

LA PEQUEÑA BATALLA DE CHILE

ARTISTAS

Cristina Arancibia Brecht

Tamara Poblete Perines

TEXTO José M. Santa Cruz G.

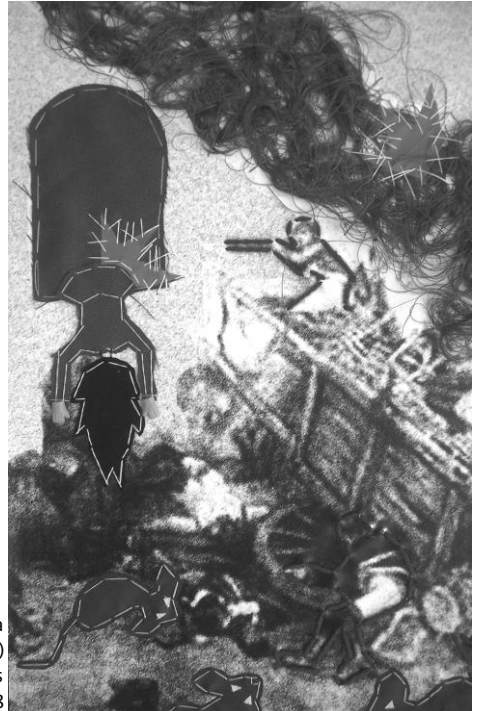
UNO (a modo de contexto)

En el contexto local referir a La Batalla de Chile es remitir a un período histórico específico, a principios de los años 70 y, al mismo tiempo, a un punto álgido del desarrollo de las industrias culturales. Pero no así al arte, ya que si en Chile hubo algo así como una batalla, ésta nada tuvo que ver con el arte. Quizás tuvo que ver con las formas de producción y quienes se hacían de ellas, pero en el arte sólo el placer de la contemplación de un objeto que se asumía como alteridad. Para que exista una batalla, debe existir un espacio y un tiempo por el cual luchar. El arte pendiente de construir su espacio en un tiempo que ya había ocurrido, experimentó la pérdida y desilusión de sus constantes procesos de modernización.

Dittborn nos advertía, en momentos en que nos hemos convencido de que logramos estar en sintonía con la modernización global, de que a la historia de la pintura chilena se le antecedió la fotografía inhabilitando toda posibilidad de un despliegue de dicha historia. A pesar de esto el arte local nunca puso su problema en sintonía con la construcción discursiva de la mirada como si lo hizo el cine, la fotografía, las industrias culturales en general, sino que estaba concentrado en su proceso de modernización. En la mirada, como forma de construcción ideológica, radica la gran batalla que se pudo desarrollar en la escena visual de Chile, donde la disputa no fue por construir el aparato de visibilización en su operación significativa (arte) sino el aparato de naturalización de la mirada (industrias culturales).

No obstante ello, el arte local sí logró estar en sintonía en algunos momentos con historias paralelas, con el relato bélico del país, con otro tipo de batallas. Si nos remontamos a la pintura de corte neoclásico que se erigió como modelo para el imaginario republicano y de nación, la pintura se puso al servicio de esta edificación simbólica en el pincel de Pedro Lira, Alvaro Cazanova Zenteno, José Gil de Castro, Juan Mauricio Rugendas, entre otros. Y en un segundo momento, estuvo en sintonía con la desarticulación del imaginario republicano que se ofrecía como restablecimiento del orden patrio en la desacreditación de toda pretensión historicista del arte local, en el trabajo visual de Eugenio Dittborn, Carlos Altamirano, Carlos Leppe, Juan Domingo Dávila, entre otros. Encontrando sus propias huellas devastadas por la violencia inaugural del golpe de estado, o más bien, que se desea inaugural.

LA PEQUEÑA BATALLA DE CHILE, se piensa entonces como un espacio de reconfiguración visual entorno a lo bélico como excusa de lo histórico, en una doble operación de visibilización. Por un lado, de un imaginario republicano que se sedimenta en la mirada social como forma de acceso a lo patrio y, por otro, en la emergencia desarticuladora de lo grotesco en una visualidad de lo oculto. De esta forma se tensiona con un imaginario social que se edifica en el orden, mientras se distancia de un arte local, que se piensa y actúa como si ya todo estuviese resuelto, en una mirada que eterniza lo mismo. Donde lo único que queda es disponer las ruinas de las huellas de Balmes encontradas por Dittborn, que a esta altura carecen hasta de la melancolía benjaminiana. Esta estrategia pretende poner en el centro a la mirada, como el pequeño lugar de la disputa y lo bélico como excusa.



Intervención Batalla de Rancagua
(detalle)
Tamara Poblete Perines
2008

DOS (a modo de estrategia)

Luego que Wolfgang Keyser trabajara lo grotesco como un problema de lo moderno, éste se demostró en diferentes dimensiones, una de ellas es su potencia performativa, es decir, su coeficiente de emergencia y perturbación en un contexto particular. Lo grotesco se acuña a propósito de una serie de ornamentos encontrados en una gruta, que se caracterizaban por la exacerbación de las proporciones y las formas, el trastocamiento de la coherencia y jerarquías de la naturaleza, distanciándose de la mimesis y asumido como todo lo otro de lo bello. Lo grotesco funciona entonces en dos direcciones; la primera con respecto a un modelo y la segunda frente a un contexto, en esto último radicará a lo que nos referimos con potencia performativa.

En la escena local no se pretende una tensión con la mimesis, sino más bien con el imaginario simbólico que piensa el arte y la sociedad. Éste que hemos entendido como la disposición fragmentaria de las huellas del arte y un imaginario social que ha reactivado conceptos de talante conservador en torno a lo criollo y lo nacional, para restablecer una identidad homogénea y trascendental. La potencia de lo grotesco apuntará a un arte que ha anulado la posibilidad de la unidad de la obra, mientras cuestiona dicha identidad unitaria y conservadora, a través de la violencia, lo perverso, lo torcido y lo bélico. Emergiendo como un fondo oscuro, que habita en los propios pliegues del imaginario social.

Para llevar a cabo la operación de lo grotesco ambas artistas hacen del reciclaje la forma de construcción. Éste será simbólico en el caso del trabajo de Tamara Poblete Perines, en la utilización de reproducciones digitales de cuadros asociados a la edificación de la República de Chile y, a su vez, de su memoria histórica. Pero también será material en la intervención sobre las reproducciones con retazos de telas, hilos, lanas, pinturas, juguetes rotos, etc. Con los que se construyen pequeñas situaciones y sucesos que apunta a lo perverso, deforme y torcido, recuperando la técnica de la arpillera, asociada al imaginario popular. Trastocando así la pureza, limpieza y el valor que se le han dotado a las representaciones de la gesta republicana, haciendo emerger un discurso de lo otro y de lo clausurado, pero no como una historia alterna o *lo real*, sino como lo otro que subyace velado en el imaginario que se construye entorno a los valores e ideales patrios.

Por su lado, Cristina Arancibia hará del reciclaje algo más evidente en la construcción de la obra, utilizando papel, alambre, masking tape y plumón en un muñeco de gran formato modelado por lo deforme y una imagenería de tira cómica. Muñecos que la artista ha denominado en trabajos anteriores engendros, en esta oportunidad es una escena de batalla donde un pájaro-metralleta encarna lo bélico escenográficamente. Como una proyección de lo clausurado en un espacio simbólico local donde el conflicto y la violencia se han negado en el simulacro democrático. Imaginando cuales son las imágenes posibles de la violencia que han parecido desvanecerse en el show mediático al estilo CNN, Arancibia configura una imagenería de la diferencia, donde las criaturas y los animales no acontecen necesariamente como *lo real lacaniano* del discurso del orden del imaginario simbólico chileno, sino lo que habita entre sus pliegues.

Ambas artistas llevan a cabo una deformación constante de las superficies, las figuraciones y las formas, para constituir una unidad (la obra) que hace evidente su precariedad e inestabilidad. Para tensionarse con un discurso del arte local que ha reducido su potencia crítica, a la disposición de las ruinas de un otrora proyecto unitario y comunitario. Al mismo tiempo que se tensiona con un discurso simbólico que ha generado una narración visual naturalizada de lo bélico y violento, para la edificación histórica de una identidad de lo patrio y la clausura de cualquier conflicto en el presente, evidenciándolo en sus fisuras, perforaciones y ocultamientos.



Rara avis
Cristina Arancibia Brecht
2008