

# ARTE Y “ESPACIO PÚBLICO”; INTERVENCIONES OPERACIONALES EN LA CIUDAD

Jorge Lorca

*Para Javiera, mi hija amada.*

Resumen.

¿Qué significa el enunciado “Arte de Espacio Público”?; ¿cuál es la diferencia específica que separa a estos artistas del resto?; ¿qué tipo de obra es la que se puede llegar a construir bajo este horizonte de producción? Estas son algunas de las interrogantes que nuestro trabajo roza o intenta responder en parte.

Intentaremos sondear dentro del horizonte nacional, si existe tal reservorio. Revisaremos aquí algunas obras o propuestas por artistas como: Patrick Hamilton, Sebastián Preece, el *Ché de los Gays*, etc., los cuales intentan hacerse cargo, en alguna medida, unos más otros menos, del problema del arte y su relación con el espacio público.

Palabras clave: Arte Contemporáneo—Espacio Público—Ciudad—Arte Político—Contexto y Des-contexto.

Abstract.

What does the statement “Public Space Art” mean? What is the specific difference that separates these artists from the rest?, what kind of work is that you can get to build on this horizon of production? These are some of the questions that our work touches or tries to answer in part.

We will try to probe into the national horizon, if there is such a reservoir. We will review here some Works or propositions by artists like: Patrick Hamilton, Sebastián Preece, *The Che Guevara of the gays*, etc., which attempt to take over, to some extent, some more than others, the problema of art and its relationship to public space.

Keywords: Contemporary Art—Public Space—City—Political Art—Context and Des-context.

*“La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. La ciudad permitió y generalizó la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad, ese “estado de encuentro que se le impone a los hombres” según la expresión de*

*Althusser, opuesto a esta jungla densa y 'sin historias' que era el estado de naturaleza de Jean Jacques Rousseau, una jungla que impedía todo tipo de encuentro.”*

(Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*)

*“Y cuando Kant, a quien se le pregunta «¿qué es un marco?», responde: es un párengon, un mixto de afuera y de adentro, pero un mixto que no es una mezcla o un término medio, un afuera que es requerido dentro del adentro para constituirlo como adentro; y cuando da como ejemplo de párengon, junto al marco, el vestido y la columna, pedimos ver, nos decimos que hay allí «grandes dificultades» y que la elección de los ejemplos, tanto como su asociación no es evidente.”*

(Jacques Derrida, *La verdad en pintura*)

## 1. Introducción.

El “arte público” surgido del reservorio de nuestras prácticas actuales se avizora actualmente como uno de los recursos más vigorosos y complejos. Su índice peculiar de emergencia “hace” visible el rendimiento *político* de ciertas formas y procesos artísticos, energizando la relación binominal entre arte-vida. Las intervenciones, tanto del *site-specific*, del *land art*, como del *community-based art* y de la *performance art*, instalan cierto tipo de “estructuras” efímeras como contrapunto del monumento (contra-monumento), buscando re-significar y enfatizar los espacios de interacción social, exaltando el carácter de lo local y acotando una *comunidad* factual. Las operaciones artísticas y su potencial *crítico* permiten emplazar, entonces, el tema de la ciudad como una trama de cuestionamientos y problematizaciones hacia diversos dispositivos de *producción social*, y, a la vez, hacia la interrelación espacial de los miembros de una colectividad específica, en aquellas zonas ya signadas y cifradas por el poder, a través de su geopolítica regulativa.

La obra de arte pública irrumpe desde “un lugar” y con condiciones físicas y medio ambientales concretas, como dispositivo de alteración, paralización o intersección con lo *cotidiano* en su modo de emergencia. Si la obra destinada a un recinto museal está circunscrita intencionada e institucionalmente a un nicho mucho más “personal y privado” (elitista), el arte público magnifica exponencialmente su visibilidad y repercusión<sup>1</sup> popular, provocando sinergias y efectos de relación espe-

<sup>1</sup> Obviamente, la exigencia que el artista propone relacionamente al espectador, tanto como obra o fenómeno artístico, en los dos casos, varía sustancialmente; en la primera, la situación museal (tradicional), demanda, “simplemente”, la presencia contemplativa, cuasi de *contacto*, y en el mejor de los casos, una “postura” reflexiva del observador, en la segunda, en tanto, se espera una colaboración de de orden estético y experiencial más “intenso”, dialógico, o en el peor de los casos, desinteresado, pero siempre bajo la posibilidad de ocupar un rol de empoderamiento esencial del participante para la consecución del resultado final, sin la cual, la obra, como proceso productor de

cíficos y/o generales, donde su actividad de *contrabando* coquetea en ocasiones con los efectos *espectaculares* de la publicidad. Literalmente, los procesos de *intervención* pública “se toman” la ciudad o parte de ella, transformando sus códigos y relieves de tránsito habitual.

En este contexto, la ciudad funciona como marco de obra (*párragon*) y también ella (la obra) se inscribe como un lapsus parasitario, pero reencuadrante de aquellas condiciones de ocupación y sentido de la urbe. En este caso, como ejemplo poco ejemplar, Santiago de Chile, presenta una relación bastante disfuncional, o de retraso con respecto a otras capitales, en cuanto a la utilización tímida de sus espacios y “locaciones” urbanísticas. Creemos que este hecho no es, en absoluto, azaroso, sino que tiene que ver con cierta forma de enfrentar insubversivamente, por parte de los artistas, una colmena arquitectónica agresiva, instituida a partir de ciertos procesos políticos y económicos violentos —como la dictadura militar y la posterior implementación del laboratorio neoliberal en el Chile de los años noventa, en adelante—, donde, sintomáticamente, los artistas, no se han atrevido totalmente a dejar el emplazamiento “protector” de la institución museo, ni la academia, y tampoco a cuestionar de una manera más abierta y vigorosa, la regulación ornamental de su hábitat .

Sin duda, en ello han intervenido relaciones implícitas de un *ethos* cultural castrante y el pliegue del cultivo de las formas y las prácticas de una *libertad* netamente económica, de derechos civiles coartados y de un estado de derecho débil o en ocasiones inexistente, que ha facilitado el despliegue brutal del ejercicio del poder.

Para intentar fundamentar nuestra hipótesis, recurriremos a ciertas obras de colectivos y artistas nacionales, como lo fue en el pasado reciente, el caso del C.A.D.A., pero también, más actualmente, las obras de Patrick Hamilton, Sebastián Preece, Víctor Hugo Robles y otros, pretendiendo con dicho examen, generar un vínculo discursivo entre las obras como potencia de significación y una propuesta, a discutir, como encrucijada entre poder y orden público.

## 2. Injerto y traslapo de las operaciones artísticas en la ciudad.

Se puede sostener que el arte siempre ha buscado producir una suerte de *encuentro* —teniendo en la base, cierta «voluntad de compartir»—, la cual se ha ofrendado, potenciando en sí mismo una especie de *apertura* dentro del ámbito “de lo” y “para lo” *social*. Toda *obra* “lograda” invoca una comparecencia y un “riesgo” de encuentro por correr y recorrer. El arte se presenta de este modo, como una «elaboración colectiva de sentido» que busca organizar con el *otro*, un “complot” o una simple “empatía de complicidad”, pero nunca, en lo posible, la muda indiferencia. En este sentido, el arte se emplaza en una interacción o relación social que, en el peor o mejor de los casos, puede llegar a transformarse, sin duda, en una arriesgada

---

experiencias, no funcionaría.

apuesta por un público del porvenir, que dentro de su misma condición “azarosa” de posibilidad, puede llegar a considerarse también su perfecto fermento. Una muestra de esto último, podría ser representado por la emergencia del C.A.D.A en Chile, dado su impacto “histórico” *a posteriori* y su valoración, sobre todo, a nivel de las nuevas generaciones de artistas nacionales; enarbolando una especie de origen casi “mítico” en la emergencia de la (neo)vanguardia en nuestro país.<sup>2</sup>

El arte, visto de este modo, es “el lugar” de un peculiar tipo de sociabilidad que se “fabrica” y se produce como *conexión*; un particular tipo de *comunidad* efímera o de intersticio social que se modula según las características particulares de cada una de las ramas o géneros artísticos del cual se trate; donde su propio perfil y grado de “relacionalidad” cambia, pero de alguna manera subsiste siempre. De esta forma, leer una novela, participar de una exposición de pintura, ver una película en un cine, asistir a una obra de teatro o presenciar un concierto, etc., nos impone, desde cada “terreno” delimitado, diversos modos de *vivir* esa “sociedad”, de acuerdo a las propias condiciones de especificidad del soporte que nos brinda dicho material, o cada canal mediático según sea su disciplina.

El arte, como espacio de interacción, administra, violenta y demarca, a su vez, una «zona» de encuentro como plataforma “de uso”, la que se particulariza y queda dispuesta “no tradicionalmente” para sus intenciones habituales. Vale decir, una operación de estas características promueve, en su comparecencia, una voluntad de vínculo o, en el mejor de los casos, de compromiso, pero también de despliegue de parámetros de traducción, circulación y traslación de un sentido por explorar; pero ¿qué es ese *encuentro*? es algo que debe ser todavía aclarado. Provisionalmente podemos señalar que será algo que tendrá que ver con cierta “ampliación” de nuestra experiencia de mundo en su devenir cotidiano, permitiéndonos sortear cierta carestía de los flujos automatizados de la realidad circundante. En este caso particular, la *obra* se presenta en sí misma como una propuesta para “habitar un lugar” en común, donde se puedan poner en juego múltiples relaciones de *residencia* de ese espacio en un tiempo definido, dialógico y sinestésico.

Pero esta visión de diálogo y de intersubjetividad creadora (o destructiva), como fundamento de la práctica artística, ¿no plantea, sobre todo, una disposición hacia una *responsabilidad* de orden “ético”, y por tanto *político*, y de un “deseo”, a la vez, por comunicar, ser escuchado y escuchar? ¿No es de alguna manera, el intento de abrir el arte hacia una instancia más democratizadora?

---

<sup>2</sup> El C.A.D.A. o Colectivo Acciones de Arte, es considerado por la teórica Nelly Richard como parte integrante de la *Escena de Avanzada* nacional. Situado en un contexto político hostil para la promoción de cualquier lenguaje diverso y adverso al régimen militar de Augusto Pinochet, nace el año 1979 con la intención de vincular la producción artística nacional, con la neovanguardia internacional, buscando resituar la fusión arte-vida. El Colectivo estaba integrado por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, y el sociólogo Fernando Balcells.

Deseo, política, transvaloración del hábito y ética son, por el momento, algunas de las improntas que podemos hallar como índice peculiar en el arte *de* espacio público, todas ellas atraviesan, sin embargo, la intención de producir una plaza de comunicabilidad que brinde nuevas perspectivas creativas y de co-presencia, una especie de “entre nosotros”. Un “contar” y vivenciar en aquel reservorio de aparente soledad e individualización contemporánea (la ciudad), nuevas maneras de experimentar la cohabitación plural y tratar de resistir e insistir menos en la *historia* de un individuo desafectado del resto e incitar, más bien, tipos de presencia y *con-tacto* que se puedan llevar a cabo entre los hombres y su medio (sacudiendo y estimulando situaciones de traducción y diálogo). Obviamente, *la inclusión política del otro* es crucial para este tipo de “escena” que intenta hacerse cargo, además, de variadas y complejas interrogantes, tales como: ¿De qué forma se habita una *realidad* comparada? ¿Cómo ese encuentro puede modificar dos realidades de manera bilateral?

La obra puede, en este sentido, parodiar o emular instancias de participación grupales, tales como *meetings*, conciertos, marchas, reuniones de barrio, etc., pero también puede sufragar y convocar instancias en las que los participantes o co-ejecutantes descubran e inventen modos de transvaloración con lo estético y lo ético de la mano con el cruce de lo político, sin caer por eso en una reformulación de prácticas fascistas de aglomeración popular. Nicolas Bourriaud plantea que lo primero que uno debería preguntarse ante una obra relacional, es:

*“¿Me da la posibilidad de existir frente a ella o, por el contrario, me niega en tanto sujeto por no considerar al Otro en su estructura? ¿El espacio-tiempo sugerido o descrito por esta obra, con las leyes que lo gobiernan, corresponden a mis aspiraciones en la vida real? ¿Critica lo que juzgo criticable? ¿Podría yo vivir en un espacio-tiempo que se corresponda con la realidad?”* (2008 : 68 )

El arte se convierte de esta manera en una plataforma productora de intersticios a escala humana, habitable, con desasosiegos democráticos y *críticos*, donde el espectador es convidado a ser testigo, socio, co-jugador, damnificado, cliente, coproductor o protagonista. Desde el momento en que el arte tiene la intención de inscribirse en una zona de tránsito de “espacio público”, «debe tomar en cuenta, en su proceso de trabajo, la presencia de la microcomunidad que lo va a recibir», para poder dialogar con ella y construir “junto con el otro”, un sentido para los *dispositivos* propuestos.

En tiempos en que la propia noción de “espacio público”, sin duda, genera un enorme problema en su tipificación y aclaración, cuando, por ejemplo, muchas de las carreteras y avenidas de nuestros países han sido licitadas a empresas privadas y extranjeras por décadas; cuando se firman acuerdos sobre soberanía marítima o derecho de pesca; cuando hasta en “nuestros” barrios y condominios se cierran pasajes y calles para prohibir el ingreso a “extraños” en favor de la seguridad de los “propietarios”<sup>3</sup>; en fin, cuando todo lo “público”: la educación, la salud, se resiste

<sup>3</sup> Un ejemplo claro de esto último, es la nueva y polémica “Ley Hinzpeter” (en alusión

encarecidamente a desaparecer, pero a la vez es abandonado paulatinamente a una muerte lenta debido a la precaria inyección de recursos y/o a la mala gestión de funcionarios públicos. Pero también, cuando “la vida privada” es cada vez menos privada y ha devorado exacerbadamente el centro de atención a través de una trama de dispositivos y *massmedia*, como la televisión, la prensa de farándula, internet, teléfonos inteligentes, Facebook, etc., ¿qué sentido podría tener todavía hablar de lo “público” y de producir un arte para ese famélico espacio?

El abandono y el maltrato hacia lo público también denota un malestar profundo y una violencia endémica que emerge desde estos ámbitos de desertificación y colisión, como lo son: calles, paraderos, baños, estadios, que se tornan puntos de eclosión para marchas, rayados, vitoreos, enfrentamientos, batallas campales, pero también como planos de articulación, enlace y fusión. Todos fenómenos que se expresan en magnitudes de duración, de lapsus e interrupciones, pero que se abren en su manifestación precisamente porque la ciudad permite y generaliza la experiencia de proximidad, es: «*el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad*», antípoda topológica y bio-política del “estado de naturaleza”, en donde ninguna transacción de encuentro es posible, aunque muchas veces esa misma ciudad pueda convertirse en algo más brutal y peligroso que una circunspecta y habitable «selva de cemento».

Hasta aquí hemos dicho que el sentido siempre es colectivo, aunque varíen a veces sus grados de “distribución” y segmentaridad (partición). No es raro entonces, que una obra explore e intente producir ella misma recortes, emulaciones o levantamientos de sentido, y juegue permanentemente con la fabricación de universos, encuentros posibles y modos de connivencia en lo social.

### 3. La ciudad como tema y marco de obra.

Las obras de Gordon Matta-Clark, Krzysztof Wodiczko, Vito Acconci y el mismo Helio Oiticica en Brasil (entre un universo muy vasto), constituyen un claro ejemplo, a nivel internacional, de la intervención monumental estratificada en la sedimentación de la ciudad. Dentro de estos mismos parámetros, Richard Serra (1939 - ), conocido escultor minimalista norteamericano, en el año 1981, interviene urbanísticamente la plaza Federal de la ciudad de Nueva York con una obra titulada “Arco fallido” (*Tilted Arc*). La pieza, que consistía en una plancha de acero de 36 metros de largo por 3,6 metros de alto, cortaba el flujo “natural” de la circunvalación, incrustando quirúrgicamente una especie de iris con relieve en el ojo artificial de la plaza, el cual obligaba a peatones y paseantes a diferir y alterar

---

al nombre del ministro que fue su principal promotor y gestor) o ley “anti encapuchados” , recién aprobada en la Cámara de Diputados; la que busca resguardar el orden público, penalizando algunas conductas, como destrozos en la vía pública, pero que, básicamente, trata de contener las manifestaciones sociales y la toma de carreteras y servicios públicos.

su tránsito. Fue tal la controversia y la encarnizada discusión que generó la obra al interior de la comunidad, que el tribunal de la ciudad, en el año 1989, después de varias disputas entre querellantes y defensores, decidió remover la estructura, que logró contar ocho años desde su polémica implantación.



Imagen 1 y 2 . Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981, Plaza Federal en Nueva York, E.E.U.U.

Extrapolando el régimen de modulación que el mencionado artefacto acusa, en Chile, a partir de la implementación (en dos tandas; 2005 y 2007) del sistema de transporte público en la capital, bautizado con el nombre de Transantiago o transporte para Santiago, el Metro-tren urbano que moviliza a millones de pasajeros cada jornada, comenzó a instalar en sus estaciones, barreras de contención de aluminio y el uso de diversas señaléticas para zanjar y dirigir el tránsito de los usuarios en horarios de alta demanda. Los carriles o corrales de circulación, funcionan, además, como bloqueos de acceso a las estaciones, cuando éstas colapsan ante la aglomeración de pasajeros, permitiendo a los guardias y encargados de cada piso: monitorear, regular, descongestionar, desplazar, interrumpir y distribuir el flujo con técnicas de “cuasi” pastoreo aplicadas a las masas de usuarios. Sin embargo, a pesar de que en su momento el interpuesto plan de ordenamiento vial provocó una onda crisis en la imagen del gobierno de Michelle Bachelet, esto no afectó a que resultara hoy día Presidenta reelecta de la República, representante de la “Nueva mayoría” (ex Concertación de Partidos por la Democracia)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Sin embargo, el nivel de evasión por el pago de la tarifa o pasaje, ha sido uno de los más

Remontándonos años más atrás, al terreno de prácticas artísticas criollas, el C.A.D.A. o Colectivo Acciones de Arte, figura casi mítica de la escena de avanzada en el Chile de finales de los años setenta y de comienzos de los años ochenta, produjo un variado injerto y la consecutiva diagramación articulada de operaciones inéditas en el campo de producción nacional. Conjuró en 1981 a la ciudad de Santiago (de Chile) con una “acción de arte” que se tituló: *¡Ay Sudamérica!*<sup>5</sup> Esta obra consistió *grosso modo*, en *bombardear* en pleno éxtasis de la dictadura militar de Pinochet, con 400.000 panfletos, la misma metrópolis que tan solo ocho años antes, el 11 de Septiembre de 1973, había sido acribillada por los *rockets* de los cazas *Hawker Hunter* de la Fach (Fuerza aérea de Chile), que con dirección telemática fracturaban el epicentro neurálgico del poder legislativo del país; el Palacio de la Moneda, derrocando al gobierno del Presidente Salvador Allende y de la Unidad Popular (UP), fracturando irremediabilmente la institucionalidad republicana y democrática del país.

La destrucción real era, ahora, parodiada e invertida por el arte de una manera constructiva; pues durante la mañana del 12 de julio de 1981, seis avionetas despegaban desde el aeródromo de Cerrillos, para sobrevolar varias comunas del sector sur de la capital, con la intención de cubrir una gran zona con panfletos que llevaban adscrito, “subversivamente”, la consigna: «*Cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista*». Esta imagen que puede parecerse, actualmente, tan ingenua, era lo suficientemente atrevida e ingeniosamente *cínica* como para burlar a las autoridades y aparatos de censura de la época.

Dicha acción, fue registrada, primero, en una serie de fotografías que descubren a las avionetas surcando los aires y salvando el espacio con la ciudad de fondo, y posteriormente, en un reportaje de María Eugenia Brito titulado: *Cuando el arte cae del cielo*, publicado en la Revista APSI (Nº 105, 11 al 24 de agosto de 1981, pp. 23-24). En ellas, por vez primera, la ciudad capitalina comparecía “como tal”, con toda su magnificencia en una acción de arte, con todas sus virtudes y defectos; con la hermosa Cordillera de los Andes cortada a la mitad por la oscura cortina de *smog*, con su desordenada y nula planificación urbana, sobre todo en la *factorización* y segmentación de los suburbios.

La divisa del grupo, reproducida en pequeñas dosis atómicas de papel cayendo como maná desde las alturas grisáceas, en un tono o paráfrasis del lema de Joseph Beuys: «*todo hombre es un artista*» daba pie para que en pleno embargo al derecho al

---

graves problemas que, hasta hoy en día, ha debido sortear el sistema, para lo cual la autoridad y las empresas de transportes licitadas, en conjunto, han propuesto medidas suplementarias, como la fiscalización por parte de carabineros, además de personal asignado, tanto en paraderos de buses como al interior de los mismos, así como la implementación de torniquetes en buses e incluso fuertes multas de dinero a los infractores, las que los hábiles transgresores han sabido sortear con éxito, al dar direcciones de domicilio falsas, inutilizando la labor y empadronamiento de los tribunales.

<sup>5</sup> Para referirme a esta obra tomo como hoja de ruta el texto de Ignacio Szmulewicz R. *Fuera del cubo blanco; lecturas sobre arte público contemporáneo*. Ediciones Metales Pesados, 2012.



acontecimiento y a la libertad, cada habitante que encontrara dicha fórmula “alquímica”, fuera *tocado* e invitado a participar en la reinversión de aquella expropiación de autonomía que le imponía el campo semántico y bio-político de la dictadura.

Los tintes ilustrados y mesiánicos de la acción (neo)vanguardista proponían la intervención de una ciudad sitiada y anquilosada; una intervención para una ciudad ya intervenida de antemano (militar y dictatorialmente), pero también una *inversión de Escena*<sup>6</sup>, debido a que el recorrido de las avionetas había sido proyectado en sentido opuesto y circularmente al decurso trazado por los aviones de combate anteriormente citados. Szmulewicz anota:

“Con una dirección norte-sur, los veloces cazas dejaron caer sus bombas, haciendo estallar el neoclásico edificio proyectado doscientos años antes por el arquitecto italiano Joaquín Toesca. Una vez incendiado, miles de papeles institucionales volaron por los aires, esparciéndose por los lugares aledaños a la antigua Casa de Moneda.” (2012 : 106 )

Sin duda, ese fatídico momento, es magistralmente subvertido por la acción de arte que remeda la atrocidad de la *intervención* militar en una suerte de *simulacro*. La violencia intenta ser transfigurada en esperanza, el infierno de las llamas que consume al centro cívico, además de los papeles republicanos esparcidos a la deriva en aquella atmósfera lúgubre, son trocados por la luz enciclopédica de esos diminutos mensajes en papel revoloteando como palomas mensajeras. Uno podría verse tentado a pensar que el proyecto (moderno) de independencia latinoamericano persiste en aquella acción, aferrándose en no perder la confianza en la libertad y la igualdad entre “todos” los seres de una *comunidad* aniquilada y fraternalmente dividida. Uno podría verse tentado a pensar que aquella mañana del 12 de julio, en un acto casi exorcizante o de conjuro, se vuelve a fundar una nueva independencia performativa, una independencia basada ahora en una autonomía particular, no nacional, una autonomía que de manera azarosa o accidental, designase al portador de dicha fórmula, como poseedor de una verdad vedada o de contrabando; de una autarquía artística que permitiese fundir en un solo *cuero*, por así decir, arte y vida.

---

<sup>6</sup> Este mismo nombre recibía la última etapa de una acción mayor dividida a su vez en cinco partes, del mismo colectivo, que llevaba por título “*Para no morir de hambre en el arte*” que consistía en cinco pasos diferentes que ocupaban escenarios y acciones concretas bien diversas unas de otras, por ejemplo: (1) la distribución de cien bolsas de ½ litro de leche cada una entre hogares de escasos recursos. (2) la intervención de la portada de una revista de la época; la revista *Hoy*, con un texto alusivo a la precariedad de la alimentación en Chile. (3) la lectura de un discurso grabado en cinco idiomas frente a la sede de la CEPAL en Santiago de Chile. (4) la exhibición de una caja de acrílico transparente con los diversos elementos de las anteriores acciones; bolsas de leche, la cinta magnetofónica del texto leído, un ejemplar de la revista intervenida. (5) y la última, el traslado de 10 camiones lecheros desde una fábrica de leche hasta el museo clausurado en su entrada con un lienzo blanco, que se llevó acabo el 17 de octubre de 1979. Ver nota 171 de la tesis doctoral de Zúñiga C., Rodrigo, *Arte visual y Expropiación de la ceguera*, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2005, pp. 168.



Imágenes 3 y 4. C.A.D.A. *¡Ay Sudamérica!*, 1981, Sector sur de la capital de Santiago de Chile.

En el Chile actual, a cuarenta y un años del golpe, las réplicas telúricas de tan nefasto acontecimiento, aún plantean un escenario que es heredero inmediato de muchas reformas sociales, económicas y constitucionales adosadas a ese estadio anterior. Luego de una transición inacabada o de una transición “intransitable”, muchos artistas han continuado pensando, desde una manera “más compleja”, la semiótica “agotada” del espacio público; entre ellos, el artista visual Patrick Hamilton (1974 -), quien trabaja la trama de lo público desde una faceta diametralmente opuesta a las tentativas tradicionales de relacionalidad<sup>7</sup>, o como señala Rodrigo Zúñiga, a través de una «*plusvalía de cinismo eficiente*».

En la serie titulada *Revestimientos* o *Arquitecturas revestidas para la ciudad de Santiago*, Hamilton interviene un conjunto de fotografías de edificios públicos que resultan, por lo menos, “intrigantes”. El espacio icónico capitalino escogido es el popular barrio de *Sanhattan*; «*distrito financiero de la capital que reúne en un emplazamiento no mayor a diez manzanas el conjunto del poder financiero del país*» (2012 : 133 ).

El proyecto consiste en la intervención a *collage* de varias fotografías, las que manualmente son tratadas con papeles que simulan mármoles o maderas enchapadas, elementos de decoración que generalmente ambientan los espacios interiores de dichas edificaciones. De esta manera, la inversión o el trueque del interior “pulcro” por la fachada exterior de la construcción, le otorga a la obra una sensación devenida a *perdida* o de anemia simbólica en cuanto reservorio de *potestad*, en el cual, esos edificios pretenden enaltecer la contención, como *monumentos*, “del poder económico”. La envoltura con papel promueve la sensación de “embalsamiento”, la cual

<sup>7</sup> El mismo Hamilton señala con respecto a su obra: “Yo creo que mi fascinación por los signos de ese capitalismo desatado me llevó a otros espacios, como el barrio financiero de “Sanhattan” o el Homecenter. Mi tema era intentar hacerme cargo del contexto que me ha tocado vivir en mi emergencia como artista y no seguir amarrado al trauma de la dictadura. (...) este Chile que culturalmente cambia pero que sigue institucionalmente ligado a una constitución antidemocrática (que) en muchos aspectos, son consecuencia directa de lo que se instaló bajo dictadura. Y además aquí se produce un escenario en que el mercado se instala por la fuerza, mediante una revolución...” Galende, Federico, *Filtraciones III*, Editorial Arcis, Santiago, Chile, pp. 36 y 40.

enseña al monumento en su carácter disminuido de cadáver, como si algo del poder de “promesa” que alguna vez pretendió embestir, en sí mismo, se difuminara en la sutileza y liviandad del higienizado y tanatológico adorno. De alguna manera, el revestimiento sofisticado congela o enfría, en su carácter de zombificación plástica, desafectando en una especie de entre paréntesis inmóvil las *virtudes* quirúrgicas del brillo, las luces y los metales de esas estructuras arquitectónicas tecnológizadas; las cuales, desde los años ochenta y, por sobre todo, con el *boom* arquitectónico de los años noventa, el autollamado “jaguarismo” criollo, quiso honrarse y celebrarse soberbiamente, así mismo, en un espectáculo de modernización monumental.

Hamilton cubre las fachadas de los edificios —remedando de alguna manera lo que Christo y Jeanne-Claude hacen con telas envolventes sobre edificaciones reales—, opacando su estridente iridiscencia de objetos recargados de vidrios y superficies reflectantes, ocultando con una suerte de pasamontañas espurio, sus bondades ornamentales de ciudad telemática y video vigilada. Convirtiéndolas en una extraña mole de desafección, mayor que la que incluso ostentaban *estoicamente* aparentar. A pesar de que lo frío constituye la *esencia* “posmoderna” de la construcción, el artista se las arregla todavía más para criogenizar algo que ya, de antemano, pareciera estar descomponiéndose. Lápidas tecnológicas gigantescas es lo que vemos asomar por sobre la geografía topográfica citadina, no hay calidez en esas imágenes que parecieran solidificar la esquiva «modernidad líquida» que Bauman se esfuerza en elaborar. La potencia de la economía queda suspendida y taxidermizada por aquel maquillaje mortuorio, que pareciera desplazar elegantemente toda belleza vital. La obra torna visible lo que no se puede ver, pero lo aleja al plano de lo que no se puede palpar. Aunque sus materiales y emplazamientos lego-técnicos sean antisísmicos, Hamilton logra hacer desmoronar, estratégicamente, sus estructuras morfológicas de sentido y resemantizar sus núcleos espectrales de flujo —los mismos que las emparentan endogámicamente con el capitalismo— sin la necesidad de hacer precipitar sobre ellos aviones comandados por pilotos *kamikaze* o “terroristas”. El dispositivo del envolvimiento *fetichiza* desublimando, entonces, el edificio resucita bajo una nueva óptica desplazada y despojada, como en aquellas extrañas fotos de difuntos que solían componer el origen “aristocrático” del uso social de la fotografía.

Otro aspecto interesante de hacer advertir es la imparable sensación de desolación que la obra introduce sobre un *paisaje* urbano—al que Hamilton da el nombre de República perdida—que ha cesado de comparecer como “común” escenario (o escenificación), que no promueve ni tramita ningún índice de interacción, sino más bien, de puro “extrañamiento”. *Lugar* que ha dejado de irrumpir como ese “espacio familiar” definido para la emergencia y caldo de cultivo de lo social, y que se transforma en postal de lo infamiliar. Hamilton sostiene:

“La República perdida está en la balastrada, en la institución arrasada, en esas ruinas, mientras que la gran obra arquitectónica que va a quedar como hito del Bicentenario son estos grandes falos como la torre Titanium y el Costanera Center. Por eso me interesa investigar sobre esos nuevos hitos

urbanos que traducen de manera elocuente la relación entre economía y poder. La arquitectura neoclásica, como se sabe, es pesada y horizontal, mientras que esta nueva arquitectura es liviana y vertical.” (2011 : 37 )



Imagen 5. Patrick Hamilton, *Proyecto de arquitecturas revestidas para la ciudad de Santiago*, 2007-2011, collage, foto B/N, papel contact, 158 x 108 cm. cada uno.

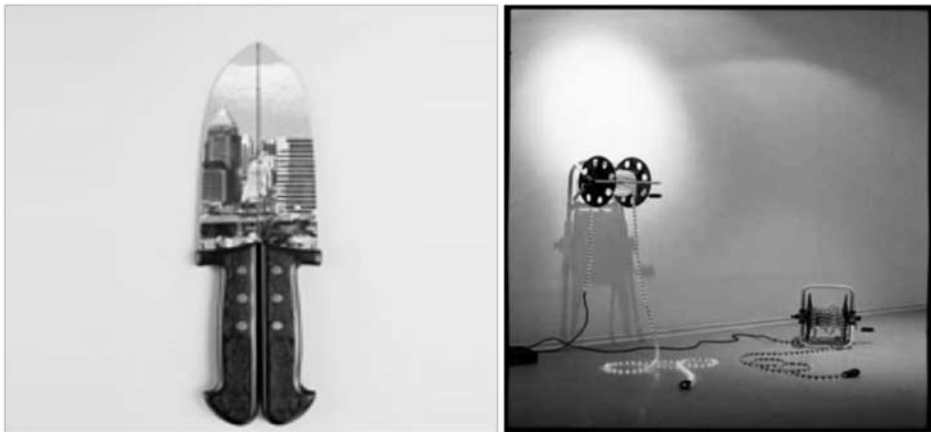
Sin embargo, la cartografía capitalina no sólo ha sido conquistada por estos colosos grandilocuentes, sino también por la efervescencia inmobiliaria, de la cual, por sólo dar un ejemplo, Paz Froimovic es emblema. Departamentos minúsculos, emplazados en torres con un veintena de pisos, que forman elevadas colmenas humanas, impactando agresivamente el plano regulador de barrios patrimoniales. Sin embargo, entre estas columnas, soberanamente espigadas, no deja de sorprender el tenue parecido especular (*speculum*) con aquellas bóvedas de concreto, tan habituales en los antiguos cementerios (no parques) donde cada nicho mortuorio se apilaba y servía de base comunitaria —como piso— al siguiente, en una especie de litera eterna para el descanso de los restos mortales.

Hamilton, por otra parte, con un talante cínicamente lúdico y espectacular, ahonda en su trabajo, también, en el problema del hábitat (pos)moderno, como retrotraimiento de la esfera pública hacia un espacio interior maquillado (como frágil salvaguarda), pero, también, parodiando los modos en que el mercado de la decoración (estilo Homecenter) acomete y distribuye, con sus *herramientas* y dispositivos, la transformación de los momentos de *ocio* de una intimidad privatizada—ya lo suficientemente transcrita—, trocada en tiempo *útil* y proactivo.

Acorde con los nuevos y *ligeros* tiempos, donde los límites del trabajo y la entretención se tornan cada vez más difusos, el artista interviene aparatos y uten-

silios de construcción con imágenes paradisiacas o de “entretención”—de esas que se recorren rápidamente tras un compulsivo “hojeo” por algunas de las revistas de viajes o espectáculos de fin de semana—. Planas, machetes, mangueras, etc., desfilan engalanadas, pero extrañamente espectrales en su calidad de mercancía sobre-*fetichizada*. Hamilton, además, convierte las salas de las galerías y museos en exhibidores o enseñar herramientas *ornamentadas*, exacerbando esa impresión que nos dan los pasillos de los «Centrohogares», en donde podremos encontrar —como promesa—siempre *todo* lo necesario para distraernos, *virtuosamente*, en nuestros improductivos espacios de descanso dominical, con la venia de la prerrogativa o mandamiento de la nueva fe del «*Hágalo usted mismo*», fácil y a módicos precios. Con respecto a este funcionalismo paródico estilo Homecenter, Hamilton agrega:

“Porque alude al intercambio de roles o al menos trata al sujeto —o su espectro— que se libera el fin de semana y transforma en entretenimiento actividades que tienen una historia cifrada y cruzada por el concepto de trabajo. Trabajo en el sentido físico, manual, material. Es el moderno mundo alienado de la fábrica el que se transforma en entretención, ¿no?, porque el Homecenter es una juguetería. Claro, una juguetería que provee juguetes para el papá. Yo siempre pensé el Homecenter como una especie de lego del trabajo y de los oficios. [...] Pienso en el trabajo como una fuerza movilizadora y emancipadora y el Homecenter, [...] lo que haría es borrar de cuajo todo componente moderno del obrerismo. Si no hay República, entonces ya no hay más que obrerismo parodiado o espectacularizado.” (2011 : 37)



Imágenes 6 y 7. De sus series de utensilios y herramientas de construcción intervenidas.

El fin de la idea de “comunidad política” enuncia, entonces, la imposibilidad de *poder* volver a comparecer dentro del orden de lo social devastado, donde el ocaso de la *República* es lo que podríamos denominar como fin de la noción de *comunidad* y de su ideal *utópico* de emancipación como *télos* “racional” agotado. Aunque, hoy en

día, las calles se aglomeren de *personas* y ellas marchen ocupando “organizadamente” las grandes avenidas al calor del clamor y las algarabías, simplemente lo hacen, ya no en calidad de “ciudadanos”(republicanos), sino, a lo más, como la parodia de ese remanente democrático o espurio que ahora los reduce a meros “consumidores informados”, los que demandan mejores servicios y reclaman por su *derecho a elegir libremente*—«en tanto pagan, exigen»— en una sociedad de “libre mercado”.

Hamilton reviste y decora las *superficies* de esas columnas desoladas, maquillando el *corpus* y la carestía que simbolizaron en ese mundo hecho para un futuro porvenir y que ahora decaído, se presenta sólo como una fachada o cáscara *post mortem*.<sup>8</sup> Esta estrategia representacional irónica, subvierte a través de una recuperación *estética* superficial, una demanda de presencia *fantasmagorizada* que se sigue evanesciendo a pesar de su invocación cosmética. La obra transita y examina ese espacio que se ha ido “vaciando” poco a poco en aquel horizonte contenedor de sentido, rastreando y discutiendo las formas en que circulan y se juegan los discursos oficiales.

Otro tanto realiza Sebastián Preece (1972 - ), uno de los más interesantes artistas pertenecientes a esta “escena contemporánea” nacional. Preece excava la fisonomía constitutiva de la membresía institucional pública con sus estructuras perforadas, draga también la corteza a diferentes niveles como una termita formidable, haciendo túneles y explorando el interior oculto de las edificaciones. Haciendo las veces de arqueólogo del futuro, su curiosidad le lleva a parajes insospechados, los que va registrando en los resultados aparentes de su proceso como artista-investigador. Con respecto a su propio estilo de obra, Preece señala:

“Escarbar tiene que ver con ir detrás de huellas que nunca te llevan al lugar que imaginabas. Uno rompe, abre, destruye, y después ve cómo se las arregla para seguir adelante, porque lo interesante está en el descubrimiento. [...] Lo que a mí me preocupa es el modo en que la forma neutraliza los objetos, trato de hacer el registro de exploración misma, del movimiento, por mucho que el movimiento también sea una forma. Vivo incómodo con la idea del resultado; sé lo difícil que es eludirlo, porque todo puede ser un resultado [...] Ese momento lo eludo cuando llego a la conclusión de que el trabajo no se termina sino que se abandona” ( 2011 : 168 )

En estas intervenciones artístico-*médicas* que Preece practica a dichas arquitecturas, las conclusiones fotográficas que logra son como radiografías telescópicas de una geografía de inframundos. El artista concibe el conocimiento de las cosas sobre la base de una operación de destrucción parcial y segmentarizada de su forma, como si necesitara llegar a un núcleo invisible donde poder efectuar una vasectomía que declare la razón última de la catástrofe temporal que hizo sucumbir dicha distribución

<sup>8</sup> *Revestimientos* es el nombre de esta serie de intervenciones que Hamilton comenzó a desarrollar a partir del año 1996, ya sea con papel mural en la Basílica de El Salvador, o en las columnas del frontis del Museo de Arte Contemporáneo, en 1997, o en el revestimiento del monumento de Balmaceda en ese mismo año.

de materiales. Escarbar, como lo hace un desenterrador o profanador de universos paralelos, una “naturaleza” donde «*todo está siempre apareciendo y desapareciendo a la vez*». De cierta manera, la labor de Preece es parecida a la del psicoanalista que se afana por desocultar un pasado que lucha por permanecer enterrado, pero que aparece irremediamente por doquier.

“( . . . ) sí tiraba abajo muros de cartón yeso o tabiques o muros institucionales (era) para que se notara que lo que había ahí debajo no es nada ni tiene ninguna importancia o para desvelar, por así decirlo, la sintaxis de esos centros de poder, para revelar o para descubrirlos. En el Bellas Artes, en la Galería Gabriela Mistral, en el ARCIS mismo hice la experiencia de tirar abajo los muros o de atravesar directamente los espacios por lugares que no estaban previstos. Como las instituciones se revisten de tanta potencia o de tanta autoridad, resulta interesante desnudar de vez en cuando el artificio sobre el que se sostienen.” ( 2011 : 170 )

Preece, además, lleva acabo cortes excavatorios en el Hospital Salvador, antiquísimo establecimiento de salud pública, para hundirse prolijamente en medio de los intestinos recónditos de ese gran animal moribundo. Recorre sus cimientos prehistóricos, los cuales son sacados a la luz, exhumando lo pretérito. En este sentido comparte una cifra familiar con la obra de Gordon Matta-Clark, cuyo arte se construye también sobre la base de destrucción.

En esta azarosa búsqueda, sin remate claro, el artista nacional termina por “desentenderse” —en apariencia— del arte público, en una operación que se actúa y nutre, dentro de ese mismo espacio, pero como ruina. Cámaras, bóvedas, pasillos, fisuras, concreto, piedras, basura, fierros... son expuestos a la vista, sobre la base de gestos que desarman la arquitectura sucia e hiperbólica de estos levantamientos macizos, pero también precarios (dotándoles de una “nueva” vida a través de un proceso de mutación creativa). Este movimiento de “resurrección” les concede un segundo aire a estas construcciones que están suspendidas en una descomposición lenta, pero progresiva, próximas a ser demolidas.



Imágenes 8 y 9. Sebastián Preece, *Fábrica se declara en quiebra al inaugurar*, Construcción: Hospital Salvador, Av. Salvador 364, Providencia, Santiago, Chile 2002. Intervención arquitectónica.

El último artista que cierra esta camada variopinta ha sido escogido para no producir la (falsa) opinión de que el arte contemporáneo (en Chile) habita sólo lo público como fuga o retirada. El siguiente artífice, del cual revisaremos a grandes rasgos su obra, es Víctor Hugo Robles (1969 - ); el Che de los Gays. Periodista de profesión, apóstata y activista gay, su currículum puede ser resumido en las siguientes palabras: «*realiza acciones de impacto, cruzando las demandas del movimiento homosexual con la protesta pública, la instalación callejera y la performance*».

Sus intervenciones comienzan en los años noventa, con la llegada de la hoy en día tan vilipendiada “transición pacífica a la democracia”. Su primera filiación se produce cuando entra a estudiar periodismo a la Universidad ARCIS e ingresa, consecutivamente, al MOVILH o Movimiento de Liberación Homosexual de Chile, en 1992. Su primera “acción pública” es la participación junto al escritor Juan Pablo Sutherland, en un programa radial que llevaba por nombre: “*Triángulo abierto*” —en alusión a la figura del triángulo rosado, que usaran los nazis en los campos de concentración para identificar a los homosexuales— que se transmitió en Radio Tierra y luego en Radio Nuevo Mundo entre los años 1993 y 1996. El programa, básicamente, buscaba abrir un espacio inédito, hasta ese minuto, en donde la voz de los homosexuales, lesbianas y travestis de Chile pudiera encontrar un espacio de empoderamiento político que los identificara dentro de un horizonte cultural y de entretención exclusivamente sesgado por parámetros tradicionales, de hegemonía heterosexual y conservadora. El espacio logra, poco a poco, producir buenos resultados, logrando conformar una “comunidad” de radioescuchas que les sigue fielmente semana a semana. Víctor recordará que uno de sus espacios favoritos de la transmisión era:

“La última sección del programa, tal vez la más homosexual, eran los saludos de amor, eso era lo que más me gustaba. Recuerdo que poníamos canciones románticas, bien cebollas y un locutor de voz ronca, Eduardo Arancibia, decía: ‘Un saludo de amor y pasión para Claudio de su eterno enamorado, Sebastián’. Entonces cruzábamos temas, política, sexo y desacato sexual.”

El año que finaliza el espacio radial, Robles comienza a explorar nuevas vías para ampliar su discurso irruptivo, el que encuentra en las Yeguas del Apocalipsis<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Pedro Lemebel junto a Francisco Casas, conforman a partir de 1988, el dúo autonominado Las Yeguas del Apocalipsis, marcando con dicha irrupción en el terreno nacional, la asunción de un discurso de discrepante activismo, llevado a cabo en una veintena de acciones. Su *poética del asalto coliza* es una cruce entre arte, política y sexualidad que se manifiesta a través de una variedad de soportes; la *performance*, la instalación, la fotografía, el testimonio político, el video o la prensa chilena de oposición a la dictadura de Pinochet. Su trabajo podría situarse, a continuación, del producido por Carlos Leppe y Juan Dávila, realizado tan sólo un par años antes a la aparición del dúo, marcando el inicio de un *arte homosexual autónomo* en Chile. Entre sus *performance* más conocidas, y una de las primeras, se encuentra: *Refundación de la Universidad de Chile* en el año 1988, en cuya ocasión Francisco Casas y Pedro Lemebel entran desnudos a la Universidad (aún intervenida por la dictadura), montados en una yegua blanca, guiados por Carmen Berenguer y Nidia Prado, quienes



un antecedente excepcional. En ese momento, comienza a redactar una sucesiva cadena de epístolas, que buscaban conseguir la empatía y el apoyo a las demandas de inclusión e inserción de los homosexuales, a un grupo de artistas internacionales importantes que visitarían Chile en ese minuto, entre ellos: Silvio Rodríguez, Mercedes Soza, Elton John y Juan Gabriel. En cada ocasión, el artista intentaba entregar personalmente las cartas, explicando las razones e irrumpiendo, la mayoría de las veces, las ruedas de prensa o la llegada de los artistas a suelo nacional (momentos que, por lo general, eran cubiertos por la prensa). Así, cada acción ingresaba súbita y *espontáneamente* en circulación, a través de algún medio masivo de información, además del apoyo público, que en algunas ocasiones el artista interpelado por Robles, realizaba en su propio *show* o en alguna otra entrevista a algún medio nacional. Señala Robles:

“Ese fue todo un circuito que armé a través de cartas públicas, sin saber en su momento que iba a constituir un aporte cultural a la campaña por derogar la ley que castigaba la sodomía.” ( 2011 : 236 )

En tanto, la irrupción de su personaje, el *Che de los Gays*, poco a poco irá haciendo eclosión y conformándose, por ejemplo, durante la visita de Danielle Mitterrand, ex primera dama francesa. Su intención, aquella vez, como en otras ocasiones, era repetir la entrega de una carta e irrumpir en medio del discurso de bienvenida dado por Hortensia Bussi (viuda del Presidente Allende), en el tristemente célebre edificio Diego Portales. Es en ese minuto cuando le surge la idea de hacer ingreso a la ceremonia «*con una bandera chilena con un hoyo, que simbolizaba el espacio vacío que ocupaba la diversidad sexual en Chile*». Una bandera “hueca” (término a la vez denostativo para calificar a los homosexuales en nuestro país). La prensa, al día siguiente, publicó el comunicado del MOVILH que hacía referencia al hecho diciendo:

“Huecos son los hoyos en la capa de ozono, hueco es el mineral de Chuquicamata, huecas son las fosas de los detenidos desaparecidos, hueco es la denominación popular de homosexual. Hueco es un espacio por llenar y la demanda homosexual es una demanda hueca mientras no esté resuelta en nuestra cultura.” (2011 : 239 )

De todos modos, a pesar del impacto mediático y el cruce temático de sus irrupciones, Robles no se concibe así mismo como un artista, sino más bien, como un activista político que utiliza soportes y estrategias estéticas para expandir sus opiniones en el campo de la cifrada trama social. Aquél es un original medio que le permite alcanzar notoriedad y destacar por encima del paisaje cotidiano. Por eso mismo es que sus próximas apariciones las urdirá pensando como escenario el bullente campo cívico; ya sea en los actos y marchas del 1º de Mayo de la CUT (Central Unitaria de Trabajadores) —ocasión en que porta, por ejemplo, un marco

---

llevan las riendas del animal.

al que agregará, en 1998, unas patitas de chanco, parodiando la creencia popular de que a los homosexuales les gusta esa colación—. Ese mismo marco será utilizado y caracterizado, posteriormente, conforme sea el tema de cada marcha a la que asista, al que agregará un letrero alusivo a la contingencia política, por ejemplo: “Juicio a Pinochet”, “¿Te molesta mi amor?”, “USA te usa”, “La yerba está conmigo, yo estoy contigo”, por nombrar sólo algunas. De esta forma, nace en el año 1997 el «Che de los Gays», tras ocurrírsele, prístinamente, pintar los labios de una figura del Che Guevara emplazada en un mural que adornaba las paredes de la Universidad ARCIS.

Pero tal vez su más “escandalosa” aparición, fue la realizada en una de aquellas celebres fiestas organizadas a finales de los noventa por Vicente Ruiz, importante artista chileno ligado a la escena de *performance* más provocadora de aquellos años, quien junto a Patricia Rivadeneira —popular actriz de teleseries nacionales, pero además conocida participante en el medio *underground* por escenas memorables, como su desnuda crucifixión con una bandera chilena en el Museo de Bellas Artes—, conciben llevar a cabo una fiesta contra la censura. Robles asiste caracterizado con su boina negra con la estrellita y con una polera de la selección chilena, que lleva estampado el número 11. Recoge de la calle, anteriormente, un bidón con agua, al que agrega las siglas AZT (nombre de la primera droga contra el SIDA). Es justo, en medio del discurso llevado a cabo por Patricia Rivadeneira —quien vestida de hombre, con un pene de greda como micrófono, abogaba por la libertad de expresión—, cuando Robles comienza a tirarle agua con el bidón, a modo de bendición, descolocando a la actriz y a los asistentes. Rivadeneira sólo atina a entregarle el pene a Robles, quien lo levanta y se presenta: “*Yo soy el Che de los Gays*”, mientras toda la prensa congregada en el lugar comienza a tomar fotografías. En ese minuto, el activista gay es sacado por la fuerza (no por la razón) por los guardias del recinto, pero gritando desafortadamente, para llamar la atención de los medios: “*¡Esto es censura! ¡Esto es censura!*”, mientras el público continúa aplaudiendo pensando que eso también es parte de la acción. Las portadas de los diarios simplemente anotaron en sus frontis: “La Paty terminó mojada” o “Polémico y escandaloso final.” De esta forma, su nacimiento público, a través de la prensa, coincidió paradójicamente, con el final de la carrera de Ruiz, quien nunca más realizó un acto performativo de esas dimensiones.

Acto seguido, en el año 1997, irrumpe en la inauguración oficial de la Feria Internacional del libro de Santiago. En aquella ocasión, mientras se daba inicio a la ceremonia con el acostumbrado himno nacional de fondo, camuflado entre el gentío y rodeado de las altas autoridades culturales y políticas de la época, se lanza impulsivamente en medio de una sala repleta de concurrentes—y de la, por supuesto, acostumbrada prensa invitada— a bailar cueca (el baile típico nacional). De la mano de su particular atuendo que le caracteriza como al guerrillero revolucionario, saca un pañuelo rojo, el que bate al ritmo de la música, esta vez gritando de tanto en tanto: “Juicio a Pinochet”. Acción que el propio artista considera la más potente dentro del plano político-artístico de su repertorio exhibitivo. Meses después, coincidentemente,

el 16 de octubre de 1998, como si lo anterior sólo se hubiese tratado de un acto de conjuro chamánico o en parte vidente, Augusto José Ramón Pinochet Ugarte era detenido por agentes de *Scotland Yard* en Londres; formalmente acusado de los delitos de lesa humanidad, terrorismo y tortura.

Es impresionante cómo esta *performance*, que disloca y paraliza a una audiencia completa, estupefacta por su oportuna y acertada lectura de una situación pública concreta, parafrasea una *performance* anterior; *La Conquista de América de las Yeguas del Apocalipsis*. Acción que el dúo lleva a cabo el 12 de septiembre de 1989 en la Sede de la Comisión de Derechos Humanos:

“En esta intervención, Casas y Lemebel están sentados en un costado de la sala, inmóviles, des-calzos, vestidos con pantalones negros y a torso descubierto. Tienen un walkman adherido al pecho, que reproduce la música de una cueca (baile tradicional chileno) que solo ellos escuchan. En el piso hay un mapa de América Latina dibujado, y sobre él vidrios rotos de botellas de Coca-cola. A las doce del mediodía ambos se levantan, alzan un pañuelo blanco y comienzan a bailar una cueca con todas las figuras, el ocho, el semicírculo y las vueltas. Solo se escucha el golpe de los pies bailando sobre vidrios, mientras el mapa se tiñe de rojo” (2012: 62)

La sangre, en la acción de Robles, es reemplazada por el pañuelo rojo, pero en las dos escenas elaboradas se trata de parodiar el duelo de las mujeres de los detenidos desaparecidos; tanto en el baile junto a la bandera, como somatizando el dolor del otro y haciéndolo propio. Los dos actos desorientan al espectador también en su cita —en el caso de Robles, una doble cita—, por un lado, porque el lugar de la mujer es ocupado por *hombres*, hombres que extravían el deseo de cortejo de la danza criolla, hombres que con su zapateado dramatizan su apetito de justicia.

Sin duda Robles, como buen periodista, sabe sacar partido lúcida y *cínicamente*, para sus propósitos, de aquellas construcciones mediáticamente eficientes. Quiebra protocolos rígidos en beneficio de sus proclamas, las que dejan atónitos y pasmados a sus posibles replicantes. En el fondo, aprendió convenientemente a jugar con los propios recursos del periodismo para transformarse así mismo en noticia.

Sin duda, en la mayoría de las intervenciones revisadas, el arte nacional intenta—desde hace rato— dialogar con su entorno, obligándole críticamente a comparecer, pero también exigiéndose así mismo salir de las puertas del museo, “desmarcándose” de esa *forma*, para luego coger otro marco más amplio; el de la ciudad. Pero la simbiosis es tan fuerte, que la obra no logra pervivir sola, porque la *plataforma* de base es parte “fundante” de la misma. La ciudad es parte de la obra y la obra lograda, llega a formar parte de un momento *esclarecedor* de la ciudad misma, por un minuto, inseparables. La obra, sin embargo, se disuelve, pero extrañamente pervive en la *memoria* de la segunda.



Imagen 10. Víctor Hugo Robles bailando cueca en la Feria Internacional del Libro de Santiago. 21 de noviembre de 1997. Foto: Luis Navarro. Foto 11 Intervención del Che de los Gays en una movilización por la reivindicación y la diversidad sexual, titulada *¿Te molesta mi amor?*

## Bibliografía

- BOURRIAUD, Nicolas (2008) *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, Argentina.
- CARVAJAL, Fernanda (2012) *Yeguas del Apocalipsis, la intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento*, primavera-verano, soporte electrónico <http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/noticias/lemebel.pdf>
- DERRIDA, Jacques (2001) *La verdad en pintura*, Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina.
- GALENDE, Federico (2011) *Filtraciones III*, Editorial ARCIS/ Editorial Cuarto Propio, Santiago, Chile.
- ROBLES, Víctor Hugo, soporte electrónico (página web) <http://elchedelosgays.blogspot.com/>
- SZMULEWICZ, Ignacio (2012) *Fuera del cubo blanco*, Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile.
- ZÚÑIGA, Rodrigo (2005) *Arte visual y expropiación de la ceguera*, Tesis Doctoral, Universidad de Chile, Santiago, Chile.