

01

**DIA-
GRA-
MA**



Comité editorial:
Editora general | Andrea Jösch

Comité:
Daniel Reyes | danielreyesleon@gmail.com
Ignacio Nieto | ignacio.nieto@ug.uchile.cl
Magdalena Vial | magdalenavial@gmail.com
Enrique Zamudio | ezamudio@uft.cl
Natasha Pons | natasha.pons@gmail.com
Raimundo Edwards | raimundoedwards@gmail.com

Diseño:
Francisca Monreal
Corrección de texto y estilo:
Eduardo Guerrero
Administración:
Av. Pedro de Valdivia 1646
(56-2) 2420 7416
www.uft.cl

REVISTA DIAGRAMA N°1-2017
Publicación de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae.
Las opiniones expresadas en los artículos que aquí se publican son de exclusiva responsabilidad de su autor y no representan necesariamente la opinión de los editores ni de la Universidad Finis Terrae.
La reproducción total o parcial de los artículos de la revista está prohibida sin la autorización del Director, con la excepción de citas y comentarios.

Portada:
César Gabler, *Obras Perdidas*. Dos dibujos en lápiz y acrílico sobre papel. Figura de plástico, medidas variables. Fotografía Sebastián Mejías (2017) 77 x 55 cm. c/u

Se usaron las familias tipográficas Biblioteca y Biblioteca Sans, en sus variantes Regular, Bold, Light y Medium.

ISSN 0719-9384
Registro de propiedad intelectual N°284.983
Santiago de Chile
Año 2017

Secciones

EXPANSIONES

Construcción de pensamiento

Reflexiones críticas

Proyecciones

RELACIONES

Inter-institucionalidad

Nexos

Transdisciplinariedad

MEDIACIONES

Arte y academia

Arte y sociedad

Arte y comunidad

Índice

8

Editorial

Enrique Zamudio

EXPANSIONES

Construcción de pensamiento,
reflexiones críticas, proyecciones

10

*Investigación-artística
en la academia:
ineludible y muchas
veces incomprendida*

Andrea Jösch

RELACIONES

Inter-institucionalidad, nexos,
transdisciplinariedad

16

Residencias de artistas

Ian Cofré

76

*El arte es relevante,
sin lugar a dudas; pero
lo que falta es armar
nuestra historia, pues
estamos hechos de puros
fragmentos dispersos.*

Entrevista a Gaspar Galaz
realizada por Andrea
Jösch

MEDIACIONES

Arte y academia, arte y sociedad,
arte y comunidad

22

*Presentación,
representación
e impacto de los
instrumentos técnicos*

Ignacio Nieto

Respuesta de Claudia
Müller

Respuesta de María
Ignacia Edwards

Respuesta de Nicolás
Rupcich

40

Dibujo y academia

Intercambio de ideas
entre Magdalena Vial y
César Gabler

34

*Taller como método
de construcción y
conexión colectiva*

Ximena Moreno

84

*Carta a
Guillermo Frommer*

90

Normas editoriales

Editorial

Es un consejo muy bueno creer solo en lo que hace un artista, en lugar de lo que se dice sobre su trabajo.

David Hockney

La Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae es pionera dentro del sistema universitario privado de nuestro país, en cuanto a otorgar al arte un valor específico dentro del panorama del cultivo y desarrollo del conocimiento humano. Un tipo de conocimiento equivalente y complementario al resto de las áreas que componen nuestra institución, la cual ha sabido preservar y fortalecer –dentro de sus posibilidades– una vocación de apoyo y compromiso a la presencia del arte y su particularidad. No obstante, y en consideración a la totalidad de la institucionalidad académica y del sistema de enseñanza superior en nuestro país, la incomodidad de la presencia del arte en la academia ha sido hasta el momento un problema no resuelto. Quizás el empecinamiento de creer que el trabajo académico se rige por los mismos cánones que las ciencias básicas y exactas, que solo la razón y el procedimiento deductivo son los componentes estructuradores del pensamiento y conocimiento humano, ha dificultado la tarea

de incorporar plenamente otras alternativas de construcción, análisis y lecturas de la realidad.

Pareciera incomprendible que a estas alturas no podamos reconocer estos atributos de alteridad y equivalencia. Los lenguajes del arte son de por sí variables, móviles e inestables, con metodologías propias e iconoclastas, de consecuencias provocadoras y subversivas, pero que, sin embargo, son capaces de dar cuenta de penetrantes realidades humanas y naturales en correspondencia con las ciencias y humanidades. ¡No podemos olvidar que estamos hablando de una disciplina que cuenta con quinientos años de academia!

Vivimos una era compleja y centrada en la visualidad, donde las tecnologías emergentes han fortalecido su presencia e identidad de expresión en el mundo contemporáneo; sin embargo, aún no estamos preparados para decodificar cabalmente sus mensajes. El sistema educativo ha sido tardío e insuficiente para enfrentar el desafío de entregar las herramientas adecuadas de asimilación comprensivas a una sociedad que requiere ser urgentemente instruida en las dimensiones de la imagen y otras extensiones más sutiles. Todo parece coincidir en que la transformación de la educación pasa por una transformación del conocimiento, y este cambio necesariamente debe producirse por la incorporación de otras formas de aprehender la realidad, y el arte representa, quizás, la forma más radical para enfrentar esa tarea.

El arte no pretende proporcionar respuestas, su misión es hacer preguntas; por lo tanto, no es afirmativo, sino crítico.

El arte no quiere cambiar el mundo para nosotros, sino transformarnos para adaptarnos a él, sobre todo a cómo este podría ser.

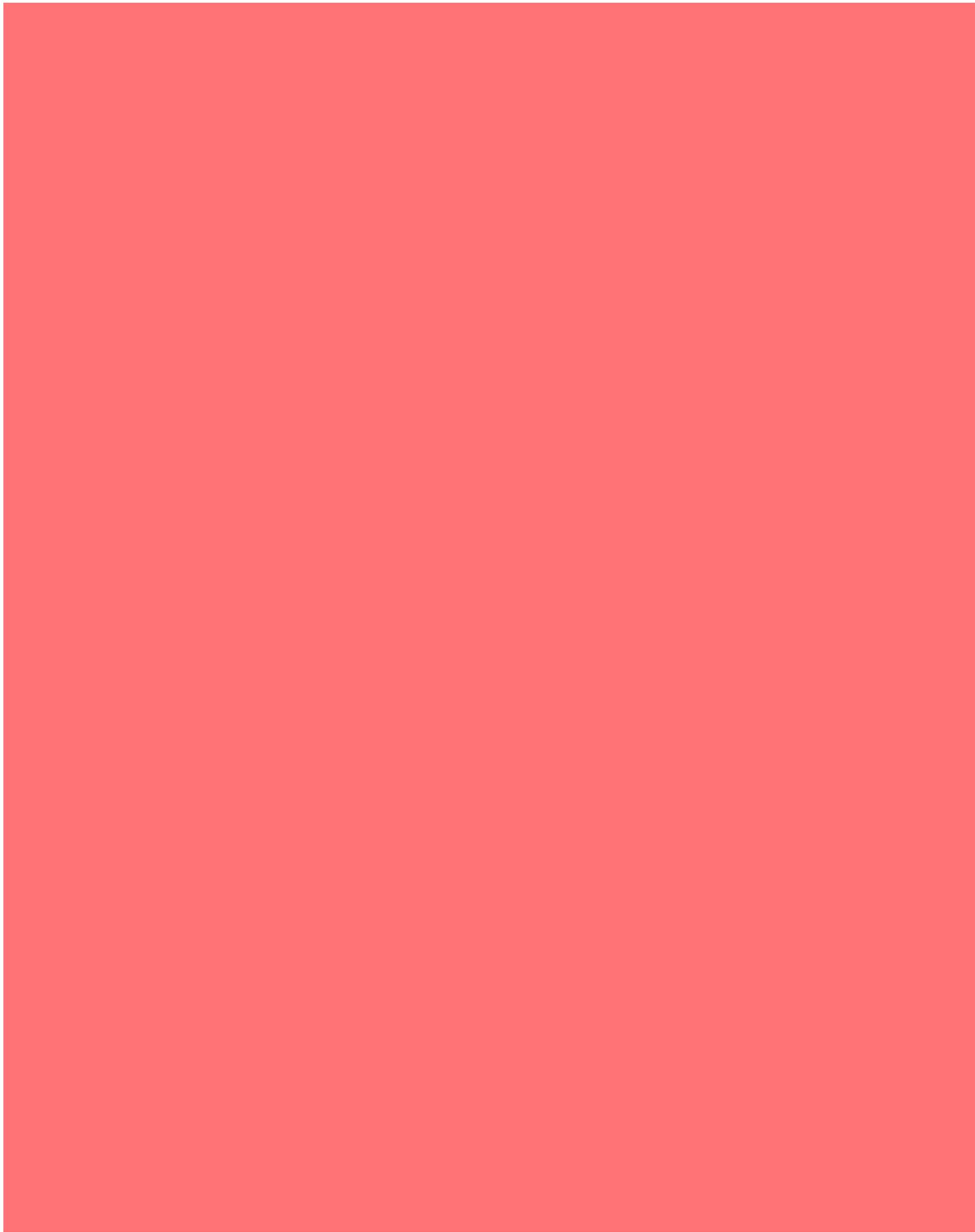
El arte no construye futuro, solo mundos paralelos; no hay funciones ficticias, solo ficciones funcionales.

El arte no se dirige a especialistas ni expertos, usuarios o consumidores, sino a personas.

El arte no es aplicación, es trascendencia.

Este primer número de la revista DIAGRAMA pretende retomar el sentido de aporte que la Universidad debe hacer a sus propios ámbitos disciplinares, como también al medio cultural e intelectual de nuestro país. Esta revista será fiel a los paradigmas del arte bajo los parámetros académicos; representará a una comunidad de artistas universitarios que piensan y profesan que el arte tiene genuinamente la oportunidad y responsabilidad de transgredir positivamente al ser humano y la sociedad.

Enrique Zamudio
Decano Facultad de Arte
Universidad Finis Terrae



Investigación-artística en la academia: ineludible y muchas veces incomprendida

Andrea Jösch

No es de extrañar que un grupo de investigadores en humanidades lleven desde inicios del 2016 insistiendo en la relevancia de que las artes y las humanidades estén representadas en la formulación del futuro Ministerio de Ciencia y Tecnología de Chile, sino también han insistido en cambios significativos dentro de la institucionalidad de la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (Conicyt). Esto se debe en parte a que, en el sistema universitario, normalmente, las áreas científicas y tecnológicas son las que marcan las pautas de las políticas y los financiamientos, tanto públicos como privados. Este artículo pretende indagar sobre la investigación-artística y su importancia para la producción de conocimiento y como un aporte fundamental para el desarrollo de una sociedad crítica, integradora y culta.

Un primer tema de reflexión dentro de la disciplina artística adscrita a la academia es la relación entre la teoría y la praxis, en el entendido de establecer si es la práctica artística la que debe ser explicada a través de un escrito o es el escrito el que estudia la práctica como objeto de estudio. Para ello es importante diferenciar los estudios en artes visuales con los que se adscriben a la teoría e historia de dicha disciplina. En ese sentido, dejaremos claro que el principal interés se deriva para este escrito en y desde las prácticas artísticas y creativas. Para ello se intentará dar ciertas definiciones de qué se entiende por investigación-artística, cuáles serían las injerencias contextuales necesarias y sus resultados óptimos, cómo se podrían homologar las prácticas artísticas y/o creativas a las exigencias de la investigación en la academia, etcétera.

Las investigaciones-artísticas se enmarcan dentro de lo que podríamos denominar referencias cruzadas, que consideran procesos materiales, contextuales, referenciales y analíticos, entendiendo, como señala Bruno Latour (entrevista de Bialakowsky, 2014) en sus *Cartografías de las controversias*, que no se pueden

establecer de antemano metodologías únicas, ya que el objeto de estudio de las artes visuales y las preguntas que de ese proceso proceden, son en sí mismas las que validan la investigación. Para ello Grande (Blasco, 2013: 92) indaga más allá y dice que “las nuevas formas de representación de la investigación no atañen exclusivamente al desarrollo de un formato que pueda ser considerado científico académico, sino al propio cuestionamiento de asuntos relacionados con la metodología, la epistemología o la ontología en la investigación que se dan en otras áreas del conocimiento”.

Un concepto interesante es el de exposición de la investigación de Henk Borgdorff (Blasco, p. 88), como estrategias de publicación de una investigación académica para artistas. Se denomina “*exposición de la investigación*, (las) nuevas formas de representación de la investigación artística en el ámbito académico. *Exposición* [...] responde al doble significado que tiene esta palabra. En el ámbito de la escritura académica es sinónimo de explicar, referir, plantear, describir o incluso razonar, mientras que en el mundo del arte se encuentra cerca de palabras como exhibir, representar, o mostrar. El concepto [...] conecta este doble significado de la palabra exponer con la intención de reconsiderar el escrito académico y replantearlo como escritura que está entre la práctica y la teoría [...]”. Esto permitiría introducir investigaciones materiales, bitácoras de procedimientos, imágenes, bocetos, pensamientos propios resultantes de la observación, diálogos bibliográficos y visuales, contextuales, vivenciales, entre otros, a la discusión y la aceptación investigativa.

Otra postura interesante es la de Insúa Lintridis (Blasco, pp. 56-58), señalando que “[...] el actual panorama en investigación artística podría determinarse por tres características sobresalientes: hay una gran variedad y diversidad de temas de investigación; existe cierto eclecticismo metodológico: cualquier estrategia, enfoque o técnica de investigación puede arrojar resultados interesantes sobre diferentes problemas; y las concepciones sobre el conocimiento están abiertas a un amplio abanico de posibilidades que pueden convivir cooperativamente, una suerte de pluralismo epistemológico. [...] Seguir por tanto el consenso, en las publicaciones académicas, supone cumplir con las reglas del juego, tener una carta de navegación común para poder acudir a los datos en su propio contexto, continuar los procesos de pensamiento iniciados por otros, ampliar nuestro campo de estudio. Dialogar con ellos”. Sin duda, existen criterios y normativas, así como procedimientos metodológicos desde las estructuras validadas académicamente, que son relevantes de conservar para cierto tipo de investigaciones artísticas, posibilitando justamente una relación interdisciplinaria desde y hacia las artes visuales. En sentido práctico, la referencialidad bibliográfica es un sistema con estructuras para posibilitar un diálogo desde el conocimiento transferible, legible y útil para el uso y entendimiento transversal.

Otro aspecto en el cual reparar, son las formas híbridas desde las cuales se constituyen las metodologías, procedimientos y desarrollos de las artes visuales contemporáneas en la academia, que

en sus diferentes mallas curriculares entienden, utilizan y aceptan la diversidad de procedencias de documentación, archivos, materialidades, referencias bibliográficas, como la aceptación de imágenes fijas y en movimiento como fuentes validadas de información. Además de interpelar a un trabajo subjetivo, entendiendo por esto un trabajo de “narrativas personales o de auto-etnografía, diferenciando bien que en estos enfoques metodológicos no se trata en absoluto de hacer un estudio de sí mismo [...], sino de investigar a través de la propia subjetividad”. Se entienden entonces las prácticas de investigación artísticas como diversas, que pueden ser contradictorias en sí mismas, pues su objeto de estudio se basa, esencialmente, en la generación de preguntas que interpelan al ser y su relación con el contexto sociocultural y/o político; trabajan interdisciplinariamente, no necesariamente teniendo un correlato central en la propia disciplina, ya que los temas a proponer y las disciplinas con las cuales dialogan, dependerán de las líneas personales de investigación. Para dar solo algunos ejemplos, investigaciones materiales diversas (desde la pintura o el dibujo, pasando a instalaciones, materiales reciclables, tecnología digital, etcétera), investigaciones conceptuales (desde la relación con la literatura o la filosofía, hasta la crítica o análisis social, medial o artístico, entre otras), investigaciones científicas (desde intereses ecológicos, astronómicos, geopolíticos, territoriales, etcétera), investigaciones políticas y contingentes (migración, desplazamientos humanos, economías, prácticas ciudadanas, etcétera). La diversidad es

inabarcable en su enumeración, pero específica en su detección.

Por ende, un formato o método de exhibición de la investigación en arte, supone repensarse. Una aportación interesante es la que propone Insuá (Blasco, p. 61), quien nos dice que “una exposición es un modo de generar conocimiento si sigue unas pautas que favorezcan la construcción de significado (y a esta aportación no puede renunciar ninguna creación que se acometa en el ámbito universitario) y también lo es un congreso, un seminario, una película”.

Conceptos como los de Laiglesia (Blasco, p. 59), que nos propone que el “ánimo del creativo-investigador es más post-gramático que programático, [...] pues para este observador-creador, todo está aconteciendo ante los ojos”, son temas a considerar y que se debieran valorar en el ámbito académico. Esto porque el procedimiento artístico es en sí uno que se establece con metodologías del error, de la incertidumbre, de la subjetividad de las propias narrativas o, como dice Messeguer (2013: 72), “el arte hace de la teoría una huella, una experiencia práctica de la memoria; se trata de un círculo donde la idea se traduce en materia y esta en idea”.

En este sentido y según mencionan Silva y Vera (s/f, p. 27), la práctica artística sí genera un nuevo conocimiento, pero no dentro de los parámetros ni cuantitativos, ni necesariamente cualitativos, en cuanto a formular un problema, una hipótesis, contrastar la realidad para dar explicación o aplicar

los resultados en otros casos similares, pero su diferencia estaría justificada, según los autores:

1. Porque el conocimiento científico no constituye una verdad natural, sino un modelo construido culturalmente, lo que permite y autoriza a explorar otros modelos alternativos.
2. El quiebre que una investigación en práctica artística supondría con la tradición investigativa no es menos radical que el que han supuesto los cuestionamientos a los paradigmas tradicionales desde mediados del siglo XX, o el surgimiento de lo cualitativo en momentos en que lo cuantitativo avasallaba.
3. Y “en un mundo incierto donde las estructuras previamente asumidas ya no sirven como modelos explicativos adecuados”, “es necesario emprender nuevas vías para la comprensión humana” y “estas son intrínsecas a la práctica artística”. (Sullivan, citado por Vera y Silva)

Otro tema indispensable a tomar en cuenta es el rol fundamental de la visualidad en la actualidad, tanto como sistema de comunicación e información, como un lenguaje con el cual nos relacionamos en gran medida, al punto que “las imágenes operan como textos, artefactos y eventos que personifican significados culturales”. (Sullivan, citado por Silva y Vera, p. 28) Las visualidades (y en general las imágenes) entonces significan, son fuente de conocimiento en sí mismas. O como diría Gilbert Ryle (p. 29), “son conocimientos diferentes,

unos bajo el concepto de *conociendo-qué* y otros *conociendo-cómo*. El primero estaría concentrado en la proposición y el segundo en las habilidades, por tanto, es un conocimiento performativo”.

En resumen, y siguiendo la investigación previa de Silva y Vera, se deberían ampliar los criterios sobre los probables (inv. cuantitativa) y lo verosímil (inv. cualitativa) a lo propositivo, que estaría enmarcado en los procedimientos creativos, en este caso artísticos, que se sitúan en lo que se podría llamar *conocimiento emergente*, que estudia la complejidad de nuestro entorno, tanto desde la óptica de lo vivido como de la propia experiencia. Pero considerando, como afirma Alex Potts, que “no hay obra de arte, por muy fundada en un objeto que esté, cuya identidad pueda ser reducida enteramente a su estatus de cosa material, aislada del pensamiento que la constituye como arte. El objeto de arte se vuelve una obra de arte como resultado de haber sido proyectada como tal en un encuentro del espectador con ella, y aceptada como tal dentro de la cultura en general” (p. 40).

Si convenimos que la práctica artística convencional, pero no única, es la consecuencia de un proceso de percepción u observación de la realidad, que se sustenta en una interpretación fenomenológica que deviene en la creación de un nuevo objeto, producto de un proceso conceptual y material, entonces son estos resultados los que, en una primera instancia, entendemos como los productos de una investigación-artística. Es justamente en esa relación entre la pertinencia de la producción simbólica y de metodologías para la construcción de sentido,

tanto en el desarrollo material de una obra de arte o en la conceptualización teórica que la puede complementar y que aporte a la interpretación y/o interpelación de la realidad, que hablamos no solo de metodologías de investigación diversas, sino de su relevancia respecto de las lecturas, interpretaciones, interpelaciones y análisis de nuestro contexto social, político, económico, estético y cultural que de ellas emanan.

Referencias:

Bialakowsky, Alejandro, entrevista a Bruno Latour, "Modos de existencia, ciencias sociales e innovaciones educativas", por Alejandro Bialakowsky, *Propuesta Educativa*, Número 42, año 23, noviembre 2014, Vol. 2, pp. 49-54, Flacso Argentina. Consultado en <http://www.scielo.org.ar/pdf/pe/n42/n42a06.pdf>

Blasco, Selina (editora), *Investigación artística y Universidad: materiales para un debate*, España, Ediciones Asimétricas. Pamplona Enguídanos y Meseguer Mayoral (editores), *Investigarte: andamios para una construcción de la investigación en Bellas Artes*, Madrid, Editorial Complutense, 2013.

Silva, María Inés y Alejandro Vera, *Proyectos en artes y cultura. Criterios y estrategias para su formulación*, Santiago, Ediciones UC, 2010.





Residencias de artistas

Ian Cofré

Siempre está la tentación de irse de Chile hacia los centros del mundo de arte, pero no todos tienen la opción de viajar o vivir cómo y dónde quisieran después de egresar de la universidad. Además, dependiendo del país y la ciudad que uno elija, las posibilidades de uno dependen tanto de las distintas condiciones económicas personales y locales, como de la comunidad que uno va formando. Por lo mismo, con un poco de planificación, uno puede maximizar sus recursos y el tiempo que pasa afuera.

De todas las oportunidades que se les ofrecen a los artistas, las residencias de artistas son notables, porque sirven para el desarrollo profesional, como laboratorio personal y las más exitosas también ayudan a fomentar una comunidad. Además, abordan problemas que los artistas enfrentan hoy en día. Existen residencias interesantes y prestigiosas por todo el mundo, pero para poder hablar de estos problemas, podemos examinar las múltiples ofertas de una ciudad como Nueva York, que aún se considera el centro de los centros del mundo de arte, y donde se encuentra una variedad de residencias que operan paralelamente a los modelos institucionales y comerciales que definen mucha de la producción artística contemporánea.

Un problema persistente, y probablemente el más grande, es el acceso a espacios de taller. Por lo tanto, se encuentran muchas residencias que proveen espacios gratuitos o subvencionados para artistas elegidos a través de sus convocatorias abiertas. Entre las más conocidas y visitadas están el Lower Manhattan Cultural Council (LMCC) Workspace y el Sharpe Walentas Studio Program.

Otro problema nace de la dificultad de mantener espacios de esta escala, dada la presión económica de los bienes. Si el espacio no está cedido por alguien, como en los dos casos anteriores, una residencia tiene que buscar soluciones. Algunas son más empresariales, mientras otras viven del aporte de becas o patrocinio de fondos particulares y/o de la coparticipación de gobiernos extranjeros. Para Chile, quizás la residencia internacional más conocida, es en el International Studio & Curatorial Program (ISCP), beca de cuatro meses de permanencia para quien gana la Beca Arte CCU. El complejo en las afueras de Williamsburg, Brooklyn, recibe 35 artistas a la vez, con varios cupos auspiciados por ministerios de cultura extranjeros, que consecuentemente limitan las oportunidades para los artistas de países que no están asociados. Con un modelo internacionalizado similar, Triangle Arts Residency, que también se encuentra en Brooklyn, recibe a artistas a través de una convocatoria abierta y otros residentes elegidos por grupos asociados, los cuales actualmente son el Asian Cultural Council, ESACM, Gasworks y el Finnish Cultural Institute.

Una residencia innovadora en este aspecto es Residency Unlimited (RU), que no tiene sus propios talleres, pero formando alianzas con residencias chicas como Artists Alliance, Inc. y Pioneer Works, entre otras, utilizando sus espacios temporalmente para artistas y curadores locales e internacionales. Esta residencia beneficia al postulante que quiera desarrollar un proyecto específico, ya que diseña

un programa individualizado para facilitar la investigación y el intercambio con otros artistas, curadores y conexiones institucionales.

También se necesita hacer un lugar para los intereses especializados, que tienen muchos adherentes en una ciudad así de grande. Harvestworks les arrienda su espacio y recibe como residentes a los artistas sonoros. ISSUE Project Room se enfoca en obras musicales y performativas, mientras Movement Research se enfoca en la danza, cada una ofreciendo y facilitando espacios de ensayo, comisiones y oportunidades para presentar una performance. La residencia de EYEBEAM se conoce por la importancia que le da a la tecnología y una iniciativa relativamente nueva, Project61, existe para aparear artistas con empresas tecnológicas.

Estos son ejemplos del dinamismo que se encuentra en solo una ciudad y de ningún modo deberían considerarse una lista exhaustiva de las residencias. Conviene investigar todas las oportunidades que uno pueda, empezando con una búsqueda en Alliance of Artist Communities (Alianza de Comunidades de Artistas) –<http://www.artistcommunities.org>. No hay que desanimarse después de un rechazo. Uno de los beneficios de postular es que los miembros del jurado se familiaricen con el trabajo de uno, y tal vez en una próxima oportunidad o cuando estén en otro panel, recordarán su trabajo.

| | |
|-------------------|---|
| NOMBRE: | LOWER MANHATTAN CULTURAL COUNCIL (LMCC) WORKSPACE |
| FUNDADO: | 1973 |
| SITIO WEB: | http://lmcc.net/ |
| OBJETIVO: | Un programa de residencia de nueve meses que recibe entre 25 y 30 personas o grupos colaborativos anualmente y que se enfoca en el desarrollo de prácticas creativas para artistas emergentes de todas disciplinas. Ofrece espacio para la experimentación y el diálogo con compañeros y profesionales de las artes y fomenta la toma de riesgos creativos, la colaboración, el aprendizaje y el intercambio de habilidades en una etapa temprana y crítica de la carrera artística |
| DIRECCIÓN: | 28 Liberty Street, New York, NY 10005 |

| | |
|-------------------|--|
| NOMBRE: | INTERNATIONAL STUDIO & CURATORIAL PROGRAM (ISCP) |
| FUNDADO: | 1994 |
| SITIO WEB: | http://iscp-nyc.org/ |
| OBJETIVO: | Apoya y destaca el desarrollo profesional de artistas y curadores emergentes y a mediados de carrera de todo el mundo. Presenta al público de Nueva York las prácticas artísticas internacionales excepcionales y se dedica a las comunidades de Brooklyn y de Nueva York a través de programas públicos que enriquecen la apreciación y la comprensión del arte contemporáneo |
| DIRECCIÓN: | 1040 Metropolitan Avenue, Brooklyn, NY 11211 |

| | |
|-------------------|--|
| NOMBRE: | SHARPE WALENTAS STUDIO PROGRAM |
| FUNDADO: | 1991 |
| SITIO WEB: | http://thestudioprogram.com/ |
| OBJETIVO: | Fundado y desarrollado por artistas para artistas en 1991 como el Marie Walsh Sharpe Art Foundation Space Program; el Sharpe-Walentas Studio Program premia a 17 artistas visuales con talleres gratuitos para residencias de un año. Su misión es proporcionar espacio y una comunidad de trabajo para artistas seleccionados basados en su mérito anualmente de un grupo competitivo de candidatos |
| DIRECCIÓN: | 20 Jay Street, Suite 720, Brooklyn, NY 11201 |

| | |
|-------------------|---|
| NOMBRE: | TRIANGLE ARTS RESIDENCY |
| FUNDADO: | 1982 |
| SITIO WEB: | http://www.triangle-arts-association.org/ |
| OBJETIVO: | Proporciona a los artistas espacio y tiempo para dialogar e intercambiar ideas, conocimientos y habilidades entre ellos, enfocándose más bien en el proceso de producir obra que el producto final. Como parte de una red compuesta de miembros en casi 40 países, esta residencia sigue teniendo el objetivo del primer programa organizado en el verano de 1982. Cada socio permanece independiente y desarrolla programas que responden a las necesidades locales de sus artistas y audiencias |
| DIRECCIÓN: | 20 Jay Street, Suites 317 + 318, Brooklyn, NY 11201 |

NOMBRE: RESIDENCY UNLIMITED

FUNDADO: 2009

SITIO WEB: <http://residencyunlimited.org/>

OBJETIVO: Apoya el proceso creativo y promueve el intercambio a través de su programa de residencia único y programas públicos durante todo el año. Más allá del modelo tradicional de taller, forja alianzas estratégicas con instituciones colaboradoras para ofrecer residencias flexibles y personalizadas diseñadas para satisfacer las metas, necesidades y visiones individuales de artistas y curadores locales e internacionales. Está especialmente comprometido con la promoción de prácticas multidisciplinarias y la construcción de conexiones duraderas entre los residentes y la comunidad artística en general

DIRECCIÓN: 360 Court Street #4, Brooklyn, NY 11231

NOMBRE: PROJECT61

FUNDADO: 2016

SITIO WEB: <http://www.proj61.com/>

OBJETIVO: Dedicados al impacto social a través del arte, la ciencia, la tecnología y la ingeniería y sus usos interdisciplinarios y colaborativos, dan énfasis y valor a la innovación. Proporcionan una plataforma para los especialistas creativos de todas disciplinas para crear y colaborar a través de un proceso de apareamiento comisariado de artistas y empresas que proporcionan espacio, recursos y personal interdisciplinario para un período de investigación, descubrimiento y realización

CONTACTO: laura@proj61.com

NOMBRE: HARVESTWORKS

FUNDADO: 1977

SITIO WEB: <http://www.harvestworks.org/>

OBJETIVO: Apoyar la creación y presentación de obras de arte hechas mediante el uso de tecnologías nuevas. Crear un ambiente donde los artistas puedan hacer obra inspirada y lograda por medios electrónicos; crear un contexto público receptivo para la apreciación de obras nuevas, presentando y difundiendo; avanzar la "agenda" de la comunidad artística y del público para el uso de la tecnología en el arte; y reunir a profesionales innovadores de todas las ramas de las artes que colaboran en el uso de medios electrónicos

DIRECCIÓN: 596 Broadway #602, New York, NY 10012

NOMBRE: EYEBEAM

FUNDADO: 1997

SITIO WEB: <http://eyebeam.org>

OBJETIVO: Un prestigioso premio para artistas comprometidos con tecnología y tecnólogos que trabajan en las artes, con el objetivo de la invención y el impacto de los residentes la investigación y el desarrollo de nuevos proyectos de hasta un año en los talleres Eyebeam ubicados en Brooklyn. Los residentes reciben un generoso estipendio financiero, acceso a instalaciones de primera clase y una comunidad dinámica y comprometida

DIRECCIÓN: 34 35th Street, 5th Floor, Unit 26, Brooklyn, 11232

NOMBRE: ISSUE PROJECT ROOM

FUNDADO: 2003

SITIO WEB: <http://issueprojectroom.org/>

OBJETIVO: Cultivar y encargar obras nuevas de artistas emergentes de Nueva York para crear arte secuenciado y performativo desafiante. Postulación para la residencia es solo por nominación, con solicitantes seleccionados por los miembros del Consejo de Asesoría Artística, curadores, personal y socios organizativos. Los residentes serán elegidos por un Comité compuesto por comisarios

DIRECCIÓN: 22 Boerum Place, Brooklyn, NY 11201

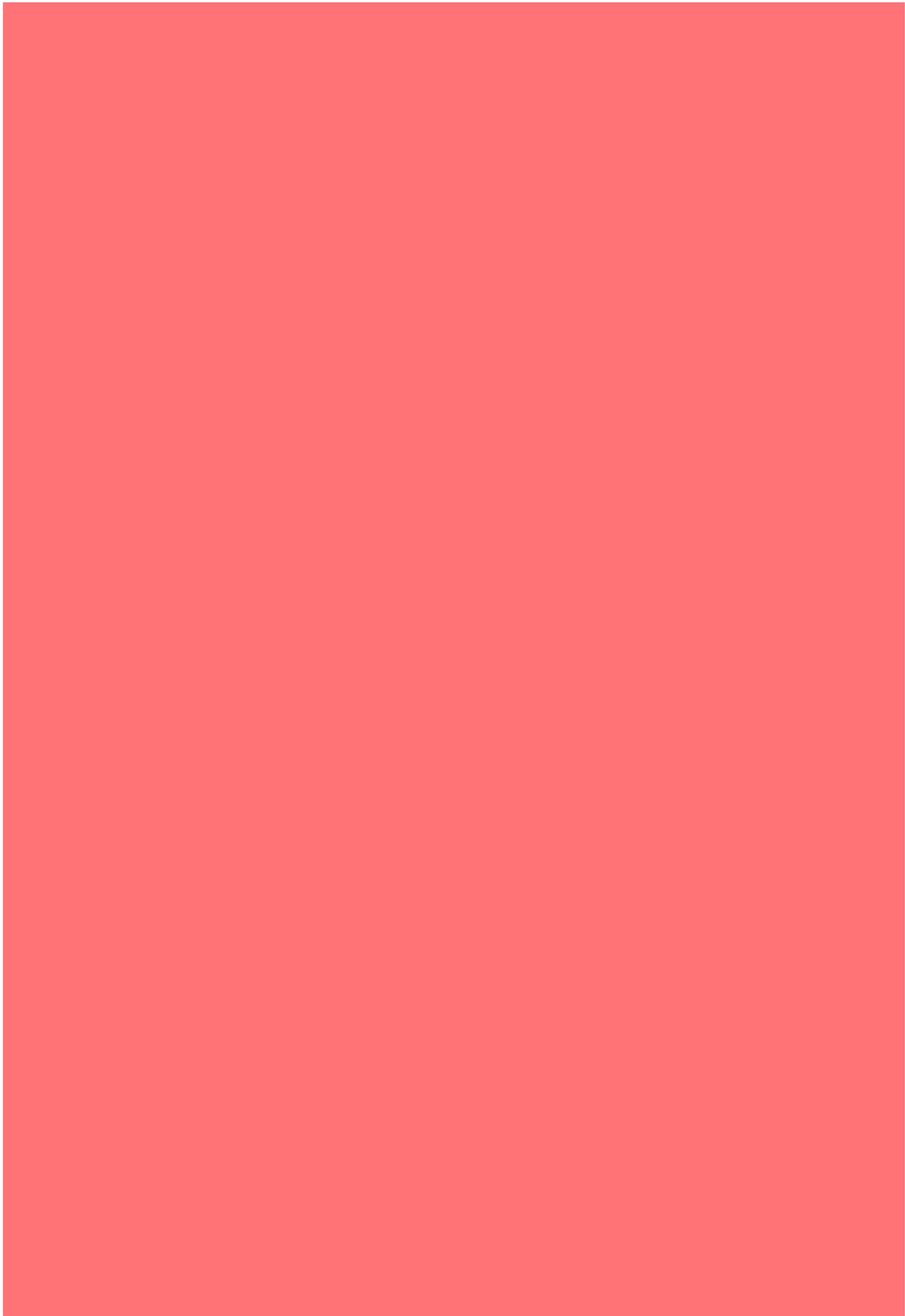
NOMBRE: MOVEMENT RESEARCH

FUNDADO: 1978

SITIO WEB: <https://movementresearch.org/>

OBJETIVO: Un laboratorio para la investigación de danza y formas de movimientos. Valora al artista individual, su proceso creativo y su papel vital en la sociedad. La residencia de dos años ofrece comisiones, espacio de ensayo, performance, oportunidades de desarrollo profesional y diálogo entre colegas, todos diseñados para apoyar el proceso creativo individualizado de artistas del movimiento. Cada año, seis residentes son seleccionados a través de un proceso abierto de solicitud por un grupo rotativo de artistas homólogos

DIRECCIÓN: 140 Second Avenue, Suite 502, New York, NY 10003



Presentación, representación e impacto de los instrumentos técnicos

Ignacio Nieto

Este artículo se desprende de la discusión que sirvió como antecedente para el avance de una investigación de un proyecto denominado “Archivo y Análisis de los Instrumentos y Representaciones Astronómicas”. El proyecto se generó a partir de la visita realizada al Observatorio Astronómico Nacional, las conversaciones llevadas a cabo con Roger Malina, astrónomo que lleva el programa de Magíster ArtSciLab en la Escuela de Arte, Tecnología y Comunicación Emergente (School of Arts, Technology and Emerging Communication) de la Universidad de Texas, Dallas; el ex director del Centro de Astrofísica y Tecnologías Afines, René Méndez, Ph.D en la Universidad de Yale y los resultados obtenidos del libro: *Ciencia Abierta, Singularidad e Irrupción en las Fronteras de la Prácticas Artísticas* (Nieto, Velasco, 2016), libro recientemente publicado por Adrede Editores.

Uno de los objetivos específicos que persigue el proyecto es establecer prácticas transdisciplinarias que permitan generar lecturas y reflexiones críticas a partir de las imágenes obtenidas por el instrumental óptico almacenado en el Observatorio Astronómico

Nacional de Santiago¹. La hipótesis que sirvió para esta investigación fue derivada de la investigación de Padalkar (2010), y específicamente de su artículo denominado “Cognición y Visualización Espacial en la Educación Astronómica Elemental” (*Spatial Cognition and Visualization in Elementary Astronomy Education*). La hipótesis es la siguiente: “Existen criterios visuales y conceptuales derivados de la cognición y el instrumental obtenidos en el Centro Astronómico Nacional en un espacio, uniformemente acelerado”.

Esta investigación pretende conocer los criterios utilizados, analizarlos y comprender cómo estos inciden en la construcción del conocimiento científico. Esto daría pie para entender la construcción del imaginario y correlacionarlo con otro tipo de prácticas, como son, por ejemplo, la de los artistas visuales² que poseen doble formación disciplinar, es

¹ El Observatorio Astronómico Nacional (OAN) fue inaugurado en 1847, siendo administrado en una primera instancia por una expedición científica de la armada de EE.UU. En 1852 el OAN fue comprado por el Estado chileno y administrado por el Ministerio de Instrucciones Públicas, hasta que en el año 1927 pasó a ser parte de la Universidad de Chile, institución que todavía lo administra.

² Véase Ignacio Nieto y Marcelo Velasco, *Ciencia abierta. Singularidades e irrupción en las fronteras de las prácticas*

decir, una artística y otra científica y ahondar más en los resultados dados por el libro para así poder visualizar otras dimensiones que estén ocultas de este tipo de representaciones.

Los instrumentos y el problema de la presentación científica y la representación artística

La aparición del telescopio en el siglo XVII cambió la forma de observar del ser humano, diferenciándonos de otras especies. La introducción de este elemento técnico permitió no solo ver cosas que antes no veíamos, sino que amplió el campo de visión aumentando nuestra percepción. Esta nueva forma de conocer fue fundamental para el desarrollo de nuevos objetos, teorías y obras de arte que darán pie a una época definida por algunos autores como “moderna” (Giddens, 1998; Bauman, 1989; Larraín, 2000). Esta forma de ver modificará la forma de comprender el mundo, transformándolo y ajustándolo a partir de una posibilidad técnica que será cuantificable. Desde esa perspectiva, por ejemplo, Galileo Galilei medirá la trayectoria de los objetos, contribuyendo con ello a comprender que el universo no es inmutable.

El uso de estos instrumentales no solo será utilizado por científicos, quienes desarrollarán un nuevo paradigma de comprensión del mundo que nos rodea, sino existirán también artistas que echarán mano de instrumentos técnicos para el desarrollo de la producción de la obra. En ese sentido, y

previamente al desarrollo del telescopio³, algunos artistas desarrollarán una serie de técnicas para poder aproximarse al modelo con una exactitud matemática a través del razonamiento lógico. Estos instrumentos, derivados a partir de la geometría y la perspectiva provenientes de la arquitectura, ayudarán a dibujar el modelo para construirlo con mayor precisión en el plano. Por ejemplo, los instrumentos desarrollados en el siglo XV que algunos investigadores denominaron máquinas para dibujar. Albert Durero desarrolló un instrumento que en español se le conoce como “el potrillo”. Este dispositivo que consistía en un hilo tensado que pasa por una polea fijada a la pared, con un plomo en un extremo y un puntero en el otro, servía para señalar los puntos del objeto que se va dibujando en un papel sujetado; u otros instrumentos de la época como el perspectógrafo de Vignolo. Esta exactitud construirá un nuevo paradigma y cuestionará las ciencias empíricas, que solo utilizaban formas deductivas fragmentariamente, para pasar a convertirse en una ciencia formal dependiente de la lógica y de las matemáticas (Foucault, 1966).

Si bien es cierto que el período renacentista se caracterizará por la creación de una serie de instrumentos para representarlos matemáticamente, estos serán cuestionados en el barroco español por un cuadro pintado en 1656 por el sevillano Diego Velázquez, cuadro que él mismo llamó *Las Meninas*. El artista cuestionará la lógica de la representación utilizando otro instrumento –el espejo–, otorgándole nueva forma, la de aproximarse a lo representado (Foucault, 1966). Según Rabardel (2000), un instrumento se define como una entidad

artísticas, Santiago, Adrede Editores, 2016. Revisar el trabajo de la artista Perdita Phillips, y su obra *Green Grey & Dull Silver*, en la cual trabaja la dimensión estética que pueden tener los pájaros al momento de construir sus nidos en época de apareamiento.

³ Cabe la pregunta si Galileo u otros inventores o científicos de la época estuvieron relacionados o influenciados en el pensamiento directamente con el instrumental desarrollado principalmente por pintores como El Giotto, Boticelli Duccio y arquitectos como Bramante, Brunelleschi, Peruzzi. Esto sería materia de la investigación también.

mixta compuesta por un artefacto, donde existe un material técnico, que posee un conjunto de esquemas de utilización, que permite una construcción social y conductual. Este instrumento utilizado por Velázquez se convertirá en un elemento disruptivo de la percepción y la comprensión de la realidad y el modelo “presentado”.

Si comparamos el trabajo realizado por Velázquez con sus antecesores, como el de Galilei, podríamos decir que ambos se apoyarán en el instrumento, pero uno para ahondar en la trayectoria de los objetos y la gravitación de estos en cuerpos de mayor volumen y, el otro, para cuestionar la experiencia de la percepción y, por ende, poner en crisis la representación de los objetos. Desde esa perspectiva, Velázquez se centrará más en el contexto del objeto de estudio que en el objeto de estudio en sí.

El sujeto y la relación con los instrumentos

Otro objeto elaborado con posterioridad, que es relevante para este proyecto de investigación, *Archivo y Análisis de los Instrumentos y Representaciones Astronómicas*, es la cámara fotográfica. Esta no solo cuestionó paradójicamente el oficio del pintor realista, llevado a cabo por Millet (1814-1875) o Courbert (1819-1877), sino que ayudó a los pintores a reflexionar sobre la práctica y, por ende, a diferenciarse de la representación foto sensible, dada por la máquina fotográfica. Esta reflexión decantó en la creación del impresionismo, el cual pretendía *capturar* la impresión de las cosas sin considerar el detalle. Asimismo, la cámara fotográfica fue la precursora de la secuencia fotográfica, que posteriormente desarrollaron personas como Étienne-Jules Marey (1830-1904), Eadweard Muybridge (1830-1904) o los hermanos Lumiere (Auguste Lumiere, 1862-1954; Louis Lumiere, 1864-1948).

La aparición de la fotografía no solo ayudó a la aparición del cine, sino que a los estudios en astronomía. Paul Gautier (1842-1909) desarrolló el astrógrafo, una especie de telescopio que tenía la capacidad de hacer un registro fotográfico de lo que se estaba observando. Esta capacidad técnica permitió la realización de la “Carte du Ciel” o carta del cielo. Una relación que se puede establecer tanto en el trabajo de Marey, Muybridge, los hermanos Lumiere y Gautier, era la confianza de realismo que se le asignaba al dispositivo fotográfico. En palabras de Granados (2008), se podría decir que consideraban a la fotografía como una herramienta metodológica, que se enmarca dentro del trabajo antropológico, ya que buscaría ser un proceso de construcción de significados y una búsqueda conjunta de maneras de representación. Esta forma de representación será profundamente cuestionada por la asociación libre estudiada por Sigmund Freud o la utilizada artísticamente por el movimiento Dada y los surrealistas.

Pero la discusión entre las formas de representar y significar no terminará acá. Existen formas donde las prácticas artísticas se cruzan para dar pie a otros elementos conceptuales y constructores de realidad. Según Kandinsky (1926), el punto está constituido exclusivamente por tensión, ya que carece de dirección alguna. La línea combina, al contrario, tensión y dirección. Si con respecto a la recta tomáramos solamente en cuenta su tensión, no podríamos diferenciar una horizontal de una vertical. Esta herramienta conceptual nos permitirá no solo levantar trayectorias, sino que también entrelazarlas con otras disciplinas y levantar cartografías, conocer la magnitud física del tiempo y del espacio y, también, establecer relaciones directas entre otros elementos, desarrollados posteriormente, como lo son la semiótica (Barthes, 1971), disciplina que estudia las propiedades generales de los signos,

o la teoría de sistemas (von Bertalanffy, 1968), constructo que nos ayuda a comprender y organizar el mundo que nos rodea.

Este sistema de relaciones de acuerdo a Barthes o von Bertalanffy es, según Foucault (1984), un minucioso ensamblaje heterogéneo consistente en discursos, instituciones, formas arquitectónicas, decisiones reguladoras, leyes, medidas administrativas, afirmaciones científicas, proposiciones filosóficas y morales, que se construye para sostener tanto un proceso de sobre determinación funcional, como un proceso perpetuo de elaboración estratégica.

Este proceso perpetuo de elaboración estratégica determina que la evolución de los artefactos (Rabardel, 1995) está sujeta a dos dimensiones, dos orientaciones diferentes y, a la vez, conjuntas: la instrumentalización dirigida hacia el artefacto y la instrumentación dirigida hacia el sujeto mismo (Salazar et al., 2013). El dispositivo se transforma en una mediación, entre el sujeto y el objeto, el que ayuda a reevaluar, re-configurar y re-interpretar el contexto que lo rodea, por un lado, y es un proceso que envuelve una transformación progresiva en la forma de comprender del sujeto, sujeto que a su vez modifica a partir de esas concepciones el entorno que lo rodea, alterando la realidad. De acuerdo a Salazar et al. (2013), la instrumentalización es un proceso referido al surgimiento y evolución de los componentes del artefacto: selección, reagrupación, producción, institución de funciones, catacrexis, atribución de propiedades, transformación del artefacto (estructura, funcionamiento, etcétera) que prolongan las creaciones y realizaciones de artefactos, cuyos límites son difíciles de determinar debido a este proceso de transformación.

La instrumentación es un proceso relativo al surgimiento y a la evolución de los esquemas de utilización y de acción instrumentada: constitución, funcionamiento, evolución por acomodación,

coordinación, combinación, inclusión y asimilación recíproca, asimilación de artefactos nuevos a esquemas ya constituidos (Salazar et al., 2013). Esto repercute directamente sobre los sujetos, como con lo que sucede con el reloj, que disoció el tiempo de los eventos humanos y ayudó a crear la creencia en un mundo independiente de secuencias matemáticamente medibles (Lewis Mumford, citado en Carr, 2008).

De acuerdo a esto y según Salazar (2013), se pueden distinguir dos niveles de instrumentalización por atribución de función a un artefacto:

- En un primer nivel, la instrumentalización es local, relacionada con una acción singular y con circunstancias de su desarrollo, donde el artefacto está instrumentalizado momentáneamente.
- En un segundo nivel, la función adquirida se conserva de manera durable como una propiedad del artefacto en relación con una clase de acciones, de objetos de la actividad de situaciones; aquí la instrumentalización es durable o permanente.

Desde esa perspectiva se podría decir que existe un tercer nivel de instrumentalización que no solo está dirigido al sujeto, sino que a la persona que trata de interpelar el dispositivo. El dispositivo técnico no se interpela generalmente en la ciencia, pero debería hacerlo, ya que es un objeto que posee agencia, es decir, una intencionalidad y que afecta la realidad social (Latour, 2007).

Esa concepción sobre la individuación es un problema muy antiguo en la filosofía, abocándose en diferenciar lo natural de lo artificial. Desde esa perspectiva, Simondon (2008) rechaza la concepción sustancialista, donde el ser aparece como esencia: una unidad que se mantiene y se crea a sí misma, aquello que permanece inmutable frente al cambio;

y el devenir como accidente, así ignorando el devenir del ser.

A partir de esta omisión por parte de la ciencia, es decir la de la agencia (intencionalidad que afecta lo social) y la del devenir (el accidente determinista), es pertinente realizarse las siguientes preguntas: ¿Cómo afecta la producción de imágenes de origen técnico en el sujeto? ¿Qué influencia tiene la duplicación aparentemente ilimitada de objetos estandarizados en nuestra experiencia cognitiva? ¿Deberíamos ser el registro de un procedimiento técnico o de una práctica artística?

Para abrir la discusión en torno al tema presentado, es decir, el de la representación y el impacto de los instrumentos técnicos, se ha escogido a tres artistas que han desarrollado un trabajo que se vincula directamente con los procedimientos técnicos: el artista Nicolás Rupcich, y las artistas Claudia Müller y María Ignacia Edwards, para que respondan a la siguiente interrogativa, tanto de forma escritural como visual: ¿Cuáles podrían ser, según ustedes, los desarrollos irregulares y las genealogías no convencionales de las tecnologías actuales de la comunicación, creyendo que los acontecimientos más interesantes ocurren a menudo en los márgenes descuidados de las historias o los artefactos? (Parikka, 2012).

Bibliografía

Barthes, Roland, *Elementos de la semiología*, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971.

Bauman, Zygmunt, *Modernity and the Holocaust*, Inglaterra, Polity Cambridge, 1989.

Carr, Nicholas, "Is Google Making us Stupid?", *The Atlantic*, July-August, 2008.

Foucault, Michel, "El juego de Michel Foucault", en *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1984, pp. 127-162.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 1966.

Giddens, Anthony, *Conversations with Anthony Giddens: Making Sense of Modernity*, California, Stanford University Press Stanford, 1998.

Granados Paula, "A través de sus ojos. Etnografía visual en un centro educativo de la periferia urbana", *Revista de recerca i formació en antropologia*, Departamento de Antropología Social y Cultural, Universidad de Barcelona, N°9, diciembre 2008.

Kandinsky, Wassily, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Primera edición alemana, Munich, Verlag Albert Langen, 1926.

Larraín, Jorge, *Identity and Modernity in Latin America*, Inglaterra, Polity, Malden, MA. Blackwell Cambridge, 2000.

Latour, Bruno, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica* (traducción de Víctor Goldstein), Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

Nieto, Ignacio y Marcelo Velasco, *Ciencia abierta. Singularidad e irrupción en las fronteras de las prácticas artísticas*, Santiago, Adrede Editores, 2016.

Padalkar, Shamin, *Spatial Cognition and Visualization in Elementary Astronomy Education*, Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in Science Education Homi Bhabha Center for Science Education Tata Institute of Fundamental Research Mumbai, India, 2010.

Parikka, Jussi, *What is Media Archeology*, Cambridge, Polity Press, 2012.

Rabardel, Pierre, *Les hommes et les technologies: approche cognitive des instruments contemporains* Paris, 1995.

Salazar, J. V. F. y L. D. Chumpitaz, *Génesis instrumental: un estudio del proceso de instrumentalización de la función definida por tramos*, VII Congreso Iberoamericano de Educación Matemática, Montevideo, VII CIBEM 1, 2013, pp. 7165-7162.

Simondon, Gilbert, *El modo de existencia de los objetos técnicos*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.

Von Bertalanffy, Ludwig, *General System Theory*, Nueva York, George Braziller, 1968.

RESPUESTA DE CLAUDIA MÜLLER⁴

Al pensar en las tecnologías actuales de comunicación, viene a mi mente un universo similar a un mapa astral donde se conectan diferentes puntos en un plano. Entre estas líneas de unión, se conforman nuevas lecturas asociadas desde distintos cruces, específicamente desde el mundo de las palabras, las imágenes y las cosas, donde se establece un nuevo lenguaje que el mismo observador enlaza según las pistas entregadas por el informante y la experiencia de determinados sucesos. Esta situación es observable en la convergencia de diferentes naturalezas, ya sea entre personas, objetos, cosas y todo aquello que acontece en el mundo y que bien puede encontrar un par, logrando establecer –a partir de estos vínculos– una nueva relación de lenguaje, desde la especificidad de las cosas.

Este lenguaje que opera desde el cruce, a veces simple y/o complejo de acontecimientos, situaciones, palabras, imágenes y objetos, está dado en las artes visuales dentro del campo de la instalación, en donde varios elementos acontecen en un instante; es decir, que coexisten en un mismo presente, conversan para dar paso a un diálogo, que no sería posible si estos se encontraran aislados individualmente en un espacio y separados en un tiempo y lugar.

Convocar varios elementos y situaciones dentro de un espacio-tiempo-lugar, es una metodología

presente en mi trabajo desde hace ya algunos años. El interés por la instalación y por una metodología de obra asociada al área científica en donde convergen objetos, materiales, artefactos e imágenes, radica en que, a partir de esa asociación simultánea, se abre una nueva dimensión oculta, sutil, silenciosa y secreta, que relata ligeramente un paisaje conformado por objetos, agua e imagen, que trata acerca de la gravedad y el tiempo.

En el horizonte de una de mis instalaciones⁵, es posible comenzar a desvelar este lenguaje a partir del susurro de un salto de agua, conducido por una canaleta de arcilla que transfiere el elemento vertiginosamente hacia una caída libre de gravedad, tensionando cruces donde lo artificial y lo natural se unen y separan. La conducción del agua hacia una bomba eléctrica, por medio de mangueras que desaguan en estanques que reciben y drenan el circuito de cerámica, con una cantidad específica de litros (controlado por medio de un sistema electrónico de arduino), permite que el elemento descienda de manera natural y suba de manera artificial.

Todo este sistema es una suerte de intérprete de un recorrido formal a una temporalidad específica, otorgada por su caída y la pendiente de la superficie que lo contiene. Cada instante de este recorrido habla desde el sonido y la velocidad, como una gotera, una mancha en la cerámica, la marca del agua una y otra vez sobre el cobre, murmurando al margen de lo visible, el devenir del tiempo, lo que cae y vuelve a recuperarse para caer otra vez. Así mismo, la imagen de una red hidrográfica a pequeña escala, juega con la imagen en movimiento de un video, que nos muestra un paisaje acuático que se

⁴ Vive y trabaja en Santiago de Chile. Su trabajo nace de la observación cotidiana de cómo acontecen las fuerzas naturales sobre materialidades como el agua o el aire, que son visibilizados por medios como la fotografía, el video o la instalación; estos asociados a objetos contenedores de carácter industrial, demuestran movimientos cíclicos evidenciando imágenes relacionadas con el espacio-tiempo y/o con fenómenos naturales presentes en el universo. Obtuvo su Licenciatura en Artes Plásticas con mención grabado el año 2006, en la Universidad Finis Terrae. El año 2007 realiza un Diplomado de Postítulo en Producción Gráfica, Fotográfica y Video en la Universidad de Chile. Entre 2009 y 2011 cursa estudios de Magíster en Artes Visuales en dicha universidad.

⁵ Referencia de instalación, exposición individual: "El agua volvió a la Tierra en forma de meteoritos y a la Luna en cometa", Galería Die Ecke, Santiago de Chile, 2017. <http://dieecke.cl/exposiciones/2017/el-agua-volvio-a-la-tierra>



Claudia Müller, *Maipo*, instalación en Galería Die Ecke, Santiago de Chile, (2016). Medidas variables.

une por distintos océanos, como si este planeta fuese más de agua que de tierra, donde lo extraño pareciera ser la superficie terrestre y no vivir inmersos en una dimensión acuática. Pequeñas sutilezas se encuentran en una instalación, en donde sus componentes se plantean como un

sustancial descubrimiento mediante la observación, la audición y los sentidos, en la cual la especificidad de los materiales y la asociación entre estos y su naturaleza, componen un nuevo lenguaje oculto.

RESPUESTA DE MARÍA IGNACIA EDWARDS⁶

Es en esos márgenes descuidados, en lo que pasa fuera del “lente”, más allá del propósito y del fin previamente impuesto, que en un inicio moviliza nuestra búsqueda, en donde debemos detenernos y poner la atención; tener un horizonte claro, pero sin descuidar las posibilidades que surgen al margen de esa línea.

Lo paradójico es que en el anhelo por aproximarnos cada vez más al objeto de observación, nos hemos empeñado a abocar nuestro tiempo y energía en la creación de artefactos y tecnologías cada vez más “avanzadas”, con el fin de conseguir el objetivo, dejando de lado muchas veces la atención plena y el tiempo detenido frente a los objetos, complejizando los procedimientos para observar, entendiendo esto como una gran facultad del hombre, simple y esencial, volver a observar, observar detenida y plenamente, como si observáramos un gato, el fuego de la chimenea, un lobo o la luna, o un búho en la oscuridad. Pareciera que mientras más contamos con tecnologías para el estudio de objetos y fenómenos de nuestro interés, más difícil se vuelve la tarea de atender, de estar presente al acontecimiento de los sucesos. La contemplación de la naturaleza pareciera ser hoy algo que solo podemos alcanzar si tenemos a disposición aquellos artefactos que terminan por mediar toda relación con las cosas. Observar y

reflexionar es un valor intrínseco del ser humano, ya sea este artista, científico, artesano, campesino, etcétera. Esto es lo que nos permite evolucionar en cada etapa de nuestras vidas.

Por otro lado, está la idea en torno al descubrimiento versus el entendimiento. El descubrimiento no necesariamente implica novedad, para el entendimiento es necesario de la experiencia de haber estado presente al acontecer y a la manifestación de la naturaleza, es ahí donde se nos debiese ir el tiempo, o en ello deberíamos al menos perderlo y con toda propiedad, en la contemplación plena que sin intencionarla nos llevará en algún momento y sin apuro al entendimiento. No se necesita de nada para observar, solo de tiempo y ligereza, para ir aprendiendo y liberándose; es un ejercicio continuo, un avanzar permaneciendo y proyectando el anhelo en las cosas, permitiendo que otras nuevas o viejas se nos revelen a lo largo del ejercicio.

⁶ Su trabajo tiene el origen en su voluntad de entenderse a sí misma como un observador activo del mundo, desde sus propios ejercicios de selección pasando por el cruce de relaciones y encuentros, sus largos paseos en bicicleta y su profundo interés en las estrellas, el pensamiento científico y filosófico. De todas estas referencias surge la idea de la “trama”, como la conexión de puntos sobre el espacio, como una constelación. El mapa del cielo trazado en la superficie terrestre a través de sus recorridos. Obtuvo su licenciatura en Arte de la Universidad Finis Terrae (Santiago, Chile, 2006), un diploma en Dirección de Fotografía de la Universidad de Chile. Entre 2009-2012 reside en Nueva York, profundizando sus estudios en The School of Visual Arts y Lower East Side Printshop.

María Ignacia Edwards,
Instrucciones para colgar un columpio () “Notas para proyecto Encuentros, European South Observatory & Ars Electronica Futurelab, Austria” (2015).
33 x 21,5 cm.

of which

to the highest point
you can reach

by from there

the &

two

drooping
strings

(crossing the horizon)

through

*/drawing
space/*

if now you be able
to be suspended
in it

as long

the balance/ time

of at the end of
the strings

see a table.

! Mujas s Suphuan ang woppanawag

RESPUESTA DE NICOLÁS RUPCICH⁷

Personalmente y en relación a las obras que he producido en los últimos años, debo enfocarme en responder que el objeto “pantalla”, desde mi perspectiva, es lo que ha determinado de una manera casi colateral y que ha ido ganando cada vez más presencia en un nuevo tipo de relación con la visualidad, para la cual ya suena bastante decimonónico hacer separaciones de medios entre pintura, fotografía, video, etcétera. Lo que brilla en el cristal de las pantallas, sea la representación gráfica de una interfaz, una pintura clásica o la fotografía de un gato, en este momento se puede entender como un sistema de reproducción de una visualidad global. La pantalla deviene del cine, luego pasa a la televisión, dos medios en los cuales en su mayoría se distribuían imágenes (herederas de la fotografía). Con la incorporación del computador en nuestra vida, el objeto pantalla se posicionó como un núcleo que concentra la gran mayoría de nuestras actividades cotidianas, de manera que muchas de nuestras actividades diarias están mediadas a través de un objeto/herramienta que en su esencia es un reproductor de información visual: la pantalla.

Una reflexión que ya he planteado en el catálogo “Der Tod der Sonne”⁸, que me parece pertinente en este caso, es la noción de cómo el objeto pantalla

(entendiendo la pantalla no como telón de proyección, sino como aparato electrónico autosuficiente capaz de reproducir imágenes) con el pasar de los años ha ido reduciendo su corporeidad física en busca de una transparencia o hibridación absoluta entre el espacio real y el de representación. Entendiendo este simple punto que se puede ver tangiblemente comparando los monitores CRT de los años 80 al grosor de las pantallas más recientes que produce el mercado o la dimensión de las pantallas que llevamos hoy por hoy en nuestros bolsillos, nos podemos dar cuenta de que esa reducción corpórea tiene que ver con la capacidad de que el espacio virtual de representación que nos han entregado las pantallas pueda ser cada vez más móvil y accesible en cualquier locación donde el usuario se encuentre.

Por lo mismo, me parece que los acontecimientos interesantes ocurren no solamente en los márgenes, sino que a veces tal como las pantallas que tenemos a diario frente de nuestros ojos, hay fenómenos que los experimentamos de manera tan frontal que pierden visibilidad y, por lo mismo, son de esa manera desplazados como problemas posicionados en los márgenes. La pantalla como sistema que nos permite visualizar un sinfín de material visual, escrito, etcétera, me parece que debe ser problematizada como un objeto icónico de nuestro tiempo.

⁷ Vive y trabaja en Leipzig, Alemania. Licenciado en Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae. Magíster en Artes Visuales de la Universidad de Chile y Meisterschüler en Medienkunst en Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Alemania. Ha expuesto su trabajo en exposiciones individuales y colectivas; de sus muestras recientes destacan: *Collage-Methode I*, en Fotogalerie Wien, Viena, Austria, 2017, y *Pacific Standard Time LA/LA: Video Art in Latin America*, LAXART, L.A., USA, 2017. También ha participado en diversos festivales internacionales de video y nuevos medios como, por ejemplo, FILE Festival, Sao Paulo, Brasil; Ars Electronica, Linz, Austria; Transmediale, Berlín, Alemania, entre otros.

⁸ Galería Die Ecke, Santiago de Chile, 2016.

Nicolás Rupcich, *Nadie*,
“Instalación en Werkschau
Halle, Leipzig, Alemania”
(2017). Medidas Variables.





Taller como método de construcción y conexión colectiva

Ximena Moreno

Pensar en un taller de arte lleva a la imagen, entre otras, de un grupo de personas en torno a un modelo o reunidos bajo una práctica que los convoca. Por otra parte, a la imagen de habitaciones que supone una instancia de reunión entre los artistas que trabajan en ellas, como también podría ser, a talleres conformados por un gran espacio que ofrece un lugar de convivencia y trabajo común. No necesariamente para trabajar bajo las mismas interrogantes, ni para generar obras colaborativas, pero sí para trabajar desde el compartir un lugar y hacerlo generalmente de forma simultánea.

En cualquiera de estas instancias dadas bajo la figura de taller, la dinámica en la que convive un grupo está marcada por aquella convivencia mencionada no solo atingente a un lugar, sino también a una trama de relaciones en la que existe un diálogo, donde se cuestionan y comparten reflexiones en torno a un proceso artístico. El taller conlleva una rutina de observación y conversación –en mayor o menor grado– de un sujeto sobre el trabajo de otro, estimulando la interacción de los integrantes frente al proceso creativo y sus resultados, lo cual en muchos casos tiene implicancias en el desarrollo de una obra.

León & Cociña, *La Casa Lobo*.
Fotografía: Rodrigo Cociña.

En general, se podría decir que un taller instala una dinámica que apuesta en gran parte por el valor de que –en muchas de las fases y desarrollo de una investigación y creación de una obra– existan nexos y lazos con otros artistas. Lo que se conforma como un espacio, precario o no en sus instalaciones, apuesta a esa dinámica desde la convicción de que el taller fortalece la investigación artística, siendo finalmente un método de construcción y conexión colectiva.

El Taller 99, sin duda, es un gran ejemplo de esto. La celebración de sus sesenta años en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes viene a destacar la creación de Nemesio Antúnez en 1956, influenciado en su paso por el Atelier 17 dirigido por el británico Stanley William Hayter. Si bien en un principio la idea de crear este taller no fue bien recibida, la historia le dio finalmente un gran reconocimiento. Este espacio, que nació en la calle Guardia Vieja 99, se trasladó luego del terremoto de 1985, específicamente en 1990, a la calle Melchor Concha y Toro.

Emblemático en la historia del arte en Chile, el Taller 99 nace con el objetivo de crear un espacio alternativo a la academia, donde los artistas pudieran trabajar el grabado, lo que les significó crear una mística particular que se desenmarcó de la enseñanza universitaria tradicional. Lo que no es menor, considerando una extensa oferta de carreras de artes visuales en Chile que aparecerían en la década de los noventa, entre las cuales surge la necesidad de identificar cuánto porcentaje de sus planes de estudios considerarían a las instancias de trabajo de taller y cuáles serían las características de ese modelo.

En las últimas décadas, la idea de que la escena chilena de artes visuales constituye un campo tramado por la institucionalidad académica se ha convertido en un lugar común. Críticos, artistas e historiadores, entre otros, han insistido en que los relatos acerca del desarrollo del arte en el país, la transmisión del saber artístico y las condiciones de inscripción de los artistas estarían subordinados al esquema de las instituciones universitarias que forman los artistas visuales en Chile.

Tomando lo escrito por Iñaki Ceberio de León en su texto *La enseñanza del arte desde una investigación periférica*, cuando se refiere a la labor de las artes visuales de la Universidad Austral de Chile, la experiencia del taller podría definirse como la *competencia del saber estar* y la *competencia del saber hacer*. Integrar saberes y destrezas ante los problemas, “colaborar en el trabajo con otras personas de forma comunicativa y constructiva, así como demostrar un comportamiento orientado al grupo y al entendimiento interpersonal”.

La proliferación de las instancias de creación y discusión en el campo del arte lleva la figura del taller a distintos contextos como, por ejemplo, a clínicas de arte, residencias, encuentros, seminarios y carreras universitarias donde el taller es tanto el lugar como la instancia y la dinámica metodológica a la vez. Donde esa competencia del *saber estar* y *saber hacer* estaría más inclinada en general al saber preguntarse, suponer, investigar y experimentar posibles respuestas sobre un asunto.

Los talleres como instancia colectiva son lugares promotores de un proceso, siendo un espacio más ligado a la experimentación que a dar con resultados rotundos. Es por eso que el taller siempre ha sido un espacio amable. Porque mantiene una escala generalmente honesta que no habla de una pretensión de un resultado artístico, sino de lo que un proceso artístico es en sí mismo. Ahora, si bien el taller se



León & Cociña, *La Casa Lobo*. Fotografía: Rodrigo Cociña.

refiere a un lugar y a una instancia que implica una dinámica sujeta a un método, es interesante pensar cómo esos componentes se combinan y manejan a favor de experiencias artísticas y cómo la combinación y alteración de esos componentes pueden derivar a otros resultados. En ese sentido, la proliferación del tipo de lugar, del tipo de instancia y del tipo de método de un taller no solo estaría respondido en aquel universo de residencias, encuentros y talleres de estudios formales o no, sino también en posibles combinaciones que intenten estar fuera de ellas.

El caso del taller dado por Cristóbal León y Joaquín Cociña en Balmaceda Arte Joven en el 2016 es un

buen ejemplo de cómo un formato se desdobra a propósito de lo que su metodología provoca en su producción. Bajo el nombre “Los Artistas Perdidos”, el taller invitaba a los integrantes a participar en un juego de rol y encarnar un colectivo de artistas alemanes desaparecidos, de los cuales sus obras habrían sido encontradas en los subterráneos de Balmaceda Arte Joven. De esta manera, el taller se desarrolló en base a un decálogo que implicaba cierto método de trabajo ya dado en los trabajos del colectivo León & Cociña. Tal como explica Cristóbal León:

Inconscientemente con Joaquín (Cociña) hemos ido desarrollando metodologías de trabajo colectivo y esas metodologías intentamos replicarlas y sistematizarlas luego en talleres que dictamos. A

mí me gusta pensar que la esencia del trabajo no es el desarrollo de un estilo asociado a una mano particular, sino el desarrollo de metodologías donde muchas manos y cabezas pueden involucrarse. (...) Eso es lo que intentamos con los Artistas Perdidos en Balmaceda: generar un artista fantasma que era invocado por reglas específicas y juegos específicos. (...) Con respecto al juego de rol, este es el método que normalmente usamos con Joaquín al hacer obra, imaginamos que somos otros.

Tras terminar con una exposición en Balmaceda, algunas obras del taller se exhibieron este año en la muestra curada por Ximena Zomosa en la Galería Concreta de Matucana 100, titulada de *Der Stamm: Artistas perdidos en Balmaceda*. Como consecuencia de la metodología del taller, la muestra generaba un espacio de duda frente a la realidad a propósito del contenido de las obras, sus relatos e imágenes que deambulan entre lo verosímil y lo inverosímil a partir de una visualidad y personajes que resultan difíciles de distinguir si son parte de la leyenda o no.

Tal como reconoce León acerca su interés de trabajar con “*algo que está afuera de uno mismo*”, esta propuesta viene a ser un interesante ejemplo de taller que trabaja bajo la premisa de un escenario posible a partir del imaginar y encarnar a otro. Basado en su metodología, este proyecto cuenta con el contexto de un taller y de cómo habría actuado un grupo de artistas que, trabajado colectivamente, citando hitos y clichés de la historia del arte desde una ficción que interpreta las dinámicas y relaciones de un grupo. Así, el taller no solo viene a ser el lugar y método de cierta combinación de factores de plantearse a sí mismo, sino que también es la obra, planteando una dinámica de trabajo entre los estudiantes y, a la vez, analizando lo predecible de un modelo, como sería pensar en una vanguardia del siglo XX desde la soltura del juego.

León & Cociña, *La Casa Lobo*.
Fotografía: Rodrigo Cociña.





Marcela Trujillo, *De Niñera*, perteneciente a la serie "Crónicas de una chilena en la Gran Manzana en NYC" (2002). Tinta china indeleble negra, pincel y plumilla sobre papel Bristol Vellum de 300 g 22,9 x 15,2 cm.

Dibujo y academia

Intercambio de ideas entre
Magdalena Vial¹ y César Gabler²

“El dibujo es la primera forma visible en mi trabajo... la primera cosa visible de la forma del pensamiento, es el punto de cambio donde las fuerzas o poderes invisibles hacen visible la cosa”

Joseph Beuys

“El dibujo no es más que una tensión que se encubre bajo la apariencia de lo que representa”

Wassily Kandinsky

“El dibujo es un lenguaje, una ciencia, un medio de transmisión de pensamiento [...] el dibujo puede llegar a ser un documento que contenga todos los elementos necesarios para poder evocar el objeto dibujado en ausencia de este [...] Para el artista, el dibujo es la única posibilidad de entregarse, sin restricciones, a investigar el gusto, las expresiones de la belleza y de la emoción”

Le Corbusier

La posibilidad infinita del dibujo nos permite reflexionar y dialogar sobre su rol en la academia, como una de sus columnas vertebrales, reconociendo la dificultad de contenerlo desde un solo lugar y, menos aún, atraparlo en una estructura rígida en su construcción y concepción. Más bien, se debe permear por las múltiples relaciones formales y conceptuales que ha tenido a través de la historia y su desarrollo en los diversos ámbitos artísticos.

Vincular dibujo y academia ciertamente es una invitación provocadora, una forma de desafiar los esquemas formulados y apostar con sus múltiples alcances. Bajo este desafío, *DIAGRAMA* propone ser un soporte editorial, tanto publicación como cuaderno de dibujo, convocando y poniendo en diálogo las perspectivas y apreciaciones, en esta oportunidad, de los artistas César Gabler y Magdalena Vial. Esta sección de la revista procura plantear a dos académicos las mismas preguntas, para que nos permitan dimensionar las posibles aperturas teóricas y materiales, en este caso, de la relación entre dibujo y academia.

¹ Artista, Máster en Arte Contemporáneo, Universidad Autónoma de Barcelona. Docente de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae.

² Artista, Licenciado en Artes Visuales, P. Universidad Católica de Chile. Docente de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae.

¿Para qué dibujar en las Escuelas de Arte?

Respuestas de César Gabler

Hoy aparece muy discutible enseñar cualquier dominio artesanal; el arte aparece más próximo a las ciencias humanas –o a casi cualquier cosa– que a sus viejas prácticas. Creo por lo mismo que toda enseñanza técnica, aun en ciclos iniciales, debería acompañarse de una reflexión completa sobre los alcances históricos y hasta ideológicos que suponen actos como pintar, construir o modelar y, claro, dibujar. Creo que esta disciplina –si se la entiende en toda su dimensión– tiene al menos dos tareas formativas: primero, desarrollar la inteligencia espacial y formal (las viejas artes de la representación) y, segundo, comprender los alcances expresivos y sociológicos del dibujo. Esto último significa reconocer el valor que tienen aquellas formas de dibujo que no son tradicionales en el arte. Un asunto crucial supone abandonar la idea de que existen unas prácticas y materiales que garantizan la artísticidad de una obra y, agreguemos, de una enseñanza. El dibujo, en su dimensión histórica y social, nos pone frente a las disciplinas de la cultura popular (el cómic, la ilustración), las del diseño y la arquitectura (el inmenso ámbito del dibujo de precisión) y del dibujo espontáneo (locos, ociosos, niños), etcétera. Y, cuando se encuentra con los estudios visuales, hay un diálogo muy amplio que desarrollar ahí.

¿Para qué dibujar en las Escuelas de Arte?

Respuestas de Magdalena Vial

Pienso que el dibujo es fundamental en la formación de un artista. Es una disciplina que permite comprender la realidad y traducirla desde una perspectiva personal. Con pocos medios, un lápiz y un papel, el artista es capaz de representar un objeto, una idea o un concepto.

Dibujando un modelo, un estudiante puede entender la forma desde varios puntos de vista: la estructura interna, sus cualidades táctiles y volumétricas, su dimensión y su escala con respecto al espacio. Debe enfrentarse, mediante la observación y la práctica, a problemáticas formales y visuales que le serán propias en su futuro como creador, independiente de si decide ser un artista conceptual, dedicarse a la performance o ser un pintor realista del siglo XXI. Este acto constituye un tiempo de reflexión, de alguna manera meditativo, donde el alumno debe salir de sí mismo, empatizar con lo que ve y tratar de traducir el espíritu de la forma mediante un elemento tan abstracto como la línea.

En mi experiencia como profesora de los talleres de dibujo, este ejercicio plantea una enorme dificultad y desafío para la mayoría de los alumnos, quienes han perdido conexión con la manualidad de la escritura, resultado de la tecnología *touch* imperante. Después de todo, el componente caligráfico del dibujo es indiscutible. El esfuerzo y la perseverancia son valores que se pueden desarrollar a través del rigor que exige la práctica del dibujo.

El dibujo como herramienta y como obra de carácter autónomo

Hubo un tiempo en el que dibujar era irrenunciable. El de dibujante era un oficio a tiempo completo en la ingeniería o la arquitectura. Para acreditarlo, miles de planos trazados a mano y vistas cuidadas de cualquier edificio o proyecto descritas con la delicadeza de la acuarela o la impronta pop de los plumones. Una idea que hoy recuperan muchos artistas que trabajan desde una lógica escultórica o proyectual. Dennis Oppenheim (1938-2011) o Carlos Garaicoa. Y claro, aquí conviene recordar a Claes Oldenburg (1929), cuya obra escultórica se nutre del dibujo en dos dimensiones: una expresionista y otra de precisión, para cumplir el mismo objetivo: proyectar. Parto con estos artistas para situar el dibujo, como herramienta, fuera del ámbito del modernismo o de las Bellas Artes. Aquí siempre se entendió que era una herramienta del proceso creativo y luego de la ejecución: todo dibujo quedaba sepultado bajo capas de color. El dibujo como esqueleto, la pintura como músculo, carne o grasa.

Pese a las muchas excepciones que podemos encontrar (por ejemplo, todo lo que ocurrió con los retratistas a pastel del siglo XVII y XVIII), el dibujo solo recientemente se constituyó como un espacio de obra autónoma en el arte. Y aquí ocurre algo interesante; incluso la dimensión proyectual se eleva a un sistema visual específico que se puede instalar como obra, pienso en Paul McCarthy (1945) y en Los Carpinteros (colectivo artístico fundado en 1992 en La Habana). O desde una esfera ligada a la cita y el estudio en los dibujos de la pintora Cecily Brown (1969).

El dibujo como herramienta y como obra de carácter autónomo

El dibujo puede tener un propósito funcional, como herramienta para realizar una obra en otro medio, o ser una obra de arte en sí misma.

El boceto preparatorio es un recurso comúnmente empleado por los artistas antes de acometer una obra de mayor escala. Un clásico es el proceso dibujístico de Picasso para su obra *Guernica* (1937). Estudios de composición y de personajes, así como estudios de detalles, han quedado como evidencia de un desarrollo gráfico destinado a estructurar y refinar la construcción de la obra final.

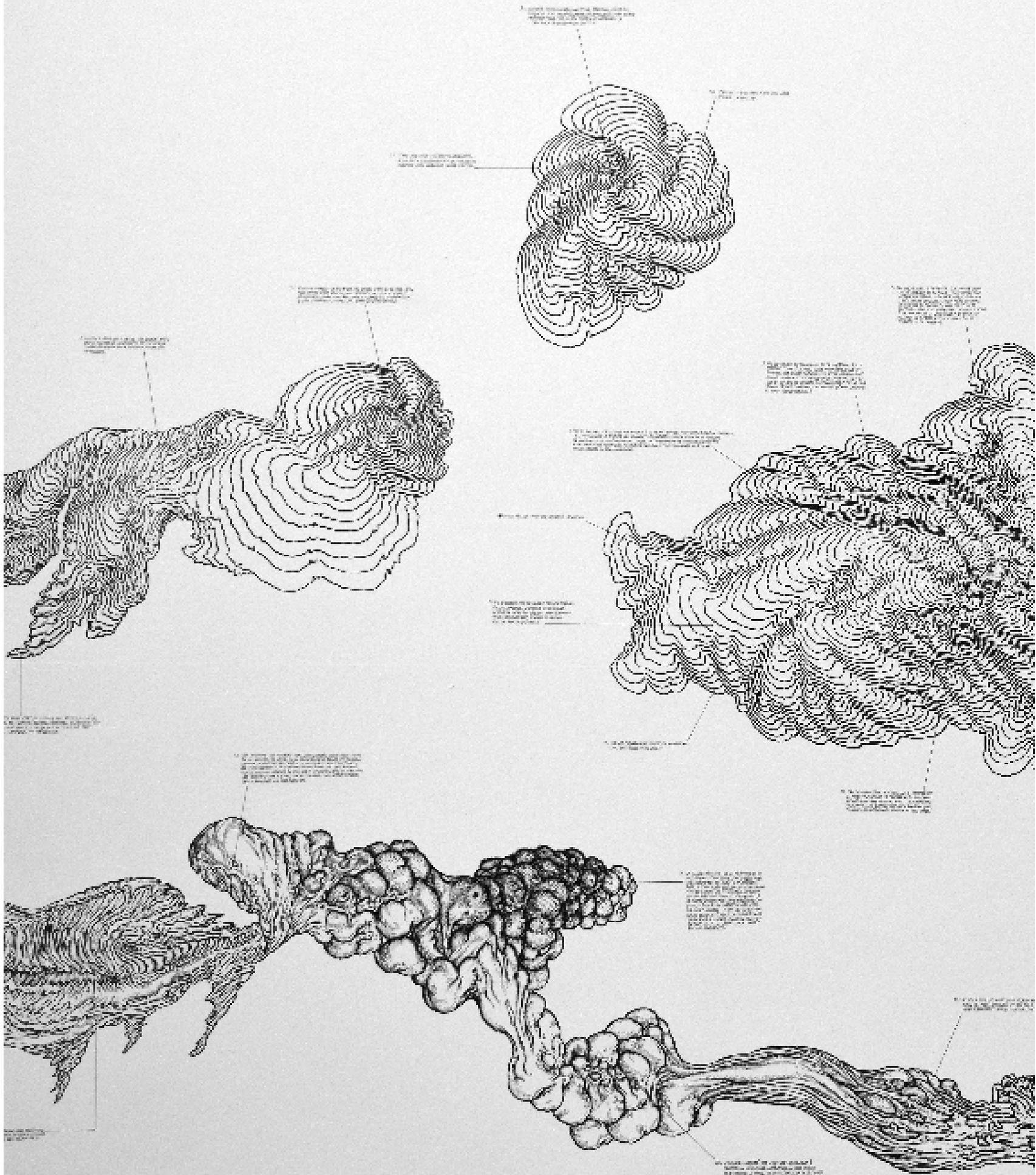
La gran mayoría de los artistas clásicos hizo copias en dibujo de obras de grandes maestros con fines de aprendizaje. En las *Cartas a Theo*, Vincent Van Gogh describe su formación íntimamente ligada al estudio de Frans Hals y Jean-Francois Millet. Copia, en grandes dibujos, “Las cuatro horas de la jornada” y “El sembrador” de Millet. Y si nos remontamos al Renacimiento, Rafael y Primaticcio copiaron a Leonardo da Vinci y a Miguel Ángel, y, a su vez, Miguel Ángel al Giotto y Massaccio. En el ámbito moderno son famosos los dibujos de obras clásicas que Paul Cézanne y Alberto Giacometti hicieron en el Museo del Louvre.

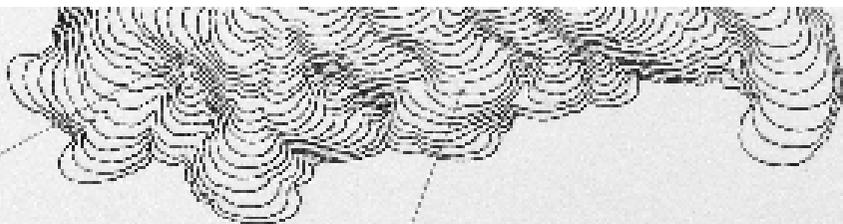
En cuanto al dibujo como obra, ¿qué sería lo que le confiere autonomía y nivel artístico? Su poder de comunicar una idea utilizando los factores expresivos que le son propios: la línea y el valor, el ritmo y la tensión implicada en ella, la creatividad en la concepción y en el manejo de la técnica empleada. Estos conjuntos conforman los rasgos de autoría que permiten identificar el estilo y carácter personal en los dibujos de Henri Matisse, Paul Klee, Alberto Giacometti, Pablo Picasso o David Hockney, entre muchos más.

A medida que la subjetividad de la forma en el arte gana terreno, el dibujo adquiere libertad de expresión y autonomía, liberándose de su carácter

funcional. Es justamente ahí, donde los artistas contemporáneos abren nuevas dimensiones para actualizar este lenguaje. Lucio Fontana (1899-1968) ocupa la línea como elemento primordial, haciendo cortes e incisiones en la tela; o Jesús Soto (1923-2005) utiliza el dibujo en el espacio, usando hilos plásticos para sus obras óptico-espaciales. Estos son algunos ejemplos de cómo el dibujo ha ampliado sus límites formales para llegar a ser un lenguaje con valor propio.

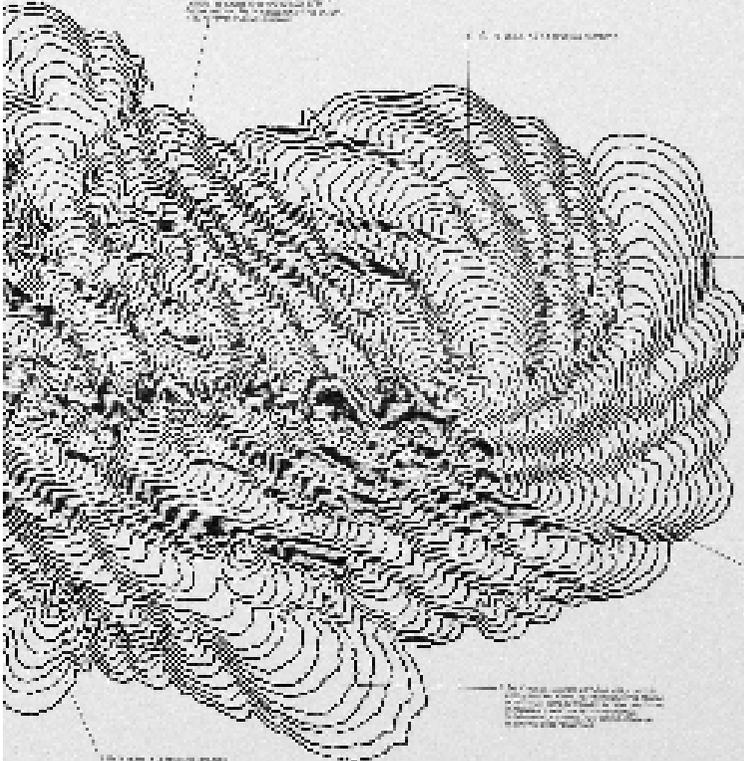
Pp. 46-47: Álvaro Oyarzún, *Cartografía Temática en torno a Ad Reinhardt* (detalle). Realización de una obra in situ en el marco de la exposición “Hard To Picture: A Tribute To Ad Reinhardt. Mudam Luxembourg, Musée D’Art Moderne” (2017).





1. This structure is composed of concentric layers of cells, each layer representing a different stage of development. The outermost layer is the most mature, while the innermost is the youngest.

2. The central region is the site of active cell division, where new cells are being produced and added to the outer layers.



3. The outermost layer is the protective barrier, which prevents the loss of water and the entry of harmful substances.

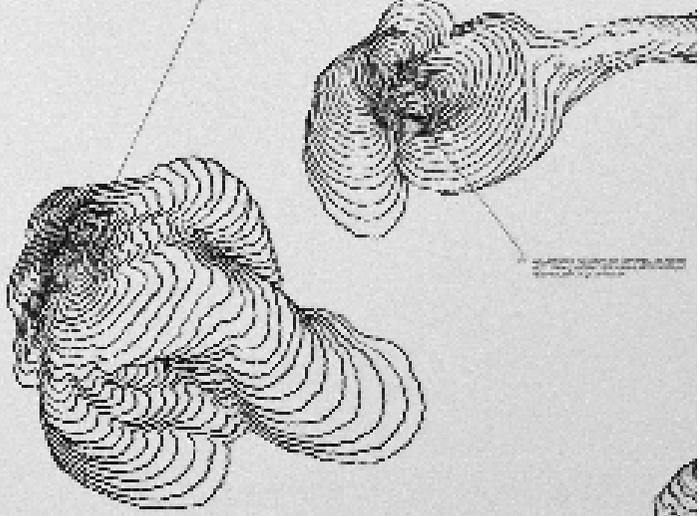
4. The middle layers are the site of metabolic activity, where most of the organism's energy is produced.

5. The innermost layer is the core, which contains the genetic material and the machinery for protein synthesis.

6. The structure is highly branched, allowing it to interact with its environment over a large surface area.

7. The overall shape is determined by the relative rates of growth in different directions.

8. The structure is highly resilient, able to withstand mechanical stress and maintain its integrity.



9. The bulbous head is the site of sensory perception, where the organism can detect changes in its environment.

10. The long tail is used for locomotion, allowing the organism to move through its environment.

11. The structure is highly flexible, able to bend and stretch to accommodate changes in its environment.



12. The structure is highly branched, allowing it to interact with its environment over a large surface area.

13. The overall shape is determined by the relative rates of growth in different directions.

14. The structure is highly resilient, able to withstand mechanical stress and maintain its integrity.

Las formas del dibujo contemporáneo

Después del auge que experimentó la fotografía desde mediados de los ochenta, al dibujo le tocó su turno, aquello dio visibilidad a artistas que en otro momento habrían pasado desapercibidos. Son los casos de Raymond Pettibon (Tucson, Arizona, EE. UU., 16 de junio de 1957) y de William Kentridge (n. Johannesburgo, el 28 de abril de 1955), cuyas obras son puestas como ejemplos de este nuevo aire del que goza la disciplina. Si analizamos sus obras y todas las que han seguido después en exposiciones antológicas y publicaciones de ámbito universal, como *Vitamin D*, constatamos que la escena artística se abrió a incluir formas de carácter narrativo y oficio cuidado. También dibujos abiertamente feos o con vocación de tontos. Laura Hoptmann, en el prólogo de su muestra *Drawing now, eight propositions* (2002), hacía notar este punto y lo contrastaba con la noción procesual que había caracterizado la práctica del dibujo en los setenta, pero eso era en el contexto norteamericano. Muy minimal todo. Muy Richard Serra. Nada decía de Europa y menos de Latinoamérica, en donde por los mismos años del “procesualismo” se realizaban cuerpos de obra en los que se cumplían muchas, sino todas, características de la contemporaneidad que anunciaba aquella exposición en el MOMA. Tampoco asumía que en USA existía una amplia tradición de cómic alternativo, cuya densidad visual y reflexiva no tenía nada que envidiar al panorama del arte. Creo que ocurre una sana puesta al día, desde el elitista ámbito del arte, respecto a lo que pasa en el dibujo desde hace décadas. Y si el Arte,

así con mayúscula, es capaz de apropiárselo todo, ¿por qué no hacerlo con las imágenes dibujadas?

Las formas del dibujo contemporáneo

Reflexionar acerca de conceptos como línea, plano, punto, trazo y gesto ha ampliado la noción del dibujo. El dibujo contemporáneo tiene sus antecedentes en las vanguardias del siglo XX. Es Cézanne quien sienta las bases, mientras que Paul Klee (1879-1940) y Vasili Kandinsky (1866-1944) investigaron en los elementos esenciales de la forma. Sus enseñanzas en la Bauhaus y los textos de este último, *Punto y línea sobre el plano* (1926) o *De lo espiritual en el arte* (1911), dejan establecido que los elementos del dibujo configuran un lenguaje y significan por sí mismos.

Es innegable que la gestualidad es un aspecto intrínseco del dibujo. Matisse comenta: “Dibujar es como hacer un gesto expresivo con la ventaja de la permanencia”. En un trazo queda retenido el espíritu, el ánimo y el carácter de quien dibuja. Buena parte del dibujo contemporáneo debe su expresión a las experiencias modernas en torno a la idea de la gestualidad y al automatismo psíquico. Es conocido el hecho de que Jackson Pollock asistió al taller que impartió Max Ernst en la ciudad de Nueva York, donde proponía a sus alumnos distintas estrategias gráficas de creación; una de ellas el famoso *dripping*.

Cy Twombly (1928-2011) es un artista cuya obra está basada en estas experiencias señeras. Su fuerte componente caligráfico da cuenta de una vibrante y activa gestualidad. Empleando grafito, tiza, lápiz de color y cera sobre tela, realiza tramas orgánicas de líneas que se superponen. En el famoso ensayo sobre Twombly, Roland Barthes se pregunta: ¿qué es un gesto? ¿qué es el trazo? Y dice: “El trazo es una acción visible. Por leve o ligero o incierto que sea remite siempre a una fuerza, a una dirección: es un *energón*, un trabajo que permite leer la huella de la pulsión y su desgaste”.

Las formas del dibujo contemporáneo son múltiples y variadas. Para algunos artistas el paisaje se convierte en soporte. En otros, es el cuerpo en movimiento que describe una trayectoria en el espacio, lo que

genera una línea. Desplazándose del papel al muro o al espacio, usando nuevos soportes y materiales, o actualizando su carácter narrativo, es que los artistas han ampliado el dibujo como expresión.



Claudio Herrera, *In the country of last things*. Tinta, gouache, collage sobre papel. (2006) 150 x 150 cm.

Sebastián Mahaluf, *Cúpula: expansión nómada*. 12.000 metros de elásticos plateados, traje de cuentas de acrílico, caja de luz. (2007) 22 x 10 x 8 m.



Hitos del dibujo contemporáneo en Chile

Coré³ en *El Peneca* y Elena Poirier remplazándolo y reinventando el formato; Matta surrealista con lápices desde el 38 en adelante; Coke en *Topaze*; el lineal de los Treinta; el maestro de la litografía en los 40 y 50; Edmundo Searle (Mundo) en las páginas de *Zigzag* y para siempre en las paredes del Lomitz; los paisajes fantasmagóricos de Agustín Abarca; muy sociales ellos: José Venturelli, Pedro Lobos; Fantasio, Pepo, Vicar y Themo Lobos en *El Pingüino*, siempre picante y hetero-normativo; las parodias de Hervi y Palomo en las páginas de la misma revista cuando la dirigió Alberto Vivanco, locos por Mad⁴; Pepo en el *Topaze*, años radicales; Mario Igor en *El Intocable* y en las páginas de “Pocas Pecas” de *El Mercurio*; José Balmes: Santo Domingo, Che y sus apuntes de obra comentados lateralmente; Delachilenapinturahistoria de Dittborn en el 76, me rompió la cabeza (cómic, trama, caricaturas); los dibujos de Germán Arestizábal y de Francisco Ariztía por los mismos años; Guillermo Tejada en *Paula* y más tarde en el suplemento literario de *La Época*; Nelson Leiva en *Paula*; Patricia Vargas en los ochenta; Jaime León misma década, otra mano; la exposición de Eugenio Téllez en la Casa Larga;

Juan Domingo Dávila, con lápiz o pincel siempre un crack; el Cienfuegos setentero y el Banderas ochentero; los dibujos de Smythe el '77, ¿en simples cartulinas!; las historietas de Enrique Lihn; Fernando Krahn en la Galería del Cerro (¿sería el 84?) con una colección de monstruos en grafito y antes con sus Dramagramas en *Ercilla*; y ya que hablamos de monstruos, Lukas y su *Bestiario del Reyno de Chile*; fantasías grotescas de ayer y siempre las de Martínez Bonatti, vistas por primera vez en “Demoliendo el Muro” de Galaz-Ivelic y luego en las páginas de *Araucaria*; todas las acuarelas de Patricia Israel; Álvaro Oyarzún en “El Autodidacta” y con todo lo que vino después; los cortometrajes de Francisco Valdés cuadro a cuadro siguiendo a Linda Blair Exorcista; los despliegues abstractos y delirantes de Claudio Herrera; los monstruos del insoportable Diego Fernández; la aparición del colectivo Siete Rayas; el mundo de juntar y pegar de Christian Yovane; las páginas en *The Clinic* de Maliki; las fantasías –animadas o no– de Marcos Sánchez; los prodigios a pasta de Diego Lorenzini; Rodrigo Salinas en “Winnis”, su mejor película; los dibujos animados, macabros, oscuros de León y Cociña, y la sorpresa recién descubierta de esos cuadernos de Alberto Cruz, que lo revelan como un Hilma Af Klint⁵ ¿en un cuerpo y en un lugar equivocado?

³ Coré, seudónimo del dibujante y portadista Mario Silva Ossa (1913-1950). Su trabajo se convirtió en un referente ineludible de la historia de la disciplina en Chile. Sus dibujos se caracterizan por su estilo cercano al art nouveau y una marcada predilección por la Edad Media.

⁴ La revista *Mad* es una publicación de humor gráfico fundada en Estados Unidos en 1952. Por sus páginas han pasado algunos de los más destacados dibujantes y humoristas norteamericanos, entre los que se cuentan Harvey Kurtzmann, Mort Drucker, Wallace Wood, Jack Davis, Norman Mingo, Al Jaffe o Kelly Freas, entre muchos otros. En los años 70 sirvió de inspiración a varios dibujantes chilenos de izquierda a derecha: Palomo, Hervi, Nelson Soto o Germán Gabler, quien incluso editó su versión de la revista norteamericana bajo el nombre de Mash.

⁵ Hilma Af Klint (1862-1944) se constituye como uno de los descubrimientos más sorprendentes de la abstracción mundial. La obra de esta artista sueca fue desconocida por décadas hasta que se reveló y causó una sorpresa general. Muchas de sus obras se anticiparon a los desarrollos abstractos de figuras como Kandinsky o Mondrian. Eso, sumado a la originalidad de su obra, la convirtieron en una de las artistas póstumas más relevantes del último tiempo, convirtiéndola en una pionera del arte abstracto.

Hitos del dibujo contemporáneo en Chile

En nuestro país, el dibujo estuvo por mucho tiempo asociado al tipo de filiación académica de los artistas. La enseñanza del dibujo en la Universidad de Chile privilegió la mancha y el contorno, con un sesgo pictórico propio de la tradición académica, mientras que el dibujo de la Universidad Católica enfatizó la forma estructural en un sentido más abstracto y objetivo, derivado de una formación modernista y ligado a la Escuela de Arquitectura. Hoy en día y con una formación mucho más variada y heterogénea, son muchos los artistas que han desarrollado su obra en dibujo, ya sea desde un formato tradicional en cuanto a soportes y materiales, o desplazando sus conceptos básicos.

Algunos hitos clásicos del dibujo en Chile serían José Balmes (1927-2016) y Gracia Barrios (1927) y sus gestuales dibujos al carbón sobre tela cruda; el dibujo intimista en sus miles de apuntes y croqueras de Pedro Millar (1930-2014) y los dibujos de paisajes de Concepción de Eduardo Vilches (1932). La vitalidad del dibujo automático de Roberto Matta (1911-2002), en contraste con el dibujo de la mano ortopédica de Eugenio Dittborn (1943) de los '70. Como un ente aislado, Ricardo Yrarrázaval (1931) y sus apariciones dibujísticas producto del *frottage*. En nuestro medio actual, artistas como César Gabler (1970), Marcela Trujillo (1969) y Álvaro Oyarzún (1960) han recuperado la tradición del dibujo desde lo narrativo, la ilustración y el cómic. Por otro lado, y retomando un espíritu modernista, la compulsión vertiginosa de líneas y manchas en la obra de Claudio Herrera (1968).

Finalmente, algunos artistas que reflexionan en torno a los elementos esenciales del dibujo, como la escultora Marcela Correa (1963) y su dibujo con troncos de madera unidos en el espacio o Amelia Campino (1985) y las múltiples posibilidades de la línea en el muro o la prolongación de la línea en el

espacio y las arquitecturas suspendidas de elásticos en la obra de Sebastián Mahaluf (1976).



RODRIGO ARAYA

Santiago, 1983

Licenciado en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Sus trabajos se han enfocado en problemas asociados a las interacciones entre objetos, signos y códigos, su influencia psicológica y física como mecanismos reguladores y disciplinarios. Mediante ellos investiga estructuras de poder y sistemas de conocimiento para revelar lógicas inherentes y reglas de normalización social y política. Sus proyectos usualmente se caracterizan por la articulación de una estética que entrelaza distintos elementos y disciplinas, interesado más por las relaciones entre las cosas que en ellas de forma aislada, siendo una de sus preocupaciones constantes la manera en que culturalmente se modela y limita la capacidad —sensora— de percibir y representar. Sus obras han tomado la forma de carteles, publicaciones, textos, collages, esculturas con objetos prefabricados y manufacturados e instalaciones. Ha expuesto, realizado conciertos y performances en Chile y en el extranjero.

Imágenes:
de la serie **Ordenadores y sirvientes**
2017. Gráfica, texto y fotomontajes
asistidos por un computador.

A DE PEQUEÑO EXPRESA ALGORITMOS CON PRECISIÓN

A

A primero reconoce como tal a A es A
A experimenta la relación entre A y el entorno de A
A comprende lo virtual y lo real en A
A se identifica con A se encuentra en A
A es A en la profundidad de A
A duplica a A y las A al alrededor de A
A se siente A cuando A se asume A
A en un juego con A anima a A le da forma a A
A piensa que A es responsable de A para A
A siendo A manufactura a A trabaja por A
A en el interior de A supone el engaño de A
A se reconoce en A protegido por A
A atrapado en A no siempre es A duda de A
A conoce las fantasías que hacen de A un fragmento de A
A a fin de cuentas no es la totalidad de A
A entiende el orden que A demanda en A
A sabe que la experiencia de A es diferente a la idea de A
A reconoce que A no es más que A imaginado por A
A sabe que la construcción de A es el proyecto de A
A emprende la labor de reconstruir a A para A
A se redescubre en A mediante la alienación de A
A siempre es A por A para A por A
A ha revelado algo de A para A y las A
A en el exterior de A no tiene sentido sin A
A se ha apropiado de los fragmentos de A la historia de A
A finalmente no es imaginado por A es A

A

Un subalterno brinda su más caluroso recibimiento a un gerente que se encuentra de visita en el trabajo, el deseo de obtener beneficios puede no ser el motivo principal; el subalterno quizás esté intentando, con todo tacto, poner cómodo al gerente simulando el tipo de mundo que cree que aquel da por sentado.



Un gerente brinda su más profundo reconocimiento a un subalterno por su buen rendimiento en el trabajo, el deseo de obtener beneficios puede no ser el motivo principal; el gerente quizás esté intentando, con todo tacto, poner cómodo al subalterno simulando el tipo de mundo que cree que aquélla por sentado.



ASTRO SISTEMA SU MEDIÁTICO BÓLIDO

EL NIDO PERDIDO EMISORES DE LUNA
SEÑAL
DIGITAL SEA MI MENTAL ESFERA

SE SEÑALES O PATRONES SE INTERFAZ Y LA SERPENTINA MENTE RECIBE FORMATO

ESTRELLA CEREBRO
SEMIÓTICOS MATERIAL

VALLE AQUÍ CARNE Y HUESO Y ÓRGANOS INTERACTÚAN LÁGRIMAS
SUS ANTENAS ASTRÓNOMO RECEPTORES EL IONÓSFERA CAMINO

ONDA
ECO
ONDA
ECO
ONDA
ECO
ONDA
ECO

B ES UN CUERPO FICTICIO UNA IMAGEN SOCIAL

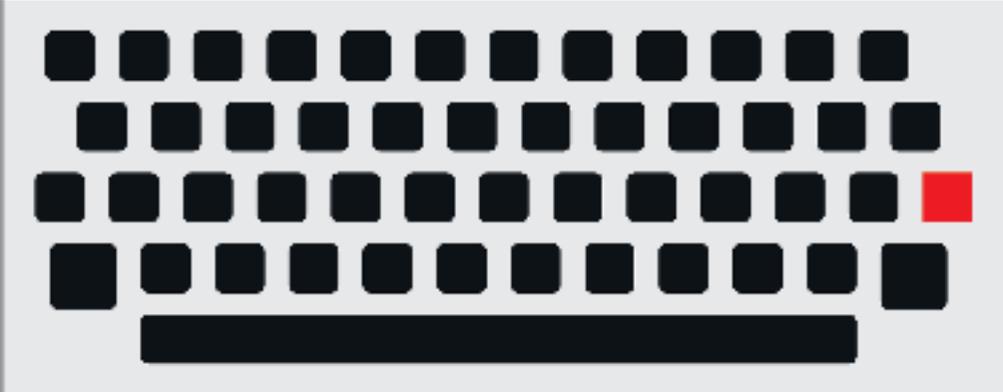
C ES UN ORDENADOR DE FLUJOS INSTRUCCIONES Y CÓDIGOS
C ES UN SIRVIENTE QUE RECIBE COPIA REPITE E INTERPRETA DATOS



BAJO TODO HAY SUCIEDAD
EN TODAS PARTES
LA LIMITAMOS
LA OCULTAMOS
LA REPRIMIMOS
BAJO CADA
PISO
CALLE
EDIFICIO
CIUDAD
CUANDO ALGO SE DERRAMA
LO LIMPIAMOS
LO CUBRIMOS
LO CONTENEMOS
BAJO TODO HAY SUCIEDAD
EN TODAS PARTES
LO NO ORDENADO
LO NO CONSTRUIDO
LO NO REGULADO
BAJO CADA
PULIDA SUPERFICIE
INTELIGENTE DISEÑO
ORGANIZADA SOCIEDAD
EFICIENTE SISTEMA
SIEMPRE ALGO SE DERRAMA
LO NO INFORMADO
LO NO CONTROLADO
LO NO GOBERNADO

IO

00001010 01000101 01001100 00100000 01000111 01001001 01000011 01000001 00100000 01001001
01000101 01001110 01000101 01010010 01001111 01001110 01000110 01001111 01010010 01001101
00100000 01010011 01010101 00100000 01001001 01000001 01010100 01001001 01000011 01000001
01001110 01000110 01001111 01010010 01001101 01000001 01000111 01001001 01001110 01000001
01000001 01010100 01001001 01000011 01000001 01000001 01001001 01001111 01010011 00100000 01010110
00100000 01000010 01001001 01001111 01001100 01001001 01010010 01010010 01010100 01000001
01001111 01000111 01001001 01000011 01000001 00001010 01010010 01001001 01001110 01010100
00001010 01010010 01000101 01010000 01010010 01001111 01000100 01001100 01001001 01000011 01000011
01001001 01001111 01001110 00100000 01010000 01000001 01000001 01000001 01000001 00001010
01000001 01000100 01010010 01000101 00100000 01000100 01001001 01010011 01000101 01000101 11010001
01001111 01001010 01001111 01010011 00001010 01001111 00100000 01010011 01001111 01000010
01001100 01001001 01001101 01001001 01010100 01010010 01000101 00100000 01001110 01000001
01000101 01010011 00100000 01000100 01001001 01010100 01010100 01010101 01010010 01000001 01001100
01010011 01000101 11010001 01000001 01000100 00100000 01010000 01000001 01000100 01010010
01001111 01010011 00100000 01000001 00100000 01000101 01010100 01000101 01001101 01001101
01001101 01001001 01010011 00100000 01000100 01000101 01010100 01000101 01010011 00100000
01000101 01000100 01001111 01010011 00100000 01001101 01000001 01010100 01000101 01001101
00001010 01000001 01010101 01010100 01001111 01000001 01010100 01001001 01000011 01001111
01010010 01001001 01000100 01000001 01000100 00100000 01000101 01000101 01000101 01010010
00100000 01001100 01001111 01000111 01001001 01010000 01001111 00100000 01011001 00100000
01000011 01000001 00100000 01001111 01010010 01010010 01001001 01010011 01000001 00001010
01001001 01000101 01001110 01010100 01000001 01000011 01001111 01000100 01001001 01000111
01000011 01001001 01001111 01001110 00100000 01001111 00100000 01010101 01010100
01010011 01001111 01001110 01001001 01000100 01001111 01010010 01000100 01000001
01001100 00100000 01010010 01000101 01010000 01010000 01010000 01000001 01010000
01010010 01000101 01001101 01000001 00100000 01001101 01010101 01000001 01000001 01000001
01001110 01000100 01001111 00100000 01000010 01000101 01000010 01000001 01000001 01000001
01001001 01001110 01000001 01010010 01001001 01010011 00100000 01000011 01001111 01000100
01001111 00001010 01010011 01001111 01001101 01001001 01000101 01010100 01000101 01001100 01000001
01000101 01010100 01000101 01010010 01010011 01000101 01001101 01000001 00001010 01010000 01000001
01000101 00100000 01000001 00100000 01000010 01000001 01001100 01000001 01000001 01000001
01000001 01010011 01000101 00100000 01000010 01000100 01001111 00100000 01001101 01000001
01001001 01001111 01001100 01001111 01000111 01010001 01010101 01001001 01001110 01000001





VIRGINIA GUILLISASTI

Chillán, 1979

Licenciada en Arte mención
Pintura Universidad Finis Terrae
y Magíster en Artes Visuales
Universidad de Chile.

Su trabajo se estructura desde el encuentro de materiales en desuso, que recolecta en espacios abandonados y en estado de ruina. Posteriormente clasifica para reconstruir en trabajos el material encontrado y realiza operaciones de reconstrucción en piezas objetuales y pinturas, donde resignifica la memoria y la carga psicológica al enfrentar estos espacios de vivienda.

En sus últimos proyectos ha realizado trabajos colectivos con agrupaciones sociales, utilizando herramientas artísticas como elemento de transformación y de interacción social.

A continuación una reseña de su trabajo desde los conceptos y proyectos centrados en la recolección, mi barrio, simbologías y desplazamientos.

RECOLECCIÓN EN EL ABANDONO

Soy recolectora, investigadora y performer de experiencias que vivo en torno a espacios abandonados o arruinados que encuentro en mi ciudad, específicamente lugares que han sido hogares donde, en su interior, se deja entrever el ánimo o la energía que ahí hubo. Me interesa imaginar la intimidad humana que se pudo haber formado en esos muros, que delatan las sutiles huellas o desperdicios que dejaron las personas antes de deshabitarla. Es como intentar conocer y recuperar a un grupo humano desde lo que desecharon. Normalmente se divisan restos de cuadernos, fotos, decoraciones, vasos quebrados, copas, platos, manteles, sábanas, cortinas y cosas, que insinúan características propias; aparte, se encuentran los desechos propios de la ruina de la casa como maderas, restos de muebles, plantas, alambres, vidrios, espejos, latas, papel mural rasgado, restos de escombros, entre otras cosas.

Mi acción es realizar una interpretación de aquello: recorro el lugar, tomo fotos y videos, escribo, relaciono, pienso, recojo algunos restos, todas cosas inanimadas de distintas procedencias, formas, tamaños y épocas. Todo el proceso de recolección y selección se transforma para mí en un ritual performático; el hecho de empoderarme de las materias y volver a mirarlas, tomarlas y sentirlas como tal, transformando esas nimias basuras en un material rico, lleno de energía y en el soporte principal de mi obra.

La reconstrucción es el último paso que ejecuto: pego los restos con pegamento o los amarro con alambres y creo estructuras frágiles, instalaciones de cuerpos reconocibles pero amorfos que se vuelven a sostener, pero ya en una condición de resiliencia.



Trabajo de recolección en una casa abandonada del fundo el Maitén, Región Bernardo O'Higgins, 2012



Selección y clasificación de material encontrado

MI BARRIO

Entre el 2002 y el 2012 pude observar cómo el paisaje de mi comuna iba variando a causa de las demoliciones de casas antiguas y luego sobre construcciones de edificios; lo que conocíamos como barrio fue desapareciendo y las calles se fueron mimetizando y perdiendo esa riqueza que caracterizaba una calle de la otra. Fue por esta razón que realicé varios trabajos donde traté temas relacionados a la ausencia de identidad, recolección de nuestra historia, recuperación y reparación.

Una de las acciones que efectué fue rasgar papeles murales de muros de ocho casas abandonadas antes de que fueran demolidas,

luego construí varias obras, y en particular, un gran collage de rollo de papel mural “en conservación”¹ y lo expuse en una galería de mi barrio, donde solo invité a personas que vivían o trabajaban en el sector como una manera de presentar “lo que nos iba quedando de nuestro pequeño patrimonio”². Fue una experiencia enriquecedora haber hecho partícipe a personas que llevaban años viviendo en Providencia y que amaban el lugar tanto como yo: ferreteros, vendedores, ancianas, niños, carniceros, barman, entre otros.



Conservatorio

Papel mural encontrado, 12 x 2,50 cm, Centro de la Juventud, comuna de Providencia, Santiago, 2008

¹ Álvaro Gálmez Cerezo, *Morar, arte y experiencia de la condición doméstica*, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2014, p. 27.

² *Ibíd.*



Fuente reconstruida en Villar de los barrios, Ponferrada, España
 Festiva de Artes Villar de los Mundos, 2014. La fuente fue construida como un homenaje a este pueblo del siglo XII, que fue abandonado producto de una fuerte sequía que hubo en los años cuarenta; actualmente viven cuarenta personas

Posteriormente experimenté en construir obras que representarían la noción de refugio. Sus bases eran construidas delicadamente con restos de maderas y amarrados con alambres que trataban de sostener el peso total del armazón; el techo los construía con astillas y pegamentos, y sus muros también los cubría con otros materiales. Todos estos residuos fueron recogidos durante mis caminatas por las calles, donde me topaba con distintas casas en estado de demolición. Como una manera de buscar un espacio propio, es que nace “Albergue”, “Techo” “Pilar”, “Fuente”; manifestar que la casa “que comienza como un deseo, es un modo de interpretar un afuera y un adentro, puede construirse materialmente, pero esencialmente es condición: es una forma de interpretar el mundo”. Tomé como referencia de construcción los refugios de los vagabundos; se protegen

a base de restos de materiales de construcción y cartones; ellos realizan el mismo proceso de recuperación de materiales usados y construyen su propia morada, muy lejos de lo que nosotros entendemos por hogar, pero sin embargo son hogares tan fidedignos como los nuestros. También las construcciones precarias que utiliza el campesino han sido otro referente; madera, zinc y alambres son sus principales materiales.

En la foto, un baño y un refugio para una llave que lo protege del invierno.



Albergue
 180 x 100 cm
 restos de palos, alambres, papel mural y vidrios
 2015



Techo
 180 x 100 cm
 restos de palos, alambres y planchas de goma
 2014



Baño
 imagen de archivo



Refugio para llave
 imagen de archivo



SIMBOLOGÍAS

Ahondando acerca del poder y el sentido que toman los objetos sobre nosotros, es como nacieron varias obras relacionadas a lo íntimo y su reparación. “Copas y Dionisio” son simbologías de aquello; esto lo signifiqué con la recolección y reconstrucción de vidrios, espejos y copas quebradas y su representación. También lo íntimo y el reparo se hace presente al ubicar la obra en lugares específicos de una casa donde el significado le da el sentido al objeto reconstruido.

Copas
87 x 67 cm
Impresión digital sobre papel
fotografico
2016



Copas
36 copas reconstruidas sobre
listones de aluminio
150 x 150 cm
Estudio Privado de Arte
2015



Dionisio
2 x 3 x 2 metros
Compañía 1263
2017

DESPLAZAMIENTO

Cuando sucedió el incendio en Valparaíso el año 2014, donde más de 2800 familias perdieron sus casas, surgió en mí la necesidad de ayudar. Fue en esa acción de ofrecerme, donde paralelamente conocí a un grupo de mujeres tejedoras y emprendedoras, que a raíz del incendio quedaron prácticamente en la calle y sin nada propio; se agruparon y se denominaron como Ave Fénix. Estas mujeres aún no han recibido ayuda, muchas de ellas no tienen casa propia y viven en casas de familiares, la gran mayoría vive de manera muy precaria y en malas condiciones. Conversar con ellas y conocer su realidad, sus problemas y sus necesidades, me hizo reflexionar acerca de sus pérdidas personales y de mi trabajo como artista; en cómo llevar esta instancia al arte y realizar un trabajo de recopilación y de reparación junto a ellas.

Fue así como nació el proyecto “Prácticas de Reparación”, obra realizada en conjunto con Ave Fénix con la intención de reparar por medio de la creatividad. Las señoras expresaron sus intenciones más íntimas por medio del tejido y el bordado, con imágenes de cosas o sueños que ellas deseaban en un tiempo cercano como: viajar, tener su casa propia, recuperar sus animales o cosas personales que perdieron en el incendio, arreglar ciertas cosas, tener un espacio para su trabajo, tener dinero, tener un baño o una estufa, tener intimidad y un sinfín de sueños inimaginables.

“El propósito de esta exhibición fue mostrar y considerar las herramientas artísticas como elemento de transformación y de interacción social, que se ocupan del mundo real y cuestionan el papel del arte contemporáneo como un ejercicio de representación y como una práctica separada de la vida contemporánea”³.

Finalmente se persiguió como finalidad la construcción de un espacio propio

de desarrollo sustentable de Taller para la producción y formación continua del Colectivo AVE FÉNIX.

Este proyecto logró unir dos puntos que hicieron que la obra se desplazara a hechos reales; sin la participación de un grupo humano el montaje no hubiera sido posible y la obtención de una casa propia donde Ave Fénix podrá desarrollarse.

“El fin de la morada no es un fin práctico, el fin de la morada es la propia existencia. La casa no es un utensilio en el que se vive, es el modo en el que la vida se nos hace presente”³.



Bordado Agrupación Ave Fénix
bordado sobre tejido



Agrupación Ave Fénix

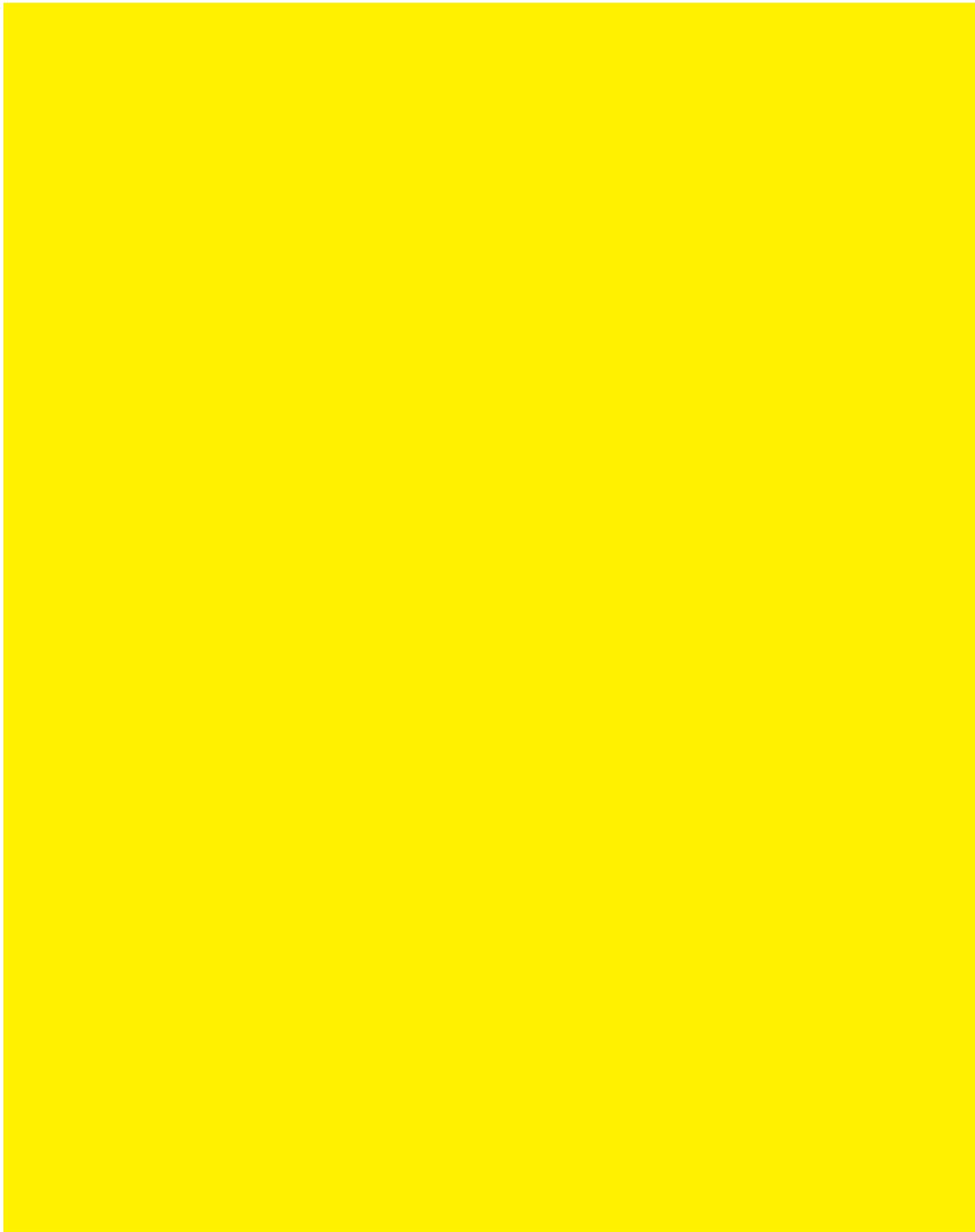


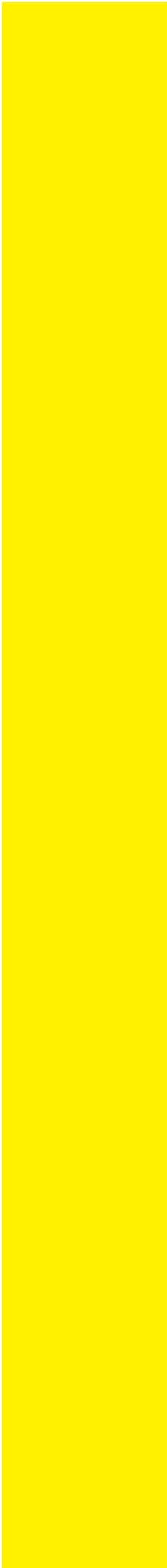
Prácticas de Reparación
Tejidos diseñados por Ave Fénix, 18 x 3,5 metros, Sala CCU, 2017

³ Gálmez Cerezo, op. cit., p. 32.



Prácticas de Reparación
Vista General





RAIMUNDO EDWARDS

Santiago, 1979

Licenciado en Arte mención
Pintura Universidad Finis Terrae
y Magíster en Artes Visuales
Universidad de Chile.

Reside, enseña y trabaja en
Santiago de Chile. Su obra
incluye pinturas, fotografías,
objetos, imágenes digitales,
acciones, video e instalaciones.
Ha utilizado la lógica de
desplazamientos y torsiones
del lenguaje pictórico para
enfocarse en la relación crítica
entre: naturaleza y civilización.

Sus trabajos han sido expuestos
y desarrollados tanto a nivel
nacional como internacional.

TODAS LAS IMÁGENES QUE
APARECEN A CONTINUACIÓN
PROVIENEN DE DISTINTAS FUENTES:
REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE
MI AUTORÍA EN LAS CIUDADES DE
SANTIAGO, NUEVA YORK, RANCAGUA,
INTERNET, REVISTAS ESCANEADAS
Y MATERIAL EDITORIAL REALIZADO
ESPECÍFICAMENTE PARA ESTA
PUBLICACIÓN.

© RAIMUNDO EDWARDS, 2017
RAIMUNDOEDWARDS.COM

1.

Por lo que se refiere al estudio de la pintura, unos prefieren la complejidad, otros prefieren la simplicidad.

La complejidad es mala, la simplicidad es mala.

2.

Unos prefieren la facilidad, otros prefieren la dificultad.

La facilidad es mala, la dificultad es mala.

3.

Unos consideran noble tener método, para otros lo noble es no tener método.

No tener método es malo.

Permanecer en el método es todavía peor.

4.

Es preciso en primer lugar observar una regla severa; a continuación,

penetrar con inteligencia todas las transformaciones.

5.

El objetivo de tener método es llegar a no tenerlo.

Es como la manera de dejar caer los colores de Ku Tchang Kang.

Wang Gai

Las Enseñanzas de la Pintura en el Jardín del Tamaño de un Grano de Mostaza
1679

Texto recibido por email desde el remitente: dittborn@gmail.com





Brake Hose/Pipe

Front brake hose/pipe

For left-hand steering vehicle

MULLICAN, ASTERIX,

JIMNY, SUZUKI / TUERCA,

TRAMITA /

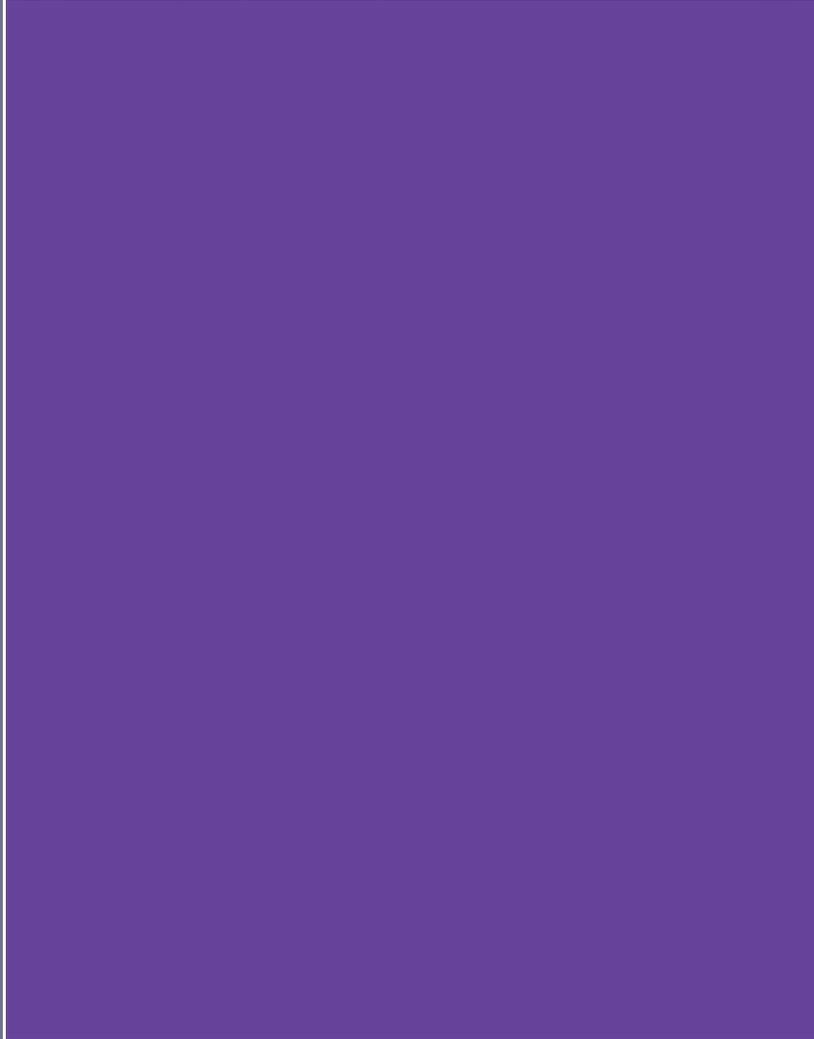
/ CELESTE - AMARILLO



TRAS **LATINA**
TURCA / CarRETERA /

| | | | |
|-----------------------------|-----------------|--|-----------------------------|
| [A] For vehicle without ABS | X View X | 6 Brake caliper | 2 To front of brake caliper |
| [B] For vehicle with ABS | Y View Y | 6 4-way clid | 13 To rear brake |
| F: Front side | Z View Z | 7 3-way clid | a-c: Clamp |
| R: Right side | 1 F-ring | 8 ABS hydraulic control mod- ule assembly | Tightening torque |
| T: Top side | 2 Flexible hose | 9 2-valve | |
| V: View V | 3 Hose washer | 10 Hose bracket | |
| W: View W | 4 Hose col. | 11 To front right brake caliper | |

Diagrama Lewis V2 / Jimny / Instrukcja Instalacji / Page-Units 28,01, 2017







El arte es relevante, sin lugar a dudas; pero lo que falta es armar nuestra historia, pues estamos hechos de puros fragmentos dispersos

Entrevista a Gaspar Galaz, realizada por Andrea Jösch

Gaspar Galaz (Santiago de Chile, 1941) es artista, escultor, historiador del arte, académico, teórico, editor de libros, docente, conductor de programas para la TV y un muy buen conversador. Estudió en la Escuela de Arte y en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la P. Universidad Católica de Chile (1960-1965), para convertirse en profesor —de la misma Institución— desde el año 1966. A inicios de la década del '90, junto a Mario Toral y Roberto Guerrero, formularon la estructura académica de la Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae. Esta conversación pretende indagar en la concepción que tiene Galaz en torno a la enseñanza y el arte.

Retrato Gaspar Galaz (2013). Adelantos de "Chile Arte Actual II". Fotografía Illanes C. y Reyes D. Facilitada por www.arteycritica.org.

Andrea Jösch: ¿Cómo definirías la relevancia de la investigación-artística en la academia?

Gaspar Galaz: Primero es importante mencionar que mientras más se profundice en la investigación, la universidad más avance tiene. Aunque debo decir que el término academia es algo polémico, al menos aquel que se utilizaba hasta la década de los '70 o mediados de los '80 del siglo pasado. Hoy es distinto y creo que –echándole la culpa a la globalización– el país ha entendido bien aquello en las últimas décadas, al menos en el ámbito universitario, ya sea este público o privado, o con vocación pública como se llama hoy, que la investigación tiene que sobrepasar y pasar sobre una serie de condicionantes que históricamente han estado en los departamentos de investigación. Afortunadamente durante los últimos veinte años, e *in crescendo*, los departamentos de investigación, del área que sea, son mil veces más libres que antaño. Si lo único que nos falta a nosotros acá, como siempre, es la plata. Yo conozco centros de investigación, conocemos a los teóricos en astrofísica, en biología, en robótica, en artes visuales, en estética... Tenemos mucha gente capacitada, cada vez más potente, sobre todo en estos últimos cinco años, que han vuelto después de doctorarse, pero se encuentran con la realidad de las instituciones universitarias o centros de investigación y su nulo soporte financiero. Entonces tienen que cambiar de rumbo, hacer cerámica, manejar un taxi. Yo creo que la academia como tal, aquella formal y estructurada, piramidal, ya no existe.

Yo insisto en que las universidades han ido tomando lo que antaño se llamaba la academia fantasma. Como lo que tuvimos en el tiempo de la dictadura con Alberto Pérez y con Francisco Brugnoli, la universidad paralela, que no estaba sujeta a ningún tipo de institucionalidad y hacíamos las cosas que teníamos que hacer. Por ejemplo, el TAV (Taller de Artes Visuales) creado en 1974 por Brugnoli, fue una academia súper experimental, con un grupo de personas que se reunían a conversar, discutir, a sacarse la cresta, unos con otros. Se hacían trabajos de teoría, se investigaba y experimentaba, pero en la actualidad todo se centra en los grandes centros de investigación y sobre todo en las ciencias duras. En el caso de nuestros doctorados en artes visuales, estética o teoría del arte, el problema real es que tienen que pagar el dentista a sus hijos, alimentarse más o menos bien, dar un hogar a su gente y financiar las investigaciones que son carísimas. Hablamos de equipos y de tiempo. Un tipo puede estar un mes escribiendo cuatro páginas. UN MES. Eso hay que pagarlo. Esas cuatro páginas son o pueden ser esenciales. Tenemos el caso de la *Crítica de la Razón Pura* de Kant, que revolucionó la filosofía, ¿dejó la mazamorra! Ese tipo de investigaciones, ese tipo de mentes brillantes hay que financiarlas. Pero nuestras mentes brillantes se van a Stanford, Berkeley, Heidelberg, Milán, se van de Chile. El éxodo de estos investigadores es el éxodo

de la gente más iluminada de este país. Se van porque no hay presupuesto y no vuelven más; bueno, quizás solo vienen de vacaciones para capear el frío del invierno del norte.

AJ: En Chile, desde la década de los '80, se aumentaron exponencialmente las Escuelas de Arte. De hecho, somos uno de los países con más escuelas per cápita. ¿Cómo crees que influye esto en la producción artística?

GG: Lo que pasó fue un momento de gran euforia, como en la posguerra, donde vino la gran felicidad de estar vivo y yo creo que, inconscientemente, hay una necesidad de querer volver a la reflexión humanista. Empieza a pesar la euforia creativa, sumando a esto el olfato financiero del privado, pues las escuelas se llenaban de estudiantes. Pero, ¿te refieres a lo académico o lo relacionas con ser productos universitarios?

AJ: ¿Cuál sería la diferencia?

GG: La academia yo la entiendo así. Es creada por Jacques-Louis David, eso es la academia. Una cuestión verticalista. Algo tenemos aún de ella y viene de ahí. En ese tipo de academia, por lo demás muy mal usada, mandan los premios, mandaba el Premio de Roma, mandaba el jurado, mandaba el público, mandaba la crítica periodística y el artista era solo una suerte de esclavo de la sociedad, el cual tenía que regirse y pintar de la manera A y no de la C, hasta los temas estaban jerarquizados. Como, por ejemplo, el tema del paisaje, que se podría decir que era el número quinto de la lista y, por supuesto, nadie alcanzó dicho premio con un paisaje.

AJ: ¿Cuándo cambia aquello en Chile?

GG: Yo creo que la cuestión cambia lentamente a partir de la creación del Montparnasse, ahí viene un grado de libertad. Primero una gran libertad que nos trae Juan Francisco González, que dice que todos son unos *boludos* pintores de lo igualito, que aquello no es arte y empuja, finalmente, a lo que nosotros somos hoy como artistas: propone LA LIBERTAD DE CREACIÓN. Eso no es academia, es justamente contra la academia. Eso lo inició González y lo siguió Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, Roberto Matta, entre otros. Después queda la grande, se forma el grupo Signo, aquellos artistas geométricos-formalistas y empieza una pelea dura; pero, sin embargo, había libertad de creación. De ahí sigue lo que conocemos hoy como arte y política, arte y poder, arte y estética, arte y realidad nacional, arte e historia, y ¿hoy? Pues bueno, ellos quebraron todos los moldes, todos.

AJ: ¿Y en la actualidad, en el siglo XXI?

GG: Las Escuelas de Arte son bastante inteligentes. De hecho, estamos terminando un nuevo libro con Milan Ivelic sobre treinta artistas jóvenes y la mayoría trabaja en universidades, ¿por qué? Porque las escuelas de hoy no tienen nada que ver con las que existían en 1961, 71 o 81. La diferencia está en la libertad de creación de los alumnos de poder representar un proyecto propio, en donde el profesor tiene que entender que aquel proyecto es válido, y no puede guiar, ni menos llevar al alumno a las fuerzas a sus aguas. Tiene que dar la libertad, con todas las indicaciones que le pueda entregar. Los artistas jóvenes, hablando sobre los treinta años, son unos innovadores salvajes, con un trabajo artístico que muchas veces uno no entiende; usan diferentes soportes, formatos, materialidades... eso no existió antes.

Imagínate que la obra de José Balmes, Gracias Barrios, Alberto Pérez estuvo guardada en sus talleres durante cuarenta años y no valía nada; hoy no queda ninguna y vale una fortuna. O Juan Francisco González, un degenerado que pinta contra el público, contra la estética chilena, imitando a los franceses y que murió pobre como una rata, rodeado de obras por todos lados. Se suicida y deja un legado de libertad, un legado con la antorcha arriba, como la que lleva el pueblo, ¡igual! Eso se transmite de generación en generación. Hoy, en el 2017, tenemos escuelas con libertad de creación, profesores muy inteligentes, que tienen su grado de dogmatismo igual, pero se lo cuidan y lo trabajan.

AJ: Cuando un alumno egresa de una escuela, se le entrega una licenciatura, pues es imposible que uno determine quién será artista por medio de un título. Es decir, se enseñan herramientas metodológicas propositivas, para pensar el mundo desde otra vereda. ¿Crees que aquello aporta a la sociedad?

GG: En las escuelas salen cincuenta titulados al año; a finales del primer año quedan cuarenta trabajando, al pasar de diez años solo uno, siempre ha pasado así. Aquel que persiste es el mateo y el que no aflojó.

AJ: Sí, pero ¿el arte sirve más allá del arte?

GG: Eso me lo pregunto todos los días y me respondo:

—Viejo, cuántos discos tienes.

—Seis mil discos.

—¿Para qué?

—¿Tú te puedes imaginar en un mundo en silencio?

—Me vuelvo loco, muero.

—¿Entiendes lo que significa elaborar sonidos nuevos?

—¿Te imaginas un mundo sin literatos, sin poetas, sin Gabriela Mistral?, sería raro ese mundo.

El asunto está que la aplicación de las grandes tecnologías, esos bichos raros que caminan por el planeta Marte, que son fantásticos pues nos amplían la mente y el horizonte de nuestro conocimiento y el de la sociedad, no lo es todo. En el arte somos muy parecidos, se podría decir que iguales, pero no miramos a Marte, sino que estamos solo acá, ampliando el misterio de la creación, de estar vivos, del ser humano. Como decía Roberto Matta, el misterio de SER HUMANO. El artista está detrás de eso o adelante, va abriendo el camino, incluso abren el camino para los tipos que enviaron el artefacto a Marte, pues ese tipo, te lo aseguro, lee poesía en la noche o a lo mejor escucha a Strauss o a John Cage, o a cualquier jazzista. No me cabe la menor duda de que es así. Es un complemento entre las ciencias aplicadas y lo que significa hacer/ser artista, literato, poeta, artista visual, cineasta, poetisa, dramaturgo, diseñador, arquitecto. Todo aquello conforma una familia gigantesca que siempre está en lucha contra una serie de personas que creen que solamente la matemática, la geometría, la robótica son relevantes. Están muy equivocados.

Insisto en que el arte, en todas sus manifestaciones, es un ariete que nos lleva a la pregunta sobre el sentido de la humanidad, el sentido del ser humano, de la bondad, de la belleza, de la vida y no hay vuelta. Y permanentemente se está preguntando sobre el sentido de la muerte. Aquel tipo de la robótica, puede ser que no lo entienda. El otro se mete de cabeza, como Raúl Zurita. Llevo sesenta páginas de su último libro y me tiene los nervios destrozados. Hace un trabajo de metáforas entre la tierra, las piedras, el mar, la ruca, mientras que el ser humano convive y es esa tierra, ese mar, ese viento... ¡Eso solo lo puede hacer un genio!

AJ: ¿Si pudieras diagramar un sistema escolar de enseñanza-aprendizaje que permitiera crecer integralmente, en libertad, cómo lo pensarías?

GG: Es un trabajo complejo, de equipo y especialistas. Existen escuelas artísticas, algunas que son más libres que otras e igual les van bien en la PSU (aquel fantasma de Chile). Pero solo te puedo responder con mi propia experiencia. Yo tuve la suerte absoluta de estar en un colegio que se llamó y se sigue llamando Liceo Manuel de Salas. Esto que te voy a contar ya no existe hace muchas décadas en Chile. Nuestra sala de música era un anfiteatro que usaba el profesor Carlos Kruger, discípulo de Schönberg, con una discoteca y

varios tocadiscos. Nos hacía escuchar música, nos enseñaba la teoría, se ponía al piano y nos educaba sobre la escucha. La sala de artes plásticas era inmensa, un taller con atriles, mesones, modelos y proyectores de diapositivas, con la profesora Amanda Perotti. Nos llevaba a los jardines espectaculares y decía que inventáramos lo que quisiéramos. Imagínate esa libertad. No como ahora, que todo es en formato papel o corcho. Teníamos la sala de tallado en madera, como si fuera una mueblería y hacíamos esculturas; también un taller de cerámica con hornos enormes y sus respectivos tornos; y el gimnasio era monstruoso, con barras y seis canchas de básquetbol. El teatro, en un Liceo de Ñuñoa, era para 1500 personas. ¿Te puedes imaginar la formación! Los mejores profesores de filosofía, de historia y geografía, de arte, de física. Y los laboratorios de física y biología separados, con auditorio y todo de un blanco impecable. Todas las materias tenían sus propios espacios, salvo las salas lectivas para historia, filosofía, etcétera. Mi generación lo inauguró. Dependía del Pedagógico de la Universidad de Chile y su rectora, Florencia Barrios Tirado, era una mujer pausada y revolucionaria. Entrábamos a las 8.30 de la mañana al colegio y nos tenían que echar a las 20.00, 21.00 de la noche, pues aún estábamos ahí, no nos queríamos ir. Usábamos la sala de música para tocar, otros recitaban poesía, era mixto y luego íbamos a las fiestas.

Esa es la respuesta que te puedo dar. Cualquier colegio en Chile debería ser exactamente igual al que te estoy hablando. Música, literatura, cerámica, artes visuales, clases de historia del arte. Tenía compañeros muy inteligentes, mucho más que yo. En segundo o tercero medio uno de ellos leía a Heidegger en alemán y lo traducía. Hasta hoy nos vemos todos los meses, acá en mi casa, nunca dejamos de vernos. Muchos se han muerto, otros fueron fusilados en el Golpe, pero seguimos juntándonos.

AJ: ¿Se recuperará aquello? ¿Hay otra salida a la situación que actualmente estamos viviendo con la educación en Chile?

GG: Tú eres joven, yo lo veo difícil. Con los diferentes gobiernos que han existido, del color que sea, y aún no comprenden que la parte escolar es clave. Y que en la educación superior no solo son relevante los estudios universitarios, sino también los técnicos. Europa la reconstruyeron dos veces los técnicos profesionales y el rigor de la población. Acá hay individualidades maravillosas, pero hay que luchar contra la inercia y el mal hacer. El trabajo, cualquiera que sea, debe ser bien hecho. Tal vez tu hija vea ese cambio tan necesario.

AJ: Tú fuiste parte de los que pensaron la formación de la Escuela de Arte de la Universidad Finis Terrae, junto a Mario Toral y Roberto Guerrero. Cuéntame sobre aquello.

GG: Talleres muy libres y ojalá todos con buenos profesores. No pagaban nada de mal y se fueron una cantidad importante de la Universidad Católica y de la Universidad de Chile a hacer clases ahí. Yo hice clases de teoría tres o cuatro años. Mi primer alumno maravilloso fue Andrés Vio, que hasta hoy es amigo mío. Echo de menos aquellos años, pucha que peleábamos.

Pensamos la necesidad de una relación muy potente entre teoría y práctica, con profesores tutores y mucho acompañamiento al alumno. Son jóvenes de 18, 19, 20 años que están nerviosos, con susto, estudiando algo que no lleva a ninguna parte en sentido laboral. No puedes decir soy artista y voy a buscar trabajo en el Ministerio de RREE, eso no existe. Entonces tienes que aprender a batírtela solo, entonces había que aprender todo, a leer, a escribir, a escuchar...

AJ: Y, ¿en cuanto al aprendizaje del oficio, de la praxis en arte?

GG: Yo le daría importancia a un dibujo desbordado, como una forma de pensamiento estructural. Que rayen lo que quieran. Dibujar libremente, anotar reflexiones, bosquejar. Es un proceso que dura diez o quince años de trabajo para empezar a aparecer en exposiciones y tener un trabajo más o menos madurado, donde entremedio se pasa hambre, frío.

Y, aparte del dibujo, discusiones en la tarde, sobre lo que no se entendió o las conclusiones que se tuvieron de alguna lectura. Tardes de reflexión, paralelo a los talleres. La conversación es muy importante, demasiado relevante y cada vez más se pierde. Antes tú eras pintor, pintor y morías como pintor, hoy todos controlan todos los medios, es genial, pero no necesariamente manejan la conversación. El arte es relevante, sin lugar a dudas. Pero lo que falta es armar nuestra historia, pues estamos hechos de puros fragmentos dispersos.

A Guillermo Frommer

Pedro Sánchez

No hacía falta que te fueras así, tan pronto y sin despedirte, para que te tuviéramos más presente y aprendiéramos, de una vez por todas, tus lecciones de vida. Todos tus pupilos coinciden en tu especial dedicación, tu generosidad, tu paciencia y, por supuesto, tu buen humor de cada día, aunque llueva, truene o relampaguee. Y todos coincidimos en tu traviesa y persistente sonrisa, y en cómo te brillaban los ojos con cada broma que se te pasaba por la cabeza, mostrando siempre al niño lúdico y lúcido que llevas dentro.

Sabemos que por muchos halagos que recibas, así como por los muchos reconocimientos públicos que como artista grabador tuviste, vas a seguir con tu proverbial humildad y tu innata modestia. También sabemos de tu tremenda vocación de padre y de cómo, a fuerza de estímulo y motivación, te has ido prolongando en tus hijos a través del grabado y de la música.

Cuánto tenemos que aprender de tu invaluable austeridad, en estos tiempos que corren, haciendo

Retrato de Guillermo Frommer (2010). Fotografía de Alberto Zamora





sobrevivir y perdurar ese prehistórico “Lada” que te llevaba, mal que bien, a todas partes.

Algunos te conocimos hace casi treinta años, en el Taller 99, cuando tu colega y amigo Nemesio Antúnez te llamó al TAV para que fueras tú quien explicara la magia y los procesos de la litografía en el programa *Ojo con el Arte*. Y qué buen ojo tuvo Nemesio, porque nadie como tú podía transmitir con tanta sencillez los misterios de la piedra. Desde entonces, compartimos muchos encuentros y muestras itinerantes para que el grabado saliera de nuevo a la calle como el arte más democrático.

Gracias, Guillermo, por compartir con los más cercanos –porque pocos saben de esta faceta– el taller renacentista de tu casa y aquellos instrumentos musicales que con tus propias manos fabricabas; esa modestia y persistencia tuyas seguían perfeccionando e inventando artilugios, cada vez más complejos, para crear el saxo más completo, armónico y afinado.

Me alegro de haber compartido contigo esa cofradía gastronómica de viejos grabadores y gozadores. No sé si nos unían más las tintas y los buriles o esa ancestral alquimia que pretendía encontrar –con pocos, pero esenciales ingredientes, mezclados sabiamente– la piedra filosofal y el sentido de la vida.

Creo que tú, calladamente, ya la habías encontrado, porque en cada una de tus facetas nos has enseñado que –a pesar de los pesares– la vida merece la pena, siempre que podamos entregar lo mejor de lo que somos.

¡Hasta siempre!

Guillermo Frommer, *Niño*, Litografía. Reproducción Alberto Zamora

“Aprendes dibujo
grabado, pintura,
escenografía,

y puedes hacer
fotografía,
computación...”

Guillermo Frommer

Normas editoriales revista *Diagrama*

Envíos en línea:

revistadiagramauf@gmail.com

Tema Número 2/2018

La recepción de las propuestas se realizará entre marzo y agosto del 2018, para ser publicada (de forma impresa y digital) en la revista anual durante el mes de diciembre.

Instrucciones para autores y secciones

Diagrama publica las siguientes secciones permanentes, las cuales deben ser inéditas y en idioma español.

Portada: entender esta sección como un espacio crítico a través de una propuesta artística, que pueda condensar, interpretar, interpelar, analizar u otras, el contenido de cada número.

Mediaciones: artículos académicos o investigaciones artísticas que permitan ahondar tanto con el campo de las artes visuales en general, como con la relación entre arte y academia, arte y sociedad, arte y comunidad, entre otras.

Expansiones: artículos o entrevistas sobre construcción de pensamiento en el ámbito de la creación artística; reflexiones críticas en torno al quehacer, por un lado, pero también a las proyecciones de las artes visuales.

Relaciones: comparecencia de las disciplinas; inter institucionalidad, nexos, transdisciplinariedad.

Artículos, investigaciones, entrevistas

Los artículos o investigaciones deberán tener una extensión de entre 3.000 y 4.000 palabras como máximo (incluyendo notas de pie y excluyendo resumen, palabras clave y referencias bibliográficas); en el caso de las entrevistas, la extensión máxima será entre 2.000 y 3.000 palabras y un máximo de 500 palabras para las reseñas de los autores. Los textos deberán entregarse en formato Word, tamaño carta y con tipografía Times New Roman 11 pts., con un interlineado de 1,5. El archivo deberá llamarse Nombre del Autor principal_revistadiagrama_año del envío. Las notas de pie deben ser las imprescindibles, situarse al final de cada página y no contener referencias bibliográficas. Se usará Norma APA (American Psychological Association) para todo efecto, la cual puede ser revisada en el siguiente link: <http://guiastematicas.bibliotecas.uc.cl/normasapa/impreso>

Imágenes para artículos, investigaciones, entrevistas

El texto debería incluir imágenes, ya sean estas fotografías, gráficos, bocetos u otros que deben enviarse por separado en formato JPG o TIFF, con un tamaño mínimo de 13 cm x 18 cm y una resolución de 300 dpi.

Las imágenes deben enumerarse correlativamente y deberá aludirse a ellas explícitamente en el texto. Las fuentes de las imágenes serán normalizadas según la Norma APA; para ello se debe adjuntar la información correspondiente de acuerdo con los siguientes criterios:

- autor, año de publicación, nombre de la publicación, ciudad y editorial y la página donde se encuentra la imagen. Si la fuente es electrónica, agregar además la dirección web exacta.

En total se pueden presentar como máximo 6 imágenes por artículo o investigación, 4 imágenes por entrevista y deben contar con la autorización respectiva para ser publicadas.

Investigaciones artísticas

Los trabajos enviados a esta sección corresponderán a 3 dobles páginas, formato 22 x 28 cm, que deberán ser enviadas con una propuesta de diagramación en alta resolución. Esta sección no se rige, necesariamente, bajo las normas editoriales.

Portada

Propuestas gráficas o fotográficas deben ser enviadas en formato 22 x 28 cm en 300 DPI de resolución; jpg o tiff.

Citas y referencias bibliográficas

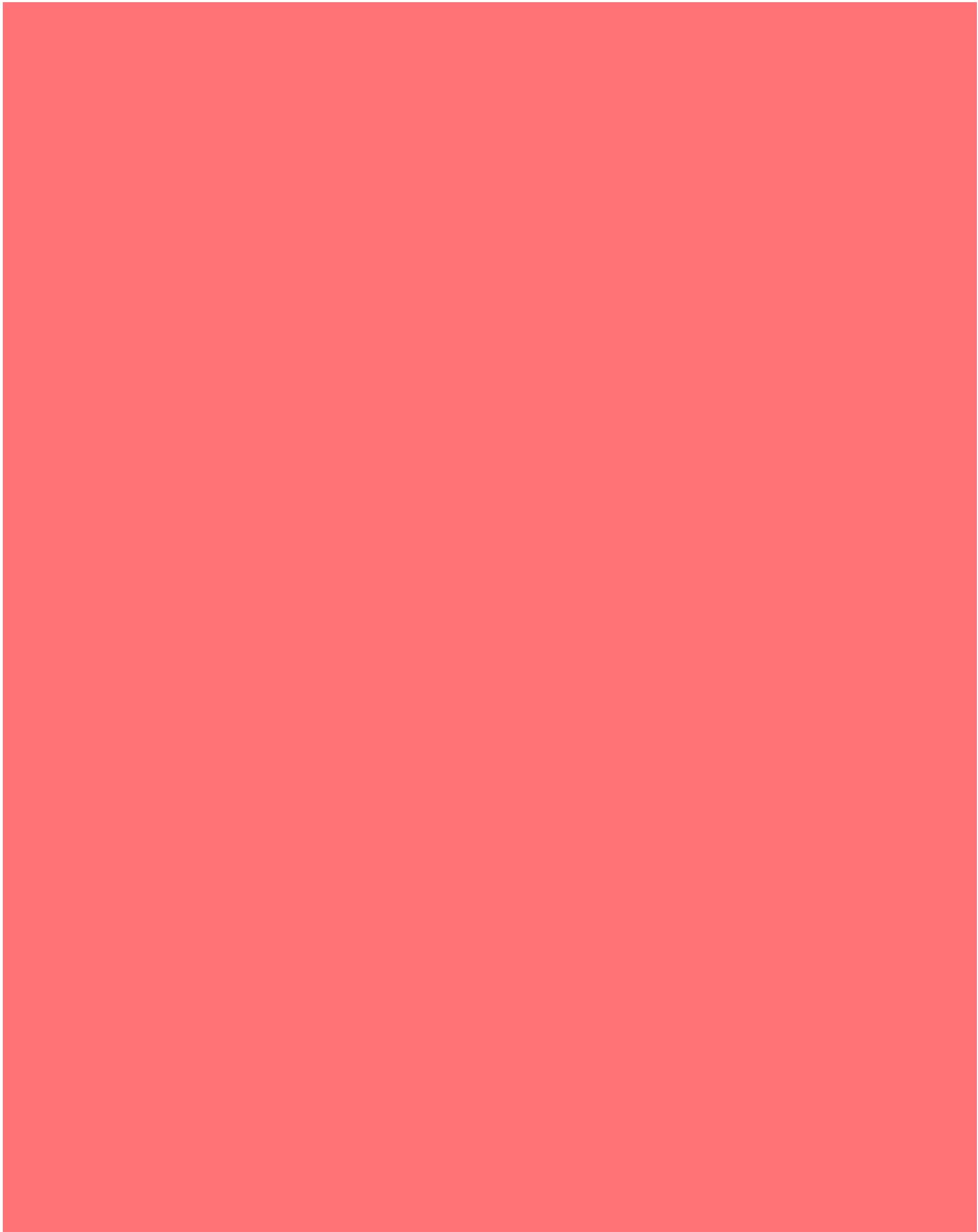
Las citas y referencias bibliográficas se harán según las normas APA (American Psychological Association). Las referencias bibliográficas se incorporarán al final del artículo, ordenadas alfabéticamente. Las referencias bibliográficas deben ser únicamente las citadas en el texto.

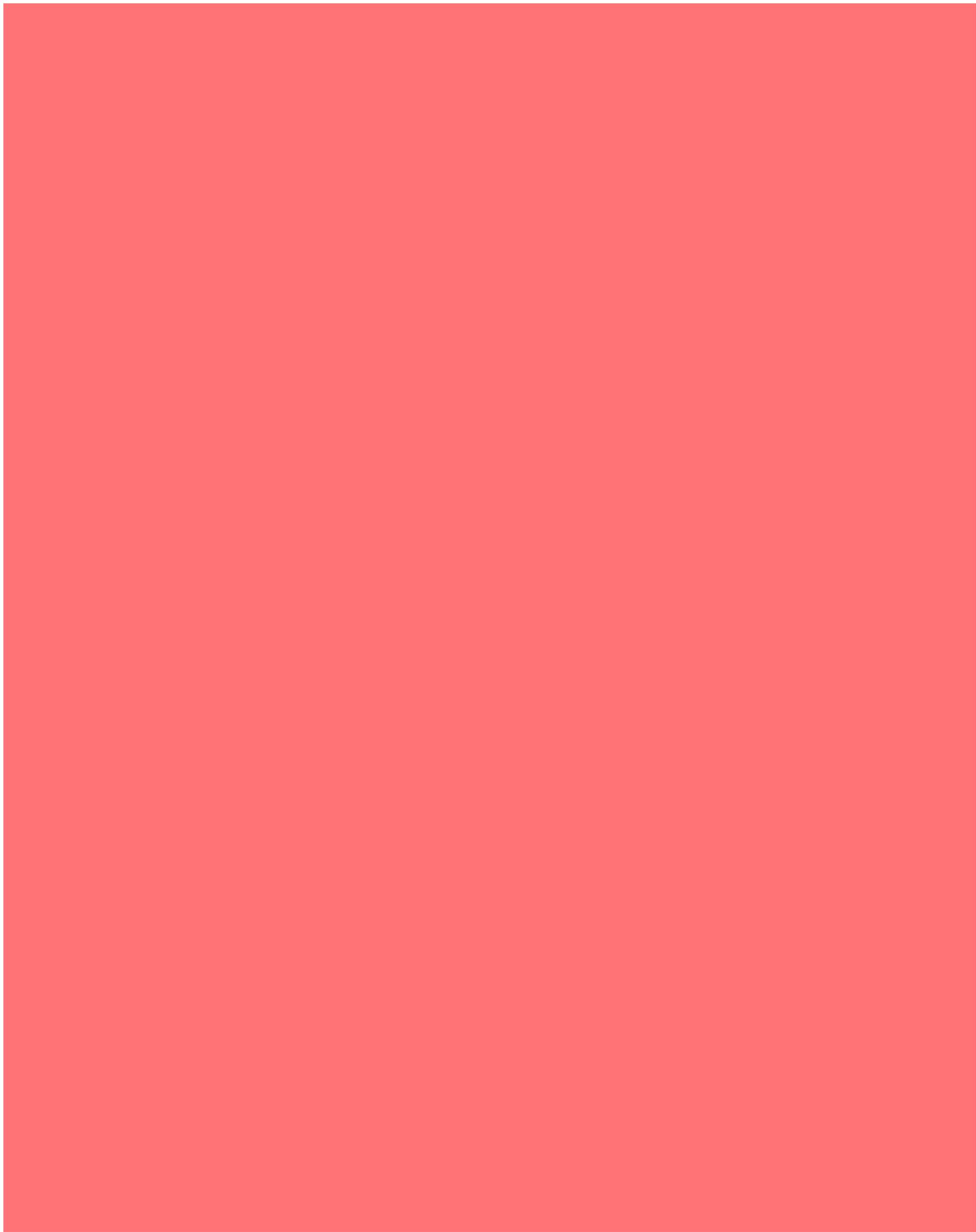
Citas

En el caso de las citas textuales debe indicarse entre paréntesis el autor, año y página(s) de la cita, por ejemplo: (López, 2017, p. 28). Todas las citas textuales deben estar entrecomilladas.

Derechos de autor

Los autores preservan los derechos intelectuales de sus obras y podrán hacer uso de dichos contenidos un año calendario posterior a la publicación de la revista.





Posgrado Facultad de Arte UFT

Misión

La misión de los posgrados de la Facultad de Arte se centra en la planificación, desarrollo y diseño de estrategias para la ejecución de programas, cautelando una formación de alto nivel artístico y académico, para así ofrecer al entorno nacional oportunidades de formación y perfeccionamiento únicas y relevantes como una forma de aportar decididamente al progreso y mejora de la sociedad.

Programas de Magíster

Magíster en Investigación y Creación Fotográfica

Este programa se centra en la entrega de herramientas de las prácticas fotográficas y de metodologías propias de la investigación artística, que permitirán a los estudiantes desenvolverse tanto en campos de estudios interdisciplinarios relativos a la visualidad, como en el ámbito profesional. Su objetivo es poder desarrollar procesos investigativos en el campo de la imagen, entregar una formación teórica, metodológica y práctica para el desarrollo de proyectos interdisciplinarios relacionados con la imagen contemporánea (fotografía, medios digitales e imágenes en movimiento), tanto en el campo de las artes visuales como en otras áreas de estudios y producción de la imagen. Esto con el fin de formar profesionales habilitados para investigar, producir, diseñar y gestionar proyectos de creación artística y cultural en torno a la imagen fotográfica. Está dirigido a fotógrafos, artistas visuales y disciplinas afines o complementarias.

Inicio 4ª cohorte: martes 17 de abril del 2018

Magíster en Conservación y Restauración de Objetos y Entorno Patrimonial

Este Magíster se dirige a la comprensión del patrimonio cultural de manera integral, entendiendo los objetos en relación con su entorno cultural. Enfatiza en la formación que consolida la reflexión crítica en la toma de decisiones y la intervención práctica en diversos objetos patrimoniales, tales como: pintura de caballete, cerámicas, textil, papel, esculturas y madera policromada, reconociendo y conservando la relación con su entorno natural y urbano. Sus alumnos provienen del área de la conservación y restauración, de las ciencias, humanidades y de las artes: estetas, historiadores, artistas visuales, pedagogos, químicos, dentistas, biólogos, constructores, diseñadores, arquitectos y urbanistas y arqueólogos, entre otros.

Inicio 7ª cohorte: lunes 23 de abril del 2018

Magíster en Artes de la Salud y Arte Terapia

La estructura curricular de este Magíster, iniciado el año 2016, permite que los estudiantes comprendan el amplio campo que vincula las artes con la salud y reconozcan los aspectos diferenciales del arte como terapia de apoyo y complementaria. Así mismo, se constituye en un espacio que promueve la creatividad, la autoobservación de los propios procesos y la flexibilidad de los participantes a través de un conjunto de actividades experienciales basadas en recursos creativos y artísticos.

Se trata, por un lado, de entregar una amplia perspectiva del campo del arte en salud y arteterapia, en conjunto con una metodología de trabajo que integra el aprendizaje experiencial, estudios teóricos y práctica supervisada. Conocimientos que son integrados, sintetizados y elaborados en un trabajo final de graduación, pudiendo ser una tesina o un proyecto de aplicación profesional.

Inicio 3ª cohorte: viernes 6 de abril del 2018

Solicitud de Información
Admisión Posgrados y Educación Continua
Avda. Pedro de Valdivia 1999, Providencia, Santiago
www.uft.cl / +56 2 2420 7231 / +56 2 2420 7573

01

**DIA-
GRA-
MA**

REVISTA DIAGRAMA N°1-2017 | Publicación de la Facultad de Arte de la Universidad Finis Terrae

48E9-6170 NSSI



9 770719 938000