

AÑO 3 N°4

TRABAJOS

Territorios enfrentados. Oficialidad. Curaduría. Obra

Gloria Cortés Aliaga (Curadora. Museo Nacional de Bellas Arte, Santiago de Chile)

Un espacio expositivo es, de por sí, un generador de discursos críticos. Si además este espacio se establece en el centro cívico del país, bajo el palacio de gobierno, entonces su producción crítica se cruza, necesariamente, con las políticas del Estado. La complejidades y contradicciones que se encuentran implícitas en la elaboración de un discurso curatorial en determinados espacios que son símbolos y referencias del poder, al mismo tiempo que actúan sobre la construcción sociocultural de la sociedad chilena, afectan y/o potencian la experiencia expositiva, en especial cuando esta se centra en las problemáticas del paisaje y el territorio que dialogan directamente con la ciudadanía.

*La triangulación de escenarios y la figura del curador institucional se cruzan y/o enfrentan ante estas cuestiones, a través de las políticas de la musealización espacial y de la sustentabilidad de los proyectos curatoriales, entendidos como localidades territoriales dentro de la institución, las que serán analizadas a través de la exposición *Puro Chile. Paisaje y territorio* (Santiago de Chile, 2014).*

EL TERRITORIO INSTITUCIONAL

El Centro Cultural La Moneda es una institución de derecho privado sin fines de lucro, pero cuyo directorio es encabezado por el Ministro(a)-Presidente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes o un representante designado por él. Se encuentra emplazado bajo el Palacio de Gobierno, una localización estratégica en la llamada Plaza de la Ciudadanía, que vincula al Centro con las políticas culturales de la administración pública. Este doble formato, entre lo público y lo privado, permite una transversalización de gestiones, pero también de intereses. La delimitación de estos espacios queda atravesada por la frontera débil e imaginada entre la institución Centro Cultural y la institución Estado; una frontera que se constituye en un "espacio de relaciones, en que el ir y venir, en que la visibilidad y el escamoteo de los orígenes se negocia", diría Justo Pastor Mellado (s/f).

El escenario editorial del Centro Cultural ha operado con autonomía en la gestión programática con respecto al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) priorizando exposiciones de tipo universales como *La antigua China y el ejército de terracota* (2009), *El universo de la India. Obras Maestras del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles-LACMA* (2012) y *Grandes modernos. Colección Peggy Guggenheim, Venecia* (2013), entre otras muchas. La magnitud de las gestiones de este espacio ha logrado que la mayoría de sus exposiciones batan récords históricos de público con una asistencia promedio de 1500 a 3000 personas diarias que visitan sus exposiciones. El rol del curador en estas muestras se ha transformado en un doble agente: el de gestor de la exposición y el de elaborador de contenidos, asociados siempre a las restricciones propias del profesional "de servicio".

Entre las muestras nacionales, se encuentran *Chile mestizo* (2009), que propuso un diálogo alternativo al presentar 250 obras sobre la imagen religiosa virreinal bajo el concepto contemporáneo de producción cultural. La muestra abordó problemáticas más allá de lo religioso, como son el cuerpo mestizo, las representaciones republicanas, los espacios privados y la devoción femenina, entre otros temas que permitían entablar relaciones entre imagen, palabra y contexto sociocultural. Se trataba de la primera exposición de arte sacro virreinal realizado en un espacio laico y recompuso el territorio mestizo en función de sus apropiaciones, de su disposición forzada por la religiosidad europea, de su historia cultural y de su condición política. Esto último establecía diferentes resonancias significativas, como la omisión, las redes de control del cuerpo, la violencia simbólica, entre otros. El gesto más significativo de lo anterior fue la localización en la entrada de la exposición de la obra *Fray Bartolomé de las Casas*, atribuida al taller de los Hermanos Cabrera, Quito, siglo XIX (Colección Museo Histórico Dominicano), considerado el apóstol de las Indias y precursor de la defensa de los derechos humanos.

Al igual que *Chile mestizo*, la nueva exposición sobre paisaje y territorio se constituía en la segunda gran exposición de patrimonio chileno que se exhibía en el país. En las palabras de la directora del Centro Cultural, Alejandra Serrano Madrid, *Puro Chile* buscaba ofrecer a la ciudadanía:

... una exposición que contribuyera a la reflexión en torno a nuestra identidad individual, como pueblo y como nación. Pero ambicionábamos algo más, quisimos aportar, desde nuestro ámbito, a enriquecer el debate y la reflexión que el país vivió con intensidad hace algunos meses en la campaña presidencial y que se prolonga con la puesta en marcha de las políticas que el Gobierno impulsa (2014).

La exposición marcó el inicio del nuevo período de gobierno de la presidenta Michelle Bachelet, quien también estuvo presente en la inauguración de la muestra. La localidad territorial del curador, en este caso, se instalaba como un gran mediador de negociaciones entre lo académico, las políticas públicas, los intereses institucionales y el público, sin perder de vista la "soberanía" del espacio expositivo como terreno gravitacional de todas estas cuestiones.

El 10 de marzo del 2014 se abrieron las puertas de *Puro Chile. Paisaje y territorio*, con 280 obras, 20 museos nacionales y 40 artistas contemporáneos distribuidos en tres salas expositivas que totalizaban 1200 m², además del hall central (1000 m² adicionales) y los dos accesos del Centro Cultural. La mayor muestra realizada en nuestro país sobre este tema. La envergadura del proyecto requirió que, por primera vez, se incorporaran tres curadores que se fueron sumando en forma progresiva durante su desarrollo. A mi experiencia como curadora del lugar durante más de seis años, se sumaba ahora un curador asociado, Juan Manuel Martínez, ex curador del Museo Histórico Nacional, quien aportaba sobre las nociones de paisaje y territorio a través de cartografías y escenas de los primeros exploradores y viajeros. La llegada al Área de Exposiciones de Daniela Berger, ex curadora del Museo de Arte Contemporáneo (MAC), enriqueció aún más este diálogo

al incorporar obras de artistas jóvenes que demostraban la persistencia sobre el paisaje que se ha desarrollado en Chile durante décadas.

Pero ¿de qué paisaje podemos hablar cuando hablamos de paisaje? Resolver esta primera cuestión resultaba ya un ejercicio curatorial en el interior de la institución. Situar un discurso crítico y, a ratos, denunciante se confrontaba con la noción del paisaje de “todos(as) y para todos(as)” como ente unificador de identidad que planteaba la institución en su pedido inicial. Reflexionar sobre este punto requería, entonces, no solo una voluntad política de incorporar una aproximación contemporánea y sociológica del paisaje, sino también repensar la conformación del corpus de obra que reuniría la exposición, más allá de las manifestaciones tradicionales. La ampliación, entonces, del territorio curatorial se proyectaba como un catalizador de experiencias, proyectos, artistas y obras que debían conjugar –por esto mismo– ideologías, escenas, áreas de intervención, entre otros. Es decir, una cartografía del discurso sobre el paisaje nacional.

EL ESPACIO COMPARTIDO: LA PRÁCTICA CURATORIAL

La conceptualización de *Puro Chile* –párrafo inicial de la quinta estrofa del himno nacional– requería, por petición institucional, abarcar todo el territorio chileno, tanto geográfica como institucionalmente. Es decir, catastrar las obras de museos y artistas regionales que tendieran a la representación crítica del paisaje, de modo de representar en ellos a toda la nación. Esto último obligaba a relocalizar otras dos nociones, la de nación propiamente tal y la de realidades locales. ¿Bastaba con ser un artista de región para ser incorporado? ¿Se abordarían las diferencias como un universo estratificado de lo periférico? O bien se incluirían artistas que, más allá de su procedencia, abordaran cuestiones o articularan conceptos que sobrepasaran la visibilidad obvia de un territorio geográfico como tal. La cartografía operó, en este sentido, hacia la transversalidad de las experiencias artísticas, ya sean del siglo XIX o de las escenas contemporáneas, que pudieran articular problemáticas asociadas a los conceptos territoriales: espacio ciudadano, marginalidad, migración y género, por nombrar algunos ejemplos. Desmarcarse de la tradicional dicotomía urbano-rural fue una de las primeras acciones convenidas para llevar a cabo esta tarea, del canon tradicional sobre la noción de paisaje difundido durante décadas en políticas de servicios estatales (como el turismo) o de la clave necesariamente realista y el verso patrimonial, para incorporar nuevas nociones de territorio utilizadas especialmente en las disciplinas del urbanismo, la sociología e, incluso, la filosofía.

De este modo, la estructura de la exposición se dividió en dos grandes ejes temáticos que, a su vez, enmarcaban subtemas político-sociales: *La invención del paisaje* y *Paisajes humanos*. El primero de ellos estaba enfocado en resaltar los dominios de identidad –nacional y comunitaria– surgida a partir del colapso del imperio español. Aquí, el paisaje, entendido como una construcción cultural que involucra una experiencia humana, se desplegó en torno al concepto de territorio que se registra, se piensa, evoluciona y se instala en nuestra memoria. Un primer gabinete de pinturas recibía al visitante,



El gabinete de pinturas con las obras clásicas del paisaje chileno.

en el que autores simbólicos del XIX, como Pedro Lira, Juan Francisco González y Antonio Smith, se mezclaban con autores modernos del XX, como Ximena Cristi, Agustín Abarca o Laura Rodig; imágenes fotográficas de León Durandín de inicios del siglo XX o de Antonio Quintana dialogaban directamente con obras de jóvenes artistas contemporáneos como Gian Franco Foschino, Andrés Durán o Francisca Sánchez. Lecturas cruzadas, como la instalación de la emblemática obra *La Gran Palma* de Onofre Jarpa –colección Banco Central de Chile– con la producción del artista contemporáneo Sebastián Mejía y su fotografía digital *Palma 032*, serie *Cuasi oasis* (2012). En ambas obras se conjuga la presencia-ausencia del hombre y su relación con el territorio ya que, paradójicamente, el hombre incorporado a la naturaleza, el *homo additus naturae*, se devela presente solo a través de los efectos provocados en el paisaje debido a su intervención.

La denuncia de la desaparición del paisaje por los avances de la industria forestal e hidroeléctrica, la deconstrucción del paisaje y las huellas débiles de la memoria debidas a los recurrentes desastres naturales de nuestra historia –como el terremoto y tsunami del 2010 ocurrido durante el anterior gobierno de Bachelet– y las consecuentes marginaciones de la información, así como aquellos espacios de doble significado del texto-memoria, como el Estadio Nacional –lugar de celebración deportiva y uno de los centros de detención y tortura más grandes durante la dictadura de Pinochet–, también ocuparon un espacio relevante en esta sala. La obra más representativa de esta temática fue *Bandera con Mediagua* de la serie: *Histeria Privada/Historia Pública* (2002) de la artista Voluspa Jarpa, emplazada en el centro de sala y que provocó a los visitantes de la muestra, quienes demandaban que la obra fuera retirada de la exposición ya que intervenía el principal ícono patrio, la bandera de Chile.



Sala La invención del paisaje. Se observa la obra de Voluspa Jarpa en el centro de la sala.

Pero es en la segunda sala temática, *Paisajes humanos*, en el que quisiera concentrarme con mayor profundidad pues en ella se concentran las mayores dicotomías de conceptos y de la recepción del público.

LA TRANSVERSALIDAD DEL PAISAJE

Enfrentar territorios humanos con territorios geográficos fue una disputa a priori respecto del contenido de la muestra. Primero, porque el paisaje cultural es vivo y en constante transformación, por ende, se enfrentaba a la lectura de los visitantes y de los diferentes sujetos sociales que conforman el público del Centro Cultural. Segundo, porque el paisaje cultural no lograba instalarse como un articulador de espacios estéticos –como se entendía una muestra de pintura chilena– ni como un ente de convivencia dialógica con los intereses de la exposición ya que instalaba dimensiones económicas, políticas y sociales que se encontraban cuestionadas por la ciudadanía.

La obra de Pablo Rivera *Recuerdos de viaje (formas de vida)* (2003), consistente en un juego de veinte platos decorativos y que explora las reacciones espontáneas de las clases sociales más desposeídas a las políticas habitacionales gubernamentales, permitía instalar la problemática de los no lugares asignados por el Estado chileno. En este ejercicio, Rivera traslada la cuestión social hacia la reflexión del *habitar* el espacio y no solamente *ocupar* el espacio. Junto con la temática del no lugar, se distribuyeron territorios en frontera y el encuentro con los lugares del otro, los desplazados, además de los territorios en proceso de desaparición o tránsito, que convencieron a la dirección de la oportunidad única en la que se encontraba el Centro Cultural para instalar temas de esta naturaleza en el espacio expositivo y, por ende, productor de contenidos públicos. Así, la configuración morfológica o el valor estético no fueron las únicas variables que definieron las decisiones curatoriales, sino también comprender la significación del territorio hoy y la trama de usos humanos que se despliegan en un espacio, y el papel de los artistas en esa dinamización de dispositivos orientados hacia su reconocimiento. Lo anterior, nuevamente, se vio reflejado en el discurso de Serrano:

Buscamos provocar una reflexión que nos haga mirar hacia los temas populares, las demandas sociales, la visibilización de las clases marginales, la huella que han dejado los trabajadores, mujeres, pueblos indígenas y niños, símbolos del proyecto que nos aúna. Creemos que mostrando nuestro territorio, su geografía y los paisajes humanos que nos conforman como nación, estimulamos a la pregunta y al diálogo que llevan a la experiencia colectiva, y así, al saber común (2014).

Pero la historia del paisaje en Chile es amplia, construida, imaginada, oficializada, renegada y, finalmente, reconocida por los diferentes actores que intervienen en él. El género del paisaje pone de manifiesto la dicotomía de los territorios sociales que escapan del centralismo; una especie de discurso populista como estrategia visual que aparece en las primeras décadas del siglo XX. La marginalidad que se genera a expensas del crecimiento urbano, los signos de *chilenidad* adjudicados al mundo rural, o bien, la realidad geográfica circundante en la que se incorpora al hombre como *sujeto social*, así como las pronunciadas desigualdades sociales, el desequilibrio del sistema político y educativo, la agrupación de la clase trabajadora, la voz femenina, entre otros tantos temas, pusieron al descubierto la ruptura total de los discursos hegemónicos. La ausencia se convertía, así, en presencia.

Esta presencia fue manipulada en favor de una *imagen país* durante los años de dictadura del general Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) y resignificada para el Pabellón de Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. El pabellón, diseñado por el arquitecto Juan Martínez Gutiérrez, presentaba la cordillera de los Andes como símbolo y eje director de la nación: solidez, fuerza, espíritu indomable de un país y el pueblo que lo sostiene. Los grandes murales que se incorporaron a la arquitectura, como *La agricultura* y *La vendimia*, realizados por Laureano Guevara (1889-1968) y Arturo Gordon (1883-1944) –colección Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca–,



Sala Paisaje humanos. Los grandes murales de la Exposición de Sevilla de 1929, de Laureano Guevara y Arturo Gordon.

representaban, así, el concepto de la *raza chilena*, la nación *virily* el *pueblo nuevo y valeroso*, que describe Morla Lynch ya en 1910 (1921-1922). Así, la necesidad de conjugar esta identidad política del Estado con la relación del hombre entre el *aquí* y el *afuera*, convierten la oposición centro-periferia en una propuesta articuladora de un nuevo imaginario y de nuevos lugares que se alzan como espacios de representación y disputa. En ese mismo sentido, la obra del artista mapuche Cristián Wenuvil Lof Meu (2012) resignifica el territorio de la comunidad Juan Kurrrin localizada en Cautín, al sur de Chile, frente a los conflictos entre el Estado y la comunidad indígena ante las nociones de territorio y cuerpo, ambos apropiados sistemáticamente a lo largo de nuestra historia.

“La exposición revela las ruinas de un modo de construir la idea de un paisaje, un territorio”, señala la antropóloga Sonia Montecino en la presentación del catálogo de la muestra (2014). Ruinas que son reinterpretadas para producir nuevas alegorías en torno a los imaginarios propios de cada comunidad o época, pero que al mismo obligan a repensar su temporalidad y vigencia. La principal avenida de Santiago, Libertador General Bernardo O'Higgins –conocida como Alameda–, es el mayor ejemplo de lo anterior. La Alameda se ha construido socialmente como el centro de las mayores manifestaciones populares, en el que se implementa la cultura de masas desde principios del siglo XX. La huelga de la carne en 1905, las marchas del 1º de Mayo, la caída de Ibáñez, entre otros sucesos anárquicos y frentepopulistas, así como el trabajo de artistas fotógrafos y fotoperiodistas a partir de 1973, ponen de manifiesto la continuidad de la fotografía como principal vehículo de las denuncias sociales. La participación de los fotógrafos de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), entre los que se encontraban Jorge Ianiszewski, Paz Errázuriz, Álvaro Hoppe, Claudio Pérez y Luis Poirot, permitió observar otra visión de la urbe y los acontecimientos sociales, de las manifestaciones y atropellos de la dictadura y de la idea de progreso desenfrenado, en una nueva instancia de compromiso político, de reflexión y, especialmente, de documento.



En el centro de la segunda sala, las imágenes de la memoria. Las fotografías de Rodrigo Rojas de Negri y la huelga de la carne en primer plano.

La decisión de incorporar estas fotografías y sumar a ellas la producción fotográfica de Rodrigo Rojas de Negri –un joven fotógrafo asesinado en 1986 por una patrulla militar durante una protesta contra la dictadura– y las imágenes de jóvenes fotógrafos del movimiento estudiantil, como Belén Salvatierra, otorgaban al espacio museográfico un carácter eminentemente ciudadano con el que el público se relacionó de forma afectiva. La imagen de La Moneda bombardeada, del joven Víctor Labra alzando las manos o las grabaciones de la joven agrupación MAFI.tv y su “Marcha de los perros” (2012) lograron crear una conexión transversal entre las actuales luchas de la ciudadanía y el pasado reciente de nuestro país. El espacio-lugar se transformó en una historia colectiva de permanente asimilación.

Una preocupación personal sobre el ejercicio curatorial se concentraba en la pregunta sobre el espacio femenino y su concepción territorial, en especial en torno “a las otras dentro de las otras”, las mujeres obreras, las rurales y más aún, las indígenas, sobre las cuales operó la restricción simbólica del espacio que las relegó a un territorio al margen de la historia, de las políticas urbanas, de la práctica artística, entre tantas otras. La serie de fotografías del *Día de la Mujer* (1985) de Paz Errázuriz muestran la fuerza de la participación en femenino de las manifestaciones públicas y las disputas por la legitimidad de sus demandas y derechos. Confrontadas a la obra de Raymond Monvoisin *Naufragio del joven Daniel. Elisa Bravo Jaramillo de Bañados en el naufragio* (1859) –Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca–, que mostraba a la joven criolla rodeada de mujeres mapuche en el rapto de la que es víctima tras el acontecimiento, y la obra *Restos de Eugenio Dittborn* –colección Pinacoteca Universidad de Concepción– representan no una doble, sino una triple otredad femenina. Ya no solo se trata de la marginación de las mujeres, sino de mujeres marginadas, fragmentadas, campesinas, criollas e indígenas que participan de actividades delictuales; secuestradas, torturadas y violadas; reasignadas a un espacio al margen inferior, turgizado desde el mismo espacio marginal que ya ocupaban las mujeres.



El lugar de los otros. Espacio asignado para las temáticas territoriales indígenas, femeninas y obreras.

Otra reapropiación del espacio lo constituyen los migrantes latinoamericanos. Este proceso es claro en el devenir social de la Plaza de Armas de Santiago –base del trazado urbano de la ciudad–, constituida durante siglos en el centro político, social, económico y religioso, donde se realizaban las fiestas públicas, las procesiones religiosas, hitos políticos como *La Jura de la Independencia*, Pedro Subercaseaux (1945) –colección Museo Histórico Nacional– y algunos ejercicios militares.



El tránsito a lo popular con la obra de Pedro Subercaseaux La jura de la Independencia.

Pero a partir del siglo pasado especialmente, este centro urbano se ha convertido también en territorio de migración, en el que se reproducen, refuerzan y recrean las identidades comunes de los diferentes grupos de inmigrantes, como se representan en la serie de la fotógrafa Paloma Palomino *Maicol y sus amigos* (2012). El desplazamiento de la manifestación pública a la Alameda permitió también que la plaza se convirtiera en un lugar alternativo para las expresiones culturales de los desplazados, lugar de inclusión y exclusión de las minorías, transformando y rehabilitando el sentido del *lugar*.

La integración de las diferencias y las desigualdades en la urbe, así como los espacios vulnerados o polarizados, se cruza con los lugares de representación o metáforas de la ciudad, la región y el país. *Puro Chile* no solo permitió a la ciudadanía encontrarse con sus propias concepciones del paisaje, sino producir curatorialmente un espacio-lugar autónomo y declaratorio respecto del concepto y fundamento de una exposición de estas características en un espacio doblemente significativo: La Moneda de Santiago.

Nota al margen: A más de un año de realizada la muestra, hoy exhibe una obra de Sandro Boticelli –Colección Palacio Corsini– a raíz de la celebración de los diez años de vida del Centro Cultural La Moneda. Aquello logrado como un espacio de autonomía representativa de lo local, el esfuerzo curatorial enfrentado a la gestión institucional es burdamente gentrificado. La periferia, el borde, la marginación quedan solapados en este gesto único, cuyo monto bien podría financiar un año de funcionamiento de un museo chileno. Tema que ha salido a la palestra tras los 25 días de movilización que sostuvieron las instituciones museales respecto de las cuestiones que hoy se discuten sobre la nueva institucionalidad cultural en Chile.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Montecino, Sonia (2014). "Preguntas por el paisaje, preguntas desde el paisaje". En *Puro Chile. Paisaje y territorio*, cat. exp. Santiago: Ograma.

Morla Lynch, Carlos (1921-1922). *El año del Centenario*. Santiago: Minerva.

Pastor Mellado, Justo (s/f). *El curador como productor de infraestructura*. Disponible en: http://www.sepiensa.cl/ed_digital/el_curador_como_constructor.pdf

Serrano Madrid, Alejandra (2014). Discurso de inauguración de la exposición *Puro Chile. Paisaje y territorio*, 10 de abril. Disponible en <http://www.ccplm.cl/sitio/wp-content/uploads/2014/04/Discurso-Inauguraci%C3%B3n-Puro-Chile.-Paisaje-y-Territorio.pdf>

La Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) ha realizado los mayores esfuerzos para localizar a los posibles titulares de derechos de las obras de terceros reproducidas en esta publicación. Por cualquier omisión que pudiera haberse dado por favor contactarse con revistadeestudioscuratoriales@untref.edu.ar.