Católica, realizada en el “Living Room” de Camnitzer, obra elegida por “A”.

“B” comenzó diciendo que la exposición le estaba pareciendo interesante:

Además de ser visual también le hace peso a las palabras y también algo que me interesó fue como el nombre que le da como artista a sus obras. La importancia de la firma y el valor que se le está dando a una obra sólo por el artista.

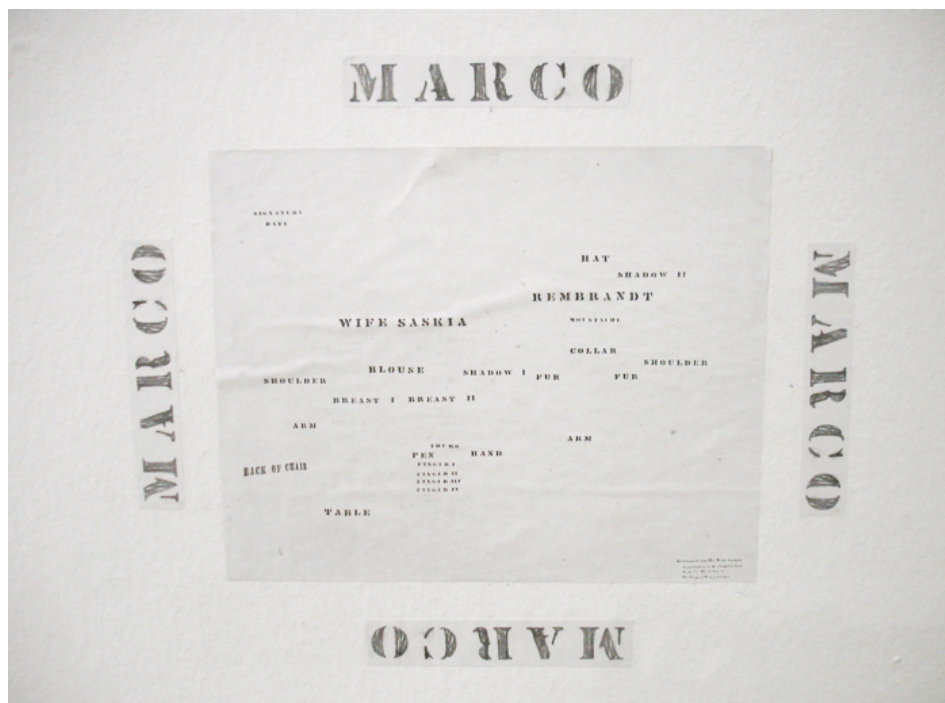
Por su parte, “A” dijo que le gustó el impacto visual que tiene la obra. “Te deja un espacio para completar el contenido que uno cree. Cuestionarse lo obvio”.

Cuando se le preguntó a “A” por los motivos que la llevaron a escoger “Living Room”, ella respondió que se trata de una obra que “te descoloca porque te presenta algo tan cotidiano de una manera tan como de incertidumbre”.

“B” dijo sobre “Living Room”: “Yo creo que las palabras te dan la ayuda para imaginarte lo que existe y lo que estuvo y lo que el artista vio y quiso presentar y (necesito para ello de) las palabras”.

Un *living room* descrito con palabras, como el propuesto por Camnitzer, lo aleja, lo enfría, según la apreciación de “A”, a quien la pieza le pareció “muy esquematizada”. “Me descoloca igual”, dijo. “Me hace percibir cosas que son para uno normales. Una estantería es muy normal que esté en el living, pero puesto así, te hace pensar más allá de lo visual”.

“B” dijo que la pieza en cuestión le parecía el living room de una casa piloto, es decir, uno de esos *show rooms* que las empresas de bienes raíces usan para vender.



“Living Room” (detalle)

Uno de los detalles de “Living Room” es un supuesto cuadro pintado por Rembrandt, colocado sobre uno de los muros, el cual, como ocurre con toda la pieza, está sugerido sólo con palabras. “No lo veo”, dijo “A”, reforzando su idea de aquel *living room* le parecía impersonal. “B”, por su parte, dijo: “Al poner solamente el detalle de Rembrandt me puedo imaginar al tiro como es el cuadro, sabiendo cómo pinta Rembrandt”.

¿Hay alguna asociación que ustedes hagan de esta obra con algún asunto de sus vidas?, se les preguntó a estas dos estudiantes de Arte.

“Creo que (Camnitzer) busca encontrar un patrón común para acercarse al espectador. Un link común”, dijo “B”. “Pero igual siento que no logra un acercamiento personal”.

Para “A” la asociación estriba en que para la clase media chilena, en la que ella se adscribe, la figura del *living room* es algo típico, un factor de identificación entre el artista y el público.

Quizá lo más destacado de este ejercicio interpretativo realizado con estas dos estudiantes de Arte, sea precisamente la meta-reflexión que, en su rol de artistas, hacen de las obras y del papel que el espectador desempeña. Así, queda de manifiesto que una obra que incide en el proceso educativo de un artista, empodera.

15. MUSEO DE LA MEMORIA / PAR DE ESTUDIANTES ESTADOUNIDENSES

Entrevista realizada con “A” y “B”, estadounidenses, estudiantes de Economía y Ciencias Políticas en la Universidad Católica. “A” tiene 21 años y es de origen sajón. “B” tiene 20 y es de origen hispano. La entrevista fue realizada en español.

Este par de estudiantes de intercambio, que asistían por primera vez al MMDH, se mostraron muy impresionados por los contenidos referentes a la dictadura que encontraron en el museo. Dijeron querer saber más sobre este periodo de la historia contemporánea chilena.

Cuando apenas iniciaba la entrevista, solicitaron tiempo para ver con atención de nuevo la exposición de Camnitzer.

“Me gustó mucho”, dijo “A”. “Creo que el mensaje era como las palabras no dicen realmente lo que las imágenes tratan de comunicar; que la realidad era mucho más ‘shockeante’ en las imágenes”.

“B”, por su parte, dijo que después de ver la exposición por segunda vez, la exposición le gustaba más. A manera de impresión general, dijo que lo puso a pensar lo difícil que es recordar bien las cosas cuando todo depende del contexto en que las cosas son dichas.

¿Con cuál pieza de toda la exposición se quedan?, se les preguntó. Ambos coincidieron en señalar a “Oreja”, la obra escultórica (consistente de una oreja pegada al muro, bajo la cual aparece la palabra “ojo”). “B” cuenta que cuando vio el grabado 33 de la serie “De la tortura uruguaya” (aquel en el que aparece un documento del gobierno de Uruguay justificando los suicidios ocurridos en una prisión), la pieza de la oreja (así se refiere a ésta) le hizo entender que “lo que puede decir una autoridad, lo que tenemos que creer, puede ser completamente diferente a lo que en realidad ocurrió”. Y agrega:

Creo que me recuerda la importancia de así ver, como por ejemplo cuando lee las noticias, ver diferentes lados de cada historia. Porque es muy... es delicado creer nomás lo de un lado, sin ponerse a buscar uno mismo lo que

en realidad ocurrió. Creo que el mensaje de esta exhibición se puede aplicar a cualquier situación en donde uno está investigando que está pasando en el mundo o en el país de uno o en cualquier lugar.

¿Qué sintieron y qué pensaron?

“Un poco de miedo”, dijo “B”.

“Sentí que siempre hay que ver más de una fuente de información”, dijo “A”.

Aquí nos encontramos con un par de espectadores no-latinoamericanos, estudiantes de Economía y Ciencias Políticas en Santiago, que se dicen sorprendidos ante lo que han encontrado en el MMDH. Aunque antes de asistir al museo tenían una vaga referencia sobre el periodo de las dictaduras latinoamericanas, desconocían por completo los detalles. Como remate a su visita se han encontrado por casualidad con la exposición de Camnitzer.

Lo expresado por ellos revela que ambos tienen una concepción del arte reducidas a un mensaje único que el artista le “envía” al espectador. Y en este caso particular, ellos coinciden en afirmar que “el mensaje” de la exposición es una advertencia sobre la desconexión entre imagen y texto o, si se prefiere, imagen y palabra. La pieza “Ojo” funciona como clave de lectura para confirmar lo anterior. Los contenidos del museo, a su vez, fungen como esa “tercera cosa” enunciada por Rancière: extraña tanto al artista como al espectador y a la que ambos pueden referirse para verificar en común lo que los espectadores han visto. En este caso, “el mensaje” es una advertencia sobre el ejercicio del poder por parte de los aparatos Estatales: “Desconfía de las versiones oficiales”.

En esta entrevista se verifica eso que se le ha dado en llamar “la función social del arte”. El espectador toma conciencia de su lugar en el mundo. Un caso de empoderamiento que es a la vez emancipación.

16. MUSEO DE LA MEMORIA / PAR DE TURISTAS BRASILEÑAS

Entrevista con dos turistas brasileñas, residentes en Río de Janeiro, de visita en Chile. “A” tiene 34 años y es administradora de empresas. “B” tiene 31 años y es comerciante.

A nivel de impresiones generales, ambas coincidieron en que la exposición “Contra el olvido” de Luis Camnitzer les pareció impactante.

¿Con qué obras de la exposición se quedan?, se les preguntó a estas dos espectadoras.

“A” eligió la pieza 27 de la serie “De la tortura uruguaya”, el fotograbado donde aparecen los pies de una persona con, aparentemente, los zapatos rotos.



27. “No podía ver lo que sentía ni sentir lo que veía”.

El mismo con la leyenda: “He couldn’t see what he felt, nor feel what he saw” [“No podía ver lo que sentía ni sentir lo que veía”].

“Trata de entender la situación de quien vivía en las cárceles y en las prisiones”, dijo “A”.

“B” eligió “Fosa común”:

La encontré muy interesante a propósito de las fotos (se refiere a los retratos de las personas asesinadas o “desaparecidas” que están en el muro principal del museo). Varias personas diferentes, varios pensamientos, varias ideologías, varias familias. En fin todo colocado dentro de la cuestión de la dictadura. El sufrimiento como si fuese una cosa común, como si fuese todo la misma cosa, que no es. Cada uno tiene su propia historia, sus ideales.

A la espectadora “A” las obras de “Contra el olvido” le recuerdan a Brasil. Le recuerdan la dictadura de 1964:

Hago una analogía con una cosa que se está viviendo en Brasil de la corrupción. La gente se ha sofocado por los propios poderes. El pueblo no tiene tanta voz. Ahora está comenzando a tener. El pueblo brasileño también está muy condicionado culturalmente a obedecer, a ser estricto, a no cuestionar. Eso. Me trae esa idea de una visión cerrada, que los gobernantes, el caso Pinochet con Chile, el caso de los gobernantes de Brasil con el pueblo, manipulan sus propios intereses...

Completa “B”:

Concuerdo con ella. El momento que se está viviendo en Brasil ahora con las protestas y los estudiantes, la misma dinámica, gente comenzando a exigir sus derechos y a reclamar lo que... La gente en Brasil es un pueblo muy pasivo por comparar con los otros países de América del Sur, el brasileño es un pueblo bien pasivo, bien sumiso. Una carga tributaria más justa. Un país bien joven, sin democracia... un intento de revolución. Vamos a ver lo que pasa.

En esta entrevista, como ha ocurrido en entrevistas anteriores realizadas en el MMDH, las espectadoras vinculan las obras de “Contra el olvido” con los

contenidos de este museo. Aunque es más evidente en el caso de “Fosa común”, la *obra de sitio específico* (colocada en el balcón, frente a los retratos de las personas asesinadas o “desaparecidas” durante el gobierno de Pinochet), todas las piezas de esta exposición le proponen al espectador el ejercicio de relación obra-contexto (la cual ya constituye de por sí una evidencia de emancipación). El museo opera a manera de microcosmos.

No pasa desapercibido para estas espectadoras brasileñas que, al igual que en Chile, en Brasil también tuvieron un régimen dictatorial más o menos en la misma época. Así, el tema de la dictadura y el sufrimiento que provocó en la gente se convierte en un factor de identificación entre los espectadores latinoamericanos.

Las obras de “Contra el olvido”, como se desprende del discurso de varios de los espectadores entrevistados en el MMDH (incluido este par de brasileñas), mueve a reflexionar sobre asuntos que, como en este caso particular, tienen que ver con la memoria histórica, la idiosincrasia y las condiciones actuales de un pueblo. En esta medida se constituyen como factor de empoderamiento.

17. MUSEO DE LA MEMORIA / BIBLIOTECARIA

Entrevista con una bibliotecóloga, 32 años, referencista de la Biblioteca Nacional y residente de la comuna de Santiago Centro.

Esta espectadora contó que es la primera vez que visitaba el museo, cuyos contenidos relaciona con lo que llama “la historia *underground* de Chile”.

El Museo de la Memoria y los Derechos Humanos le parece “*heavy*” y al mismo tiempo necesario: considera que para evolucionar, uno tiene que aprender

de su historia. “Y para eso uno tiene que estar consciente de las cosas. Por ejemplo, yo: Yo sabía qué había pasado y todo, pero no sabía que era tan así”.

Aunque nació en 1981 (durante el gobierno de Pinochet), ella afirma que no tiene conciencia de la dictadura: “Sé que existe, pero no lo tengo cierto en mi memoria mía, poh, sí en la memoria colectiva”.

Antes de entrar propiamente en materia, contó que su abuelo era judío-alemán y que llegó en barco al puerto de Concepción, huyendo de los nazis. “Entonces como que uno ve eso de la segunda guerra mundial como algo lejano y resulta que está más cercano. Por ejemplo, las torturas, las personas desaparecidas”.

Y reflexiona: “No sé por qué las personas con poder se aprovechan tanto y son tan... como Dios, en ese sentido, que es como fuerte”. Recordó a ese respecto una frase que se le atribuye a Pinochet: “No se mueve una hoja sin que yo lo sepa”.

Ella se dice aficionada al arte, aunque no es de las que se acuerdan de los nombres de los artistas. Sin embargo,



“Memorial” (detalle)

en cuestiones de literatura, sí puede citar a los escritores que admira: Borges, Benedetti, García Márquez, Lihn, Parra y Mistral.

¿Qué te pareció la exposición de Camnitzer?, se le preguntó.

Entrar aquí y ver lo del Memorial sin saber al tiro que era Montevideo. Como que vi Memorial y vi todo eso y fue como wow. Tanta gente. Lo mismo que cuando llegas ahí y ves el mural debajo, toda la gente que hay. O los

memoriales en sí que nombran gente que ya no está, que ya no existe, ¿cachai? Sobre todo ésta que fue torturada, que no se murió por salud, no se murió porque... no sé, poh. Se murió porque alguien quiso matarlos.

Es como, como, wow. No sé, es como hondo, fuerte, pensar en el sentimiento de la angustia que deben haber tenido. Por ejemplo, la pena. El saber que efectivamente te iban a matar. Como que... wow. Como qué haría yo ahí. Me muero de un infarto al tiro. Como que no tendría esa fortaleza que ellos tuvieron. Y ése igual como lo presenta, por ejemplo, la tortura...

Te refieres a la serie de grabados de la tortura uruguaya, se le dijo.

MONTEVIDEO

623 3589	* Turturiello Francisco Pablo	712 0921	* Narancio Rosa Olga
712 2636	* FSolanoA 2741		Serino SRL Iguá 46
708 1547	* Williams María del Rosario	708 1436	SERINI Balbis Susana
712 4349	* Farauchio 1235		Prolegro 1181
419 5290	SEREBROVICH Reynoso Laura Doris	487 0024	Serino Dinamarca 28
5455 227 3677	RepDelSalvador 3280		SERIO Rossi Juan Pablo
5455 227 3233	SEREBROVICH Reynoso Monica	613 7049	GraMarines 1428
900 7368	* AvGraRiviera 4511	606 0204	* Calmares Mary Lila
410 1254	SEREDA Medeiros Yanin Tamara	711 4790	* Ceballos Rosa Maria
	Yamadi 5357	709 1677	* Cuervo Beatriz J. Rossi
215 4526	SEREDNI Ricchieri Jorge V. L.Galvani 4889	411 6280	* Luis Elvira 4098
309 4683	SEREJO Costa Elsa Blanca	418 6742	* Orsini Luis Admario
900 1709	* AvSarmiento 2430		* Silveira Carlos Amador
619 0260	* Gamboa Dora JMarti 3100		* Terror Alicia Lucia
487 3452	Sereli Ltda Salto 1205		SERIO Terror Beatriz Ma
	SERELLANES Buccino Roberto		* Zaballos Jose Luis MJA
600 2345	MORISOCCHIA 4590		* Zaballos Sergio
400 1483	* Garrido Sandra Rosana Bergamo 3641		SEROUARD Cerebiano Jose
408 6092	* Imma Dolores BRASaravia 27		AulasCanarias 4083
711 5305	Seremil SA Inca 2058		SERIS Ema Julia Rosalio 2
712 3290	SERENA Aguerondo Roberto Pedro		* Felipe G de Leon de Ma
208 2745	AvDrChery 3516		Figueroa Maria del Cam
	* Batia Giancarlo MStagnaroDeM 2722		Funes 832
	* Brustin Richard Jorge Rusia 1078		Figueroa Maria Gioconda
	* Choca Gregorio Cirilo MMoreno 2319		Milmoines 4144
	* Victoria Senda15 cMillan 4568		* Marta Pizzardo 1943
			* Migliorini Juan Genaro
			AulasCanarias 4083
			* Sofia Ernesto Valentin

“Memorial” (detalle)

Pero, ¿cómo? ¿Cómo pudo haber gente que lo haya hecho? Independiente de las víctimas, los victimarios también debieron de haber tenido algún problema. Debe haber sido fuerte para ellos también. Porque tú no nacei pensando que vai a matar a alguien, ¿cachai? No nacei pensando que: oh, sí, cuando tenga 20 años y esté en el servicio militar me van a mandar matar a alguien. Cómo ellos pudieron hacer eso, en qué les afectó a ellos, ¿cachai? Como que las personas que estaban matando eran hijos de alguien, eran papás de alguien, eran nietos de alguien, hermanos de alguien. Entonces ellos, que también tienen hermanos, tíos, no sé, como que esa dualidad es también fuerte.

Sí. Fue como: oh. Súper explícito. Tan gráfico. Como que aquí está la pinza de la mano y aquí les podían sacar las uñas. Y era como: oh. Más que lo diga en la imagen, y saber tú en el contexto que está, es como: oh. Es como: lo hacían y alguien que también tenía uñas le sacaba al otro las uñas.

¿Con qué te quedas de esta exposición?, se le preguntó.

Con “Memorial”. Independiente de que los nombres de las personas sean realidad o no, como que lo ves así, la cantidad de gente. Como que ahí, ahí, ahí... y pudo haber sido más... Es como lo que pasó cuando fueron las caídas de las Torres Gemelas. Ponte tú, yo me acuerdo que estaba en clase, estaba haciendo un trabajo con mis compañeros, y estaba la tele puesta pero en el casino de la universidad. Entonces llega un compañero y nos dice: algo pasó. Y fuimos a ver la tele. Y cómo no, si eso es una película, qué onda. Seguimos haciendo el trabajo y fue el impacto de las Torres Gemelas en vivo. Entonces una compañera, que era ingeniera comercial, me dijo: el dinero, la caída bursátil. ¿El dinero? La cantidad de gente que se murió. Como que los niños y los papás. Pero cómo. Y tú pensai en el mercado. Así como que qué ondas, dónde está tu cabeza. Hay una película que se llama Recuérdame, donde actúa ése de los vampiros, Robert Pattinson. La película en sí es buena. Pero trata un poco de lo que podría haber pasado en la vida de alguien antes de lo de las Torres Gemelas. Como que te da pa' pensar en eso. Más que ver la película de las Torres Gemelas, cuando los bomberos se meten y se cae todo, más morbo, no. Ésta era como más de psicología. Y como que pensaba en eso. Como que: wow. Como que: la gente que se murió y la gente que se tiró. Y habían jardines infantiles y había gente que no tenía por qué estar ahí y estaba. Como qué ondas, ¿cachai? Como que... Y todo eso por intolerancia, por una cosa de religión, de fundamentalismo, de ve tú a saber qué...

¿De qué te habla esta exposición?

Esta exposición me habla de... (risas)... del dolor de todas esas personas, de todas esas personas que sufrieron, de lo cruel que debe haber sido eso. Como de la crueldad de las personas, como de la intolerancia de ese tipo de cosas. Como que me pregunto: ¿y seré yo así un poco? En cosas cotidianas. No que vaya yo y mate a alguien, pero en cosas cotidianas de la vida: cuando atiendes a alguien o cuando hablas tu mamá o cuando hablas con tus amigos: ¿podré llegar yo a ese nivel de impersonalidad con la otra persona, de ser ajena? De verte a ti y que tu humanidad sea ajena a mi persona, poh.

Entonces como no te veo como una persona, poder herirte o poder torturarte. En ese sentido.

Si pensamos en tu vida cotidiana, en la biblioteca, con tu familia aquí en Santiago, en Chile, ¿con qué asocias este conjunto de trabajos?

La gente. Yo que veo gente todo el día y a cada rato. La gente. La cantidad de gente que pasa por mi lado y que yo no sé nada de ellos. Y nada de lo que les pasa, y nada de lo que les sucede. Y... nada. Como que a veces la vorágine de las cosas, la rapidez y vamos, no te permite conocer a la gente más allá. Ahora, no es que vaya a conocer a todas las personas que me encuentre. Doscientas personas al día, no. Es difícil, pero como que esa lejanía de las otras personas, como tan impersonal, como tan robotizado. Como cuando lees el libro *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley (...). El libro básicamente habla de lo que pasa ahora, ponte tú. De que, por ejemplo, las personas están destinadas a hacer un rol en la vida y les inyectan una droga, no sé, poh, para que ellos estén felices haciendo lo que hacen. Pero no porque ellos desde el interior sean felices, sino porque están programados así. Como que haciendo una analogía con eso.

Aquí nos encontramos con el caso de una espectadora empoderada en el tema de la memoria (por razones laborales y familiares) que un capital cultural cimentado en la literatura, que se coloca en situación de emancipación al construir, en su ejercicio interpretativo, un tejido complejo de relaciones que involucra sentimientos, remembranzas personales, historias familiares, así como saberes y asociaciones a otros productos culturales. Se evidencia así un círculo virtuoso que pone de manifiesto la tensión dialéctica entre empoderamiento y emancipación: empoderamiento que emancipa que empodera...

A diferencia de la indignación manifestada por el empleado administrativo de la entrevista 2 sobre la práctica de la tortura por parte de representantes del

Estado, en el caso de la bibliotecaria, su indignación fue más allá: se pone en los zapatos tanto de las víctimas como de los victimarios, trayendo a cuento, quizá, el valor de la compasión. En este sentido, lo dicho por esta espectadora podría enlazarse con lo dicho por el estudiante chileno de Sociología³³ de la entrevista 6: “No vemos a los otros como personas”.

La interpretación de este conjunto de obras por parte de esta mujer abre una nueva línea de exploración en torno al empoderamiento del sujeto por el arte: plantea la posibilidad de que el arte, un tipo de arte, sirva para acercarse al sufrimiento del otro. Si el arte puede abonar a la comprensión del otro, entonces estaríamos hablando de una arte que comunica. Un arte eminentemente político.

18. MUSEO DE LA MEMORIA / PROFESORA ESTADOUNIDENSE DE INGLÉS Y ABOGADO CHILENO

Entrevista con una profesora de inglés, estadounidense (de Oregon), residente de la comuna de Providencia; y con un abogado chileno, 26 años, residente de la comuna de Santiago Centro.

Se les preguntó para empezar sobre su opinión del museo. ¿Es necesario un museo como éste? El abogado fue el primero en tomar la palabra:

Fui abogado de derechos humanos, entonces trabajé en varios casos que se exponen acá. Y (el museo) es necesario, por el simple hecho de que los que no aprenden de la historia están condenados a repetirla. Entonces en la medida de que siempre estemos recordando que esto ocurrió y no sólo fue como un breve y fugaz momento de la historia de este país, en teoría debiésemos, no es cierto, prevenir o al menos no repetir esta misma situación.

³³ Espectador de la exposición “Luis Camnitzer” del MAC.

La profesora de inglés respondió que les gusta el memorial que el museo ha montado para las víctimas (se refiere a los retratos que están expuestos en el muro principal, a manera de instalación permanente y como un homenaje a las víctimas de la dictadura). Dice que le gusta “que muestren que pasó, sin filtros, que muestre la verdad”.

¿Qué les pareció la exposición?, fue la siguiente pregunta. En su respuesta, el abogado se refirió a la serie “De la tortura uruguaya”, que es, digamos, la obra protagonista (en términos de espacio) de “Contra el olvido”:

A ver si la puedo interpretar como un todo: me da la sensación que la historia de una persona que fue detenida, que estuvo presa en una circunstancia similar de desapariciones forzadas, de dictadura, y que relata un poco al menos al inicio de la exposición el día a día de él. Creo que una de las fotos que más me dejó pensando fue la de “Practicaba cada día”(grabado 2 de la serie: “He



2. “Practicaba cada día”

practiced every day”), esa de la mano con los clavos. Da a entender que en realidad tanto practicar de alguna forma, sea lo que sea que estuviera practicando, yo me imagino que para pasar el tiempo en su cautiverio, llegó al punto en que quería fijar ese talento a tal grado que en definitiva terminó atentando contra su cuerpo. Esa sensación me da: que en definitiva es un poco la historia, los miedos, los problemas también que pasa una persona que ha sido privada de su libertad.

Al ver que el abogado ya había elegido una obra de la exposición, se le preguntó a la profesora de inglés que cuál elegía ella. “Me gustaron mucho las fotos

de la manos porque para mí a veces las manos dicen más que las palabras”, respondió. La estadounidense, residente en Chile, dijo que la exposición le servía para conocer “otras versiones” sobre el periodo de la dictadura en Chile. “No es lo que aprendimos en Estados Unidos”.

¿Qué sentido tiene para ti la exposición si la relacionas con la vida que llevas aquí en Chile?, se le preguntó al abogado.

Desde un punto de vista social, esta idea, volviendo siempre a esta foto (sic) de “Practicaba cada día”, Chile es uno de los países que más trabaja en el sentido de que la jornada laboral es demasiado extensa si tú la comparas con otros países. Eso lleva entonces a que la gente finalmente se encierre, si bien me da a entender que esto es como una captura dentro de una prisión, aquí la prisión sería un poco la vida labora, el trabajo. En definitiva, tú practicas cada día y estás hora tras hora tras hora trabajando. No ves a tu familia, no ves nada y eso también genera una serie de desórdenes en tu personalidad como los que se muestran en la foto. Bueno, y lo otro, desde un punto de vista político, claramente esta obra habla un poco de la represión del ser humano. Entonces lamentablemente los últimos años las políticas estatales han sido un poco más represoras. Lo vemos en cómo reacciona la policía a través de, no sé, agresiones; en el sur de Chile con los mapuches; acá con las protestas (puede que se refiera a las estudiantiles). Se está volviendo más represor y eso también hace aflorar determinados problemas, ya sea físicos, psicológicos, espirituales, etc. Ésa es la relación que puedo hacer.

Aquí nos encontramos con un espectador, el abogado, empoderado en temas de derechos humanos, que, en principio, interpreta la serie de grabados “como un todo”, enfatizando el aspecto narrativo y creándole un final a “la historia”: en su interpretación, el protagonista se suicida. La pista para llegar a esta conclusión es el

fotograbado 2³⁴, que muestra una mano con claves sobre una superficie un tanto lúgubre.

La profesora de inglés llama la atención sobre la presencia y la expresividad de la figura de las manos en la serie.

Ambos espectadores hacen una lectura fragmentada de la exposición. En el caso del abogado, su lectura se basa fundamentalmente en un elemento: la imagen de la mano con los clavos, misma que, descontextualizada, da pie a su reflexión sobre la vidas laboral contemporánea.

19. MUSEO DE LA MEMORIA / ARQUITECTO Y ARTISTA CHILENO

Entrevista realizada con un arquitecto y artista, de 35 años, residente de la comuna de Providencia (clase media alta), en Santiago. Este espectador había visitado, en días pasados, la exposición “Luis Camnitzer” del MAC y, emocionado por las obras que allá vio, decidió acudir al MMDH. Refiere que la obra del uruguayo le ha gustado mucho: “Me encontré con una exposición con muchos mensajes políticos y sociales, con mucho lenguaje”, dice en referencia a la otra exposición. “Pensé que era más conceptual, más estética, y creo que tiene bastante contenido”. Antes de la entrevista se identificó como arquitecto, y no fue sino, ya bien entrados en la conversación, que dijo que también se dedica al arte.

Antes de entrar propiamente en la interpretación de “Contra el olvido”, se le preguntó si había alguna obra en especial de “Luis Camnitzer” que quisiera destacar.

³⁴ El espectador se refiere a los fotograbados simplemente como “fotos”. A este respecto, llama la atención la decisión del artista de emplear una técnica “intermedia” entre la fotografía y el grabado. Una técnica “confusa” para que, quizá, el espectador se fije más en el relato que en el virtuosismo técnico. En todo caso podríamos decir que en esta serie la técnica está al servicio de la idea.

Se refirió a “Living Room” y a la serie de autorretratos y piezas donde aparece su nombre:

Me gustó mucho la sala donde se hace una descripción de un salón, donde hay una alfombra, una ventana y todo, pero es una descripción nomás. Como que te dicen “está es la ventana”, donde se ve un árbol uno, árbol dos, árbol tres. Me gustó mucho como arquitecto porque de alguna forma describe un espacio, pero ese espacio no tiene intención, sino que es una mera descripción y uno puede construir en su imaginación un espacio, una imagen de un paisaje, una mesa. Creo que le da mucho al espectador que termine su obra. Como que da un pie y uno tiene que completarla.

Me sorprendió que siempre su nombre está en todas sus obras, ya sea como una firma o como una exageración de su firma, o como que hace obras en donde vende su firma. Creo que hace una ironía al mercado y a la comercialización del arte y del ser humano. Creo que en eso es muy profundo su mensaje.

Se le preguntó que de qué manera se había complementado sus impresiones de la obra de Camnitzer y esto fue lo que respondió:

Creo que poner una parte de su exposición en el Museo de la Memoria es bastante comprometido, yo creo, con asumir una posición en Chile, porque veo que también ha investigado sobre los abusos de poder y las dictaduras, y creo que era obligación por parte de él tener que hacer algo en este museo. Me parece que era un poco... tenía que ser así.

Se le acompañó por las distintas obras que conforman “Contra el olvido”. De “Fosa común”, la *obra de sitio específico*, dijo:

Cada espectador es parte de la misma fosa... Me gusta porque te hace participar. Alguna otra obra, uno quisiera tocarle y tratar de participar y yo creo que las convenciones del arte te lo impiden. Como “no toque aquí” o “no agarre esto”. Imagino que al artista le gustaría que la gente tocara su obra.

Cuando al final del recorrido, se le preguntó que con cuál obra se quedaba, respondió que con “Memorial”, la pieza basada en las páginas del directorio telefónico de Montevideo:

Creo que el haber hecho eso abre un tiempo de... de preocupación sobre tantas personas que han sido olvidadas, que no ha sido justificada su muerte, y creo que el hecho de que una persona, de que un artista, lo haga, es una gran contribución a esas personas, a su familia y a su legado de cada una de esas personas. Me recuerda un poco a la obra de Alfredo Jaar que está acá abajo³⁵.

¿Con qué aspectos de tu vida cotidiana relacionas esta exposición?, se le preguntó. “Con mi propia vida”, dijo. “Me hace reflexionar porque yo también hago arte”. Agregó que el arte que él hace tiene que ver con la arquitectura.

Pero también uno empieza a reflexionar si el arte que uno hace tiene que ver con llegar a más o menos gente. Lo que me gusta de Luis Camnitzer es que tiene una responsabilidad social en su arte. Y está clara. No hay que darle muchas vueltas en la cabeza. Me hace reflexionar sobre lo que yo hago también y en cambiar ciertas cosas.

Aquí el espectador en turno es un arquitecto-artista, es decir, con un nivel de empoderamiento en el campo del arte contemporáneo (capaz de relacionar a Camnitzer con Jarr, que, efectivamente, se corresponde con uno de sus pares). El hecho de que, además, haya visto con anterioridad la exposición del MAC (que tiene,

³⁵ El MMDH fue construido con una sala subterránea (en la parte exterior) que alberga una obra de Jarr, vinculada directamente con las personas asesinadas o “desaparecidas” durante la dictadura: el espectador es encerrado por breves minutos en una sala completamente oscura que, de pronto, se ilumina, mostrando un tablero compuesto por pequeñas siluetas de cabezas de hombres y mujeres.

como se ha dicho, un carácter retrospectivo), le da un sesgo más profundo, más calificado quizá, a su ejercicio interpretativo.

Su discurso y cuestionamientos, como ocurre, por ejemplo, con las dos estudiantes de Arte de la entrevista 14, revelan un abordaje “meta” a la obra: en este abordaje, el sujeto analiza los entresijos y los resortes del producto artístico para, llegado el caso, reproducirlos él también en futuras obras. Es en este sentido, que el ejercicio interpretativo cumple un función de empoderamiento en el espectador/creador, en el espectador/colega.

20. MAC / PERIODISTA Y PROFESOR CHILENO

Entrevista con un periodista independiente (especializado en música) y profesor universitario, de 39 años, que, paseando de día domingo con su mujer y su hija pequeña por el parque de la Quinta Normal, se encontró de casualidad con la exposición de Camnitzer.

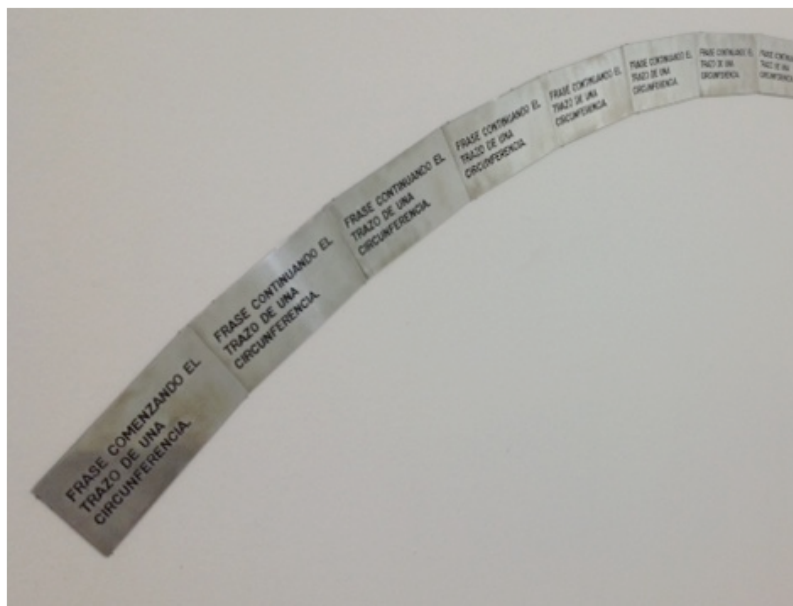
Se le preguntó, dentro de una de la salas (la que exhibía la pieza “Objetos arbitrarios y sus títulos”), sobre las impresiones que le estaba generando la exposición hasta ese momento.

Es interesante la crítica que tiene al arte, no sé si conceptual, pero... al principio veía como una crítica al arte conceptual, y después ya al arte completo. Cuando empecé a ver el tema que tiene con la firma, como que “la firma es el alma del arte”³⁶. Y ahí me di cuenta que no es solamente (la crítica) al arte conceptual, sino que es una crítica en general a todo el arte.

También a la repetición y al sinsentido. Porque también recién veía en la

³⁶ Se refiere a la obra “Autoservicio” que le ofrece al espectador la posibilidad de escoger una entre varias opciones (hojas con frases escritas) y ponerles, previo pago simbólico, el sello con la firma del artista. La frase a la que alude el espectador dice textualmente: “En la firma habita el alma del artista”.

obra que decía: “Esta es la primera frase de esta circunferencia”, “Esta es la segunda”, “Esta es la tercera...”³⁷. Entonces, en esta repetición yo creo que se está riendo de este arte que de repente es como... Si bien hay tipos que de repente conceptualizan una obra y tienen todo un armado teórico, histórico, social, en torno a su obra, independiente a lo que lleguen, pueden llegar igual a



“Circunferencia”

un papel arrugado³⁸, pero tienen una construcción intelectual, y yo creo que él también se ríe de este mismo papel arrugado: que llegan otros sin ninguna construcción teórica, pero que la tratan de justificar luego cuando les preguntan de qué se trata este papel arrugado.

En este mismo sentido, se refirió a “Plusvalía” (“un miserable guante”) y a “Pintura mural original” (“un rectángulo pintado en gris al que él le pone valor”).

¿De qué te hablan esas obras?, se le preguntó.

Yo creo que el arte, uno se da cuenta sin querer, que el arte también es consumismo. Porque el consumismo (implica que) tú te compras algo que no necesitas... necesariamente. Entonces siento que él también te está diciendo “cuidado con las obras de arte”, que si bien podemos decir de manera cliché: “es que nos eleva el alma”, también estamos comprando una pieza de consumismo. Porque a lo mejor no la necesitamos y porque a lo mejor sólo porque tiene la firma de alguien que nos dijeron que era bueno la estamos

³⁷ En alusión directa a la obra “Circunferencia”, una serie de placas de metal pegadas al muro.

³⁸ En alusión a “Origami”, pieza consistente en una bola de papel (una hoja arrugada común y corriente) a la que el artista le ha escrito con lápiz la palabra “origami”.

comprando a un valor exorbitante, que a lo mejor al mismo tipo que pinta en la plaza no se la estamos comprando.

Cuando se le preguntó sobre cuál era el sentimiento que le quedaba después de ver esas obras, respondió con una idea: “Que el artista viene de vuelta”. El espectador amplió su respuesta diciendo que consideraba que el artista, terminada esa etapa de egoísmo que caracteriza a los artistas jóvenes (y a los no tan jóvenes) propone que miremos al arte y no al artista; que entendamos al arte como algo más simple, que lo degustemos, y que “no nos pasemos tantas películas alrededor del arte”.

¿Con qué aspectos de tu vida cotidiana asocias estas obras?, se le preguntó.

Con el gobierno (risas). Este gobierno³⁹ que cada cosa que hace, que dice que es lo mejor de los últimos cien años de la historia de Chile y termina siendo no siempre así. Acabamos de tener un censo en el año 2012 que este gobierno, como todas las obras que hace, pequeñas, grandes, medianas, dice que esto es lo mejor que se ha hecho en la historia del mundo, en la historia de Chile en los últimos cien años. Y hubo un censo donde participaron, nosotros pensamos que todos los chilenos, pero que cada vez nos damos cuenta que lamentablemente no todos los chilenos; entonces el censo estuvo mal hecho y se tiene que repetir. El censo que el presidente (Piñera) anunciaba como el mejor censo de toda la historia de Chile es el peor censo de la historia de Chile⁴⁰. Entonces esta cosa grandilocuente de la firma, del arte, del arte conceptual, que es como bien grandilocuente, lo asocio justamente a lo que vivimos hoy día con un gobierno de derecha en Chile, que para ellos (los que integran ese gobierno) todo es espectacular, siendo que en la práctica parece que sólo saben hacer dinero.

³⁹ Se refiere al gobierno del entonces presidente Santiago Piñera.

⁴⁰ Este censo mal hecho al que se refiere el espectador derivó en un gran escándalo mediático y ocupó las primeras planas de los diarios.

Aquí nos encontramos con un espectador, cuyo perfil profesional (periodista cultural y profesor universitario) nos habla de un sujeto empoderado en términos de cultura mediática y dotado de una gran capacidad de análisis.

Su ejercicio interpretativo resulta notable por abarcador: teje una red de relaciones entre varias de las piezas de la exposición, extrayendo de éstas un denominador común: la crítica al arte en tanto práctica consumista. En este marco, critica la grandilocuencia del artista, asociándola con la grandilocuencia del político.

La interpretación de estas obras, sirven a este espectador, como en otros casos anteriores, para verificar algo que, en cierto sentido, sabe o intuye sobre lo que está pasando “allá afuera”.

21. MAC / PRODUCTOR MULTIMEDIAL Y PROFESOR DE ARTES PLÁSTICAS CHILENO

Entrevista con un productor multimedial y profesor de Artes plásticas, de 38 años, de la Universidad de Concepción. Este espectador vio previamente la exposición “Contra el olvido” en el MMDH. Los chilenos Patrick Siggert y Patrick Hamilton figuran entre los artistas con los cuales se identifica. Le interesa la interactividad que se puede lograr con las nuevas tecnologías y con las artes electrónica. “Aquí la interactividad se da por la reflexión”, dice este productor-profesor sobre Camnitzer. (Al momento que se le abordó, él hacía algunos apuntes en una hoja de sala frente a la obra de los diccionarios (1, 2 y 3)).

¿Qué te está pareciendo la exposición?, se le preguntó para abrir la entrevista.

Me parece bien desde el punto de vista que hace que el espectador tiene que estar preparado para encontrarse con una obra que puede ser un objeto, una

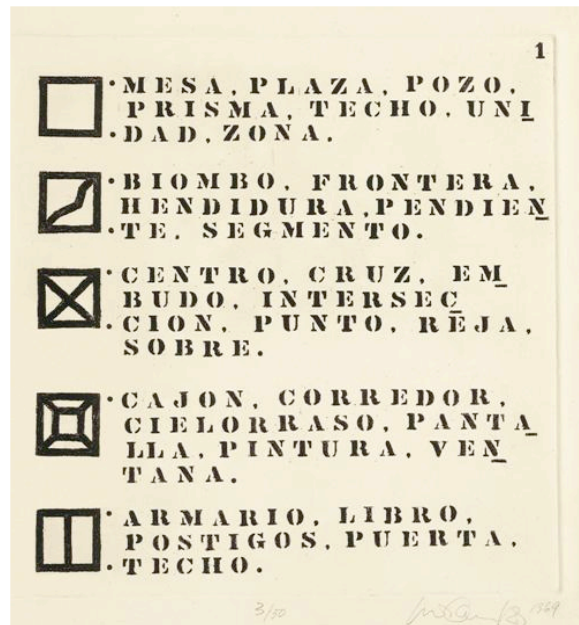
palabra; y la relación de la palabra con el objeto me parece bien porque en algunos casos esa palabra o ese objeto están simplificados al punto que son dibujados, y otras veces se presenta el objeto y hay diversidad de montajes. Eso me parece interesante.

¿Con qué te quedas de la exposición?

Bueno yo (risas) ya empezaba a dibujar, a copiar la obra aquí de Luis Camnitzer. Aquí ya, me encantó esta obra que asume un lenguaje muy simple de cuadrados y objetos, donde va agregando un puntito, una raya y nos está entregando una lectura de estos jeroglíficos.

Mostró la hoja de sala que había rayado: estaba copiando la obra "Diccionarios". Dijo:

Sí... Sí, pues, me encantó. Esto tiene que ver mucho con los pictogramas, entonces a mí me gustaría hacer una obra que se relacione con el pictograma. Por eso es que me gusto esto. Y, bueno, lo otro que me gustó que se relaciona con eso, esto era más sintético (lo que copió en su hoja de sala), en cambio eso ya está presentándolo...



"Diccionario 1"

Se refería a la obra "Objetos arbitrarios y sus títulos", montada en otra sala.

Fuimos a verla.

"Lo que podrías agregarle sería un chip", dijo.

¿Por qué?

“Porque como yo me relacionó más con la tecnología y veo que ahí hay objetos que son los comunes que uno puede dejar en una cómoda... El chip representa la interactividad, los circuitos”,

¿Y en el papelito qué hubieras puesto?, se le preguntó en referencia a que cada uno de los componentes de esa pieza es una dupla (objeto/texto).

“Le colocaría algo así como “link” o “conexión”.

¿Qué te hacen pensar y sentir las obras que has visto?

“Parece que no tiene que con el volumen propiamente, pero sí con la presentación de objetos y de lenguaje que se relaciona. Es muy poética la obra”.

Se le preguntó sobre la relación que encontraba entre la exposición del MMDH y la del MAC. “Me parece que allá se contextualizaba más con el museo en sí. Y esta es una obra un poco más abierta, más general”, dijo.



“Objetos arbitrarios y sus títulos” (detalle)

Se le insistió para que hablara sobre el conjunto de las dos exposiciones.

Bueno, es una obra reflexiva. Reflexiva en que el artista invita al espectador para que pueda completar una obra con sus cuestionamientos y lo abre a que se eduque desde el punto de vista de la visualidad (...). La obra no solamente es visual, es legible, es presentable. Eso.

¿Con qué asocias la obra, si pensamos en tu contexto personal, el contexto chileno de este momento? Se le mencionó la proximidad de las elecciones presidenciales.

Dijo que cada componente de la pieza “Objetos arbitrarios y sus títulos” podía representar “un voto”: “Puede representar eso porque estamos viendo un mensaje, como una postura”. Se le pidió entonces que se explicara mejor. Entonces mencionó la posibilidad de que, en lugar de votos, cada uno de esos componente representara un partido político. Se refirió al pedazo de algodón (parte de la pieza) y dijo que ese material podía usarse para representar una partido “blando”, mientras que una pieza de metal sería uno “duro”.

Se le pidió que fuera aún más explícito.

“No, no”, dijo. “No quiero caer en un análisis político ahora”.

22. MAC / FAMILIA CHILENA DE CLASE MEDIA-BAJA DE QUILICURA

Entrevista con una familia de clase media-baja de 4 integrantes de la ciudad de Quilicura: el padre, chofer, de 41 años; la madre, maestra de educación básica, de 35 años; y dos hijas: una de 10 años y otra de 6.

La familia realizaba un paseo dominical por el Parque Quinta Normal (en el día del niño), venían del Museo de Historia Natural y decidieron, ya que estaban por estos rumbos, entrar al MAC. Así se encontraron con la exposición de Camnitzer.

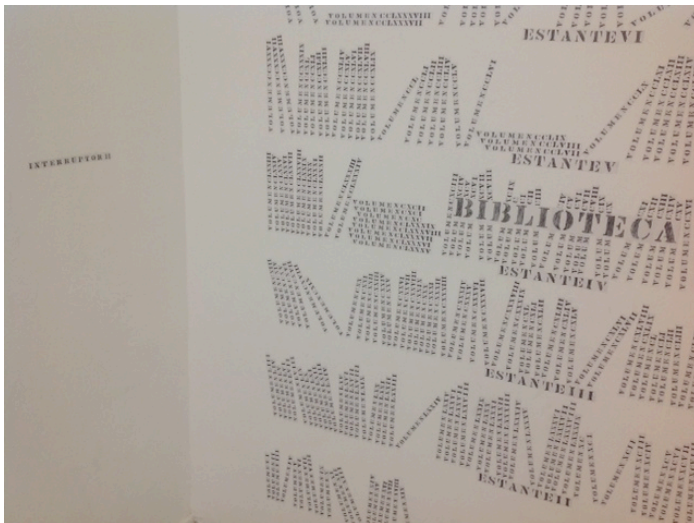
Cuando se les pregunta si les interesa el arte, la madre, se adelanta a responder que sí. Enseguida la hija mayor dice que a ella también le interesa el arte porque ella toca violín. La niña pequeña sólo asiente con la cabeza. Y el padre

termina diciendo que sí le interesa el arte porque apoya a su hija y a su esposa. Comenta que a su hija mayor le encanta dibujar.

La madre cita a Picasso y a Rembrandt como los artistas visuales que se le vienen a la cabeza. La hija mayor, a Van Gogh.

El padre dice que la exposición se le hace “muy bonita”. A la madre le parece “interesante”. Cuando se le pregunta que por qué, ella responde: “Porque toma objetos de la vida cotidiana y los presenta como arte”.

¿Con qué obra se quedan de la exposición?, se les pregunta.



“Living Room”

La hija mayor, la que toca el violín y dibuja, dice que se queda con “Plusvalía”, la pieza del guante rojo, porque le parece “bonito” e “interesante”.

La madre se refiere a “Living Room” como la pieza con la que se quedaría. “Es como extraño ver la pieza.

Uno se imagina que debería estar lo que dice el cartelito, pero es como extraño no verlo. Pero como que representa la realidad”, dice.

Cuando se le pregunta al señor –al papá–, sobre la pieza de su elección, él contesta que la instalación del árbol (“Raíces”) que está en el área del recibidor del

museo, por lo que le contó un joven del área de servicios educativos cuando recién llegaron. No sabe explicar por qué le gusta esa pieza.

A la madre –la maestra– la exposición le transmite un sentimiento de calma. “Todo el proceso”, dice ella, “es como de mucha tranquilidad en el proceso”.

“Yo estoy de acuerdo con mi señora”, dice el papá. “Es súper acogedora”.

Camila reitera entonces que “es tranquilo”.

¿Qué piensan sobre la exposición?, se les pregunta.

“Yo la encuentro súper interesante. Interesante la forma en que el artista representa la cosas, la vida cotidiana y la vida de él. El proceso de él también. Porque se ven...”



“...diferentes etapas”, completa la hija mayor.

¿Tú qué piensas de la exposición?, se le pregunta a la niña.

“Que está bonita e interesante”, responde.

Se le hace la misma pregunta al papá.

“Objetos arbitrarios y sus títulos”
(detalle)
parece muy interesante y acogedor”, dice.

“Me gustan. No sé mucho de arte. Me

La madre interviene para decir que el artista hace una obra de arte con objetos insignificantes.

“Por ejemplo, esa cajita de fósforos”, dice la hija mayor. “Uno nunca iba a pensar que iba a ser arte eso”.

Se refiere a uno de los componente de la obra “Objetos arbitrarios y sus títulos”: la cajita de fósforos con la frase “la metáfora”.

La madre subraya que el artista use cosas de la vida cotidiana que uno ve a veces tiradas en el suelo. “Y él las representa de una forma de... de vida”.

¿Con qué asocian estas obras?

“Yo creo que la mayoría de sus piezas están relacionadas con la vida diaria de las personas. La gran mayoría de los objetos que utiliza para representar el arte están en sí en la vida de uno”, dice la madre.

“Por ejemplo, la caja de fósforos”, agrega la hija mayor. “Y la botella de coca-cola”.

La niña se refiere a otra de las piezas de la exposición (la botella de coca-cola con los pedazos de vidrio adentro), que está ahí mismo en esa sala, y la cual vamos a ver.

“Es como que uno está encerrado en algo dentro. Como que uno está encerrado en una burbuja”, dice la madre.

“La persona encerrada en su interior”, dice la hija mayor.

¿Y eso cómo las hace sentir?

“Yo me ahogaría”, dice la hija mayor.

“Porque está así como muy tapada, muy encerrada”.

¿Y eso en qué te hace pensar?, se le pregunta a la niña.



“En que me puedo cortar”, responde.

La niña más pequeña repite lo mismo que su hermana.

¿Y usted, señor, en qué piensa?

“Yo pienso que es como todo acá en Santiago. Estamos como encerrados, esperando que llegue el fin de semana y poder salir de...”. Hace una pausa. “Descansar, no sé. Algo así”.

Cuando se le pide que se explique, el señor añade:

“Todos los días es lo mismo: trabajar, día a día. Y el fin de semana es como el escape de eso. Pienso que la botella... Yo lo veo de esa manera”.

23. MAC / PROFESORA DE HISTORIA DE SECUNDARIA Y VETERINARIO-FOTÓGRAFO, CHILENOS

Entrevista con una profesora de historia de enseñanza media, de 26 años, residente de Santiago Centro; y un veterinario y fotógrafo, 28 años, residente de Ñuñoa.

Él se definió como un aficionado al arte abstracto, la fotografía y, “de a poco”, el arte conceptual. Mencionó a Roberto Matta y Sammy Benmayor. También a Kandinsky y a Sergio Larrain. Ella, en cambio, dijo sentirse “súper alejada del arte”. Ninguno de los dos conocía la obra de Camnitzer.

Sobre sus impresiones generales de la exposición, se produjo el siguiente diálogo:

Ella: Me pareció súper interesante ver, explicar, a un conceptualista que realmente genera interpretaciones. Realmente uno ve la obra y se imagina cosas independiente de si es realmente la idea que quiso transmitir... Es mucho más fácil mirarla y sentirse estimulado a entenderla. Sugiere un desafío al espectador. A mí me pasó eso: que sé que hay algo detrás, hay una

idea. Y también me genera una idea. No es explícito necesariamente lo que intenta transmitir.

Él: Me pasó algo similar, ya que lo conocí ahora entrando a la muestra. Me parece un artista muy profundo y muy versátil. Es muy sencillo además. No



“Twin Towers”

usa... Es muy potente. Usa de repente materiales muy básicos para generar una idea o transmitir una emoción. Muy profunda. Como en el caso de una obra que tiene sólo dos cartas de naipes (“Twin Towers”) y transmite todo un historial quizá de acontecimientos, en Estados Unidos sobre todo del atentado a las Torres Gemelas, generando

incertidumbre y proponiendo algo también. Creo que eso. Es muy profundo. Me llama mucho la atención.

Ella: A mí me llamó la atención además su visión política. O crítica. Sobre todo de la sociedad actual. Y yo no sé de qué se trata esto, pero hay ahí unos que nos explicaron cuál era la idea y de ahí en adelante fue fácil entender quizá lo que quería hacer. Pero veo hartos trabajos sobre la imagen y el significado y la palabra. Como la connotación y la denotación de las cosas. No sé si en todas, pero lo que uno ve, que cree que es y lo que la sociedad estima que es. Como que veo hartos... quizá explica eso... O lo del mural (“PINTURA MURAL”) y que cuánto cuesta, el valor de las cosas. Como que habla un poco de la traducción social de las cosas y la palabra y lo que el artista cree que debería ser.

Él: Hace una crítica muy fuerte al sistema capitalista, creo yo, con varias obras. Al consumismo y me recuerda mucho a un artista chileno, a Alfredo Jarr, que tiene como una línea de investigación similar.

Cuando se les preguntó que con cuál pieza de la exposición se quedaban, él se refirió, con ayuda de ella, a “El viaje”. “La encontré demasiado profunda. Agresiva. Muy potente”, dijo él. Y agregó: “Quizá no la hubiese entendido tan bien si no nos la explica una niña que está en la entrada”.

A continuación tuvo lugar el siguiente diálogo:

Él: creo que refleja en gran parte lo que ha sucedido en la historia latinoamericana los últimos 500 años. Que partió con esa... O sea, hay otras teorías de otros colonizadores quizá antes. Pero la llegada de Colón es la más significativa hacia este nuevo mundo y en ese viaje se supone que trae toda la cultura de Europa a Occidente y, bueno, ahí comienza la historia de la dominación europea en el continente. Y creo que es una historia que ha sido marcada a sangre y fuego. Y los cuchillos son demasiado evidenciadores de eso: su punta filuda que encima llevan grabado el nombre de las carabelas. Lo encuentro bastante fuerte. Faltó un poco de sangre quizá...

Ella: Y las pelotitas de Navidad...

Él: El significado de las pelotas de Navidad le da el contraste como de la herencia ya más cultural. Porque los cuchillos quizá como la forma y esto ya es un poco más...

Ella: Como cristianismo y...

Él: Y el sistema económico también...

Ella: ...las pelotas de Navidad como un símbolo, una representación de...

Él: Voladeros de luces⁴¹ ...

Ella menciona la pieza “La forma generando el contenido” como una de las que más le gustó. Después mencionó “Pintura mural original”. “Me imagino que es como una crítica al arte porque, claro, es un rectángulo gris”, dijo en un primer momento. “Es como: ‘yo te puedo vender mi arte’. Y por otra parte es como: ‘claro, al final esto no es nada’”.

¿Qué sentimientos les inspira la exposición?, se les preguntó.

“Resistencia”, contestó ella.

“Me genera mucha confusión... Me ha replanteado conceptos nuevos y estoy, no sé, pensando todavía”, dijo él. Y agregó:

Por lo que entendí este es un artista conceptual, pero igual y su arte es como contextual, ya que sin el contexto no podría haber levantado muchísimo de lo que ha hecho(...). Hace una crítica al sistema, planteando un poco el tema del dominio de las potencias extranjeras, por un lado. Otra: la crítica al consumo.

Ella termina refiriéndose a “Objetos arbitrarios y sus títulos”:

O sea, yo de repente pensé que podría ser hasta un juego. Como que a él se le ocurrió agarrar... en una caja había un objeto y en otra habían palabras, y las palabras las pensó y las unió, porque en los cuadritos, en los cuadritos decía que las frases de abajo las hizo antes del contenido; entonces yo me imaginaba que no necesariamente tenía que tener sentido la descripción de la palabra con el objeto creado; entonces no necesariamente tendría que ser súper pensado. Él también hace una crítica a esa cuestión de que... por eso la niña de abajo nos dijo: “No es arte conceptual”...Yo creo que no es sólo que ese botón es “el túnel”. En una de esas uno dice: ¿de qué manera puede ser un túnel un botón? Y estaba pensando quizá en eso. No sé...

⁴¹ “Voladero de luces” es una expresión que se usa en Chile y que hace alusión a un distractor. Una expresión equivalente en México sería “cortina de humo”, por ejemplo.

24. MAC / GESTOR CULTURAL

Entrevista con un empleado del área de gestión cultural de la Biblioteca de Santiago, de 41 años, originario de Quilpué pero residente de Santiago desde hace 7 años. Este espectador es, además, periodista y profesor. Dijo estar interesado por el arte. Entre sus artistas favoritos se encuentran Matta, Kandinsky, Miró, Schiele, Klimt. Aunque había escuchado el nombre de Luis Camnitzer le era conocido antes de visitar la exposición, no había visto su obra.

La conversación comenzó frente a “Pintura bajo hipnosis”, la cual eligió como una de las piezas que más llamaron su atención.

Cuando se le pide su opinión sobre la muestra, responde que le parece muy interesante la relación imagen-palabra, tema que ha estudiado y sobre el que ha escrito algún texto.



“Fragmento de una nube”

Descubrió en la obra de Camnitzer citas a Magritte, como por ejemplo en “Fragmento de una nube”. La comparó con “Ceci n’est pas une pipe”.

¿Qué te hace sentir y qué te hace pensar la exposición?, se le preguntó.

Sentir indirectamente, a partir de lo que uno va pensando, porque no es una obra muy sensual en ese sentido. Es más bien analítica y a mí me hace pensar en ese análisis semiótico. Como tú decías: Camnitzer es un profesor, alguien que está investigando. Se nota que está jugando con esas posibles

combinaciones de texto-imagen, cuál es el rol que cumple la imagen dentro de la comunicación y cuál es el rol que cumple el concepto dentro de la comunicación.

Enseguida se refirió a “Landscape as an Attitude” [El paisaje como actitud], otra de las piezas que se encuentran en esa misma sala.

¿De qué te habla esta obra?, se le preguntó.

Bueno, por una parte de esas connotaciones. Como te digo, cuando se está jugando con la significación de las imágenes, porque todos nos damos cuenta que es imposible que al mismo tiempo sean esta oveja y una casa y estén sobre un rostro. Eso ya es una... más que una situación onírica, es una situación irónica en el sentido que las imágenes no



“El paisaje como actitud”

están cumpliendo su valor inicial. La oveja ya no está aquí como oveja sino como una representación de una oveja y en un lugar curioso, por demás, sobre un rostro. Eso en primer lugar. Y en segundo lugar, me rememoró algunos cuadros de Chagall. Esos paisajes que en el fondo aparecen rostros y otras cosas, pero que encima están pintadas. Está la oveja, está la iglesia. Me hizo ese sentido.

Dijo que la obra de Camnitzer le hace pensar en sus alumnos, que son estudiantes de Diseño. Encuentra que es una obra con un valor pedagógico, la cual podría hasta relacionarse con ciertas teorías de la comunicación. En este sentido, le

parece que haber elegido “Landscape as an Attitude” para la difusión de la exposición fue un acierto⁴².

Cuando se le pregunta si relaciona la exposición con algún aspecto del contexto chileno, contesta que no, que para él la obra *no* es muy política en términos generales. Aunque reconoce que la muestra “Luis Camnitzer” contiene unas pocas obras que hablan sobre el poder y sus transformaciones.

25. MAC / FAMILIA CHILENA DE CLASE MEDIA ALTA

Entrevista con una familia de clase media alta de la comuna de La Reina: el padre, de 54 años, ingeniero civil; la madre, que es diseñadora y tiene una tienda *gourmette*; y dos hijos varones pequeños.

Cuestionado al respecto, el hombre aseguró que todos en su familia se consideran aficionados al arte. La mujer dijo que a ella le gusta el surrealismo. Le gustan Matta, Miró y Picasso. También Kunderwasser y Calder. Su esposo citó a Le Corbusier para criticar de manera negativa a la exposición: “Estoy acostumbrado a algo más emotivo. Esto lo encuentro súper cerebral, pero muy ingenioso. Me costó entenderlo”.

Ella intervino para decir que ésta es una exposición que no se mira, sino que se lee. “Y se entiende”, dijo el hombre.

“Es como una crítica al arte desde el arte”, dijo él.

¿Con qué se quedan de esta exposición?, se les preguntó a los niños.

⁴² Curiosamente esta misma imagen fue la que se eligió para promocionar la exposición en el Museo de Arte de Zapopan.

“A mí me gustó la botella de coca-cola con vidrios adentro”, dijo el hermano mayor. “La encuentro rara (la obra) porque adentro trae cosas de la misma cosa”.

Habló entonces la mujer:

Me quedo con una sensación un poco fría. Me gusta más que expresa más emotividad que tanto cerebro. Ahora, lo encuentro interesante. Lo encuentro como muy pedagogo al artista. Como que te va enseñando muchos elementos que te conceptualizan cosas, como esto de contrastar un precio con otro, el manifiesto que hace allá en la sala de lectura, que es muy interesante porque te va haciendo cuestionar una manera de no sólo hacer el arte, sino que es una manera como de vivir el mundo. Yo te diría que me quedo más que nada con contenido. Con un contenido filosófico más que con una experiencia de arte.

¿Con qué asocian este conjunto de obras, pensando en la realidad de ustedes como familia chilena que vive en Santiago?, se les preguntó.

Respondió la mujer:

Yo diría que hay una relación directa con el estilo de vida que hemos construido y con las cosas que no nos gustan de él, ¿ah? Yo creo que hay un discurso que está puesto en casi todas las expresiones que el artista hace y que de alguna manera nos hace tomar contacto con esos elementos que hoy día nos están molestando un poco de nuestra actual forma de vida.

¿Como cuáles?, se le preguntó. Ocurrió entonces el siguiente diálogo entre el señor y la señora.

Ella: Un poco lo que te mencionaba del Manifiesto. Él se refiere a que para ser exitoso tiene que competir y que esa competencia debería implicar que podría él matar a todos los que son su competencia, pero que como no puede hacerlo tiene que gritar más fuerte, etcétera, etcétera. Ese discurso está presente en muchas de las obras que vimos hoy, y nos recuerdan eso, ¿ah? En el fondo uno se sale con eso, quizá por eso también esa cosa fría, que es un espejo a un estilo de vida que no nos gusta mucho. Y obviamente eso no

te produce tanto bienestar ni tanto placer como pudiera ser una obra más pictórica.

Él: Yo creo que todos tenemos algún grado de rabia con la situación o con lo que estamos viviendo en determinados contextos, y creo que mirando acá veo muy reflejada como parte de esa rabia. Ahora, como dije, de manera ingeniosa e inteligente, pero se nota eso, ¿ah? Entonces si es eso lo que el artista quiere lograr, lo logra bien porque está plasmado de una manera interesante. Pero no me emociona porque en el fondo veo... lo que me da rabia (risas). Veo lo que me da rabia.

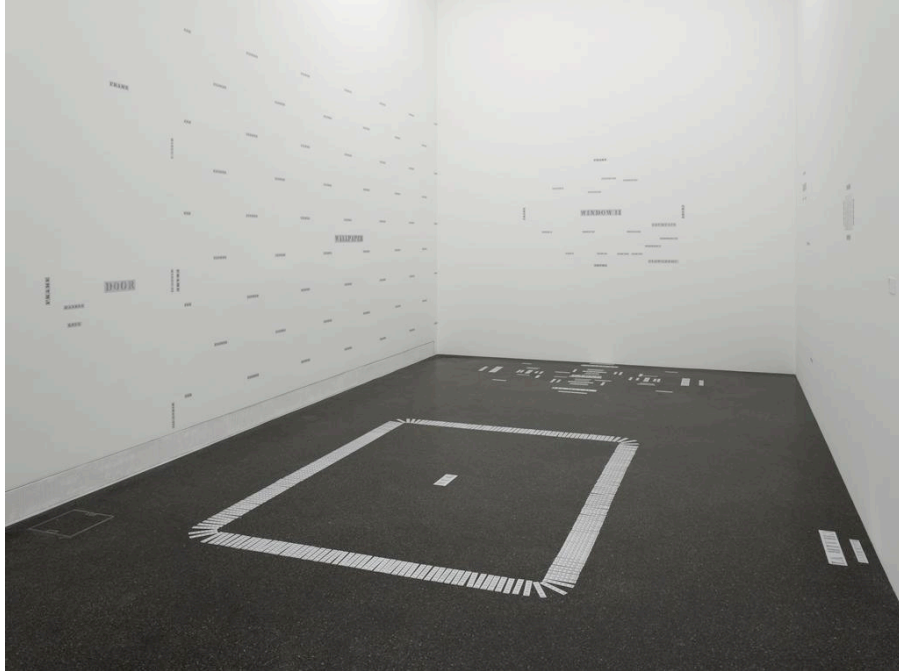
Ella: Debería haber un curso a todos los que protestan aquí en Chile de una manera distinta de hacer notar los enojos. Porque realmente es ingenioso en la manera de hacerlo (risas).



26. MAC / MADRE E HIJA, CHILENAS

Entrevista con madre e hija, residentes de la ciudad de Chillán. La señora, de profesión psicóloga, es hija de una pintora; la hija, de 13 años, de padre sueco, es estudiante de séptimo básico del Colegio Concepción y tiene, de hecho, la doble nacionalidad (chilena-sueca).

La entrevista tuvo lugar dentro de la pieza “Living Room”.



“Living Room”

Para “romper el hielo” se les pidió al comienzo de la entrevista que hablaran un poco sobre su lugar de residencia. La señora tomó la palabra para decir que Chillán es un pueblo chico, muy tranquilo y muy lindo que está a la mitad del camino (a una hora de distancia) entre la Cordillera y el mar. Comparado con Chillán, Santiago se les hace una locura. Aprovechan cada que vienen para visitar los museos, que en Chillán no tienen. Entusiasmada, la señora dijo: “¡Nos encanta el arte!”.

La hija, que tiene un carácter tímido, dijo que a ella le gusta mucho dibujar y quiere ser diseñadora “o una de esas profesiones”.

A nombre de las dos, la madre dijo que la exposición les encantó. Relaciona la obra de Camnitzer con la obra de Magritte, que es uno de sus artistas favoritos.

“Hay un toque de jugar, digamos, con la semántica. Tiene humor. Es muy revolucionario”, dijo la señora.

¿Qué agregarías a lo que dice tu mamá?, se le preguntó a la adolescente.

“Ah... No sé... Me gustó también como... Tan simple, con cosas tan simples de la vida cotidiana... Y hacía juegos de palabras con cosas que tú dices: ‘¡Ah, verdad, yo entiendo esto, sí!’ ... Muy interesante”.

¿Por qué elegiste esta obra que se llama “Living Room”?, se le preguntó a la adolescente.

“Porque es tan amplio... Y porque uno mismo se puede imaginar las cosas que uno mismo puede agregar”.

¿Qué parte de la pieza te gusta más?, se le preguntó, haciéndole ver que nos podíamos mover dentro la obra misma. La adolescente caminó hacia una esquina, donde se sugería que había un cuadro colgado de uno de los muros del interior de “esa” casa.

“Me gustó cómo uno se queda intrigado pensando como era este cuadro originalmente... Dan ganas de investigarlo”.

¿Qué les hace pensar y qué les hace sentir este “Living Room”?

Contestó la madre:

Bueno, desde el momento que uno entra y ve letras por todas partes no cacha rápidamente lo que hay, ¿no? Pero cuando empiezas a ver: “¡Ah, una puerta!”, “¡Ah, flor-flor-flor-flor!”, “¡Ah, es la pared que tiene un...”. Y cuando vimos los flecos (de la alfombra), ya nos empezamos a reír. ¡Es que es muy ingenioso él! Muy entretenido.

Entonces podemos pisar la alfombra. Esta es una pieza que se puede pisar, se les dice. Tiene lugar entonces el siguiente diálogo:

Madre (se ríe mientras pisamos la “alfombra”): Él representa toda la habitación con palabras. No hay nada en la habitación, pero uno puede imaginarse la habitación completa.

¿Y por qué es relevante una pieza como ésta? ¿Por qué se les hace interesante?

Madre: Porque él está jugando con nosotros. Esto nos lleva a la imaginación rápidamente. Nos hace divertirnos. Es divertido jugar con las palabras, siempre es divertido y entretenido. Lamento mucho que una persona ciega no pueda disfrutar de esto en realidad (risas), pero es muy bueno. Muy genial.

¿Con qué asocias esta pieza? ¿Con qué cosas de tu vida en Chillán o, no sé, de tu vida como estudiante en general o del contexto chileno en que ustedes están viviendo?, se le preguntó a la adolescente.

Mmm... No sé, me hace pensar en un lugar que no tiene muchas cosas también. Porque no tiene mucho... Y me hace pensar mucho en la casa de mi abuela también, que es muy tranquilo, tiene la casa llena de flores, el patio, las ramas, el árbol, la (inentendible)... de... sí... Sí, en ese sentido me recuerda a Chillán también. En cómo está cerca de mi casa: lleno de árboles. Flores.

¿Y a usted?, se le preguntó a la madre.

Sí, es evidente que es una habitación que no es moderna. Yo entré y empecé a buscar el televisor, ¿te das cuenta?

Claudia: No estaba (risas)... No estaba... no estaba... No, pero maravilloso. Es como muy romántico, ¿ah? Y te da la sensación de eso: del comedor un poco antiguo, ¿verdad? No sé. Me imagino así... Sí.

Bien, ¿algo más que quieran decir sobre esta exposición y sobre lo que les habla esta pieza? ¿De qué más les habla?

Contestó la madre:

Eh... Bueno, a mí personalmente me ha despertado mucha curiosidad por el autor. Creo que ahora salgo a buscar, a *googlear* quién es él y a informarme.

Hay una sala de lectura, se les dijo.

“Sí, estuvimos mirando los libros también”, dijo la madre. “Pero realmente una persona muy interesante. No sabía que existía y eso me... eso es tal vez lo que me molesta un poquito: no haber sabido (risas) antes”.

¿No sabía que era un artista uruguayo?, se le preguntó a la madre.

“No, no sabía”, dijo.

Se le explicó que Luis Camnitzer es un artista uruguayo de origen alemán, y que vive en Estados Unidos.

“Yo me imaginé que él podía ser del Río de la Plata por algunas palabra que él usa, ya, en algunas de las obras”, dijo.

¿Como cuál?

Eh... a ver... Por ahí con “brillos” (¿?) sí puede ser, pero hay unas palabras que no me acuerdo. Acá tal vez... No, no me acuerdo, pero sí había palabras que son del Uruguay de todas maneras. Tengo muchos libros uruguayos y, bueno, mi cuñado es argentino... Sí... Muy interesante... Y, claro, por supuesto que me di cuenta que él no vive acá, que ha hecho trabajo por todas partes, pero él no...

¿Quieres decir algo más?, se le preguntó a la adolescente.

Mmm... No sé, yo... Algo que yo hubiese hecho, en este caso: había... Yo, si hubiese hecho una obra como ésta, yo también habría hecho cosas más originales, quizá algún plato en la mesa, le faltaba alguna de las comidas que estaban. O...

O quizás le tenían otra cosa a agregar, quizás... Quizás el libro, en los volúmenes, le hubiera puesto el nombre a algún libro. No sé, me gusta este cuarto porque también yo misma qué es lo que yo le habría agregado si hubiese hecho un cuarto como éste.

27. MUSEO DE LA MEMORIA / PAR DE COLEGIALAS DE SECUNDARIA

Entrevista con dos estudiantes de 4º. medio (secundaria) de la escuela New Heinrich Highschool de la comuna de Ñuñoa (clase media alta), en Santiago.

“A” tiene una voz grave y un poco cómica (al escuchar la grabación parece como si se estuviera mordiendo el labio mientras habla); “B”, en cambio, tiene una voz suave y es muy expresiva al hablar. Se pudo apreciar que “B” estaba muy conmovida por su visita al museo.

Estas dos escolares, uniformadas, han venido de excursión al Museo de la Memoria junto con sus compañeras de grupo. Al momento en que se les aborda, en el balcón donde está puesta la frase de “Fosa común”, su excursión ya terminó.

¿Se sienten interesadas por arte?, se les preguntó.

“Me llama la atención de dónde surgió... cuáles son los fines del arte y por qué ciertas pinturas tienen ciertas características y otras no”, dijo A.

“A mí me gusta el arte, todo lo que sea expresión del ser humano, por representar su ideología o sus emociones. Encuentro que es una gran forma de difundir o dar a conocer alguna manera sin tener miedo a la represión como pasó en este tiempo (se refiere al tiempo de la dictadura) o nada, simplemente dejar fluir el inconsciente”, dijo B.

Ambas dijeron estar interesadas en Van Gogh. Ninguna había venido antes al Museo de la Memoria.

¿Qué impresión les causó el museo? Respondió primero “B”:

De verdad es súper fuerte porque son vivencias que son de nuestros abuelos. O de los papás, los que tienen papás más grandes. Y es complicado porque es un cúmulo de emociones que son súper contradictorias porque, por ejemplo, en mi parte, en mi familia, mis abuelos maternos fueron del partido de izquierda, y también fueron perseguidos y fue súper complicado. Pero a la vez tengo por otra parte, mi mamá.



“Fosa común”

“A” dijo:

Todo en general porque igual como dijo ella es *shockeante* porque, por ejemplo, por mi parte mi familia es de derecha, ya, y como siempre he tenido la visión de ellos de los comunistas que son malos y todo. Pero ahora esta información que nos dieron acá (en el Museo de la Memoria) como que se mezcla con la otra y ahora puedo tener una visión de mi parte.

Hablando sobre las piezas que más les impresionaron del museo, “A” mencionó el mural con las fotos de los asesinados o “desaparecidos” durante la dictadura. “B” mencionó a la sala donde se exhibe una “cama eléctrica”, instrumento de tortura del régimen de Pinochet.

Enseguida se les explicó a las dos jóvenes que ese letrero que estaba pegado en el piso del balcón era una obra que formaba parte de la exposición “Contra el olvido” de Luis Camnitzer.

¿Cómo experimentan esta obra, esta intervención del espacio?

Contestó “B”:

Pa’ mí es como lo que... a ver, complementa en sí las fotos de todos los detenidos, de todos los desaparecidos, de todos los muertos. Porque a la larga fue eso: fue una fosa común. Se tiró a todos sin pensar en hijos, en política, EN NADA. Llegaron y se tiraron. Y creo que esa es la mejor palabra que podía hacer entender lo que pasó. Pa’ mí es shockeante. Son demasiadas emociones como que te embargan, sí, el museo, esa carga de energía, de tristeza, de angustia, de soledad, de pensar que fue mucha gente que sufrió tanto y no tenía a nadie más que otra persona que estaba igual o peor que ella. Que no tenían a nadie en quien recurrir. Que estaban solas.

“Yo todavía no entiendo por qué lo pusieron acá. Esa palabra”, dijo “A”.

Pero, ¿qué piensas?

“No sé, como que estar acá se siente raro”.

¿Sabes lo que es una fosa común? El término.

“Sí, pero se siente una sensación rara, como que uno mismo está ahí tirado, pero que todavía puedes ver...”.

Repito lo que ella dice. Y ella agrega:

Sí, pero pensar que todavía nadie encuentra, que está ahí tirado sin qué hacer y está solo. Y yo creo que por la visión que tengo, creo que como que esta parte nos muestra un grupo de personas que fueron tiradas a este lugar. ESO CREO YO. Por eso la visión y no muestran los que están abajo.

¿Qué piensas?, se le insiste.

Para mí fosa común en general es como, claro, un lugar donde se tira a la gente y es por decirlo de alguna manera que todos ya fueron tirados a un lugar... es que en verdad no sé qué (inaudible)...

¿Qué asociaciones hacen? Si nos ponemos a pensar en el contexto chileno actual?

“B” tomó la palabra para decir:

Yo creo que está súper complicado... Yo soy de la idea de que no importa cuán mal esté el país socialmente si es que no hay un problema económico para que en verdad el problema sea de magnitudes GIGANTES, como lo fue en ese tiempo, que la economía empezó a bajar. Pero en verdad creo que, me explico, para que explote el conflicto. Pero creo que igual estamos llegando a un conflicto que igual es medio complicado. Porque por un lado está educación que está súper complicado, que en verdad hay chicos que no tienen la misma calidad de educación que podemos llegar a tener nosotras. O otros que tienen mejor que nosotras. Que hay muchas diferencias sociales: el que es más pobre se hace más pobre; el rico se hace más rico. La salud está pésima: los hospitales están en protesta casi todos los días. Entonces en verdad es súper complicado porque hay una diferencia ideológica que se está marcando mucho en estos últimos tiempos. Que la juventud últimamente está volviendo quizá a tomar ese espíritu de lucha o de ideología sin controlar. O sin pensar que quizá... eh... frenar un poco, o tratar de irse por una vía más de conversación, de diálogo, sería lo correcto. Si no de qué sirve haber vivido un proceso tan fuerte como el que vivimos si no se va a sacar ninguna lección, ningún aprendizaje.

“A” dijo:

Ah, yo creo que... mmm... yo creo que por lo mismo que dijo la María Jesús, como el pueblo ha tomado más conciencia de que esto se debe evitar, y cómo hacer que los poderosos, por decir algo, no pasen a llevar nuestros derechos. Es por eso que hemos visto que últimamente acá se han hecho protestas, paros, con tal de que la gente con más poder pueda por fin reconocer que nosotros también tenemos derechos.

28. MUSEO DE LA MEMORIA / ESTUDIANTE DE ANTROPOLOGÍA

Entrevista con un estudiante de Antropología, de 21 años, originario de Santiago pero residente en la ciudad de Valdivia, que ya había venido en una ocasión a este museo (en un momento de la entrevista confesaría que se encontraba allí dentro “haciendo tiempo”).

La entrevista se hizo frente al foto-grabado 24 (“The brand perforated his sleep” [La marca perforaba su sueño]), con la imagen de un foco.

Como se hizo en otras entrevistas, se comenzó preguntándole al entrevistado por el sitio donde vivía, en este caso Valdivia. Se refirió a esta ciudad del sur de Chile como aburrida, lluviosa, fría y con una gran población estudiantil.

Cuestionó la necesidad de un museo como éste.

“Siento que esta cuestión de rememorar y seguir con la herida abierta y metiendo el dedo en llaga. No sé, siento que es a veces hasta morboso”.



24. “La marca perforaba su sueño”

¿Tú te podrías definir como alguien a quien le interesa el arte?, se le preguntó.

“Me gusta, pero no sé si me interesa porque en realidad no soy alguien que se preocupe por encontrar, o sea por estudiar ese tipo de cosas. Entonces, por ejemplo, esto (se refiere al fotograbado) me gustó porque me llama la atención y es una cuestión netamente estética”.

Dijo que lo que le llamaba la atención de aquel fotograbado eran los colores.

¿Por qué te gusta?, se le preguntó.

“Pueden ser los colores, la forma en que... no sé. No podría explicarlo. Por eso tampoco puedo decir que me interese el arte porque no manejo tampoco conceptos y cuestiones así”.

Dice que en términos generales la exposición le parece interesante.

“Pequé al leer un poco esa introducción, esa como llamada de atención al espectador. Cómo intenta hacerlo actor a la vez. Porque al final uno también construye la obra. No es una cuestión pasiva”.

¿Qué te hace sentir y qué te hace pensar este conjunto de obras?

“Un buen mensaje”.

¿Cuál sería ese “buen mensaje”?

No sé, yo veo un mensaje que va dirigido a un tipo de crítica y a la vez súper irónico y no sé, que tiene que ver con una crítica a ciertos... que también... si lees la introducción podría decir que puede ser ya una crítica a un tipo de... ¿cómo se llama esto? ... se me fue la palabra... a un periodo histórico y a ciertos procesos políticos. Pero también hay cuestiones que tienen que ver con el mismo sujeto, el mismo individuo, que llaman la atención por eso.

¿Con qué asunto de tu vida cotidiana relacionas esta exposición?

Yo considero que primero tiene que ver con esto que decía: considerar al espectador no como simple espectador, poh, sino también como actor... Tiene que ver con el tema de la política actual y el movimiento, por ejemplo, estudiantil que se gestó en el 2006 y que sigue en movimiento. En tanto que el movimiento necesita actores, poh. No necesita individuos o sujetos aislados, necesita gente en movimiento, poh...

Este estudiante dijo no solamente identificarse con el movimiento, sino participar en él. Explicó que las demandas del movimiento son igualdad, gratuidad y democratización. Se dijo pesimista con respecto a las elecciones:

Primero porque... y de nuevo volviendo al tema del actor, del espectador-actor: no necesitamos gente que vote, poh. Necesitamos gente que se gobierne y que gobierne. Entonces la gente que vota y que elige a alguien para que los gobierne, no tiene sentido.

29. MUSEO DE LA MEMORIA / AMA DE CASA CHILENA, EX BURÓCRATA DURANTE EL GOBIERNO DE SALVADOR ALLENDE

Entrevista con una ama de casa, egresada de Orientación, ex empleada del Ministerio de Hacienda durante el gobierno de Salvador Allende. Residente de Santiago.

Encontré a esta mujer recorriendo la planta principal del museo (debido a que, durante la mañana de aquel día, no había nadie en la exposición de Camnitzer, me propuse bajar y buscar algún espectador de otra sala). Al momento de abordarla, pude constatar que se encontraba muy conmovida como consecuencia de su vista al museo.

Después de una breve conversación sobre este proyecto de investigación, ella accedió gentilmente a subir hasta el tercer nivel del edificio para ver la exposición “Contra el olvido” de Luis Camnitzer.

La entrevista se llevó a cabo en el pasillo donde estaba montada la obra “Memorial”, junto al balcón. Es decir, en el umbral del espacio correspondiente a la pieza “Fosa común”. Hago la mención de este emplazamiento pues, como se verá más adelante, resultó significativo en el ejercicio interpretativo de esta espectadora.

Ella tiene alrededor de 60 años. Contó que, al momento del golpe de Estado, trabajaba para el Ministerio de Hacienda de Chile. Su cuñado, que luego del derrocamiento estuvo preso durante 3 años en diferentes prisiones (para luego irse a la Universidad de Stanford en Estados Unidos), era un ministro del gabinete de Salvador Allende.

Un dato clave y que marcó el rumbo de esta entrevista: el 11 de septiembre de 1973 ella se iba a casar por el civil.

La siguiente es una versión editada de su relato sobre aquel día, que construyo a partir de las preguntas que, sobre el tema, le fui haciendo. Como se verá más adelante, este relato está ligado a su interpretación de las obras artísticas. He puesto con mayúsculas aquellas palabras dichas con mayor carga emocional.

El 11 de septiembre no se pudo hacer nada. Yo personalmente me recuerdo que me fui a trabajar al Ministerio de Hacienda donde trabajaba, que estaba al lado de La Moneda⁴³. Entonces voy en el bus hacia el Ministerio y escucho unos obreros que van con una radio grande, escuchando así que los milicos se habían sublevado. Entonces yo me bajé y caminé como cuatro cuadras

⁴³ Se refiere al Palacio de La Moneda que es, hasta la fecha, el recinto del poder ejecutivo chileno. Allí murió Salvador Allende el día del golpe de Estado.

hacia el Ministerio y no alcancé a entrar, porque un compañero me dijo: No entres porque te puede pasar algo. Y me fui a La Moneda que estaba al frente y miré y estaban todavía las tanquetas. Estaban los carabineros resguardando al presidente. Entonces dije yo: **TODAVÍA HAY RESGUARDO AL PRESIDENTE. LOS CARABINEROS**, la fuerza policial. Quince minutos, veinte minutos después, se van los carabineros y llegan las tanquetas. Ése fue el general de Aviación que fue un traidor con Salvador Allende.

Y entonces, cuando empezaron a llegar los militares yo me devolví a mi casa y toda la gente salió corriendo, corriendo... Eh... Y no pude atravesar la Plaza Italia, la Plaza Baquedano, y la gente se tiraba, tú sabes, encima de los autos, para llegar a sus casas. Entonces yo me devolví y me fui a la casa de una hermana para ver cómo estaba ella. Y ella ya no estaba: había salido con sus hijos a resguardarse a otro lugar... Y mi cuñado, el esposo de ella, estaba en La Moneda con... con Salvador Allende.

Estaba adentro... Entonces llegué a la casa de mi hermana, donde estaba mi compañero, que todavía no era mi esposo

porque nos íbamos a casar ese día (risas), mi novio podríamos decirle, y sacamos algunas cosas y nos fuimos a la casa de MIS PADRES a otro lugar ahí en Providencia. Y **DEJAMOS LA CASA CERRADA...** porque era muy peligroso quedarnos en la casa. Bueno, la casa esa fue allanada muchas veces. Entraron los carabineros para adentro, se robaron muchas cosas, hicieron tirar otras tantas.

Bueno, y después yo me fui de allí a mi casa con un terror espantoso... porque nadie sabía nada. Yo vivía en Providencia... Y con un terror porque no sabíamos nada ni de mi hermana ni de mi cuñado. Y mi cuñado estaba en La Moneda con Salvador Allende... Eh... Entonces mi cuñado fue el que salió



“Fosa común”

con otro ministro más, no sé si fue con Toán, no me recuerdo bien al Ministerio de Defensa a hablar con los militares... Y ahí quedaron detenidos... Y ahí nosotros no supimos NADA de ellos, de él me parece que por tres días no supimos nada...

Mi cuñado vive aún. Bueno, y a los días supimos... que se lo habían llevado a la Escuela Militar me parece. Y después se lo llevaron a la Isla Dawson⁴⁴. Y después se lo llevaron a Ritoque, hacia el norte. Una playa donde tenían un centro los militares. Y después a Cuatro Álamos, aquí en Santiago. Y de ahí la Comisión de Derechos Humanos lo sacó y se fue a Estados Unidos. La Universidad de Stanford se lo llevó a Estados Unidos. DESPUÉS DE TRES AÑOS. Tres años detenido.

Esta cosa del exilio es muy espantosa porque mi otra hermana también salió exiliada, a Venezuela. Entonces te parte la vida en dos. Mi vida se me partió en dos a mí: antes del golpe y después del golpe. En todos los sentidos. Entonces mi hermana tenía CINCO niños, CINCO NIÑOS, entre adolescentes y bebés de tres años. Entonces de repente que te coloquen en el aeropuerto, ¿no? Qué te dicen: se tiene que ir, y a él lo sacan de donde estaba acá prisionero, en el aeropuerto. De un momento a otro, la familia, y se fue. Con la letra "L" del pasaporte que dice que tú no podías entrar. La letra "L" significa que tú no podías entrar (de regreso) a Chile. No me recuerdo bien cómo era, la verdad, pero no podías entrar más a Chile. Y después, cuando empezaron las protestas en Santiago... la gente comenzó a protestar... fuerte... los cacerolazos... ¿te fijas?

Estamos hablando del 80 ya, el ochenta y tantos. Y empezaron a quitar después las "eles" de los pasaportes, debido A LA PRESIÓN INTERNACIONAL. Nada más. Tenían la presión internacional y empezaron a permitir que vinieran a Chile ciertas personas. Bueno, y empezaron las protestas y esto termina gracias al movimiento internacional y a los chilenos que estaban afuera además. Hubo el plebiscito del "sí" y el "no", no me

⁴⁴ Una isla que la dictadura usó como campo de concentración. En el centro de documentación del Museo de la Memoria me encontré un libro con los dibujos que un arquitecto chileno, preso durante el gobierno de Pinochet, hizo durante su estancia.

recuerdo ya el año. Pero, CLARO, era una MENTIRA. Una falsa que hizo Pinochet. Yo me recuerdo que nos cortaron un pedazo del carnet, la punta del carnet (risas). Absurdo total.

Cuando la mujer terminó su relato, se le invitó a pasar al balcón (donde estaba instalada “Fosa común”), pero ella se negó.

Me provoca dolor y me provoca la sensación de que es una fosa común. Que debajo de este piso HAY MUERTOS. Eso me provoca. Esa emoción me provoca.

Me da DOLOR. Me da MIEDO. Me da... PÁNICO. Me da... TERROR. Y me da ANGUSTIA. Me provoca ANGUSTIA. Solamente esa frase, “fosa común”... Claro...

Mencioné que allá al fondo se encontraban los retratos de los asesinados y “desaparecidos”.

Y faltan MUCHÍSIMOS más. Muchísimos más. Mucha gente HUMILDE que no participa nada, igual fue muerta. NIÑOS. JÓVENES. Adultos MAYORES. Sin ni siquiera pertenecer a un partido... NADA, porque se equivocaron, incluso gente de derecha fue muerta... Fue torturada gente de derecha... La MAMÁ... La mamá de Óscar Castro, este actor-director. Él estuvo detenido y su madre está desaparecida... Y su madre lo iba a ver a él y en una de esas idas a verlo, ella desaparece.

Y si regresamos a las otras obras que vimos, ¿tienes algún comentario del resto de las obras?, ¿qué te está pareciendo la exposición?, le pregunté.

Eh... BUENA... Buena y... esto de la guía telefónica⁴⁵ me pareció excelente, o sea, me pareció como el dejar un testimonio... escrito. Sí, y me provoca una emoción también, pero a la vez encuentro que es... que hay que dejar testimonio de la vida, escrito... porque la gente olvida fácilmente... Y olvida y

⁴⁵ Se refiere a la pieza “Memorial”.

olvida... Y yo digo siempre: ni perdón NI olvido⁴⁶... Por las muertes, por todo... NO, no soy yo quien tenga que perdonar... No... Ya habrá de arriba alguien que perdone, ¿no?

¿Qué sentido tiene para ti que exista este museo? ¿Era necesario?, le pregunté.

Era necesario en el sentido que las nuevas generaciones deben saber lo que pasó. En ese sentido, pienso que, igual que los campos de concentración, de afuera, que me tocó algunos conocer, que es necesario que la juventud y las nuevas generaciones sepan realmente lo que pasó. Que sepan que una democracia, por mala que sea, nunca va a ser como una dictadura. Siempre hay que cuidar la democracia... Sí o sí... Eso es lo más importante: cuidar una democracia, aunque nos guste o no el presidente, aunque no nos guste lo que esté haciendo, las políticas, etcétera, pero hay que proteger la democracia. Porque una dictadura es lo más FERROZ que hay... El hombre cuando se ve con poder, cuando se ve con un arma, cambia... Cambia. Es otro ser humano. Tú podías tener un amigo, que ayer estuviste conversando con él, fantástico, y el día de mañana (inaudible) o él se cree tu enemigo y espérate lo que te va a hacer... Se olvidó que era tu amigo. Y eso no lo vivió... FUE ASÍ: el día anterior había gente y tú conversabas con él y el otro día YA NO. Eran OTRAS PERSONAS. Incluso con uniformes, sabiendo tú que eran civiles: aparecieron con uniforme... ¿te fijas? ... Y LAS DIVISIONES DE LA FAMILIA fueron HORROROSAS... Las divisiones familiares fueron es-pan-to-sas. Espantosas.

Había una polaridad muy grande en el país, pues. Entonces había mucha gente que decía: “yo tengo que ver para creer que hay un muerto”. O: “algo habrán hecho”. Ése era el comentario. “Bueno, si están presos o les pegaron, algo habrán hecho”. Ésa era la forma de pensar de la gente. O: “Eran todos comunistas”. “TODOS”. “Comunistas todos”. Los comunistas no debían de existir para nada. Así es.

⁴⁶ Lema que repiten los familiares de las víctimas de la dictadura en Chile, así como todos los activistas y las personas que han denunciado las violaciones y los asesinatos durante el régimen de Pinochet.

Y si ahora traemos el presente, el Chile contemporáneo, ¿con qué asocias este conjunto de obras?, ¿en qué piensas considerando que estamos a varios años después del golpe, que la dictadura ya pasó? ¿qué viene a tu mente?

Pero me vas a creer que hace muchos años que pasó la dictadura, pero los ODIOS están PRESENTES TODAVÍA. BRU-TAL-MEN-TE-PRE-SEN-TES. Y tú ves cómo sale la polaridad, cómo están los grupos peleándose. Brutalmente. Brutalmente. Eso últimamente se ha visto. Aflora el odio pero así. Todavía queda un grupo de gente que es terrible, que está con Pinochet pero hasta la muerte, que prefiere la dictadura. No, no. El país está en calma, pero basta (truenos los dedos) una llamita, una cosa y se prende inmediatamente.



21. "Trabajaba con símbolos prohibidos"

¿Con qué obra de esta exposición te quedas?

"Con una... me dio la impresión que eran gaviotas. Palomas pintadas así⁴⁷".

Fuimos a verla.

Sí, yo siento que son gaviotas, por lo tanto yo siento que reflejan la libertad y la esperanza. Aún en los

momentos más difíciles, él todavía tiene un poquito de esperanza o el deseo de volar. De salir del lugar donde está.

¿Algo más que quieras agregar alrededor de lo que hemos estado hablando, Mireya? ¿Alguna otra obra que quieras destacar?

"Una de las manos... Las manos dicen mucho..."

⁴⁷ Se refiere al fotograbado 21: "He worked with forbidden symbols" [Trabajaba con símbolos prohibidos].

Recorremos uno de los muros del salón, revisando rápidamente todos aquellos grabados de la serie en donde aparece la figura de las manos.

¿Por qué dices que dicen mucho (las manos)?

Porque yo siento que con las manos nosotros gesticulamos. Con las manos emitimos, damos a conocer lo que nos gusta. Nuestras acciones las hacemos con las manos, ¿cierto? Entonces siento... que los torturadores... casi lo primero que hacen cuando están torturando es dañarte las manos. Porque a mi juicio, como lo veo yo, pienso que te aniquilan cuando tú no tienes tus manos... Eso representa para mí las manos. Yo no me veo sin manos, ¿te fijas? ... Entonces siento que él hizo énfasis en las manos como método de tortura hacia ellas, pero por alguna razón... ¿por qué? ... no sé... Me produce... Por ejemplo, esa mano con clavos ME PRODUCE DOLOR.



11. "Era conocido por su precisión"

Sí, ¡además tiene un anillo! Él es una persona casada porque (el anillo) está en la mano izquierda, ¿te fijas? Era un ser con familia... Y lo crucificaron igual que a Jesús, ¿no? ... ¿te fijas? ... Entonces él está como crucificado... Debe haber tenido alguna redención. Tuvo alguna redención, estoy segura, después... Si falleció, siento que tuvo una redención después en la vida, en la otra vida.

La espectadora también se fijó en los fotograbados 4 y 5 de la serie⁴⁸, en donde aparecen las imágenes de tazas quebradas. Se le preguntó que qué le decían esas imágenes.

Eh, me dice que no tienen absolutamente nada, ¿te fijas?
... Que no existe nada... Tiene lo mínimo, lo mínimo, lo mínimo para sobrevivir. Pero para ellos eso debe de haber sido una fortuna, para ellos en lo que significaba... contar con un pedacito de tazón para beber algo... para llevarse algún alimento a la boca... (suspira). Eso... Es buena la exposición...



4. “El café estaba frío”

30. MAC / EX MECÁNICO ALEMÁN, RESIDENTE EN CHILE

Entrevista con un pensionado alemán, ex mecánico

(programador de máquinas), de 65 años, casado con una chilena, y residente en Santiago desde hace 18 años. Este espectador visitó antes la exposición de Camnitzer en el Museo de la Memoria y llegó al MAC “para ver todo”⁴⁹. La entrevista se llevó a cabo frente a “Plusvalía” (la pieza del guante rojo), que es la que este hombre estaba mirando fijamente cuando se le abordó.

Se le preguntó si le había gustado la exposición “Contra el olvido”.

¡Sí! ¡Sí, claro! Yo sabía que era un poco política. Y aquí es más conceptual.

Pero, claro, yo entiendo... en el año, estos años tan difíciles, ¿no? Año 70, 80.

Que en Sudamérica que un artista como él se mete, con su sensibilidad

⁴⁸ “The coffee was cold” [El café estaba frío] y “Memory spurted against his silence” [La memoria borbotó contra su silencio], respectivamente.

⁴⁹ En este sentido es de los pocos espectadores entrevistados que vieron las dos exposiciones y el único de todos en afirmar que consideraba las dos muestras como *un todo*, tal como fueron concebidas por los organizadores (según se puede leer en el capítulo de Metodología, en el apartado sobre delimitaciones del objeto empírico).

para... para ver el mundo, ¿no? Que tiene que meterse también en política, ¿no?...



“Plusvalía”

¿Qué le hace pensar esta pieza? ¿Qué le hace sentir esta pieza?

Sí, eso pasa hoy. Pienso que es tan típico que el arte es puro comercio ya. Acá en Santiago leí el otro día un artículo en *El Mercurio*⁵⁰ donde citan cómo invertir en el arte, cuántos millones se mueven con... Viene un fondo de, no sé, de Estados Unidos o de Inglaterra... Que hacían oficinas para la gente que ya dónde invertir en esa pieza, ¿no? Es típico (risas) que si el artista aumenta... después no tiene nada que ver, después del mercado. Sobre todo

⁵⁰ Uno de los dos diarios más leídos de Santiago. El otro es *La Tercera*.

cuando ya está muerto, ¿no? Después se aprovechan un poco de eso... Antes 150 pesos (risas)... 180 mil... (risas)...

¿Con qué asocia usted esta obra? ¿Con qué asuntos de su vida como europeo, como alemán, y después ahora en su vida sudamericana?

Asociarse... Uhm... Difícil asociarse con eso, pero yo encuentro más este concepto que creó él para cada uno tiene que ponerse ese guante durante un tiempo. Después automáticamente aumenta el valor. Yo encuentro más eso. Para mí mismo. Claro, cualquier cosa que tú puedes quizás encontrar en la calle, cualquier cosa que tú... Una prensa, así... Tú puedes lucrar con eso... Cuando yo me autodefiní artista... Und... (risas)... Un invento quizás en nombre parece (risas)... Pues, claro, también podría ser...

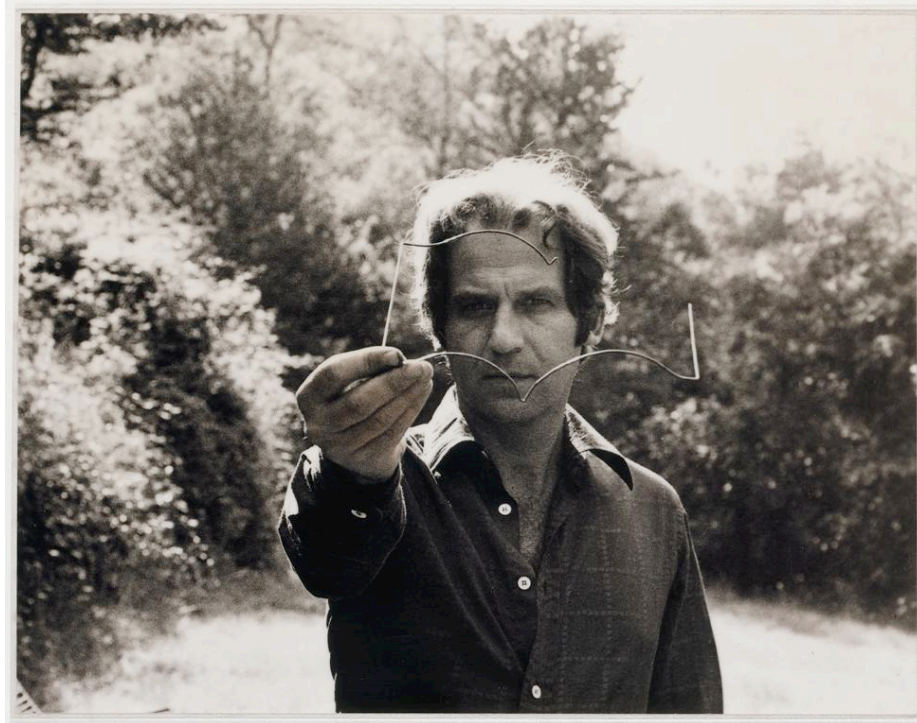
Se le pidió entonces que comparara la vida que lleva aquí en Santiago con la que llevaba en Alemania. Dijo que había una diferencia en la calidad de vida: en Alemania él encuentra que hay más calidad de vida, aunque considera que en Chile hay más libertad.

Hizo a continuación una reflexión sobre la vida cotidiana de las personas. Dijo que en fondo todos tenemos los mismos problemas. “Por eso en el fondo no importa tanto dónde uno vive. Uno tiene su espacio donde hace su mundo”.

Dio sus impresiones de la exposición “Luis Camnitzer”. Dijo que la encontraba muy interesante: “Uno está obligado a pensar dónde quería llegar (el artista)”.

Mencionó que la serie de los autorretratos con el nombre del artista le parecían geniales. Otras obras que le gustaron fueron “Las memorias del agua” y “The Book of Holes”. Se le preguntó que por qué le parecía interesante esta última obra.

Porque el libro es de enseñanza también. Y pues un mundo aparte, ¿no? Porque uno puede aprender mucho, ¿no? Él abre esa cosa sin terminar⁵¹ la forma también para significar que tú puedes poner cosas en el libro o sacar cosas del libro. Es un buen espacio porque no es cerrada la línea. Siempre está abierta, ¿no? Encuentro esa idea que uno dice “tan fácil hacer eso”, ¿no? Pero tú puedes copiar, pero inventar es distinto (risas)...



“The Book of Holes” (fragmento: una imagen de tres)

31. MAC / TERAPEUTA FONOAUDIÓLOGA DE VIÑA DEL MAR

Entrevista con una terapeuta fonoaudióloga, de 30 años, residente de la ciudad de Viña del Mar. Esta espectadora llegó al MAC y a la exposición de Camnitzer, gracias a que estaba haciendo una ruta de museos y, estando en el MAC Parque Forestal le dijeron que el MAC tenía también otra sede. No conocía ni había oído hablar de Luis Camnitzer.

⁵¹ Se refiere a la forma de “libro abierto” que aparece en las 3 imágenes que componen la obra.

La entrevista se realizó en el balcón del segundo nivel del museo, desde donde se podía ver la instalación “Raíces” (el árbol cuyas ramas se continúan, dibujadas, en uno de los muros del hall).

En la primera parte de la entrevista, esta espectadora contó que los fonoaudiólogos trabajan con pacientes que padecen trastornos de comunicación. Dicho en otras palabras, los fonoaudiólogos son terapeutas del lenguaje. Y ella es una terapeuta del lenguaje que trabaja con niños.

Contó que en la actualidad muchos trastornos del lenguaje en los niños tienen que ver con falta de estimulación. Ella considera que ello está relacionado con el individualismo en la sociedad, el cual ocasiona con los niños no esté recibiendo suficiente afecto ni una buena educación al interior de las familias. “Porque”, dice, “una cosa es la instrucción en las escuelas, en las universidades, y otra la educación que tiene que ver con las emociones, con la percepción del mundo que te rodea”. En su opinión, este tipo de trastornos son muy comunes en la niñez chilena.

Sobre su ciudad, Viña del Mar, dijo que es una ciudad tranquila, relajada y pequeña, a la que cada vez está llegando más gente procedente de otros países. Sobre sus gustos, declaró que le gustan mucho los libros. Mencionó a la uruguaya Juana de Ibarburu entre sus escritoras favoritas.

¿Te consideras una persona aficionada al arte?, se le preguntó.

Gusto mucho del arte. O sea, cada vez que tengo la posibilidad, voy y busco lugares donde poder conocer, ver. Esto me permite una flexibilidad mental, darme cuenta de que no sólo como veo yo el mundo es la única verdad; de que hay muchas personas que tienen muchas visiones diferentes y yo tengo que enriquecerme de eso. Para poder también comprender el resto. Sobre todo mi labor terapéutica.

¿Qué te pareció en términos generales la exposición?

Muy, muy linda. Sí. Yo soy una espectadora casual del arte, en realidad. Y me interpeló bastante. La obra del espejo, donde dice que eso es un espejo y yo soy una frase, porque fielmente estaba mi reflejo ahí, y al observar la frase, yo lo hago parte de mi concepto de lo que yo me imagino. Pero finalmente eso está reflejado en el espejo. Entonces, ¿dónde está el límite? ¿Qué es el espejo que soy yo? Muy bonito. Y también la caja. La caja que es como el contenido que forma su... La caja que forma su contenido me gustó mucho porque me hace reflexionar acerca de que la vida tiene que ser así, poh. Uno tiene que moldear respecto al contenido que quiere tener uno. No uno adaptarse al continente que quiere tener (risas), ¿me entiendes? Yo puedo transformar mi figura... no solamente de la estética... Sino que mis ideas, mi visión, y buscar qué es lo que quiero tener yo dentro de mi individualidad. No dejarme llevar sólo porque tengo una caja, una caja mental, más grande o más chica, voy a tener más o menos cosas adentro. Tengo que ser selectiva con respecto a lo que quiero tener en mi interior.

Cuando se le preguntó que qué le hacía sentir este grupo de obras, contestó que le hacía pensar bastante.

Entonces nos pusimos de pie para mirar desde el balcón la pieza “Raíces”.

Uno lo ve la primera vez y no nota que son lápices. Cuando me acerco, claro, yo veo los lápices. De hecho a mí me pasa mucho, como trabajo con niños en la escuela, los lápices cuando ya están chiquititos, una niña se ríe y dice: es que hay que cuidar los arbolitos. Y tiene toda la razón. Imagínate: cientos de miles de lápices y uno lo puede ver desde el punto de vista de cuánto se lucra a través de esa madera para formar esos lápices y cuánto nos da. Para mí un lápiz es sumamente importante porque es un instrumento de creación, es un instrumento de educación; entonces cómo ese árbol, que estuvo años y años para crecer nos da esa posibilidad y ese material y ese regalo.

¿Qué otras asociaciones haces a partir de este conjunto de obras? Si pensamos en el contexto tuyo, que vives en Viña, que eres una terapeuta, que trabajas con niños, se le preguntó.

Ahora también me hace pensar en el consumismo. O sea, todos esos miles de cantidades de lápices y todo lo que sacan provecho de un recurso natural que está puesto ahí, quizás para otras cosas, para entregarnos sombra, para entregarnos frutos. Y nosotros llegamos y lo talamos y hacemos sólo un producto porque queremos ganar dinero. Y así es como hay la gran tala de árboles. O sea, como te contaba, que en Viña ahora todas las casas afuera, puros edificios, fuera árboles...

¿No hay árboles?, se le preguntó.

Pocos. Muy pocos... Recuerdo yo que cuando era niña, claro, yo crecí en Viña y las áreas verdes eran tremendas, poh. Ahora cada vez son menos: las embellecen a nivel más actualizado, digamos, cerámicas muy bonitas y todas estas cosas, pero en sí árboles, flores o... es como una decoración más plástica. Antes era mucho más natural, más nativo, ¿me entiendes? ... Y, bueno, eso también me hace pensar, poh. Este consumismo que nos lleva a talar, a perder tanto recurso natural.

A la pregunta de que con cuáles obras de la exposición se quedaba, ella dijo que con “Esto es un espejo, usted es una frase escrita”, con “Raíces” y con una de las cajas de madera.

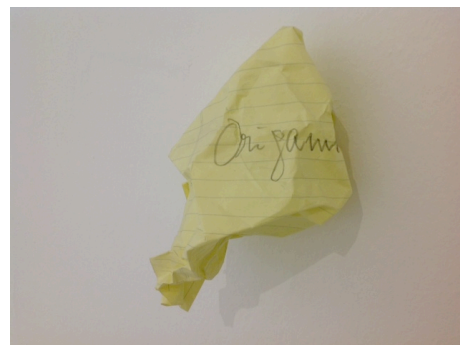
¿Alguna otra cosa más que quieras decir sobre tus pensamientos y sentimientos alrededor de estas obras?

Eh... qué te puedo decir, poh... O sea, lo que más me llama la atención: siempre pensé que el arte era “me gusta” o “no me gusta”. Pero no es tan así. Porque uno tiene que pensar mucho más allá, buscarle el sentido, para que tenga una razón de ser que yo esté aquí y vea eso, y que el trabajo del artista, se supone que me quiere comunicar algo. Y yo tengo que ser capaz de encontrar ese significado. Y es una tarea difícil. Imagínate, con todas las

herramientas de comunicación que tenemos, muchas veces no nos ponemos de acuerdo. Entonces, en el silencio de una imagen, yo tengo que encontrar el significado. Y eso me invita a reflexionar, a buscar todos mis conceptos, mis vivencias previas. Porque te digo: yo veo ese árbol y esos lápices y tiene un significado porque tiene que ver con mi labor, donde yo vivo; pero si yo estuviera en otro contexto, no sé, si trabajara en un banco ¿me acordaría de todos los miles de bancos en que usan lápices? (risas). No sé. El hecho, por ejemplo, las raíces. Todo depende si tú has tenido contacto o no con la naturaleza, si has tenido contacto o no con los elementos que se están ocupando ahí. Te das una imagen mental que no va a ser que no va a ser igual a la tuya porque mis vivencias son diferentes.

¿Te da alguna idea para tu quehacer profesional esta exposición?

Eh... Sí, poh... Sí, sí, me enseña... Me hace generar constructos, o sea... Para encontrar vías de comunicación con otras personas, puedo encontrar diferentes maneras de comunicarlo. No todo tiene que ser una misma actividad y no todo tiene que ser sistematizado. O sea, imagínate muchos niños, como te decía, que tienen estos trastornos de lenguaje, no sólo con sentarme yo en una mesa con un libro a enseñarles. O sea, ver este tipo de cosas, yo ya los estoy estimulando: por traerles recuerdos, conceptos nuevos, enseñarles cosas, y todo ese va a generar que él pueda superar sus trastornos en la comunicación.



"Origami"

En un segundo momento de la entrevista, esta espectadora aceptó comentar otras obras que fueron de su agrado. Comenzó con la pieza "Origami" (la hoja arrugada con la palabra "origami" escrita).

Bueno, fue la primera pieza que vi y me llamó mucho la atención, cuando ingresé, primero porque creí que alguien se robó la obra (risas). Después me acerqué y vi el papel, leí "origami", leí que tenía que ver con el título, y es casi como una ironía.

Como una ironía porque, bueno, es papel, es papel doblado, como (risas) es el origami, pero me pareció, yo me imaginé intentar hacer origami y que no te salga (risas). Pero la intención estaba. Entonces fue origami en algún momento. O quizá fue una pieza de origami que la desenvolvieron y, bueno, ¿sólo porque la desenvolvieron dejó de ser origami?

¿Encuentras alguna relación con tu trabajo con niños?

Es que yo pensé en el momento cuando no te resulta algo y tú lo desarmas, esa frustración, esa cosa que tiene uno que quiere que todo le salga bien. Como todos los niños, porque uno se frustra porque no te sale bien (risas). Sí. Y también me pongo a pensar eso: que no porque lo hayan desenvuelto, porque lo hayan tratado de abrir, deja de ser el origami si ésta era la intención, ¿me entiendes? O sea, uno dice “origami” sólo cuando es una figura definida: ahí están los materiales, tuvo la intención, la doblaron, pero igual podría ser origami (risas).

Enseguida fuimos a ver la obra “Ventanas”.



“Ventanas”

Sí, las ventanas, súper interesante. Nunca había visto algo así. Eh... porque realmente mirar por una ventana de vidrio es ver el mundo y cuando no tienes esa posibilidad están los libros. Y los libros son una ventana al mundo, a diferentes culturas. Porque uno no puede viajar a lo mejor por todo el mundo, ni conocer los pensamientos de tantos escritores, o tantas realidades

porque, no sé, poh, hay historias que te cuentan las culturas, que te cuentan el estado de un país, y es una ventana para tú conocer cómo funciona en otro lugar del mundo. Sí, me pareció muy interesante... A mí me encantan los libros.

32. UNIVERSIDAD DE CHILE / ESTUDIANTE DE ARTE, MUJER

Entrevista con una estudiante de Arte de la Universidad de Chile, veinteañera, que fue asistente de Camnitzer durante el montaje de su exposición en el MAC. Esta fue la única de las 35 entrevistas que no se realizó ni en el MAC ni en el Museo de la Memoria, sino en un salón de la Facultad de Arte de la Universidad de Chile. Se dice admiradora de la obra de Marcel Duchamp. El trabajo de Camnitzer también le gusta bastante.

Te iba a comentar sobre el trabajo que tiene esta serie de grabados en el Museo de la Memoria, que es súper interesante cómo Luis plantea ciertas imágenes para una acción que realizan a gente, me imagino de la dictadura en Uruguay, que acá en Chile también pasaron, del tema de la tortura. Entonces, bueno estaban los títulos de los grabados en inglés. Pero cuando uno iba acá al museo había una hoja con todos los títulos traducidos. Entonces, claro, uno ve la imagen en relación al título y ese trabajo yo le encontré escalofriante. Porque, claro, no era una imagen explícita de esa acción. Era una representación. O sea, también tiene que ver con las personas que quizá sufrieron esas torturas. Les quedó como grabada esa acción, ¿cachai? No sólo la manera real, sino que se traspasó a un tema emocional obviamente, ¿cachai? Ese trabajo me dejó así como... muy impactada por la fuerza que tenían las imágenes en relación a la palabra, que no era explícito que... quizá se pudo haber hecho de otra forma, pero Luis lo hizo de esa forma. Y encuentro que agarra mucha más fuerza, ¿cachai? Con esa otra riqueza.

Se le preguntó si hubo algún grabado en específico que llamara su atención, a lo que ella respondió que se quedó con “una imagen general”. Entonces se le mostraron imágenes de la serie “De la tortura uruguaya” en una tableta.

Sí, como que uno ve las imágenes y no se imagina esa frase, poh. No sé, yo veo esa imagen y puedo pensar en otras cosas. Sin entender la frase. Por ejemplo, esa taza. Parece que decía algo así como él tomaba una taza de café o...

Leí entonces la frase que acompaña la imagen que ella ve en pantalla: “El café estaba frío”.

“Las imágenes eran todas lúgubres, así como tenebrosas”, dijo.

Son bien fuertes en realidad. Son impactantes. Yo encuentro que se refleja el dolor de la situación. También el trabajo súper tenso. No sé, como que me hizo situarme en ese momento, ¿cachai? Fue súper doloroso. Una obra como empática porque te empatiza con un contexto.

En un segundo momento de la entrevista, se le mostraron, por medio de la misma tableta, imágenes de las obras de la exposición “Luis Camnitzer”. Sobre “Landscape as an Attitude” dijo:

Claro. Te comentaba sobre cómo este rostro se transforma en un... Yo lo veo como un territorio. Como un territorio sobre el que se disponen estos objetos, ¿cachai? Además este territorio es un rostro y como el tema del... no sé por el rostro que típicamente. Bueno, del arte también es un asunto el tema del retrato, pero también así como a nivel de la vida cotidiana. No sé, pues, la foto tipo carnet, ¿cachai? Es sólo el rostro, un tema de identificación, de registro. También tiene que ver con el control. Entonces como este rostro, que es de Luis: Él se instala y se hace este registro, con estas figuras, que son, te hablaba, como del gesto que es súper mínimo, pero súper potente. Son estos pequeños objetos que él dispone en este territorio y que lo relacionaba

con el tema de la identidad. Y que quizá tiene que ver con la identidad de él, como trabajador del arte, como artista. Eso (risas).

En un tercer momento comentó otra de las obras:



“Firma por tajadas”

Que esta obra de la firma por tajadas, que también se relaciona mucho con este cuadrado gris, que son dos: donde uno lo pinta él y el otro lo pinta una empresa y le pone un valor a cada uno. Me encanta esa crítica que le hace al contexto del arte, el contexto mercantil del arte. Y también lo hace con su firma. O sea, y de una manera, no panfletaria, ¿cachai? Estos trabajos que critican eso los encontré súper interesantes. Te causan también risa, harta risa, porque las personas que estamos como en este contexto del arte, que nos movemos en la dinámica, como que lo entendemos y nos hace más sentido y nos causa más risa. Quizá un espectador que no cacha mucho del arte, en general que va a ver cosas, quizá no le cause tanto sentido. No sé, no tiene esa crítica incorporada quizá, ¿cachai? Pero a mí me hace mucho sentido, me causa mucha gracia.

33. MAC / ARTISTA Y MASAJISTA COLOMBIANA, RESIDENTE EN ESTADOS UNIDOS

Entrevista con una artista de nacionalidad colombiana, de 37 años, residente en Estados Unidos. Además de ser artista, ella se dedica a hacer murales para niños y a dar masajes en Miami, donde reside. Le gusta, dijo, “el arte sencillo”. Rauschenberg es uno de sus favoritos.



“Twin Towers”

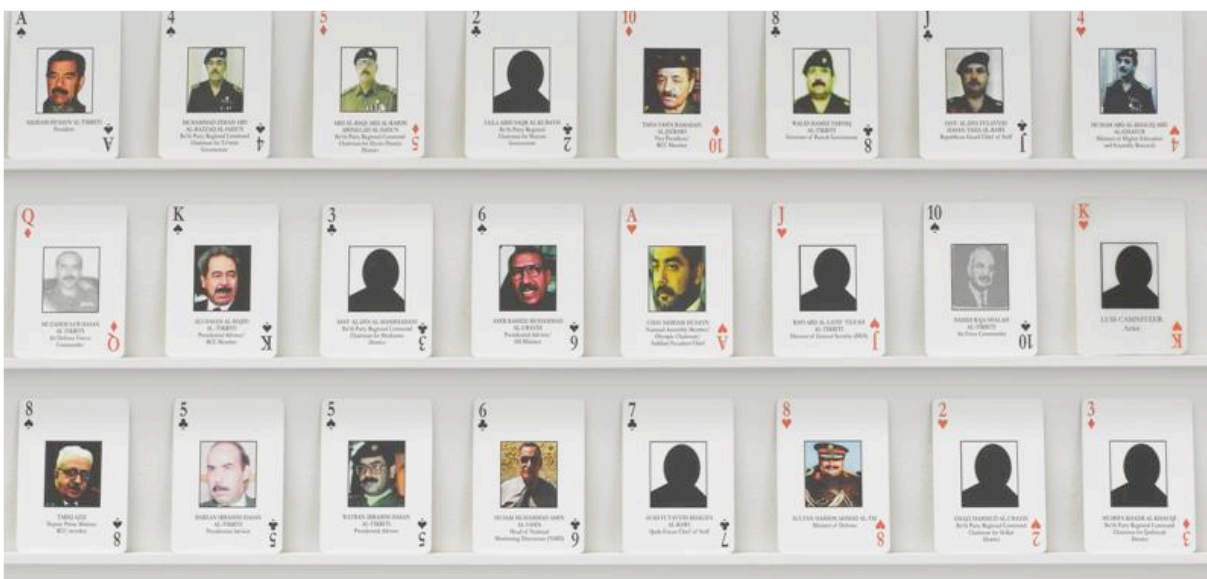
Antes de arribar al MAC, visitó la exposición “Contra el olvido”, la cual le pareció muy poética: “En eso se nota que él, además de artista visual es escritor. Porque la manera de manejar el lenguaje visual tiene mucho que ver con la forma como alguien escribiría y escribiría cosas poéticas. Es muy linda. Me

gusta mucho”. No conocía la obra de Camnitzer.

La entrevista comenzó frente a “Twin Towers” (las dos cartas de la baraja española situadas una frente a la otra). ¿Por qué la seleccionaste?, se le preguntó.

Bueno, en realidad son las dos obras que tienen que ver con los naipes porque cuando vi específicamente la de las “Twin Towers” me pareció que tenía que ver con el efecto del castillo de naipes que se derrumba. Pero al mismo tiempo la otra que tiene que ver con el alto mando iraquí, que está representado también en naipes es como lo mismo: como que sacás la carta de la base y se viene todo el resto abajo.

Se refirió entonces a la pieza de junto, “King of Hearts”⁵². Comentó un detalle que llamó su atención: una de las cartas de esta baraja se refiere al artista. Ella dijo que tal vez su inclusión (la del artista) obedecía a su carácter subversivo.



“King of Hearts” (detalle)

Regresamos entonces a ver la pieza anterior. ¿Qué te hace sentir y qué te hace pensar “Twin Towers”?, se le preguntó.

Pues es que son solamente dos cartas, obviamente cada una representando una de las torres, pero como la fragilidad de las cartas y sin embargo, no sé, como que logra expresar esa solidez y eso que representaban, valga la redundancia, las Torres Gemelas para Estados Unidos, para el mundo occidental. Pero son dos cartas. Así como tan fuertes, tan frágiles al mismo tiempo.

¿Qué te hace sentir?

⁵² El juego de cartas, inspirado en la baraja española que el gobierno de EEUU fabricó, durante el tiempo de la guerra contra Irak, para que sus soldados memorizaran los nombres y los rostros de los enemigos iraquíes. En términos de obra artística, se trata de un *ready-made* asistido (intervenido), al que Camnitzer agregó una carta: la del artista como el rey de corazones. De ahí el nombre de la pieza.

Que... (pausa)... No sé es como que un... también al mismo tiempo hay algo: como que se es parte de una baraja, entonces esto era parte esencial de algo que al ser destruido, pues entonces se fue abajo también. Y eso es parte de lo que me hace sentir. Como eso mismo: es esa fragilidad.

Dices que tu asociación inmediata es con las Torres Gemelas...

Sí, porque el título también, “Twin Towers” es como que ahí mismo, y son dos cartas nada más, y están puestas verticalmente, y una adyacente a la otra. Entonces mi imaginario no me da como para pensar en otra cosa que no sean las Torres Gemelas.

Y si lo llevamos al terreno político, ¿qué relaciones encuentras?, ¿sientes que la pieza tiene una connotación política? Vamos a decir: refiriéndose al asunto de las Torres Gemelas, a la caída de las Torres Gemelas, ya de entrada, ¿te sugiere un asunto político?

Pues claro que sí. Y además es que (la pieza “Twin Towers”) está ubicada al lado de la otra (“King of Hearts”). Hay una referencia obviamente política, con todo lo que pasó con Irak y la invasión a Irak y todo eso. Pero también entonces puede hablarse de que represente, no sé, cualquier cosa que sea antagonista: un personaje u otro. Políticos. Pudiera haber sido (George W.) Bush y (Sadam) Husein. Y ambos son cada uno una torre. Y cumplir con lo mismo que dije al principio: se derrumba uno, se derrumba el otro. Los dos (pertenecen) a un mismo paquete. Miembros de un mismo paquete. Pero sí. Eso es lo que me...

Entonces dejamos por un momento “Twin Towers” y nos concentramos en “King of Hearts”. Encuentro que has establecido una relación entre las dos piezas, se le dijo. ¿Por qué te parece interesante esta pieza?

Pues me gusta. Me parece interesante porque me gusta mucho lo que él pone en las dos cartas del Joker, que es una explicación de los grados militares en todo lo que son las jerarquías allá en Irak. Y aquí explica también que los

nombres allá también tienen una parte, como a qué tribu perteneces. Eso va también incluido en tu nombre y eso no lo sabía. Me gusta la parte de atrás de las cartas que él hace énfasis, dejando tres así que están al revés que son camuflados, pero que al mismo tiempo pueden ser un mapa aéreo de algo. Y obviamente se está haciendo una alusión a la época de la... al atentado de las Torres Gemelas... Empezaron... Yo que vivía en Miami cuando eso ocurrió, empezaron a circular afiches por todas partes, que los pegaban, que tenían las caras como los carteles de "Se busca", que tenían las caras de los dirigentes y las cabecillas y la gente a la que estaban buscando. Entonces esto me recuerda...

¿Qué te está pareciendo la exposición en términos generales?

Me gusta muchísimo la obra de él. Porque es muy sutil. La manera como él representa las cosas. Y precisamente lo que él dice de que el arte (sic) es una escuela. Es lo que él habla.

El museo es una escuela y en realidad sí porque de verdad le da espacio al espectador para terminar de hacer las conexiones. E interpretar cada obra como, no sé, como a cada uno nuestro propio imaginario nos da. Pero me gusta mucho eso porque sí es muy didáctico. Y no me parece que... Me gusta mucho que denuncia pero no es sensacionalista, no violenta demasiado al espectador; sin embargo lo pone a pensar. Eso me gusta mucho. La obra que está en el Museo de la Memoria, que son todos grabados...

¿Con qué te quedas de aquella exposición, de la del Museo de la Memoria?

Pues es que en el Museo de la Memoria las obras hablan de toda la... En Uruguay los presos allá, en las condiciones en las que estaban y el índice de suicidios dentro de las prisiones. De Uruguay. Entonces cada una de las obras, cada uno de los grabados, habla como de un momento específico, sin decir que está hablando de un momento específico, pero así lo interpreté yo. Como de esa persona que se fue, que está presa, que se está muriendo, que se va a morir o que está pensando en matarse o lo que sea. Un momento específico pero en cositas súper sutiles, así como, no sé, (intenta recordar alguna frase de la serie de grabados) "Y me hace falta el agua caliente". Algo

así. Pero si vos no has leído comentarios sobre la obra, si no sabes que está hablando de la violencia en las cárceles y todo eso, te cuesta un momentico darte cuenta de lo que está hablando. Cuando has dado la vuelta entera, te das cuenta que es gente que está careciendo de algo. Y eso me pareció súper bonito. Muy poético.

¿Hay alguna otra asociación que hagas entre este conjunto de obras, incluyendo el del Museo de la Memoria, y tu contexto particular, como una maestra, una masajista colombiana que vive en Miami?

Pues siempre está presente el asunto del imperialismo y de la imposición de una cultura frente a otra. Entonces él denuncia hechos violentos. Y esta por ejemplo de “King of Hearts” habla de toda esa imposición cuando los Estados Unidos se metieron allá y aquí vamos a hacer lo que queremos. Así me haya tratado muy bien ese país, en todo caso no dejo de ser una inmigrante en otro lugar. Pero al mismo tiempo me gusta mucho la manera como él presenta las cosas porque es sutil. Porque así ha sido mi experiencia. A mí no me han agredido ni me han puesto los coyotes a cruzar el Río Grande ni nada de eso. A mí me ha tratado bien. Pero no desconozco del problema imperialista siempre. Imperialista no refiriéndose solamente a Estados Unidos, sino a cualquier país y a cualquier cultura que se crea con el derecho de imponerse frente a otro.

¿Hay alguna conexión entre ese trabajo que tú haces para niños (los murales) y este grupo de obras? “Yo creo que tiene que ver con la lúdica de este artista. Lo lúdico que él tiene. Porque entonces él utiliza objetos, todos, como por ejemplo este de acá”, dijo.

Para terminar, ahí en esa misma sala, ella quiso comentar “El viaje”, la pieza de los tres cuchillos y las esferas:

Los tres cuchillos así en el panel y las bolas de Navidad. Cada uno de los tres cuchillos tiene un nombre que es el nombre de las tres carabelas de Colón

cuando llegó a lo que llamó América: La Niña, La Pinta y La Santamaría. Entonces es como este juego de cosas. Yo me di cuenta, por ejemplo, y me di cuenta que él hizo talleres aquí en mayo en el museo. Ojalá hubiera estado acá pa' verlo porque me lo imagino pintado, serruchando, cortando, dibujando y esas cosas a mí me gustan. Ahí va lo lúdico. La obra me gusta mucho porque sí llegaron La Niña, La Pinta y la Santamaría a... Los tres cuchillos a mí me habla como... de alguna forma es fálico obviamente el símbolo. Entonces me habla como de la violación que ocurrió a nivel cultural, a nivel espiritual, a nivel físico, literalmente cuando fue la conquista de América, cuando ocurrió la conquista de América. Pero otra vez: la manera de mostrarlo me parece súper... Es muy fuerte, pero no... Y es agresiva mas no agrede. Es muy inteligente. No sé.

34. MAC / LICENCIADO EN ARTES VISUALES Y ESTUDIANTE DE PEDAGOGÍA EN ARTES

Entrevista con un licenciado en Artes Visuales y estudiante de Pedagogía en Artes visuales, 25 años, residente de la comuna de Puente Alto, en Santiago. No conocía la obra de Camnitzer con anterioridad. Sobre el tipo de arte que le interesa, contestó lo siguiente:

No me atraen los estilos ni nada, porque justamente entiendo con que tienen que ver con la idea de un mercado que ofrece distintas, una gama... La relación que tengo con el arte ahora tiene que ver con una relación pedagógica: cómo el arte funciona pedagógicamente. Cómo el arte puede justamente cumplir una función pedagógica, cumplir una función de relaciones solidarias. El proceso artístico, creo yo, en mi opinión, tiene que ver con una instancia de relación solidaria con otro; de construcción de conocimiento en comunidad. Por lo tanto, creo que todas las manifestaciones artísticas que se dan fuera de un museo, en la calle, y que brotan de forma espontánea, en comunidad, esas son las manifestaciones que, creo, son las que me llaman más la atención, y creo que son las que más apelan a la realidad, a lo que está ocurriendo realmente. Esas son las que me llaman la atención particularmente.

La entrevista se realizó frente a “Plusvalía” (el guante rojo con la carta y las firmas y el aumento en el valor de la pieza), pieza que estaba mirando fijamente cuando se le abordó.

¿Qué te llama la atención de la pieza?, se le preguntó.

O sea, de entrada, la relación entre la palabra, en este caso una hoja escrita, con formato de carta, qué se yo, y luego un objeto material común como es un guante de lana. De entrada me llamó la atención qué relación podía tener eso. Después leyendo la carta se entiende el procedimiento que hay detrás, o sea: el artista envía el guante, insta a otro artista a colocarse el guante. Interesante cómo esta obra tiene una historia detrás: no es simplemente algo colgado, sino que fue movilizado hacia otras cosas. Eso es lo interesante, eso es lo que me atrajo de la obra: la historia, lo movable que es esta obra, la historia que tiene detrás.

¿De qué te habla esta obra?

Mira, según lo que entendí, lo que leí, habla sobre un artista que envía el guante a otros artistas y les pide que se lo coloquen, que la gente se coloque el guante. Hay una lista al final de la carta de los artistas a los que les pide que se coloquen el guante, y le coloquen el valor según el valor de su obra, en este caso el valor de los artistas que les solicitó que se pusieran el guante. Y empieza a aumentar el valor del guante en la medida en que los distintos artistas empiezan a utilizarlo. Entonces al final coloca un total de 209, 834 pesos (...). O dólares, claro. Entonces lo interesante, según entiendo, tiene que ver con una reflexión sobre el exorbitante valor social que se le da a los artistas, o sea: de pronto por simplemente estar denominado artista un guante, algo tan simple y común, adquiere un valor demasiado exagerado simplemente porque fue utilizado por sujetos que se hacen llamar “artistas”. O sea, eso es lo interesante de este trabajo. De alguna forma, yo estudié Arte y también alguna vez reflexioné sobre esa idea: sobre la posición del artista en la sociedad. En definitiva a eso está apelando esta obra, creo yo.

¿Qué te hace sentir?

Yo creo que es un bonito ejercicio. O sea: más que bonito: choca bastante el ejercicio que hace. Nos está diciendo: atento, hay algo allí que creo que está funcionando de forma vulgar. Interesante el ejercicio que hizo el artista en este trabajo, más que lo otros (que) son obras que terminan en sí. Este es un trabajo que particularmente creo que está más abierto que los otros. Eso.

¿Con qué asocias esta obra si piensas como en tu contexto personal, tu vida cotidiana, el momento que se vive ahora en Chile?

Ah... A ver... Hay varias cosas: yo creo que existe cierto mercado para todas las cosas: lo que pasa aquí en Chile es que todo está expuesto a ser negociado, a sacar lucro de todo. En Chile la educación es una posibilidad de lucrar. La salud. Y justamente tiene que ver con muchos de los movimientos sociales que están ocurriendo aquí en Chile. Todo, todo es potencialmente un nicho para el lucro. Incluso las cosas tan vitales como la alimentación o la salud. Y la educación. Entonces yo creo que lo que está hablando un poco esta obra y tiene que ver es justamente como las cosas empiezan a adquirir valor, un valor exagerado, de pronto vulgar, simplemente porque existe un mercado que le interesa lucrar. Entonces yo creo que por ahí va un poco la reflexión que yo hago con este trabajo. Y por eso yo creo que trajeron también esta exposición, esta obra, en una instancia como ésta, en la coyuntura nacional, con lo que está pasando, creo yo.

35. MAC/MUSEO DE LA MEMORIA / PERIODISTA, EDITOR Y ACTIVISTA GAY

Entrevista con un periodista, editor una editorial universitaria y activista gay. Residente de Santiago. Este espectador se prestó, previo acuerdo, para recorrer en una misma tarde las dos exposiciones.

La entrevista comenzó frente a la pieza “Ventanas”:

Claro que me llama la atención por la osadía, que es bastante atrevida. No había visto, no soy experto en instalaciones visuales,



“Ventanas” (detalle)

he visto muchas, pero nunca había visto una así donde los libros estuviesen insertos en el muro y a su vez pegados y quietos con cemento. Como tratando de decir: Sé que el conocimiento y la cultura quedó como oprimido, quedó como aplastado, tal vez por ese muro de cemento de la dictadura, ¿no? Puede ser un correlato a lo que fueron los milicos en los primeros días del golpe, que quemaban los libros. Tú sabes que quemaban los libros que fuesen de color rojo, en donde apareciera alguien que se pareciera a Marx o a Allende. A veces no tenían ni idea de lo que el libro decía, pero lo quemaban igual.

Entonces hay una relación con el libro, con el conocimiento y lo que fue el golpe militar que, claro, esto sería otra lectura. No es la quema, pero también es un conocimiento que quedó ahí clausurado. Porque esos libros no los puedes leer.

¿Qué te hace sentir? “Opresión. Mucha opresión. Opresión”, contestó.

Si nos ponemos a pensar en el momento que tu estás viviendo ahora, 2013, ¿qué nuevas asociaciones haces?

Bueno, también un llamado de alerta, diría yo, a toda las demandas que han surgido fuertemente en Latinoamérica que tienen que ver básicamente con la educación, con reinstalar el tema del saber, del pensamiento, del ingreso a las universidades como un lugar de ascenso social primero, muchas familias lo hacen por eso, pero también por otro lado para muchos es un lugar de liberación, de revolución también, de adquirir conocimiento para transformar el mundo. Entonces sería interesante que los dirigentes estudiantiles vinieran a ver esta obra y la pensaran un poco.

Los dirigentes estudiantiles que están guiando la gran revuelta en Chile, que hace más de 40 años que no ocurría un movimiento de esa envergadura: que sacara ministros, que botara ministros, que pusiera otros ministros, y que pusiera en jaque el *establishment* político y los obligara a repensar el modelo educacional chileno, que es un modelo muy discriminador, muy segregador, muy clasista, elitista. Y por eso es que todo el mundo quiere que sus hijos

lleguen a la universidad. Para ser alguien en la vida, dicen (risas) los papás, los abuelos. No sé cómo se dirá en México, pero acá se dice para ser alguien, como que si no fuéramos nada antes de entrar a la universidad. O para que tengan un cartón⁵³.

Ese cartón no serviría de nada. Como esto también ¿por qué no? Estos son libros que son soportes nomás. Como libros ya no tienen utilidad porque no los puedes sacar, quedaron atrapados, quedaron ahí sepultados, digamos. Un sepulcro, un sepulcro de cemento. De libros.

Proseguimos el recorrido y en la sala contigua se detuvo frente a “Twin Towers”).



“Twin Towers”

Claro, que cuando estuve yo en las Torres Gemelas, en lo que fueron las Torres Gemelas porque... en la “Zona Cero” que más bien son dos hoyos, dos huecos, en el epicentro de Nueva York, y bueno, es una obra bien fome⁵⁴, o sea, esa pileta, ¿no? Y a mí lo que me dieron ganas como artista visual, que uno podría hacer si fuera activista o artista visual en ese minuto era tirarse a la pileta porque primero no hay guardias, no hay muchos guardias a la entrada, pero nadie protege a la pileta, está en la más completa indefección, como también lo estuvieron las Torres. Entonces

habría que tirarse, uno o varios, a la pileta. Total, las piletas tienen fondo, no son el mar, el océano, y tirarse con todas las banderas.

⁵³ En Chile le llaman “cartones” a los títulos profesionales.

⁵⁴ “Fome” es un chilenismo que significa aburrido.

Claro, con las banderas de Palestina, con las banderas de Cuba, con las banderas de todos los pueblos, respecto de los cuales Estados Unidos tiene cuentas bastante pendientes. Eso habría hecho... ¡O haré! ¡No sé!

En esa misma sala, quiso comentar “El viaje”:

Claro, que éstas son las naves que llegaron a lo que conocemos hoy por América, ¿no? América Latina. Supongo, ¿no? La Niña, La Pinta y La Santamaría. Y... uno podría leerlo como la estocada del Primer Mundo a lo que era en ese minuto los pueblos indígenas. Todo lo que significó: el dolor. Todo lo que significó también el saqueo de obras de arte prehispánicas. Todo lo que significó también las violaciones, las enfermedades de todo tipo, incluyendo las enfermedades sexuales



“El viaje” (detalle)

que trajeron los españoles y... pero con brillo, con objetos brillosos, que encantaron a los indígenas. Entonces hay una deuda pendiente ahí con... Después de 500 años de invasión... A nosotros en Chile, pues la tenemos... ésa es una herida abierta, que está, por ejemplo, en todos los reclamos, demandas, del pueblo mapuche, que es un pueblo que todavía está reclamando sus tierras que fueron usurpadas y han sido usurpadas varias veces, ¿no? Y ahora son usurpadas por colonos chilenos, ¿no?, y que no les reconocen sus derechos ancestrales, a vivir en esas tierras, a trabajar en esas tierras...

Después entramos a la sala de las cajas de madera⁵⁵, y se detuvo frente a un texto que Camnitzer escribió de su puño y letra, con lápiz, en un muro. Lo leyó en voz alta: “Si dibujo un punto en cien hojas de papel, soy un filósofo. Si dibujo un punto en mil hojas de papel, soy un místico. Si dibujo un punto en diez mil hojas de

⁵⁵ Camnitzer realizó, durante la década de los setenta, más de cincuenta cajas de madera: marcos rectangulares con el frente y el fondo de vidrio. En la parte inferior, cada caja lleva una placa de latón con una frase que se relaciona con el objeto mostrado.

papel, soy un artista conceptual y me puedo hacer rico y famoso. Los valores sociales dependen de la acumulación”. A continuación, este espectador dijo:

Claro, es una frase absolutamente crítica del modelo neoliberal capitalista desde su mirada de artista conceptual. Tiene que ver mucho con lo que te comentaba también de la educación. Digamos, cómo se mira la educación también como un valor social de acumulación. Como el hecho de tener una carrera, un papel, un ser “alguien” te hace, para la sociedad, una mejor persona o una persona que tiene más valor que otro. Por ejemplo, que uno llegue a la universidad y que es un técnico nomás. O que es un barrendero. O que vende pescado en la feria. Entonces acumular conocimientos, acumular certificaciones de la educación en este país es muy fuerte. Eso tiene que ver mucho con el sistema neoliberal, como se entiende el modelo educativo.

Enseguida pasamos a la sala de lectura, donde estaban montados los dos manifiestos de Camnitzer: el de 1982 y el de 2008.

Bueno, me da la impresión de que él tiene una reflexión histórica sobre su rol como artista, y también su rol en el mundo, es decir, como artista revolucionario que quiere provocar un cambio. Pero también cómo ve la producción de su propio arte, ¿no? Interesante también verlo y leerlo en el contexto de lo... yo me reí acá (lee): “obviamente no puedo eliminar físicamente a los artista que compiten conmigo, pero sí puedo tratar de desprestigiarlo, de crear rumores, de enemistarlo con sus galeristas y en general de sabotear sus canales de difusión”... Bueno, en Chile el circuito del arte visual es muy poco, es muy cerrado, muy reducido, muy ensimismado. Efectivamente se produce eso: que los artistas que se encuentran entre ellos, se conocen pero no hacen relaciones de complicidad, de amistad, no hay un proyecto común. Y se produce eso, pues: el desprestigio entre ellos, de la creación de rumores, de enemistades innecesarias. Entonces es interesante cómo lo plantea él porque viene de otra realidad, pero debe pasar eso también en otras partes. Pero aquí en Chile no existe un círculo de artistas visuales fuerte, potente, organizado. Bueno, uno podría sospechar también del arte. Bueno, de hecho mi trabajo como activista siempre está a

contrapelo del ARTE, digamos, como conceptualización, como permiso social...

¿Por qué?, se le preguntó.

Porque mi trabajo más bien es de activista. Tal vez eso me diferencia del trabajo que hicieron o hacen... que hicieron básicamente Las Yeguas del Apocalipsis⁵⁶ u otros activistas que cruzaron sus manifestaciones, sus deseos políticos, sexuales, con la instalación artística. Lo que hago yo son instalaciones, un *performance* político, que tienen soporte estético, pero no tienen pretensiones artísticas. Primero porque no hacen ese tipo de reflexiones ni tienen el trauma de la reproducción ni de la distribución de su arte. Sí tiene, digamos, la reflexión y la pregunta de siempre de saber que el mensaje que uno está intentando comunicar sea un mensaje que lo lea y que llegue a una mayor cantidad de personas. Por eso soy periodista también, porque me ayuda a estructurar ese mensaje y enviarlo de mejor modo. Pero no... Sospecho del arte yo siempre... Siempre es burgués el arte (risas). Yo creo que siempre es burgués, aunque el artista sea pobre.

Siempre es burgués. Sí, porque hay un permiso. El artista tiene permiso de hacer cosas. A hacer. A decir. A irrumpir. A molestar. Pero los activistas no. Los activista no tienen permiso...

Terminado el recorrido por el MAC, nos dirigimos al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Ya en la exposición “Contra el olvido”, la primera pieza que quiso comentar fue “Memorial”:

Me llama la atención porque, digamos, tuerce o cuestiona la idea de visibilizar a los desaparecidos, por ejemplo. Solos, digamos, como grupo, como colectivo, distinto de los que no desaparecieron. Entonces tú no los logras identificar. Están, pero no sabes dónde. Bueno, pero también podría hacerte de nuevo la pregunta nuevamente: ¿dónde están?, que es la pregunta que ronda en Chile todavía respecto a los desaparecidos: ¿dónde están?, ¿qué fue de sus cuerpos? Por eso hay un memorial en el Cementerio General

⁵⁶ El cronista chileno Pedro Lemebel formó parte de Las Yeguas del Apocalipsis.

fueron aceptadas. Hay una gran *picaola*⁵⁷ en el caso de las personas que fueron expulsadas del servicio público como exonerados y descubrieron después que no eran exonerados, sino que eran falsos exonerados. Claro, entonces cruzar el dinero con las violaciones a los derechos humanos siempre va a ser problematizante, va a ser contaminante también.

Para terminar el recorrido, quiso hablar sobre “Fosa común”, obra que le pareció impactante pero al mismo tiempo decorativa. Lo explicó así:

Claro. Pues es una fosa común casi de mármol. Digamos: una fosa común lujosa, hermosa, luminosa. Bonita. Entonces hay una crítica respecto del Museo de la Memoria y la verdad respecto a todos los museos de la memoria del mundo. Digamos, cuánto logran de entregar información, de conocimiento, de impactar respecto a la realidad que contienen, o de cuánto también hacen de fetiche las obras que son violaciones a los derechos humanos. Es decir, tiene un aspecto decorativo que es bien contaminante y complejo diría yo. Desconcertante también, ¿no? Porque perfectamente podría estar esto adornando el living de tu casa, pero perdiendo toda la densidad política y el dramatismo que tiene cada una de esas fotos, por ejemplo. Cada historia de esas fotos se pierden en la ornamentación museográfica-decorativa del espacio.

Yo diría que insiste en el fetiche. No es la fosa común del cementerio. Este piso está muy lejos... O sea, creo que todo el contexto de la puesta en escena es... hace sentido la propia instalación museográfica “decorosante” de la... No sé. Es complejo. Yo siempre he visto complejo este museo... Es necesario, no estoy pidiendo que lo cierren. Es necesario, bienvenido que exista, pero esa normalización por decirlo así, normalización-fetiche-decorativa de la tragedia que hubo es un signo de interrogación, pues, digamos. Cómo hacer que toda esta tragedia se transforme en fuerza social, en rebeldía de lucha y no se quede sólo, digamos, en lo hermoso que se ven esas trágicas fotos de los muertos y desaparecidos de la dictadura.

⁵⁷ Chilenismo: alboroto.

¿De qué manera se complementan para él las dos exposiciones? Esto fue lo que respondió:

Bueno, pues digamos eso: preguntándome por los cuerpos. ¿Cómo hacer?, digamos, ¿cómo revitalizar?, ¿cómo performacear?, pensando en la marcha del 11 de septiembre que viene. Por ejemplo, que le propuse a unos amigos marchar desnudos con un lienzo que diga: “¿Y los cuerpos dónde están?”. Los cuerpos están aquí, estamos ahí. No sólo son los cuerpos desaparecidos, sino que también son nuestros propios cuerpos. Nuestros cuerpos homosexuales, nuestros cuerpos viviendo con VIH, nuestros cuerpos pobres, nuestros cuerpos miserables, latinoamericanos, nuestros cuerpos de mujeres abortistas. Todos esos cuerpos también son parte de la historia de lucha por la dignidad de los derechos humanos. Es decir, cómo también damos un giro, un nuevo aire, a la lucha por los derechos humanos. Que no sólo sea llorar lo que ocurrió, sino preguntarnos y forzar una mirada más de mañana, digamos. No sólo el pasado, importante el pasado, siempre, la memoria, pero también hay cuerpos, nosotros estamos vivos acá. Nuestros cuerpos están vivos. Están vivos y esos cuerpos también reclaman. Y son cuerpos que se preguntan por los otros cuerpos, poh. Por eso sería interesante marchar desnudos. Ahí hay una polémica entre otros compañeros, de los colectivos a los cuales les he preguntado: les problematiza el hecho de aparecer desnudos por el efecto que provocaría, por la inmediatez, digamos. Pero, bueno, si tú hablas de cuerpo, tiene que aparecer el cuerpo. El cuerpo desnudo, digamos, con todas sus miserias: con sus senos al aire, con sus senos caídos, qué sé yo. Con la guata⁵⁸ gorda. Claro, porque nosotros no somos deportistas que compitieron en las Olimpiadas. No somos Usain Bolt. No somos, poh. Somos pobres cuerpos maltratados. Y que también suman ese maltrato a la pregunta por los desaparecidos, pero preguntando a través de nuestros propios cuerpos. Dolidos y maltratados. Sidosos. Enfermos. Pobres. Preguntan por esos otros cuerpos, los cuerpos de los desaparecidos. Entonces es interesante hacer esa conexión, diría yo, ¿no?

⁵⁸ Chilenismo: panza.

Tabla: Obras referidas por los espectadores

Obras referidas	Entrevistas	Menciones en total
—Exposición “Contra el olvido” (MMDH) como un todo	4, 33	2
Serie “De la tortura uruguaya”	1, 2, 3, 5, 15, 16, 17, 18, 28, 29, 30, 32	12
Oreja / Ojo	15	1
“Memorial”	3, 17, 19, 35	4
“Fosa común”	3, 27, 29, 35	4
“¿Dónde está el dinero?”	3, 35	2
—Exposición “Luis Camnitzer” (MAC) como un todo	19, 25	2
Diccionarios	6, 11, 21	3
“El viaje”	6, 13, 23, 33, 35	5
“Objeto cubierto...”	6	1
“Living Room”	7, 9, 12, 14, 19, 22, 26	7
Manifiestos	7, 8, 23, 25, 35	5
Obras sobre los horizontes	7	1
“Objetos arbitrarios y sus títulos”	7, 10, 20, 21, 22, 23	6
Obras sobre la firma del artista	8, 9	2
“Firma por pulgada”	12, 32	2
“Firma para vender por tajadas al peso”	12, 20	2
“Fragmentos de firma para vender por centímetro”	12	1
“Retrato del artista”	9, 10, 12	3
Caja: los ojos que se miran	9	1
“Esto es un espejo. Usted es una frase escrita”	9, 31	2
“Autoservicio”	10, 12, 20	3
Obra de la brújula	10	1
Autorretratos con el nombre del artista	11, 12, 19, 30	4
“La sombra del horizonte”	11	1
“Investigación para un horizonte”	12	1
“Pintura mural original”	12, 20, 23, 25, 32	5
“Landscape as an Attitude”	12, 24, 32	3
“The Book of Holes”	12, 30	2
“Circunferencia”	20	1
“Origami”	20, 31	2
“Plusvalía”	20, 30, 34	3
“Raíces”	22, 31	2
Coca-cola	22, 25	2

"Twin Towers"	23, 33	2
"La forma generando el contenido"	23, 31	2
Mural a lápiz sobre los puntos	23, 35	2
"Pintura bajo hipnosis"	24	1
"Ventanas"	31, 35	2
"King of Hearts"	33	1

4. 3 ANÁLISIS DE LA OBRA MÁS REFERIDA POR LOS ESPECTADORES

SERIE "DE LA TORTURA URUGUAYA"

Comencemos con una descripción general de la obra (la cual puede verse en el anexo de esta tesis). Se trata de una serie de 35 fotograbados en color, realizados entre 1983 y 1984, alusivos, como el título de la serie lo indica, a la práctica de la tortura durante el periodo de la dictadura uruguaya (1973-1985), contemporánea ésta, por cierto, de la chilena (1973-1990). Es decir, que el artista trabajó esta serie durante el periodo final de la dictadura y, a juzgar, por la evidencia existente, el grabado 33 de la serie⁵⁹, hubo algún trabajo de investigación sobre el tema.

Todos las piezas que componen este "conjunto" o "todo" presentan el mismo formato: rectángulos verticales de 75 cm de alto por 55 cm de ancho, si consideramos a la obra dentro de sus márgenes. Sin embargo, el fotograbado en sí ocupa una superficie rectangular horizontal de menor tamaño, podríamos decir que similar a la de una pequeña ventana, ubicado siempre en la parte superior del

⁵⁹ El grabado 33 de la serie "De la tortura uruguaya", una pieza sin título, muestra lo que podríamos considerar un fragmento de la respuesta del Gobierno de Uruguay —suponemos que de esa época— a una investigación de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (perteneciente a la Organización de Estados Americanos), en la cual se deslindan de unos suicidios por parte de unos prisioneros.

rectángulo vertical. Al pie de cada imagen, en la mayoría de los casos, hay un texto manuscrito —en inglés⁶⁰— que funciona, si tomamos a cada fotograbado por separado, como el título de esa obra en particular.

A manera de ejemplo y por cuestiones de espacio, describiré brevemente las tres primeras piezas de la serie, las cuales en mi opinión bastan para darnos una idea del modo de leer y juzgar esta obra, según lo propuesto por el artista⁶¹.

La primera pieza de la serie nos presenta un foco roto sobre un fondo oscuro, acompañado de la leyenda: “*They worked through the night*” (“Ellos trabajaron durante la noche”); la segunda pieza muestra el anverso de una mano izquierda colocada —podríamos decir: sometida— sobre una superficie horizontal —tal vez una mesa—, en la cual todos los dedos están atravesados por un clavo pequeño a la altura de la uña. La leyenda dice: “*He practiced every day*” (“Él practicaba cada día”); la tercera, sin título, presenta una frase manuscrita sobre un fondo oscuro que resulta ilegible, pues está atravesada por un rayo de luz, al parecer provocado por alguna lámpara eléctrica.

La serie tiene un orden, es decir, una secuencia, lo cual nos habla de la existencia de una narrativa: esta serie de grabados nos cuenta una historia. Aunque no sabemos con precisión quiénes son “ellos” (los que trabajaron durante la noche),

⁶⁰ Los espectadores del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH), donde se exhibió esta obra, tenían acceso a una hoja con las traducciones al español de los títulos de cada uno de los grabados de esta serie. Las hojas, sin embargo, estaban disponibles en un pasillo aledaño a la sala donde fue montada esta serie, lo cual propició, según pude comprobar, que algunos espectadores que no hablaban inglés se conformaran con ver las imágenes, sin atender a los textos escritos.

⁶¹ Para Calabrese todo texto (obra) contiene inevitablemente una *propuesta de valores*: “No hay obra, en efecto, que no sugiera el modo de leerla y de juzgarla: que no contenga una sanción de futura memoria” (Calabrese, 1989: 27).

ni quién es “él” (el que practicaba cada día), sabemos que esta historia uruguaya alrededor de la práctica de la tortura involucra a varios sujetos.

Salvo los fragmentos de dos ojos (grabado 32, sin título), los elementos que aparecen en la serie son mayormente manos y objetos tales como tazas, un trapo sucio, una botella de vidrio, un muro de ladrillos, un vaso con agua, la silueta de una bombilla, unos pedazos de papel y un lápiz, etc. En ningún fotograbado de la serie aparece un rostro ni tampoco un cuerpo humano completo. Las atmósferas de la mayoría de los grabados son oscuras, sombrías, lúgubres, sucias.

Si pensamos en eso que Calabrese llama “el enigma” o “el secreto de la obra” (Calabrese, 1994, p. 36), me parece que habría que trasladarnos al tramo final de la serie, a las últimas cuatro piezas, todas ellas sin título. La número 32 es la ya mencionada de los fragmentos de ojos; la 33 es el fragmento de una carta donde el gobierno de Uruguay da una respuesta sobre los casos de suicidio registrados en la cárcel; la 34 muestra a una mano derecha escribiendo con gis en una superficie rugosa (¿una piedra?): “*I was unable to*” (“Fui incapaz de”); y, finalmente, la pieza 35, quizá la más enigmática de todas, muestra un recorte de periódico de una sección de avisos clasificados de algún diario, donde aparece la imagen de una picana⁶².

Dos datos adicionales: uno vinculado al montaje de esta exposición en particular y otro vinculado a la técnica en relación a la trayectoria del artista. El primero tiene que ver con que, en su montaje en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, la serie estuvo precedida por la pieza “Ojo”. La colocación de

⁶² Instrumento de tortura de forma fálica que da descargas eléctricas y que se sabe fue utilizado durante la dictadura uruguaya. Se dice que fue inventado en Argentina a fines del siglo XIX.

esta pieza y su correspondencia de escala con los grabados sugieren, y en esto regresaremos más adelante, una “clave de lectura”. El segundo dato a considerar es que antes de enfilarse por el sendero del arte conceptual y el de la enseñanza del arte, hacia fines de la década de 1960, el artista uruguayo Luis Camnitzer se dedicaba al grabado, técnica que aprendió en Alemania y que pulió durante sus primeros años en Estados Unidos, país donde reside desde que se fue de Uruguay.

Este primer nivel de lectura permite ya que las categorías “Ritmo y repetición”, “Límite y exceso” y “Detalle y fragmento” comiencen a visibilizarse, si bien, tal vez, de una forma tenue.

Quizá lo primero que tengamos que decir, por más obvio que resulte, es que la serie de fotograbados responde a dos de las nociones de “repetición” mencionadas por Calabrese: la repetición como modo de producción de una serie con matriz única y la repetición como mecanismo estructural de generación de textos. En términos generales, todas las series de obras artísticas, incluidas dentro del género “gráfica” (grabado, fotograbado, etc.), responden a estas características.

La categoría “exceso”, por su parte, podemos apreciarla, de entrada, en el tema: la práctica de la tortura como un exceso del sistema-gobierno. La forma de representarla, en cambio, tiende al “límite”: no hay desmesura ni escándalo en las imágenes.

Y ello nos lleva a nuestra tercera categoría, “Detalle y fragmento” que, hasta este momento del análisis, es la que considero como más notoria o, si se quiere, más dominante en lo formal: buena parte de las imágenes trabajadas por Camnitzer para

esta serie son detalles: predomina el uso de detalles del cuerpo humano masculino (con especial atención en las figura de las manos), aunque también hay detalles de objetos (un punta que se oculta bajo una manta) y de espacios (una escalera).

La realización de una serie de fotograbados con una narrativa alrededor de la tortura uruguaya supone también la idea de fragmento. Podemos afirmar que estamos ante una suma de fragmentos: fragmentos de tiempo y de espacio; fragmentos verbales. Fragmentos, por cierto, compuestos de detalles, algo que, metafóricamente hablando, nos hace también pensar en la dialéctica existente entre memoria y olvido, tema principal de la exposición, titulada, no lo olvidemos, “Contra el olvido”.

Si atendemos a lo dicho por los espectadores entrevistados sobre esta obra (entrevistas 1, 2, 3, 5, 15, 16, 17, 18, 28, 29, 30 y 32)⁶³, encontraremos distintos tipos de valoraciones. Como quizá era de esperarse, hubo quienes, como el pensionado alemán (30) o la estudiante de arte (32), partiendo de un juicio tímico (referente a las pasiones), encontraron la obra como “shockeante” o “escalofriante”, en atención a su temática y a su resolución en términos formales. Hubo también quienes manifestaron simplemente, como los dos estudiantes estadounidenses de intercambio (15) que les había gustado mucho. Otros espectadores, en cambio, partieron de un juicio morfológico: “Transmite realismo”, dijo el maestro de historia (1); por su parte, el empleado administrativo (2), hizo énfasis en que la obra recreaba muy bien “la forma de torturar” (homologando las prácticas de la

⁶³ En lo sucesivo, los números entre paréntesis indicarán el número de la entrevista, según el listado de las pp. 88-93.

dictadura del gobierno uruguayo de Juan María Bordaberry, con las del gobierno chileno de Augusto Pinochet).

Así, no obstante lo duro de la temática de “Contra el olvido” e incluso la conmoción que provocó en algunos espectadores —más de algún espectador se mostró emocionalmente afectado durante la entrevista—, todas las valoraciones obtenidas pueden catalogarse como “positivas”, tendientes a homologarse y, por ende, considerar a la obra como conforme (aspecto morfológico), buena (ético), bella (estético) y eufórica (tímico). Lo que, en términos de gusto, convierte a esta serie en un producto cultural “neobarroco”, que encaja perfectamente dentro de Calabrese llama —a propósito del exceso— una “estética de lo feo”:

Podríamos titular todas las formas de exceso de contenido como renaciente categoría de una “estética de la feo”. Monstruos físicos y morales, obscenidades, embrutecimiento, violencia no valen por su solo significado, sino también por su forma de expresión (Calabrese, 1989, p. 78).

Regresando de nuevo a las categorías y comenzando por “Ritmo y repetición”, se decía antes que, por sus características propias, esta serie de grabados implicaba la idea de narrativa. No hubo espectador entrevistado que no validara la idea de que esta serie cuenta una historia (uruguaya, pero podríamos añadir latinoamericana) de tortura. Hubieron, sí, matices, en algunos casos, y marcadas diferencias, en otros, en cuanto a la historia que se contaba, lo que nos lleva al problema de la interpretación de una obra abierta y en movimiento (Eco): “La obra se constituye ambiguo y autorreflexivo” (en Calabrese, 1987, p. 118).

Un hallazgo interpretativo que quisiera resaltar en esta categoría está relacionado con la pieza “Ojo” de la que hablábamos al inicio, misma que, aunque

formalmente no forma parte de la serie⁶⁴, estaba colocada al comienzo del recorrido sugerido (siguiendo la lógica del montaje). Su estructura formal (imagen (oreja), arriba; texto escrito (“OJO”), abajo), marca un ritmo y una repetición, una manera de leer la pieza, pero, lo más importante, a mi juicio, es que marca una “clave de lectura”: esa contradicción existente entre la imagen que se muestra (la escultura de la oreja) y la palabra (“Ojo”) y que podríamos traducir como “cuidado, que las palabras engañan” fue percibida por los dos estudiantes estadounidenses de intercambio. Al respecto, uno de ellos, dijo:

Creo que el mensaje era cómo las palabras no dicen realmente lo que las imágenes tratan de comunicar; que la realidad era mucho más *shockeante* en las imágenes (entrevista 15).

En un siguiente momento, este mismo entrevistado agregó:

En mi opinión todos los retratos (sic) son más o menos lo mismo en su mensaje de que uno tiene que mirar los hechos y la imagen real, en lugar de sólo escuchar las palabras (entrevista 15).

Pasando a la segunda categoría, “Límite y exceso”, resalto y conecto entre sí los hallazgos de los licenciados en Historia (3) y la bibliotecaria (17). En el primer caso, uno de los dos licenciados en Historia llama la atención sobre el siguiente aspecto:

Tiendo a suponer inmediatamente la visión de cómo un torturador ejecuta la tortura. Es el torturador el que está retratado en los subtextos (entrevista 3).

A lo que su colega agrega:

⁶⁴ No es un grabado, de hecho, sino una pieza de carácter escultórico, consistente en la figura de una oreja que “emerge” del muro, acompañada de la palabra “Ojo”, tallada en madera (ver anexo).

Como que es una historia, remite a una persona. Y lo otro: el tamaño de la obra; como que son chiquititas. Es como una visión súper chiquitita. Como si fuera una persona. Es como el relato de una pura persona. Eso que mira es su mano o la mano del otro. La mira en términos proporcionales (entrevista 3).

A lo que el primero concluye:

Comparto contigo: fotografías pequeñas que en el fondo te están diciendo que tú *estai* mirando, que es una visión de persona, singular y particular (entrevista 3).

Lo primero que llama mi atención es la mención hecha hacia el tamaño de las imágenes: son pequeñas. Exigen del espectador proximidad, acercamiento. Que se “asome” a las obras, un poco como quien se asoma por una ventana pequeña para ver qué está ocurriendo del otro lado del cristal. Es en este momento del “mirar”, ahora también relacionado con la escala de la obra (en relación, claro, con el espectador), en que la dupla “Límite y exceso” hace su “aparición”: Si hacemos caso a las interpretaciones de estos licenciados en Historia, en el acto de mirar hay un límite que se rebasa: el espectador deja de ser un observador pasivo para formar parte de la obra. Esa mano, esa taza, esa pinza, esa carta, es la mano, la taza, la pinza, la carta del propio espectador que la mira.

Esta incorporación activa del espectador que hace suya la mano que aparece en la imagen —por poner un ejemplo significativo— bien puede estar relacionada por lo expresado por la bibliotecaria chilena (17), quien, como espectadora, se pone, digamos, “en los zapatos” tanto la víctima como de los victimarios. En este sentido, estamos hablando de la ruptura entre los límites que tradicionalmente se le han asignado al espectador. En sintonía con Rancière (2010), podemos decir que el

espectador va más allá y se convierte en actor, en protagonista de la propia obra. Los roles de “torturado” y “torturador” operan como *alter ego* del intérprete.

La tercera categoría, “Detalle y fragmento”, analizada desde las interpretaciones de los espectadores, permite apreciar, por el lado del detalle, cómo, los espectadores entrevistados, interpretan como una totalidad la serie en su conjunto, tal y como señaló el abogado (18):

La puedo interpretar como un todo: me da la sensación que es la historia de una persona que fue detenida, que estuvo presa en una circunstancia similar de desapariciones forzosas, de dictadura, y que relata un poco al menos al inicio de la exposición el día a día de él (entrevista 18).

Independientemente de eso, los espectadores entrevistados se refirieron a la exposición en una modalidad que podríamos denominar “al detalle”. Al profesor de Historia (1) le llamaron la atención los grabados 6 (“El peso forzó su pulso dentro de la pared”) y 21 (“Trabajaba con símbolos prohibidos”), los cuales asoció con “sufrimiento” y “libertad”; una de las dos turistas cariocas (16) eligió el 27 (“No podía ver lo que sentía ni sentir lo que veía”) ya que, dijo, trató de entender la situación de quien está en la cárcel; la bibliotecaria (17) relacionó el grabado 2 (“Practicaba cada día”) con el 12 (“La herramienta le placía”) para especular sobre las razones que pueden llevar a una persona a torturar a otra; La profesora de inglés (estadounidense)(18) y la ama de casa chilena (29) se refirieron a la recurrente presencia de la figura “mano” en la serie. La profesora dijo: “A veces las manos dicen más que las palabras”. Mientras que la ama de casa, aludiendo al grabado 2 (“Practicaba cada día”) descubrió un detalle dentro del detalle: una sortija matrimonial en la mano torturada por los clavos:

Sí, ¡además tiene un anillo! Él es una persona casa porque (el anillo) está en la mano izquierda, ¿te fijas? Era un ser con familia... Y lo crucificaron igual que a Jesús, ¿no?... ¿te fijas? Entonces él está como crucificado... Debe haber tenido alguna redención, estoy segura. Si falleció siento que tuvo que tener una redención en la otra vida (entrevista 29).

Como se puede apreciar en este fragmento de entrevista, la espectadora en cuestión construyó un relato, anclándose principalmente del grabado 2. Podríamos decir que el detalle de la mano con el anillo y los clavos en buena medida ha sido “separado” de su “todo”, es decir, del resto de la serie. Quizá en la mención al matrimonio como una inferencia derivada de la sortija persiste una lógica en donde no se ve alterada la coherencia con el resto de las imágenes. Sin embargo, en la mención a Jesucristo, me parece que se evidencia una autonomización del detalle, lo cual guarda una relación con lo que Calabrese denomina “la estética de la recepción del fragmento”. Ello es aún más evidente con lo dicho por el estudiante chileno (28) que, dejando de lado el resto de la serie, selecciona el grabado 24 (“La marca perforaba su sueño”) separándolo por completo con el resto de las piezas:

Entonces, por ejemplo, esto (el grabado) me gustó porque me llama la atención y es una cuestión netamente estética (entrevista 28).

Para finalizar este análisis, me gustaría retomar el “enigma” o el “secreto de la obra” del que hablé al principio. Decía que las cuatro últimas imágenes, sin título, se convierten en un reto para el espectador. Los ojos del grabado 32, ojos que bien podemos mirar como fragmentos de cara, y el grabado 33, la respuesta del gobierno de Uruguay sobre los suicidios en las prisión, pueden ser leídas como pistas sobre una posible muerte de la víctima. “Fui incapaz de”, la frase del grabado 34 que una mano escribe con gis sobre una superficie oscura, rugosa, remite a un victimario.

Posiblemente sea un mensaje que, más que referirse al torturador o el grupo de torturadores en específico —a las órdenes de un aparato estatal—, se refiera al propio espectador. Sinecdóticamente⁶⁵ hablando, me atrevo a pensar en el espectador no como individuo, sino como sociedad. Queda entonces la imagen última, la 35, el anuncio de una picana en la sección de avisos clasificados. Estamos ante la imagen del recorte de un periódico. Aunque con apariencia de fragmento, se trata de un detalle: no se trata simplemente de la imagen de un instrumento de tortura y de su descripción técnica: se trata de un asunto comercial referido a nuestro tiempo, el tiempo contemporáneo, barroco y neoliberal, donde todo o casi todo, incluyendo un instrumento de tortura, está sujeto a las leyes de mercado. Dicho en otros términos, el sistema económico-político vigente se presenta como legitimador de una práctica ilegal, que en nuestros días opera con la impunidad que le otorga el libre mercado.

⁶⁵ Tropo consistente en tomar la parte por el todo.

5 CONCLUSIONES

Una investigación sobre la interpretación en las artes visuales, desde la perspectiva de los estudios culturales, debe atender a la significación. En el caso particular de este trabajo, me interesé también en cómo la interpretación puede o no aportar elementos para entender el valor y la función del arte –en tanto comunicación– en nuestro tiempo.

En atención a lo anterior, he dividido el capítulo de conclusiones en cuatro apartados principales: el primero, referente a lo que podemos entender por interpretación de una obra conceptualista; el segundo, sobre la relación entre los dos conceptos principales de esta investigación, es decir, empoderamiento y emancipación; el tercero tiene que ver con el arte de Luis Camnitzer desde la interpretación de los espectadores; y finalmente el cuarto apartado trata sobre lo político en el arte.

5. 1 A FAVOR DE LA INTERPRETACIÓN

En su célebre ensayo *Contra la interpretación*, Susan Sontag advertía sobre los peligros de una actitud sobre-interpretativa en torno al arte⁶⁶, en un momento histórico, mediados de la década de 1960, dominado por el pensamiento estructuralista y que marcó el florecimiento de los estudios de recepción.

Aunque conscientes de los excesos referidos por Sontag (sobre todo en lo referente a las pretensiones de descubrir el único y verdadero significado de una obra), para efectos de esta investigación no podemos sino estar total y

⁶⁶ La crítica de Sontag refiere que un exceso de interpretación obstaculiza el disfrute de los productos artísticos.

absolutamente a favor de la interpretación como un ejercicio que evidencia la capacidad de agencia del sujeto⁶⁷ en cuanto al entendimiento y apropiación, o, si se quiere, ejecución⁶⁸ de una obra artística conceptualista que, a diferencia de otras obras visuales⁶⁹, le exige algo más que simple contemplación y disfrute.

¿Cómo debemos entender entonces la interpretación de una obra conceptualista a la luz de la fase de campo y en concordancia (o disonancia) con lo expuesto en el marco teórico?

Para empezar, se hace necesario distinguir de nuevo entre recepción e interpretación.

Ratifico que la recepción hace referencia a la parte del proceso comunicativo que tiene que ver con las habilidades adquiridas para la decodificación de un mensaje⁷⁰; mientras que la interpretación es el acto mediante el cual el sujeto, apto ya para la lectura de un texto⁷¹, produce sentido y lo negocia con otros.

Como se puede apreciar en el relato de las entrevistas hechas con los espectadores de las obras de Camnitzer, la interpretación como acto coloca al espectador en calidad de sujeto activo. No hay oposición, siguiendo a Rancière, entre el mirar y el actuar.

⁶⁷ Ejercicio que se inscribe en el ya muy nutrido debate agencia-estructura.

⁶⁸ Siguiendo a Eco: la obra artística como una partitura musical que el espectador (intérprete), ejecuta.

⁶⁹ Básicamente las anteriores a Duchamp, a las cuales el artista francés se refería como un “arte retiniano”.

⁷⁰ La palabra *literacy*, acuñada por la cultura anglosajona, sirve para entender mejor la decodificación.

⁷¹ Hablando en términos estructuralistas, es decir, considerando a la obra artística (en este caso visual) como texto.

Las operaciones propuestas por el filósofo francés y que sirvieron de guía a las entrevistas proponen, básicamente, un ejercicio de relación entre las obras artísticas y los sentimientos y pensamientos de los espectadores, es decir, entre las obras y las vidas de los espectadores.

Como lo refirieron varios espectadores, la interpretación de una obra artística no sólo es multívoca sino que es influenciada por el contexto, tanto del contexto en que está puesta la obra⁷² como del contexto mismo del espectador⁷³.

El disfrute, el goce o el placer estético que produce una obra conceptualista también ha quedado de manifiesto, aún cuando hayan habido espectadores que hayan calificado a la obra de Camnitzer como “cerebral”. Y a este respecto, habría que agregar que las emociones con las que ciertos espectadores cargaron sus palabras durante las entrevistas llevan a pensar en algo que, a reserva de ahondarse en otra investigación, podríamos nombrar como “la estética de las ideas” y el papel que ésta desempeña cuando se produce una epifanía o revelación el espectador.

Podemos decir que las epifanías o revelaciones que ocurrieron durante las entrevistas realizadas, la gran mayoría de ellas, por cierto, frente a las obras, evidencian la apropiación de la obra por parte del sujeto. Hecho que lleva, asimismo, a vincular a la interpretación de una obra artística, no sólo con un proceso de construcción (mental), sino con uno de autoconocimiento⁷⁴.

⁷² Algo que es mucho más evidente en la exposición “Contra el olvido” instalada en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

⁷³ El contexto del espectador, siguiendo a Reguillo, es indicador de la posición del sujeto: clase, género, nacionalidad, estudios, ocupación etc.

⁷⁴ Como se recordará el asunto del autoconocimiento que se logra a partir de la interpretación de una obra artística ha sido mencionado, desde el campo de la comunicación, por Romeu, y desde el campo de la filosofía, por Ricoeur.

Resumiendo, interpretar una obra conceptualista es un ejercicio relacional, contextual y proyectivo, que, aunado al goce estético y a la eventualidad de una epifanía (revelación), tiene como finalidad última el autoconocimiento del sujeto.

5. 1. 1 TIPOLOGÍA DE ESPECTADORES

A la luz de las 35 entrevistas realizadas y sus respectivos relatos, e inspirado en el trabajo de Eliseo Verón (1999)⁷⁵, propongo la siguiente tipología de espectadores en relación al empoderamiento/emancipación resultante del ejercicio interpretativo.

Aunque se trata de una clasificación jerárquica, las siguientes categorías se refieren a situaciones; por tanto, no son ni concluyentes ni excluyentes. Con esto quiero advertir que esta escala no tiene pretensiones deterministas en relación a la capacidad de agencia del sujeto, y que un espectador puede encajar en más de una categoría, dependiendo de la obra en cuestión. Es decir: cabe la posibilidad de que un sujeto que haya ocupado una categoría inferior en la interpretación de una obra, pueda ocupar un categoría superior en la interpretación de otra. Y viceversa. Se visibilizan así factores adyacentes del fenómeno de la interpretación en el arte, alusivos a la circunstancia del sujeto, como lo pueden ser el capital cultural, pero también el tiempo, la atención, el estado de ánimo, la compañía, etc.

El análisis y la relectura de las entrevistas –y quizá la misma estancia académica en la isla de Puerto Rico– me llevó a imaginar una narrativa del espectador de arte conceptualista alrededor de la figura del náufrago y su

⁷⁵ Durante su estadía en Francia, Verón realizó una tipología de espectadores, a propósito de una exposición fotográfica, basándose en las estrategias de visita, el modo en que las personas recorrían la exposición.

reinserción en el mundo social, a partir de la cual se construyeron las siguientes 6 categorías, que funcionan también como niveles de interpretación.

A este respecto quisiera destacar la entrevista 9, llevada a cabo con un grupo de niños de una escuela de Tocopilla, a los cuales llevaron de excursión al MAC. Al inicio de aquella entrevista, aquellos infantes que, aunque entusiastas, no daban una, me parecieron algo así como “náufragos a la deriva en el mar de la interpretación” (impresión que, con el paso de los minutos cambió para bien).

He aquí, pues, las seis categorías propuestas, con un par de variantes:

El espectador-ahogado es el espectador que no *sobrevive* al ejercicio interpretativo de una obra conceptualista. Puede ser que haya ido solo al museo, pero también puede darse el caso de que haya ido con otras personas que, como él, *no saben nadar*. Sus niveles de empoderamiento y capital cultural no son suficientes para establecer relaciones coherentes y mínimamente significativas entre la obra y él. La obra le resulta indiferente y él no hace ninguno intento por *mantenerse a flote* ni por *agarrarse a algo*. Se trata de un espectador pasivo, distraído y desinteresado. Se encuentra en el museo por mera casualidad y no por decisión propia, como en el caso de los niños de la escuela primaria de la entrevista 11, cuyas respuestas nos hacen pensar que salieron de la exposición igual que como entraron.

El espectador-náufrago es el espectador que, a falta de un capital cultural y vivencial que le permita hacer una lectura interesante o significativa de la pieza, se agarra de lo que puede, para evitar *ahogarse*. Cualquier referencia o dato le sirve como asidero o salvavidas. Y en esta operación, en este movimiento, radica la clave

de un empoderamiento y de una emancipación incipiente que, eventualmente, lo llevará al siguiente nivel.

El caso de los niños de Tocopilla (la ya citada entrevista 9) ejemplifica el tránsito de un grupo de *espectadores-náufragos* que, con base en su interés por las obras (y por participar en la entrevista), transitan dos peldaños más arriba.

Ahora bien, hay de naufragios a naufragios: en el caso de la entrevista 10 nos encontramos con dos espectadoras (la mexicana y la hondureña, ambas estudiantes de posgrado) que *naufrogan* en su intento por responderse a la pregunta de por qué el artista le da tanto peso a su nombre y a su firma en varias de las obras.

El espectador-isla hace referencia a la condición de individuo de cualquier interpretante que se enfrenta por sí mismo a la obra artística en la búsqueda de sentido.

La mayoría de los entrevistados para esta investigación entran en esta categoría: se trata de sujetos (adolescentes o adultos) que están o han estado en procesos educativos formales (muchos de ellos con estudios de posgrado), en procesos laborales, y con un cúmulo de experiencias vitales que han procesado o están procesando. Esto hace posible que pensemos en ellos como espectadores más o menos empoderados en algún ámbito (dependiendo de su ocupación, por ejemplo) y susceptibles de entrar en situación de emancipación a partir del ejercicio relacional que les plantean las obras.

Una variante del *espectador-isla*, como se evidencia en las entrevistas 7, 14, 19, 20, 21, 23, 24, 32, 33 y 35 (es decir, aquéllas que se hicieron con personas cuyo trabajo está estrechamente relacionado con el lenguaje), la constituye el *espectador-*

isla-reflexivo, que se distancia de sí mismo como sujeto, y se pregunta por el papel o el rol que desempeña en la interpretación de una obra artística.

El espectador-archipiélago es aquel que entra en situación de diálogo con otros espectadores y que termina por construir una interpretación compartida. Las entrevistas 3, 6, 7, 10, 13, 14, 15, 16, 18, 22, 23, 25, 26, y 27 entran en esta categoría, con especial mención en la entrevista 3 (la de los dos historiadores), en donde resulta notable este proceso de construcción y validación interpretativa, a propósito de la serie “De la tortura uruguaya” y de “Memorial”.

El espectador-linterna está lo suficientemente empoderado (ejerce una autoridad) como para *alumbrar* a otros espectadores en su ejercicio interpretativo. Se trata, como en el caso del médico-gestor cultural de la entrevista 13 (el que dialoga con los tres estudiantes de Arquitectura), de un sujeto no sólo con conocimientos y un gusto adquirido en el arte (clásico, moderno y contemporáneo), sino que evidencia un proceso de reflexión sobre asuntos tales como la belleza en el arte, la función del arte, lo político en el arte, etc.

Una variante del espectador-guía es la del espectador-guía-poeta, que propone nuevos caminos no sólo de lectura, sino de composición, de creación, tal como evidencia el propio médico-gestor cultural que sugiere que a la obra “El viaje” le haría falta otro cuchillo.

El espectador-cómplice, además de fungir como guía (en caso de que se encuentre en situación de diálogo con otros espectadores), tiene la capacidad de no sólo de entender (en el sentido intelectual del término) al otro, sino de ponerse en sus zapatos. Su ejercicio interpretativo podría estar asociado con el valor de la

compasión. Es el espectador en situación de emancipación cuya interpretación lo hace más humano. El espectador que compone su propio poema, para decirlos en términos de Rancière.

Aquí caben las entrevistas 1, 2, 6, 17, 29 y 35, de las cuales hay que decir que, con excepción de la 6 y la 35 (que se realizó en los dos museos), todas se realizaron en el Museo de la Memoria, a propósito de “Contra el olvido”, la muestra cuya temáticas están relacionadas con el sufrimiento humano. Otro asunto que llama poderosamente la atención es que los sujetos de las entrevistas 2, 29 y 35 vivieron en carne propia el periodo de la dictadura de Pinochet.

Notable resulta la entrevista 17 con la bibliotecaria de 32 años. En su ejercicio interpretativo de la serie “De la tortura uruguaya” (Museo de la Memoria), se pone en los zapatos tanto de la víctima como del victimario.

5. 2 LA SITUACIÓN DEL ESPECTADOR

Tanto el empoderamiento como la emancipación son conceptos, es decir, abstracciones teóricas. En este sentido observar el empoderamiento y la emancipación en la realidad, en el día a día, es, digamos, imposible. Lo correcto, para efectos de esta investigación, es hablar en todo caso de situaciones de empoderamiento y situaciones de emancipación.

La línea que separa el empoderamiento de la emancipación puede ser muy sutil, muy tenue. Imperceptible en muchas ocasiones. Ello probablemente se deba a que cuando un sujeto está en situación de empoderamiento, muy probablemente también se encuentra en situación de emancipación. Y, visto desde la emancipación,

planteo que todo sujeto en situación de emancipación ha pasado previamente y está en situación de empoderamiento. Es decir que la emancipación implica el empoderamiento. El empoderamiento es una condición para la emancipación.

Considerando lo anterior (me refiero específicamente a la dificultad para observar una situación de empoderamiento y/o a distinguirla de una situación de emancipación) es que me propuse observar en sentido negativo: atender a aquellas situaciones de no-empoderamiento. Éstas son aquéllas en las que el sujeto afirma o reconoce, por ejemplo, que no puede, que no cuenta con las facultades, con la preparación, con las herramientas, con los medios, para leer un texto (en el sentido estructuralista) o para resolver un enigma; cuando el sujeto repite mecánicamente lo que otros dicen para salir del paso; cuando el sujeto se asume, en definitiva, como un no-intérprete, un no-traductor.

Puse énfasis en el proceso dialógico que se detona cuando dos o más espectadores asumen el reto de interpretar una obra artística; cuando comienzan a decir lo que piensan y lo que sienten sobre la obra artística; cuando comienzan a relacionar eso que piensan y sienten con sus propias vidas; en resumen, cuando *se potencian entre sí*, verificando lo que el otro dice, traduciendo, añadiéndole algo, mejorándolo, corrigiéndolo, descubriendo alguna nueva veta por explorar. Encontré particularmente interesante cuando los espectadores, a través del diálogo, construyen un discurso coherente que se verifica en la obra artística (que en este caso funciona como “la tercera cosa” que plantea Rancière). Allí radica, desde mi punto de vista, el meollo de la interpretación.

A la luz del trabajo de campo, planteo que es en el *potenciamiento mutuo* donde radica al menos una de las claves del empoderamiento.

De acuerdo a lo anterior, pudiera ser que en muchos casos, una situación de empoderamiento sea más evidente (más fácilmente observable) en procesos dialógicos de pensamiento (es decir, cuando dos o más sujetos, partiendo de lo que saben —Rancière—, que todos saben algo, que todos saben más de lo que creen que saben —Calabrese—, se potencian entre sí construyendo un discurso coherente: la interpretación), que en procesos unipersonales de pensamiento. Sin embargo, planteo que una situación de empoderamiento unipersonal es visible cuando el sujeto se valida a sí mismo, a sus capacidades, a sus sentimientos, a sus pensamientos, a sus experiencias, a través de su discurso. Es decir, cuando un sujeto se valida a sí mismo como intérprete.

5. 3 LOS ESPECTADORES ANTE LA OBRA DE LUIS CAMNITZER

Comienzo por un aspecto fundamental en cualquier exposición artística: el gusto de los espectadores.

Una revisión a los relatos de las 35 entrevistas realizadas con los espectadores de las exposiciones “Luis Camnitzer” del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) y “Contra el olvido” del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) revela que, aunque la mayoría de los entrevistados no conocía la obra de Camnitzer⁷⁶ ni tenía una cercanía con el arte contemporáneo⁷⁷, casi todos —

⁷⁶ En estricto sentido, sólo la artista y profesora chilena, residente de Valdivia (entrevista 8) conocía la obra artística y teórica de Camnitzer.

quizá con la única excepción de los niños de la entrevista 11— la encontraron por lo menos interesante. Este investigador puede afirmar, con base en las entrevistas y en el diario de campo que, salvo algunos de los escolares antes mencionados, al resto no le fue indiferente la obra de Camnitzer.

Varios espectadores (como los de las entrevistas 2, 7, 8, 9, 15, 17, 19, 23, 26, y 29) manifestaron que las obras del artista uruguayo fueron de su agrado. Incluso la familia de clase media-alta (entrevista 25) que mostró reticencias, calificó la exposición como “súper cerebral pero muy ingeniosa”.

Aunque las dos muestras fueron planeadas para exhibirse como “una exposición en dos museos”⁷⁸, sólo en 7 casos esto se verificó⁷⁹, por lo que la mayoría de los espectadores asistieron a sólo una de las dos muestras. Y de entre éstos, no se pudo verificar en ningún caso que, efectivamente, hayan visto todas las obras de una de las muestras. Esto nos lleva a establecer un primer rasgo inherente del espectador promedio de esta investigación: su carácter fragmentario: el sujeto no requirió ver la totalidad del universo de las obras para llevar a cabo su ejercicio interpretativo. Basta una obra y, en algunos casos (como ocurrió con varios de los espectadores de la serie “De la tortura uruguaya”, que elegían uno o, si acaso, un par de los fotograbados), un fragmento de una obra.

En el caso de los espectadores de “Luis Camnitzer”, las obras más referidas (como lo muestra la tabla “Obras referidas”) fueron “Living Room” (entrevistas 7, 9,

⁷⁷ Salvo en tres casos (entrevistas 19, 21 y 23), las referencias a otros artistas visuales tenían que ver o con arte clásico o con arte moderno y no con arte contemporáneo.

⁷⁸ Para mayores detalles, consultar el apartado de delimitaciones del objeto empírico en el capítulo de Metodología.

⁷⁹ Las entrevistas 12, 19, 21, 24, 30, 31 y 35.

12, 14, 19, 22, 26), “Objetos arbitrarios y sus títulos” (7, 10, 20, 21, 22, 23), los autorretratos con el nombre del artista (11, 12, 19, 30) y “Pintura mural original” (12, 20, 23, 32), seguidas de los “Diccionarios” (6, 11, 21), “El viaje” (6, 13, 23), los manifiestos (7, 8, 23), “Retrato del artista” (9, 10, 12), “Autoservicio” (10, 12, 20) y “Landscape as an Attitude” (12, 24, 32).

En “Contra el olvido”, por su parte, las obras más referidas fueron la serie “De la tortura uruguaya” (entrevistas 1, 2, 3, 5, 15, 16, 17, 18, 28, 29, 30, 32), “Memorial” (3, 17 y 19) y “Fosa común” (3, 27, 29).

5. 3. 1 “LUIS CAMNITZER” / MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MAC)

Una mirada analítica a las obras más referidas por los espectadores (de las cuales podemos pensar que fueron, si no las que más gustaron, sí las que más llamaron la atención) de la exposición “Luis Camnitzer” muestra un conjunto variado de piezas, realizadas en distintas épocas (la pieza más antigua data de 1969, mientras que las más recientes datan de 2010), con distintas técnicas y soportes (básicamente fotografía, grabado e instalación).

Se puede decir, apoyándonos en Calabrese, que el denominador común de todas estas obras es su espíritu neobarroco (en contraposición al clásico). Para ilustrar esto sirva una brevísima descripción de las obras: una sala comedor hecha de etiquetas adhesivas (“Living Room”); un muro de tiliches acompañadas de frases escritas a mano en pedazos de papel (“Objetos arbitrarios y sus títulos”); un par de rectángulos grises idénticos pintados con rodillo (“Pintura mural original”); tres cuchillos filosos empotrados a la pared, cada uno con un par de esferas colgantes

("El viaje"); y un ventilador que hace funcionar a un lápiz atado con una cuerda al muro ("Retrato del artista").

En cuanto a las temáticas de las obras, asunto estrechamente ligado a las interpretación, los espectadores se refirieron a: la relación palabra-imagen ("Living Room"), la relación objeto-imagen ("Objetos arbitrarios y sus títulos" y los diccionarios), el valor económico en el arte ("Pintura mural original") y el colonialismo ("El viaje").

Cabe decir que, de acuerdo a las entrevistas, no todas las obras fueron definidas con claridad en cuanto a su temática, sino que hubieron tres que más bien movieron a la curiosidad, a la duda y, en algún caso, a la confusión. Es el caso de "Retrato del artista", de "Autoservicio" y de "Landscape as an Attitude".

La obra que más menciones tuvo –y tal vez la que más entusiasmo despertó en niños, jóvenes y adultos– fue "Living Room" (1969/2010). Obra que pone de manifiesto el interés de Camnitzer en la relación palabra-imagen como el dueto que hace posible la producción de sentido (relación que es, por cierto, una de las grandes constantes en su trabajo).

Se trata de una "pieza" que se resiste a tal calificativo (y en su ambigüedad quizá radique su potencial emancipatorio⁸⁰). Podría pensarse que es más bien un espacio, un lugar al que el espectador accede y, en el mejor de los casos, habita. Un

⁸⁰ "Creo que una condición importante para la emancipación del espectador es precisamente la creación de espacios donde las obras de arte no estén restringidas a una audiencia específica o a una función concreta", dice Rancière en entrevista (en Arnall *et al*, "El régimen estético", *La Tempestad*, volumen 12, número 76, enero-febrero de 2011, p. 82).

living room (sala comedor) hecho de palabras que el visitante (lector, por obligación) va (re)creando conforme lo recorre paso a paso, detalle a detalle.

“Living Room” es una obra atípica, si se le juzga desde los cánones clásico y moderno del arte: no responde a la bidimensionalidad del dibujo, la pintura o la fotografía; ni tampoco a la tridimensionalidad de la escultura, sino que le propone al espectador un recorrido físico y, al mismo tiempo, una construcción mental. Y es, como se mencionaba, una obra neobarroca, si se le juzga desde el método Calabrese: un espacio que juega con los límites (materiales, intelectuales), cuyos elementos (detalles más que fragmentos) están elaborados a base de repeticiones y rítmicas (piénsese, por ejemplo, en las etiquetas adhesivas que dicen “marco” de puertas y ventanas, en las que dicen “flor” del tapiz y en cada “flequillo” que se repite alrededor de la palabra “alfombra”).

Si a niños (entrevista 9) les causó gracia que esta obra echara a volar su imaginación, a adultos (entrevistas 12 y 19) les llamó la atención que el artista les haya dado “pistas” para que ellos mismos completaran la obra. Al final, todos los espectadores activos, emancipados, valiéndose de la convención del lenguaje (en este caso el idioma castellano), recrearon, cada cual a su manera, su propio *living room*, proyectando en él sus gustos y, en algún caso (12) hasta sus recuerdos.

5. 3. 2 “CONTRA EL OLVIDO” / MUSEO DE LA MEMORIA Y LOS DERECHOS HUMANOS

Quizá lo primero que haya que considerar para el análisis de la interpretación de este grupo de espectadores es la particular relación de esta exposición –y de los propios espectadores– con el museo. A diferencia de “Luis Camnitzer”, donde los

visitantes se encontraron con un espacio neutro (prácticamente una galería) que acogía un grupo de obras, en este caso se trató de un museo dedicado a denunciar los horrores de la dictadura chilena⁸¹, en donde la exposición de Camnitzer fungió como una especie de remate⁸². Con esto quiero decir que la gran mayoría de los intérpretes –salvo el de la entrevista 19⁸³– fueron al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos atraídos por la temática del museo... y se encontraron con una exposición de arte contemporáneo que, de alguna forma, completó, cerró, fue el broche final de su recorrido. Haciendo el paralelismo con las llamadas *obras de sitio específico*, que están pensadas para “dialogar” con su contexto, para “funcionar” a partir de éste, “Contra el olvido” puede considerarse como una *exposición de sitio específico*.

Tampoco se puede pasar por alto el título elegido por Luis Camnitzer para esta muestra: “Contra el olvido”, considerando que tanto esta exposición como la del MAC fueron concebidas para conmemorar el 40 aniversario del golpe de estado que derribó la presidencia de Salvador Allende e instauró la dictadura del general Augusto Pinochet. Bien puede pensarse en dicho título como una postura del artista: Si como ciudadanos tenemos que estar en contra de algo, es precisamente contra el olvido de las atrocidades cometidas. Y leyéndolo en sentido contrario: Si de algo tenemos que estar a favor, es de la memoria. La memoria colectiva. La memoria, como lo dijera el espectador de la primer entrevista, como construcción social.

⁸¹ Para mayores detalles, consultar el apartado Delimitaciones del objeto empírico en el capítulo de Metodología.

⁸² Incluso en términos espaciales: la exposición estuvo montada en la parte más alta del museo.

⁸³ Un arquitecto-artista que llegó expresamente al Museo de la Memoria a ver la exposición de Camnitzer, luego de haber visto la exposición del MAC.

En términos de la atención dedicada por los espectadores entrevistados, es posible establecer que “Contra el olvido” se divide básicamente en tres grandes obras: la serie “De la tortura uruguaya” (1983), que ocupó el mayor espacio de sala; “Memorial” (2009), obra instalada en un pasillo; y “Fosa común” (2013), *obra de sitio específico* instalada en el balcón principal del museo, desde donde los visitantes pueden ver los retratos enmarcados de los “desaparecidos” y asesinados por el régimen de Pinochet, que cubre el muro principal interior del museo.

La serie “De la tortura uruguaya”⁸⁴ fue, en cierta forma, la obra protagonista de la muestra. Precedida por una obra que servía como una especie de prólogo (la escultura de la oreja pegada al muro, acompañada de la palabra “OJO”), dicha serie estuvo conformada por 35 fotograbados en formato horizontal (75 cm de alto x 55 cm de ancho), que dan cuenta del dominio alcanzado por Luis Camnitzer como grabadista⁸⁵.

El consenso de los espectadores fue unánime: la serie cuenta una historia: la de una persona, un hombre (de cuyo rostro sólo conocemos sus ojos, es decir, fragmentos, como lo muestra el fotograbado 32). Esta certidumbre (la de que existe una narrativa) proviene, claro está, de la secuencia, pero también de la relación imagen-palabra que la serie propone: a cada imagen corresponde, a manera de título quizá, a manera de parlamento tal vez, una frase escrita con la propia caligrafía del artista, en inglés. Uno de los grabados, por poner un ejemplo, muestra

⁸⁴ Alusiva al periodo de dictadura que se vivió en Uruguay. La dictadura uruguaya fue contemporánea a otras dictaduras sudamericanas como la chilena.

⁸⁵ Recordemos que, antes de iniciarse en el arte conceptualista en Nueva York, Camnitzer se formó como grabador en Alemania.

un foco roto en la oscuridad, acompañado por la frase “They worked through the night”, es decir, “Trabajaron a través de la noche”⁸⁶.

Se constató, sin embargo, que la mayoría de los espectadores entrevistados no recorrieron metódicamente la secuencia (es decir, cotejando las imágenes, una por una, con las frases). Algunos (2, 16, 17, 19) dieron señales de no necesitar leer las frases. Otros (1 y 29), después de recorrer la serie, regresaron a las imágenes que les resultaron más significativas o representativas de la serie. El más radical (28), el estudiante de Antropología residente en Valdivia, optó por concentrarse –motivado por un criterio puramente estético– en uno sólo de los fotograbados (el 24 con la imagen de un foco), descontextualizándolo por completo de la serie.

Lo anterior aporta elementos para especular sobre la condición más o menos fragmentaria de todo espectador/lector: pensar en el “espectador total” será siempre un ideal.

Aún así, hubo quienes sí procuraron una *lectura*⁸⁷ metódica y completa de la serie, como los dos estudiantes estadounidenses de Economía y Ciencias Políticas de la Universidad Católica (entrevista 15). Ellos *vieron* en la pieza de la oreja/“OJO” una clave de lectura para desentrañar, según sus palabras, “el mensaje” de toda la serie: las palabras, como lo demuestra la palabra “OJO” que está colocada debajo de una oreja, pueden no ser suficientes. Las palabras pueden servir para mentir. En todo caso, este ejercicio interpretativo ejemplifica cómo es que opera la relación imagen-palabra, una de las constantes de la obra de Camnitzer: vista, desde los estudios

⁸⁶ Hojas de papel con las traducciones de las frases de cada uno de los fotograbados estaban disponibles para los espectadores.

⁸⁷ Con *lectura* en este caso me refiero a la lectura de la imagen, a la lectura del texto, y a la suma de las dos.

culturales y desde las ciencias de la comunicación, la relación imagen-palabra (ejercicio emancipatorio en tanto ejercicio relacional), que coloca al espectador en situación de empoderamiento, es una clave para verificar cómo es que se produce el sentido.

5. 4 PENSAR DESDE EL ARTE

A 41 años del golpe de estado en Chile y en uno de los momentos más oscuros y violentos de la historia mexicana contemporánea (que, guardadas las distancias epocales y los modelos políticos, equipara en atrocidades a ambas naciones), esta investigación sobre la interpretación en el arte conceptualista –de filiación latinoamericana– quiere aportar algún elemento útil que ayude a entender y a redefinir la función y el valor del arte hoy día.

En este sentido, los resultados de esta investigación –en un guiño a Giddens podríamos decir: la interpretación de las interpretaciones– apuntan hacia la valoración, por parte de los espectadores y de quien esto escribe de un arte contextual, especular y humanizante que, parafraseando a Beatriz Sarlo (2006), ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad).

El arte, lo ha demostrado este grupo de espectadores, sí sirve para pensar y para pensar-nos, como bien lo explicó uno de los sujetos de investigación:

No me atraen los estilos ni nada, porque justamente entiendo con que tienen que ver con la idea de un mercado que ofrece distintas, una gama... La relación que tengo con el arte ahora tiene que ver con una relación pedagógica: Cómo el arte puede justamente cumplir una función pedagógica, cumplir una función de relaciones solidarias. El proceso artístico, creo yo, en

mi opinión, tiene que ver con una instancia de relación solidaria con otro; de construcción de conocimiento en comunidad (entrevista 34).

A diferencia de cierto arte militante o panfletario del que en América Latina tuvimos muchos ejemplos en la segunda mitad del siglo xx, el conceptualismo que nos propone Camnitzer incorpora la política o, mejor dicho, lo político desde otro sitio: desde el ejercicio autorreflexivo, crítico y dialógico; desde la interrogante y la sugerencia para que el espectador, a través de su propio ejercicio relacional (emancipatorio) y de su propia experiencia como sujeto, complete la obra, convirtiéndose así en un intérprete co-creador. Es decir, empoderado.

6 REFERENCIAS

- ANDER-EGG, E. (1994). *Técnicas de investigación social*. México: El Ateneo.
- ARNALL, G.; GANDOLFI, L.; ZARAMELLA, E. (2011, enero-febrero). El régimen estético. Conversación con Jacques Rancière. *La Tempestad*, volumen 12, número 76. Pp. 80-84.
- BALCÁZAR, P.; GONZÁLEZ-ARRATIA, N.; GURROLA, G.; CHIMAL, A. (2010). *Investigación cualitativa*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- CALABRESE, O. (1987). *El lenguaje del arte*. Barcelona: Instrumentos Paidós
- (1989). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- (1994). *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- CAMNITZER, L. (2009). *De la Coca-Cola al Arte Boludo. Selección y edición Gonzalo Pedraza*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- (2009). *Didáctica de liberación. Arte conceptualista en América Latina*. Cendeac.
- CAREY, J. (2007). *¿Para qué sirve el arte?* Barcelona: Debate.
- CLEMENTS, P. (2004). The Rehabilitative Role of Arts Education in Prison: Accommodation or Enlightenment? *Journal of Art & Design Education*, 23.2, NSEAD. PP. 169-178.
- COFFEY, A. y ATTKINSON, P. (2003). Variedades de datos y variedades de análisis. En E. Zimmerman (trad.), *Encontrar el sentido a los datos cualitativos. Estrategias complementarias de investigación*. Medellín: Universidad de Antioquia. Pp. 1-30.

CHÁVEZ MÉNDEZ, Ma. Guadalupe (2007). *El grupo de discusión*. Colima: Universidad de Colima.

DÍAZ BRINGAS, T. (ed.) (2005). *Situaciones artísticas latinoamericanas*. Colección Teor/ética arte + pensamiento. San José, Costa Rica: The Getty Foundation.

DELGADO, J. M. & GUTIÉRREZ, J. (coord.) (1995). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis.

DENMAN, C. A. & HARO, J. A. (2000). *Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social*. Hermosillo: El Colegio de Sonora.

DENZIN, N. K. (1970). *Sociological Methods: A Source Book*. Chicago: Aldine Publishing Company.

ECO, U. (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

FLICK, U. (1987). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.

FREIRE, P. (1970/1968). *Pedagogía del oprimido*. Madrid: Siglo XXI.

FUENMAYOR, J. & PIROTTE, P. (curadores) (2011). *Frames and Documents Conceptualist Practices. Selections from the Ella Fontanals-Cisneros Collection*. November 30, 2011–March 4, 2012. New York: CIFO.

FUENTES, R. (1995). *La emergencia de un campo académico: continuidad utópica y estructuración científica de la investigación de la comunicación en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

GIDDENS, A. (1993). *Las nuevas reglas del método sociológico*. Buenos Aires: Amorrortu.

—(1995) *La constitución de la sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu.

GLASER, B. G. & STRAUSS, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Chicago: Aldine.

GOMBRICH, E. H. J. (1997). *La historia del arte*. Barcelona: Phaidon.

GUBER, R. (2001). La observación participante. En *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Bogota: Norma. Pp. 55-74.

HERZOG, H. M. (2010). *Luis Camnitzer*. Zurich: DAROS.

LIPS, H. M. (1991). *Women, Men, and Power*. Mountain View: Mayfield.

MACHUCA, G. (2011). *El traje del emperador. Arte y recepción pública en el Chile de las últimas cuatro décadas*. Santiago de Chile: Metales pesados.

MEJÍA, R. y SANDOVAL, S. (coords.) (1998). *Tras las vetas de la investigación cualitativa*. Tlaquepaque: ITESO.

RANCIÈRE, J. (2003). *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.

—(2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manatí.

REGUILLO, R. (2010). *De los estudios culturales a la perspectiva sociocultural* (Documento de trabajo Departamento de Estudios Socioculturales). Tlaquepaque, Jalisco, México: ITESO.

RICHARD, N. (2009). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *E-Misférica*. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/richard>

SARLO, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI editores.

TAYLOR, S. J. y BOGDAN, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós Básica.

THOMPSON, J. B. (1998). *Los media y la modernidad*. Barcelona: Paidós.
—(2002) *Ideología y cultura moderna*. México: UAM.

VERÓN, E. (1999). Comportamientos opacos. En *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa.

SITIOS *WEB* RELEVANTES

Museo de Arte Contemporáneo de Santiago

www.mac.uchile.cl

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos

www.museodelamemoria.cl

Colección Daros Latinamerica

www.daros-latinamerica.net

Galería Alexander Gray

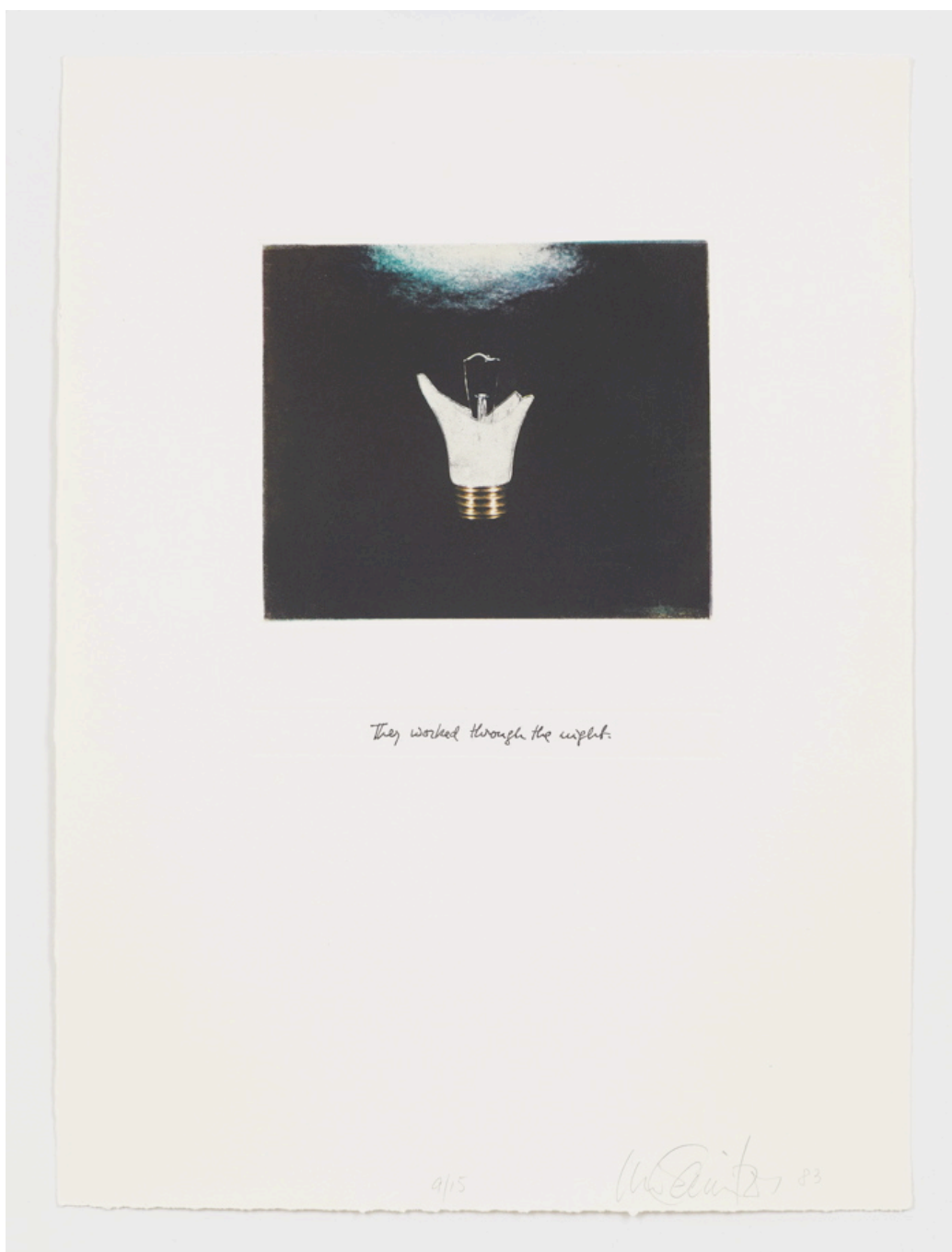
www.alexandergray.com

ANEXOS



“Ojo” [Ojo, que las paredes oyen], 2013

**SERIE “DE LA TORTURA URUGUAYA”
(1983)**

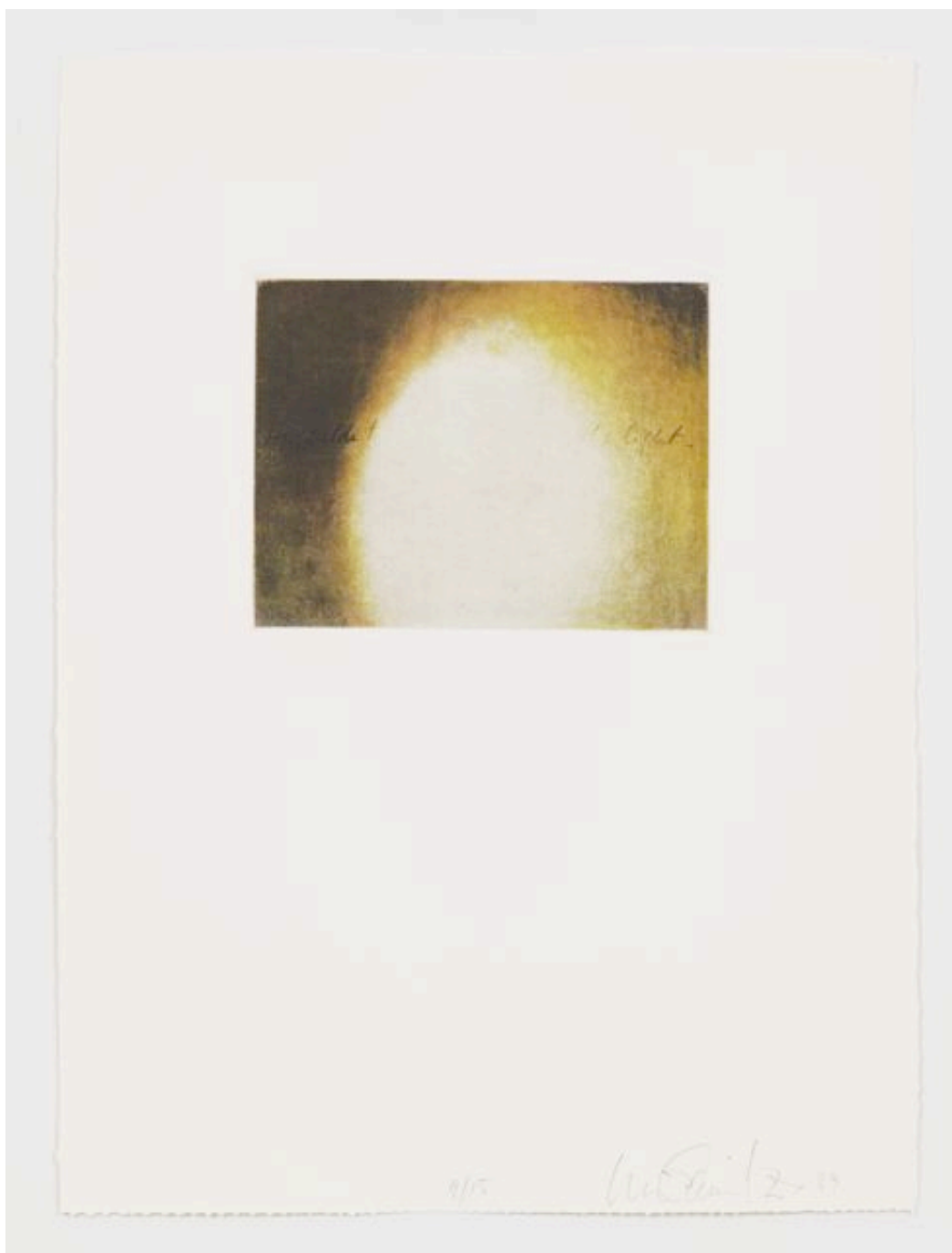


"They worked through the night"
[Trabajaron a través de la noche⁸⁸]

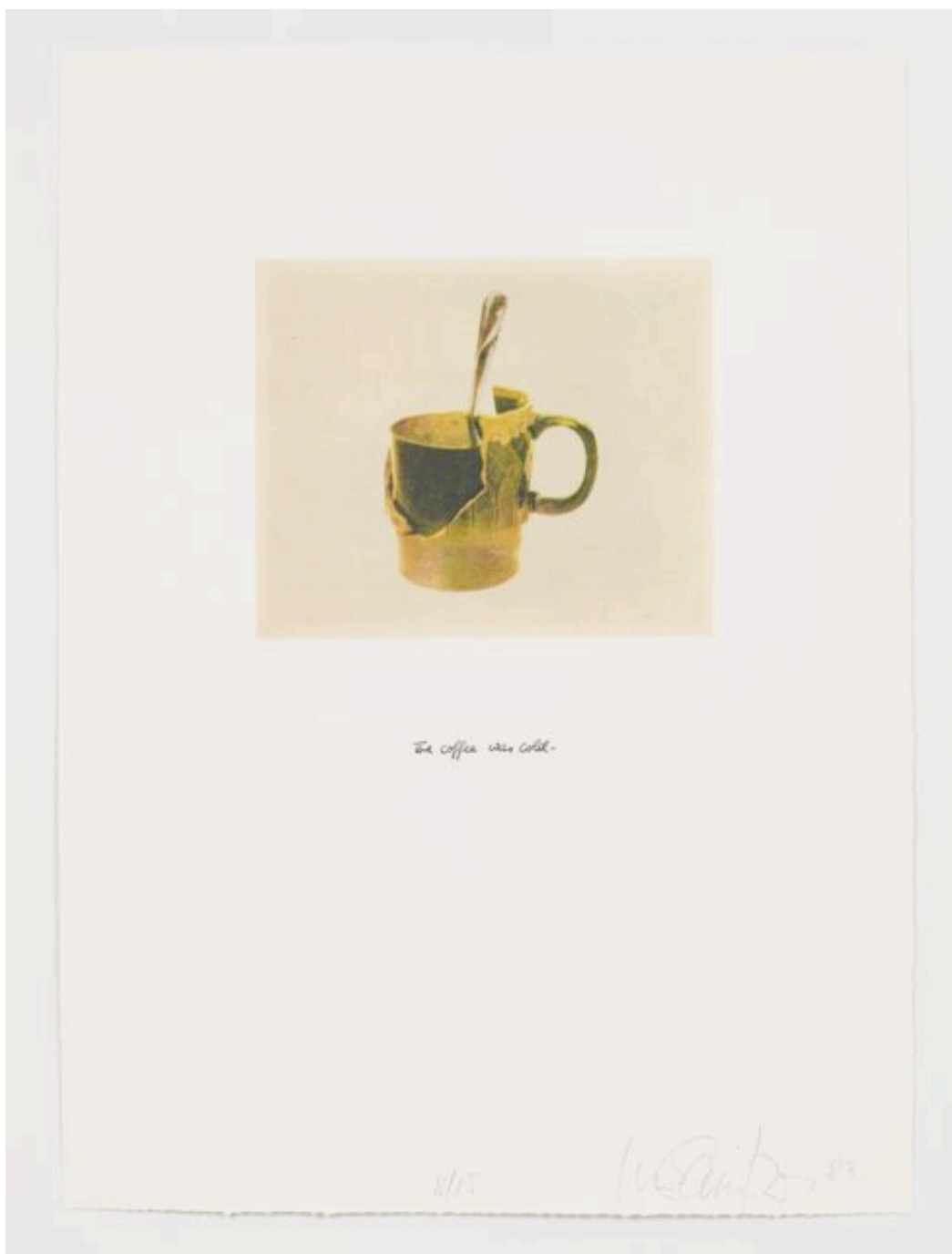
⁸⁸ Las traducciones de las frases fueron tomadas directamente del documento que estaba a disposición de los espectadores en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.



"He practiced every day"
[Practicaba cada día]



[No podía verlo a causa de la luz]



"The coffee was cold"
[El café estaba frío]



"Memory spurted against his silence"
[La memoria borbotó contra su silencio]



"The weight drove his pulse into the wall"
[El peso forzó su pulso dentro de la pared]



His knee had recorded each step.

9/15

W. G. S.

"His knee recorded each step"
[Su rodilla había registrado cada escalón]

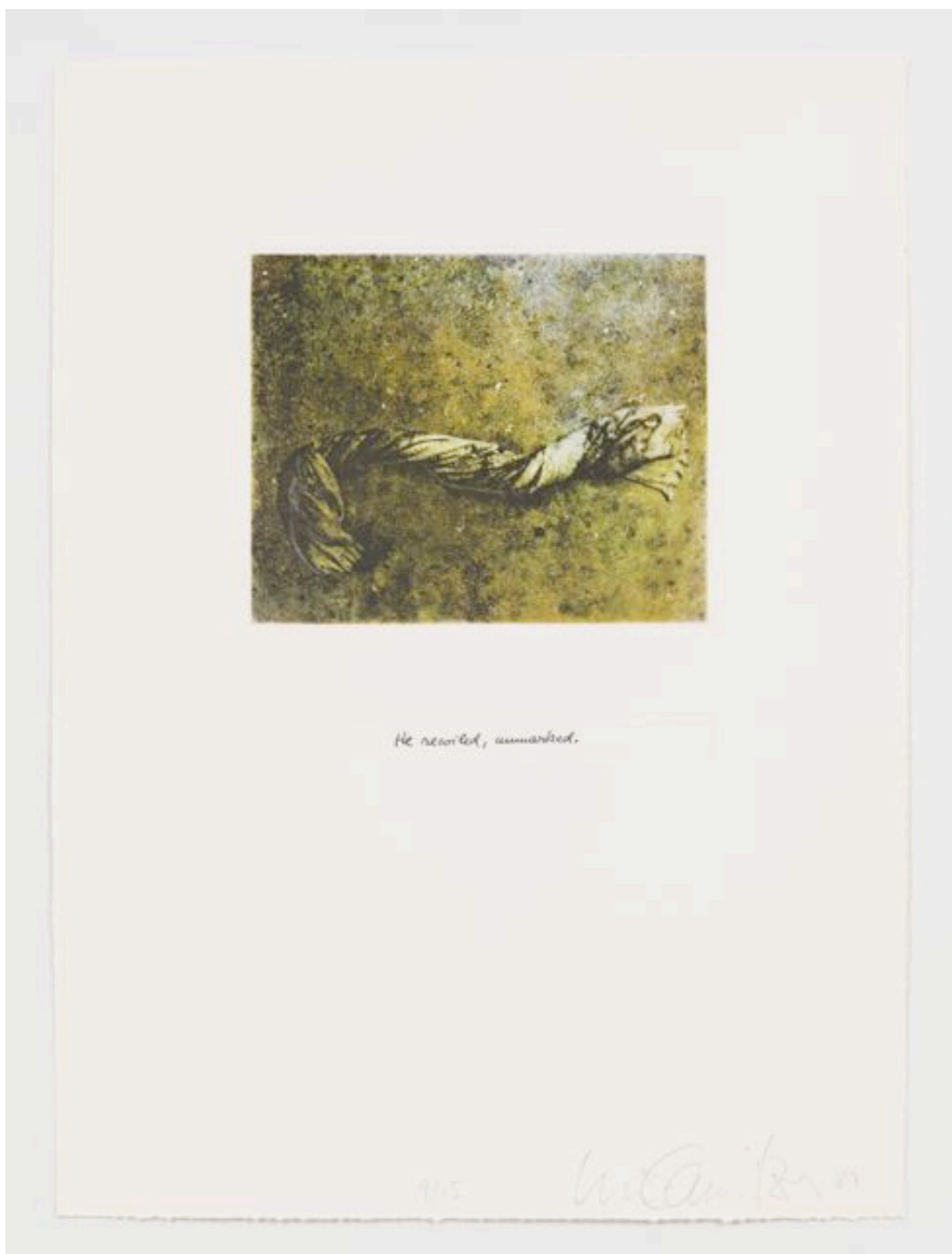


"Her fragrance lingered on"
[Su fragancia se demoró]



“Peeking became his craft for rendering”

[El atisbo se convirtió en un artificio para clarificar el espacio]



"He recoiled, unmarked"
[Retrocedió sin marcas]

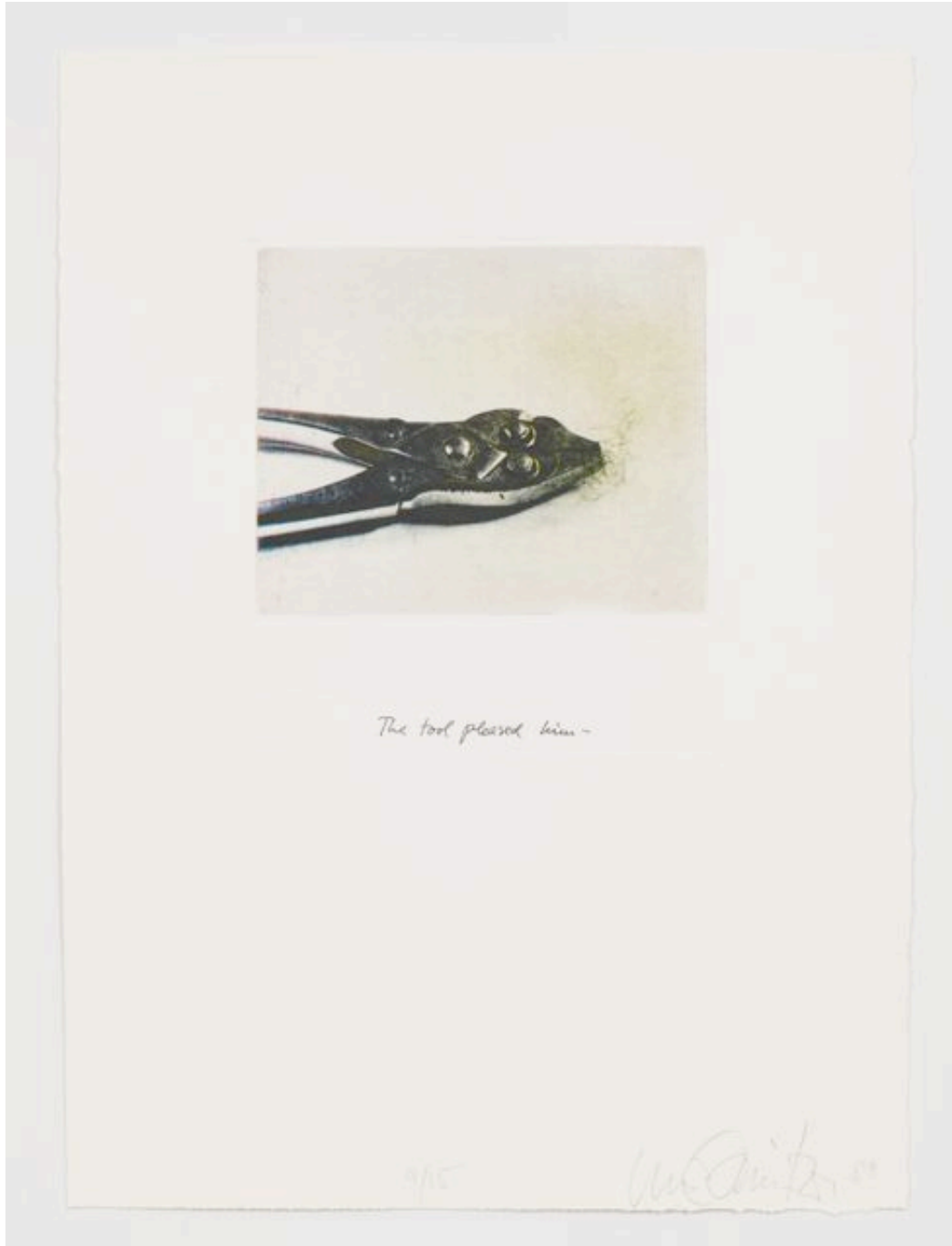


He was known because of his precision-

9/15

W. A. B. M.

“He was known because of his precision”
[Era conocido por su precisión]



"The tool pleased him"
[La herramienta le placía]

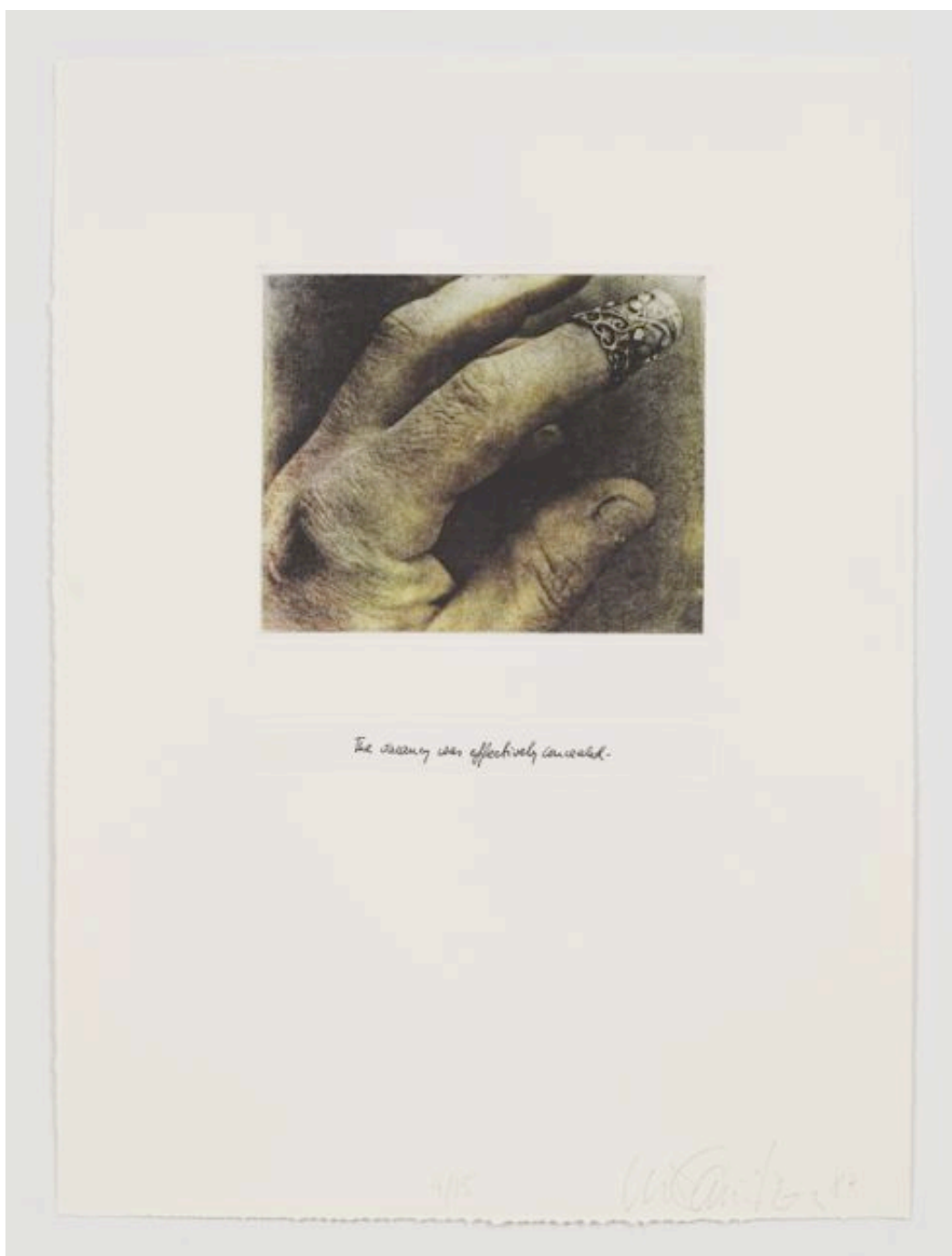


Time thickened in his veins.

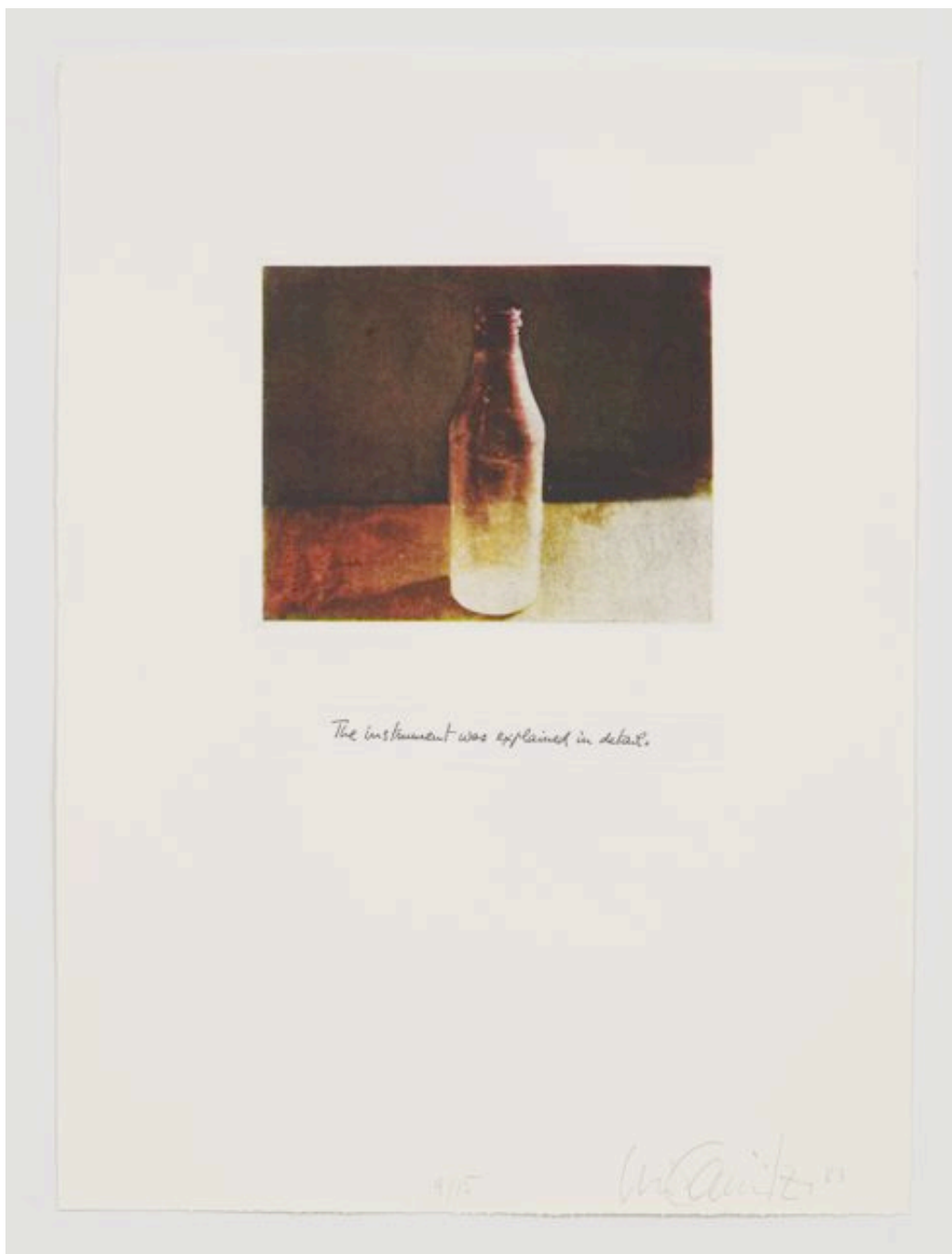
9/15

W. C. Smith, 53

"Time thickened in his veins"
[El tiempo espesó en sus venas]



"The vacancy was effectively concealed"
[El vacío fue eficazmente encubierto]



"The instrument was explained in detail"
[El instrumento fue explicado detalladamente]



His breath came through the roots of his hair.

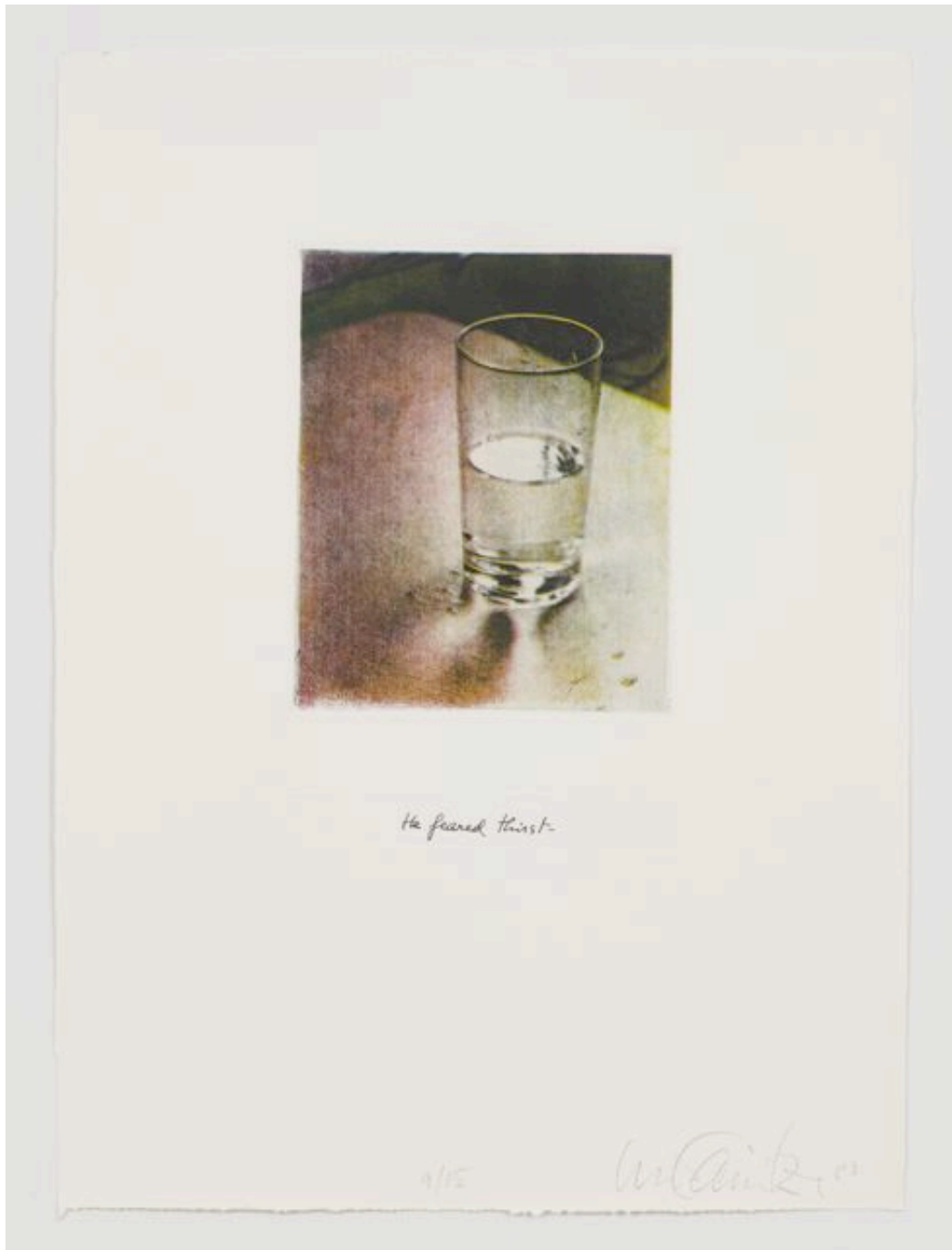
9/15

W. C. Sullivan

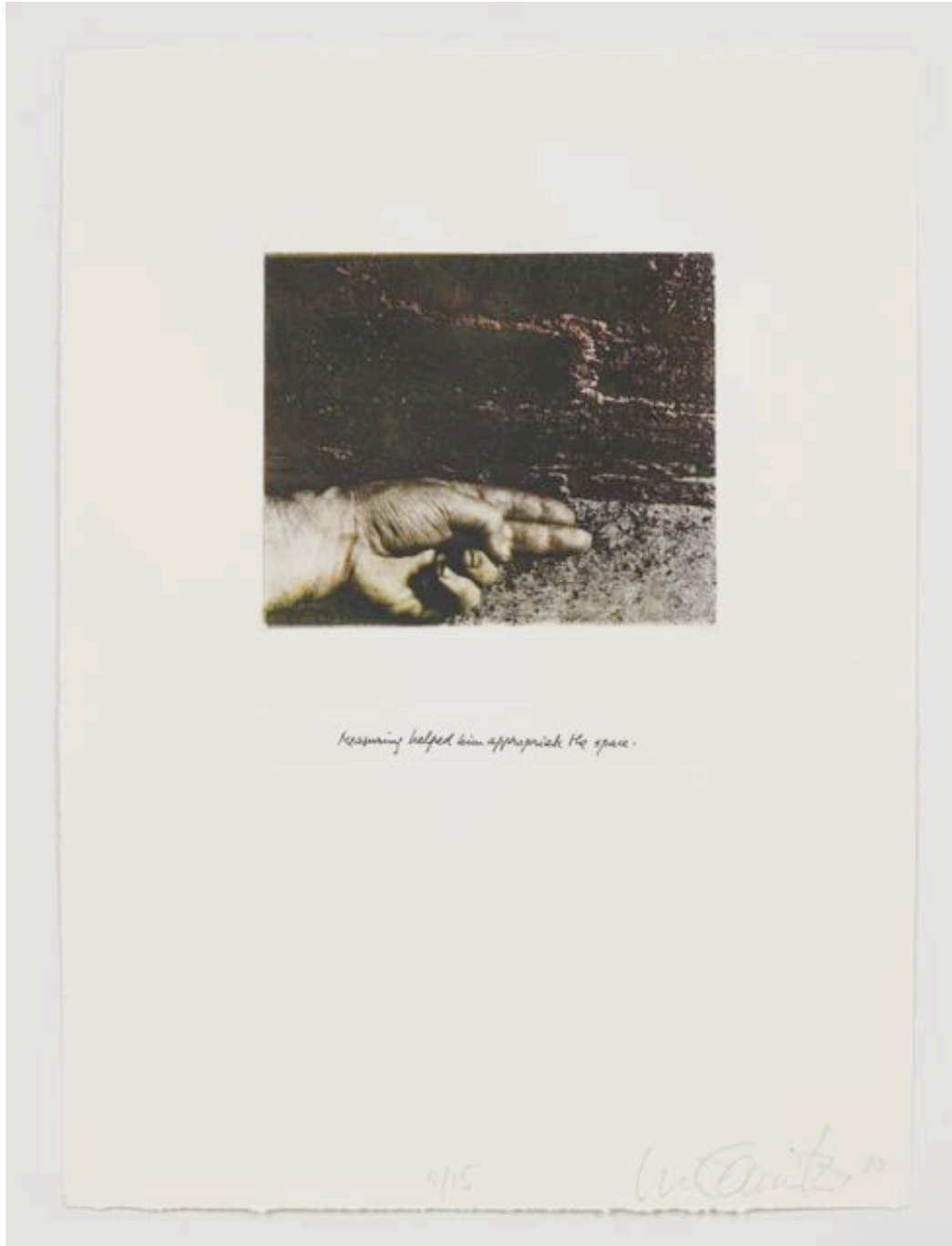
"His breath came through the roots of his hair"
[Su respiración atravesó las raíces de su pelo]



"Gradually the tune became a razor"
[Gradualmente la tonada se convirtió en navaja]



"He feared thirst"
[Temió la sed]



“Measuring helped him appropriate the space”
[Medir le ayudó a apropiarse del espacio]



The straddling echoed in his dream -

4/15

W. C. C. 20

"The straddling echoed in dream"
[La cabalgata reverberaba en su sueño]



"He worked with forbidden symbols"
[Trabajaba con símbolos prohibidos]



After the shadow passed, he would feed them -

9/15

McCamie

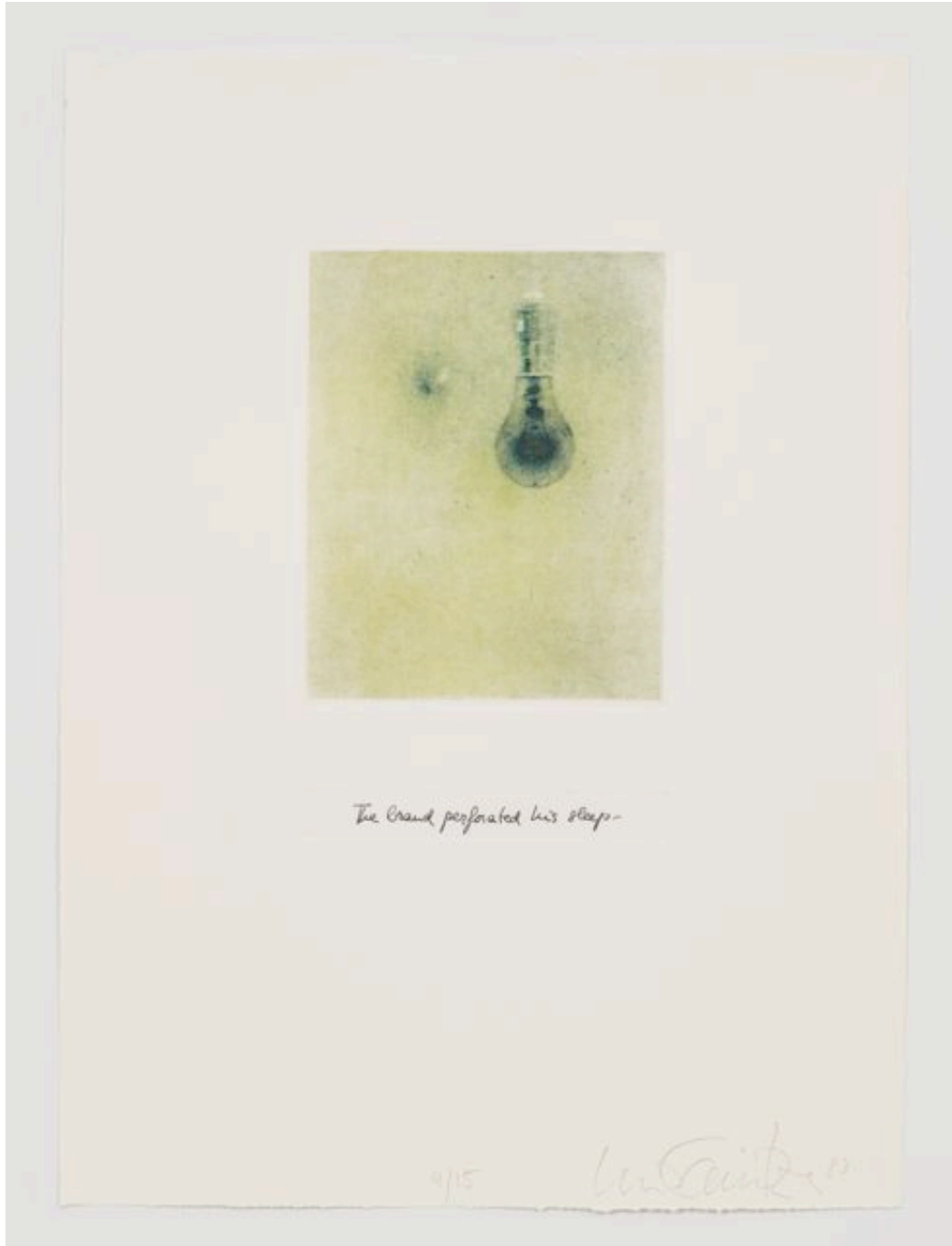
"After the shadow passed, he would feed them"
[Les daba de comer una vez pasada la sombra]



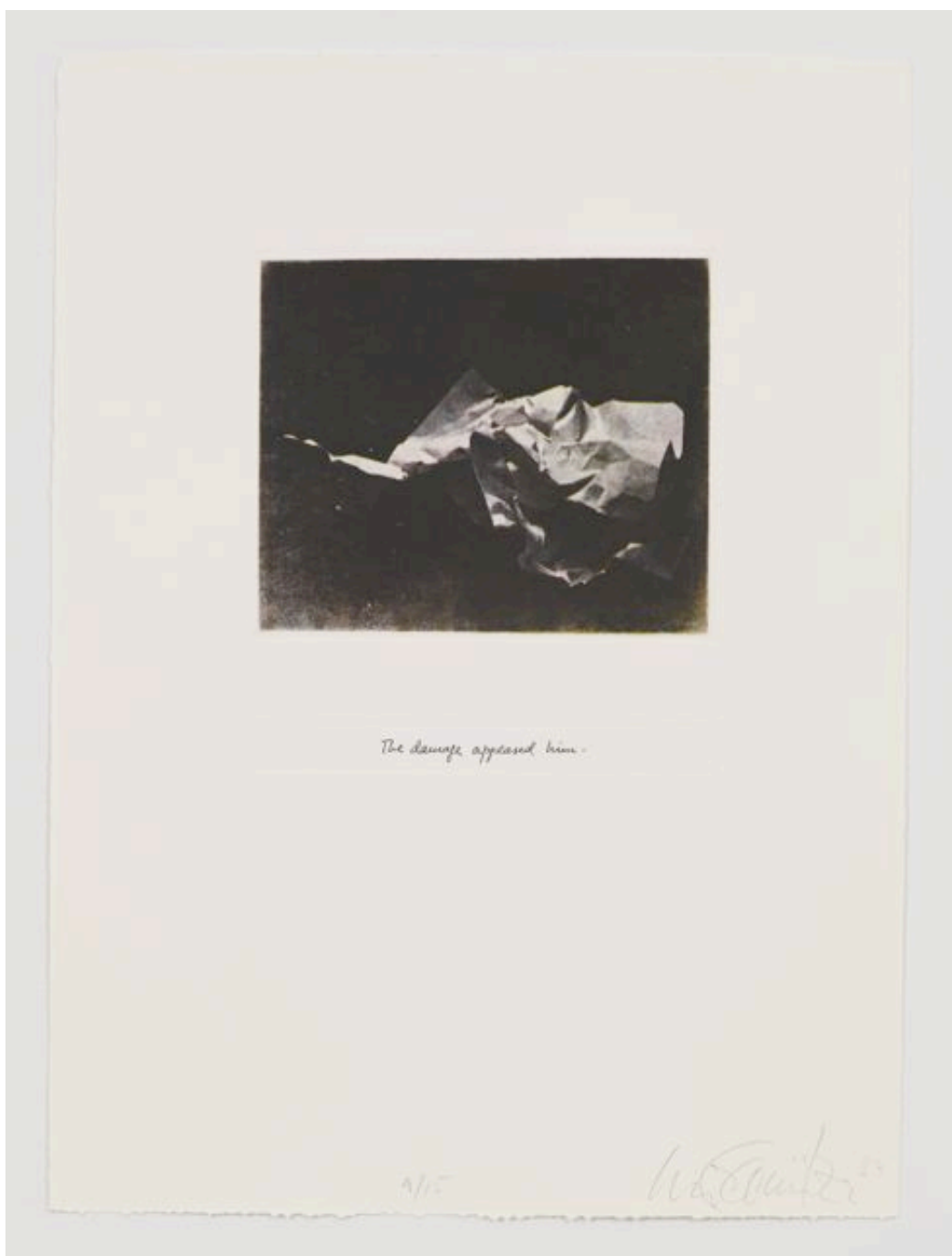
The touch reclaimed spent tenderness.

9/15 *W. G. Sebald*

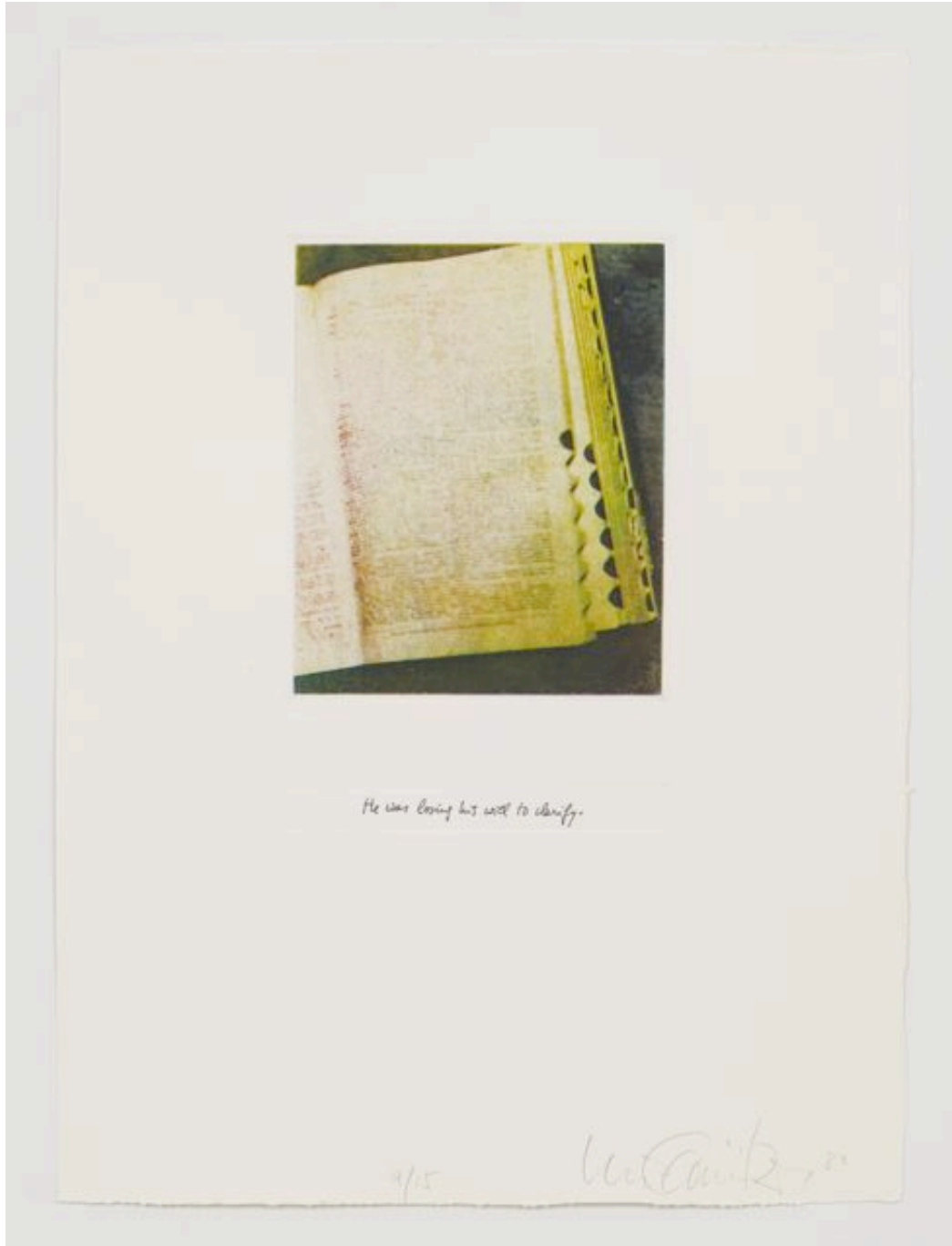
"The touch reclaimed spent tenderness"
[El contacto renovaba ternuras gastadas]



"The brand perforated his sleep"
[La marca perforaba su sueño]



"The damage appeased him"
[El daño lo apaciguaba]



"He was losing his will to clarify"
[Perdía su voluntad de aclarar]



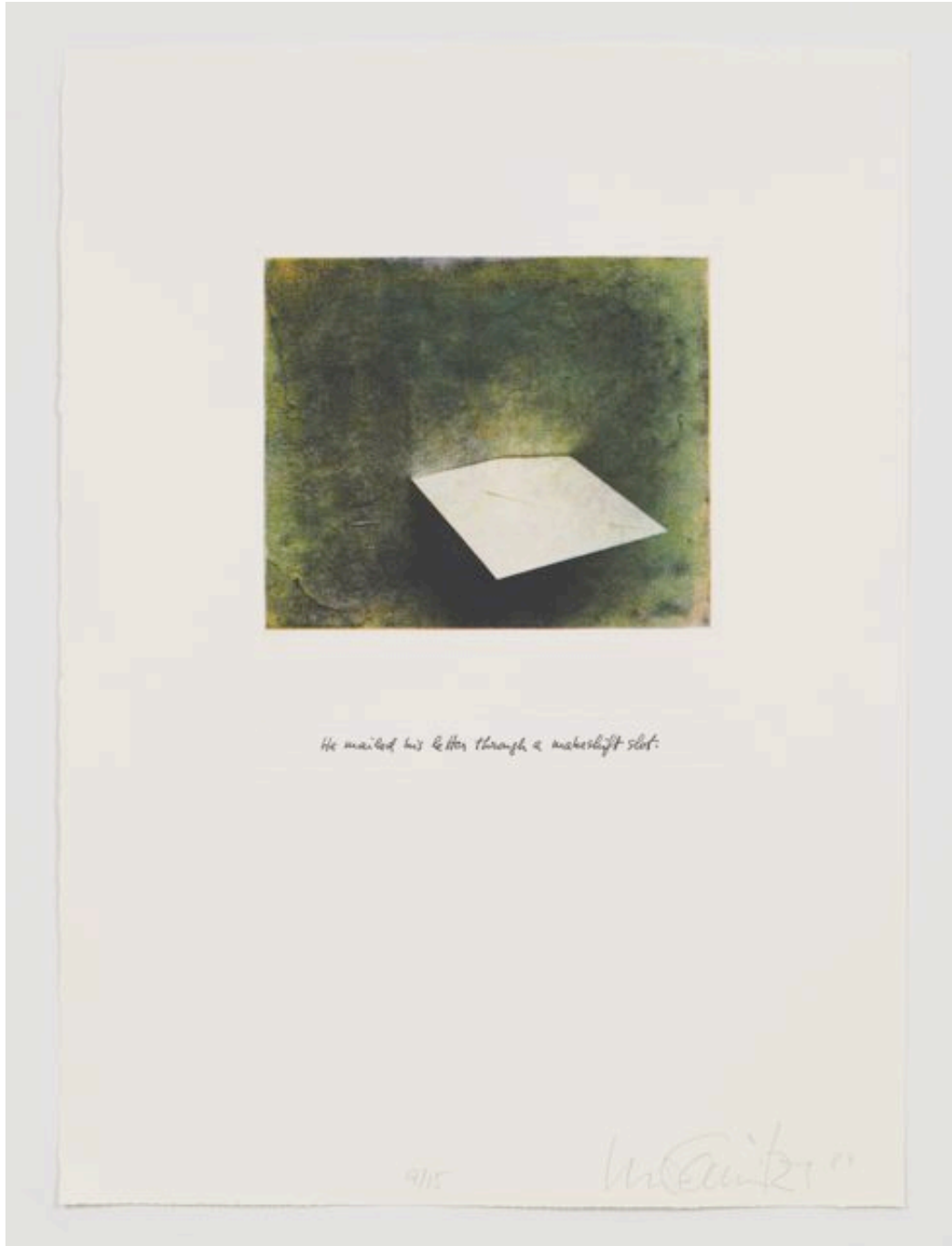
He couldn't feel what he saw, nor could he see what he felt.

4/15 *McAuliffe*

“He couldn’t see what he felt, nor feel what he saw”
[No podía ver lo que sentía ni sentir lo que veía]



"He tried to count the stars"
[Trató de contar las estrellas]



"He mailed his letter through a makeshift slot"
[Envió su carta a través de un buzón improvisado]

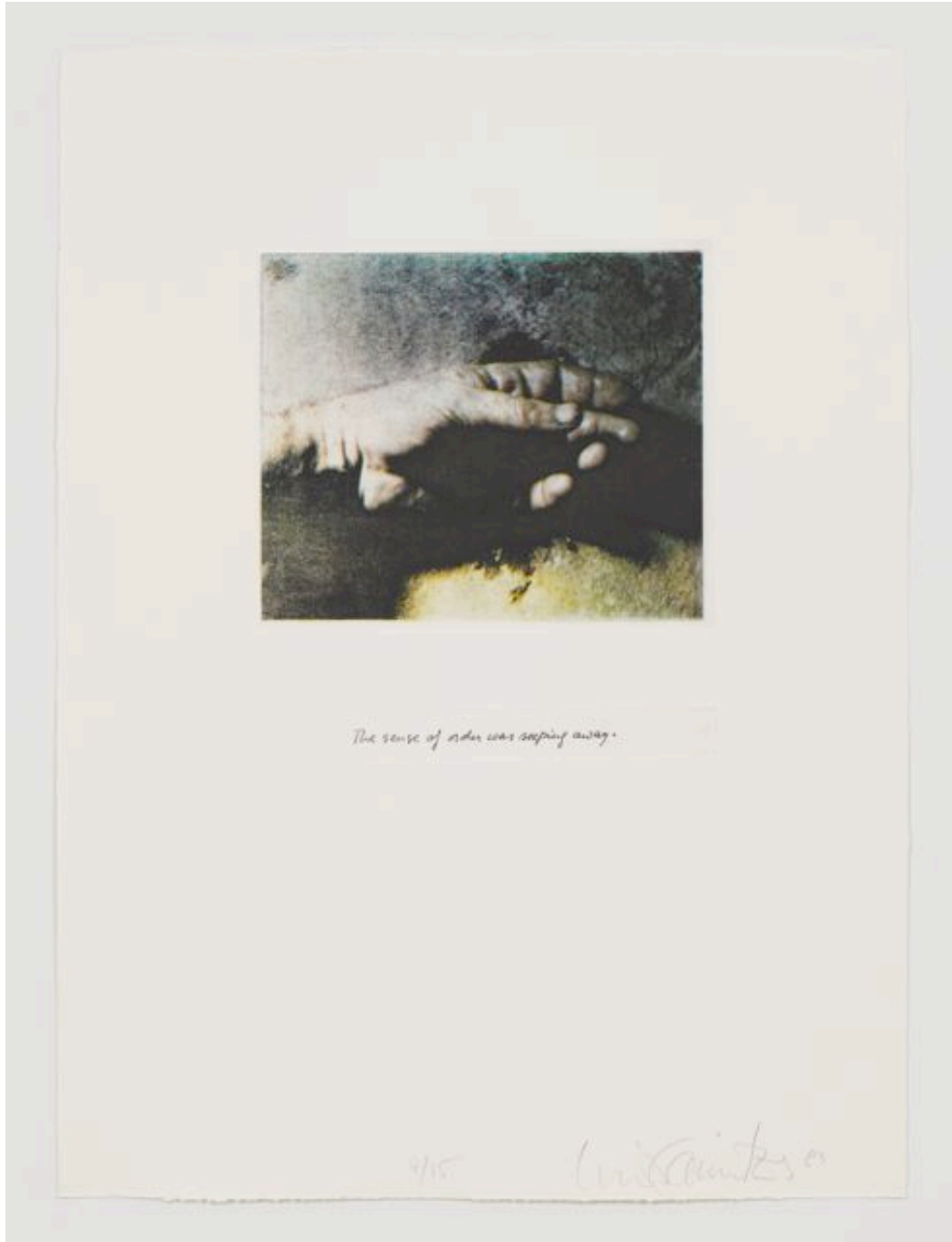


He wrapped it with reverence, envisioning his escape.

9/15

W. C. Sullivan

“He wrapped it with reverence, envisioning his escape”
[Lo envolvió con reverencia imaginando su huida]



"The sense of order was seeping away"

[El sentido del orden se iba escurriendo]

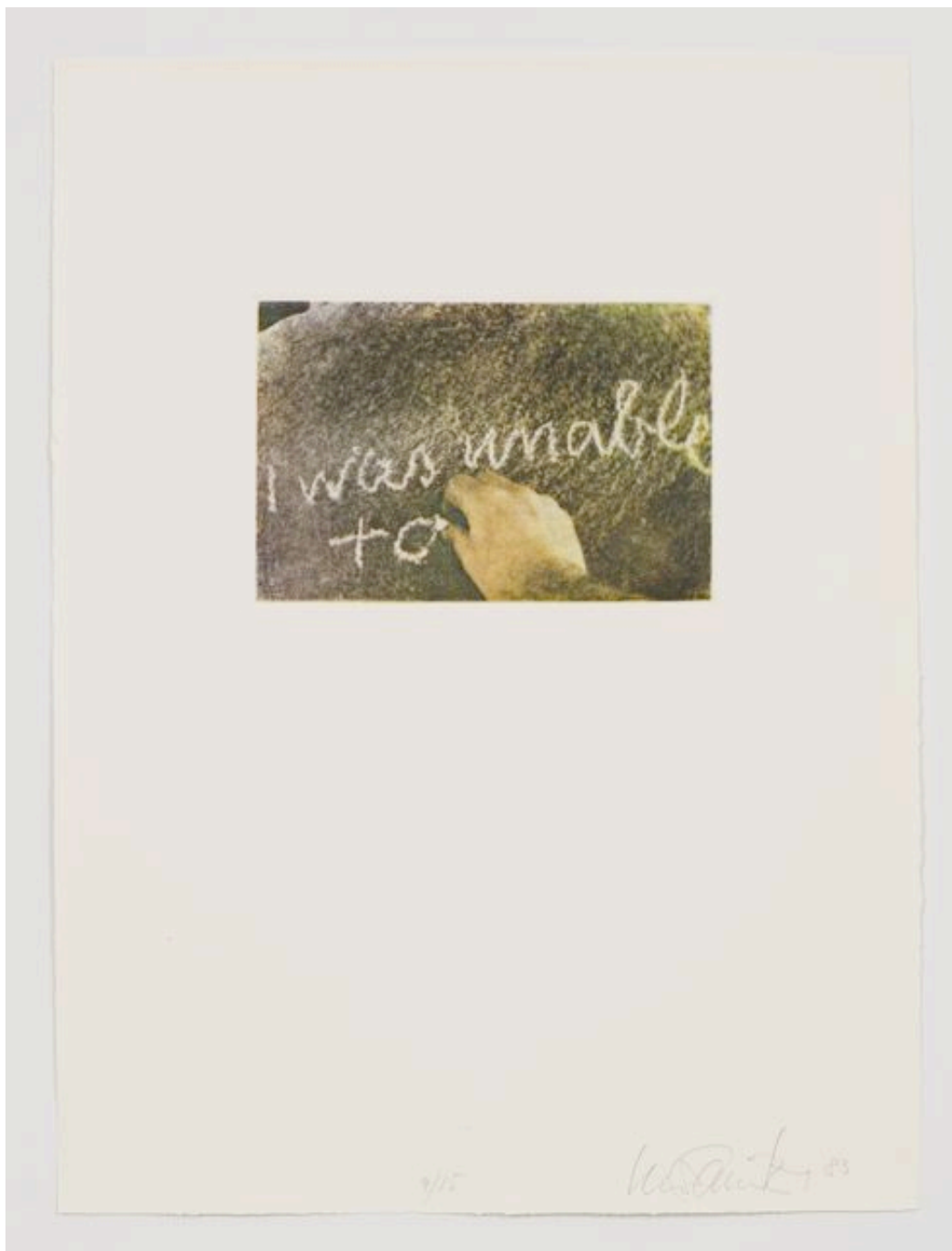


(Sin título)



[Documento⁸⁹]

⁸⁹ Texto que aparece en la obra: "The fact that regrettable events like suicides take place in a prison, does not by itself justify the placing of responsibility for the events on the authorities of the prison... Other circumstantial elements, of a personal nature, family as well as altered psychic states, that usually affect a person who is closet o rejoining normal social life after a period of confinement, are deliberately omitted. These kinds of psychological problems are precisely a matter of preoccupation of the Uruguayan authorities, who have instituted technical groups of specialists in the field to study the



[Fui incapaz de...]

phenomena of mental imbalance that have an unfavorable effect on the successful reinsertion of the prisoner into the social environment". Response of the Government of Uruguay to an inquiry from the Inter-American Commission on Human Rights of the Organization of American States.



4/15 *Wafshet*

[Picana]



[Espectadores ante una obra de Luis Camnitzer en el MAC
Santiago de Chile, agosto de 2013]
