



TE DEVUELVO
TU IMAGEN
OCUPACION DE
JUAN CASTILLO

Galería Gabriela Mistral

DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES
DIVISION DE CULTURA
MINISTERIO DE EDUCACION

Juan Castillo

TE DEVUELVO TU IMAGEN

OCUPACION

24 DE MARZO AL 18 DE ABRIL, 1998

Galería Gabriela Mistral

DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES - DIVISION DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACION



ERIAZOS-DESIERTOSERIALES-PANAMERICANA NORTE-CHIL

SE SABE QUE NOS DIRIGIMOS DIRECTAMENTE A DESTRUIR
ESA FORMA NOSTALGICA DE CONSTRUIR NUESTROS
SUEÑOS DE LA QUE TANTO NOS JACTABAMOS POR LO
DEMAS NO HABIA OTRA FORMA DE IR A AMERICA

TE DEVUELVO TU IMAGEN



Itinerario de un trabajo: Te devuelvo tu Imagen

Este trabajo comenzó a partir de la posibilidad de volver a Chile. Llevaba dos años desarrollando el proyecto «Frankenstein», que consistió básicamente en la proyección de un rostro formado por fragmentos de rostros de diferentes razas, sobre las carreteras que rodean las ciudades donde se desarrolló (París, Malmö, Lund, Estocolmo, Seúl). Paralelamente, en estas mismas ciudades, se realizaron instalaciones en lugares cerrados (Fábricas, Galerías, Museos) con íconos y video-registros de las operaciones en la vía pública.

Como manera de cerrar el proyecto «Frankenstein», concebí la visita a Chile —después de 15 años— como un ejercicio de memoria, forzando mis recuerdos, dirigidos fundamentalmente a reconstituir los espacios que habité durante mi infancia, en la oficina salitrera Pedro de Valdivia. Una vez en Chile seleccioné fotos del álbum de mi familia, cinco en total, donde yo visualizaba perfectamente los lugares en que fueron tomadas. La faena siguiente consistió en proyectar esas fotos en la oficina mencionada de las siguientes formas:

- 1) Proyección de las imágenes (diapositiva) por los caminos principales, desde un vehículo en movimiento.
- 2) Proyección de imagen (diapositiva) sobre la fachada de la casa de mi infancia.
- 3) Proyección de imagen (diapositiva) en el living de la misma casa.
- 4) Proyección (diapositiva) sobre un telón (4,5m x 3,5m), dispuesto en los patios de las casas. Posterior quemada del telón con las imágenes proyectadas.

Esta serie de operaciones formaron el material base que fue conformando la iconografía de este proyecto.

Posteriormente entrevisté a una mujer, comunista, nortina, que asistió a mi madre hasta sus últimos días y a quien me une una gran amistad. La entrevista se realizó en video, plano medio, cámara fija y la idea era que relatara sus diferentes experiencias como mujer. En el video ella expresa sus problemas de segregación.

Posteriormente entrevistaría en Santiago a otra mujer, del medio cultural plástico. En el montaje para la galería se intercambiarán los audios, transfusión de sonidos, aludiendo a la pintura «Las dos Fridas» de F. Kahlo y a su relectura chilena por parte de «Las Yeguas de la Apocalipsis».

El paso siguiente fue conseguir la pasada del título de este trabajo en un letrero electrónico, con letras de 100 m, instalado directamente sobre los cerros de Antofagasta, que funciona como valla publicitaria. Al final de la tanda comercial aparecía tres veces la frase TE DEVUELVO TU IMAGEN.

Todas estas acciones fueron documentadas en video.

El 20 de Febrero se concretó la última etapa de este trabajo en un espacio privado, la casa de la artista Lotty Rosenfeld, en la piscina, donde se proyectó una diapositiva extraída de mi álbum familiar sobre el agua, recogiendo su reflejo en una pantalla blanca. Esta operación fue registrada fotográficamente por Guillermo Feuerhake y Diana Duhalde.

Simultáneamente he trabajado con imágenes fotográficas que realizó Diana Duhalde en Estocolmo y sus alrededores, con rostros de emigrantes latinoamericanos, llevando al máximo su anonimato al borrar sus caras. Igual procedimiento realizó con imágenes de periódicos chilenos.

El alquitrán, la brea y la madera son los soportes de estas imágenes, y quizás la ciega orientación de todo esto sea la belleza que sin ser consultada se instala sobre algunas superficies.

Este proyecto desarrollado específicamente para la *Galería Gabriela Mistral* consulta alterar su identidad: pintar sus muros de gris, del mismo color que el piso, neutralizando todo el espacio. Chorreo de muros y pisos con alquitrán, íconos y aparatos de televisión y una serie de textos(citas), en muro y piso, que espero «quiebren la mirada».

Se puede tener la actitud que cada uno estime, al final los cuentos sólo conducen a la nada. De la misma manera que la sociedad occidental se organizó para que todos los caminos lleven a Roma, la desintegración de los tiempos que vivimos, su mestizaje, nos han aliviado. Por fin sabemos que vamos a la nada. En estos tiempos sin culpa, sólo quedan flotando en el aire esas eternas ganas de integridad que desde siempre hemos fichado como ética.

«El camino, no es el camino»

Juan Castillo

Santiago de Chile, Marzo de 1998.



Instalación de «Frankenstein», durante la filmación de la película de Ulises Gómez, protagonizada por Castillo. París 1996

«El problema de «hacer entrar» un número de horas pasadas en el mismo número de horas presente supone la repetición de la experiencia vivida. Ahora bien, esta repetición siendo posible es infinita. Primero se repite la experiencia vivida, luego se repite la experiencia de revivir lo memorizado, luego llega el momento de repetir la experiencia repetida y así sucesivamente.»

F. Flores

«Oriné vuestro asfalto con fervor literario.»

A. B. Caseres

«Hoy por hoy, todo está viejo en la gran Aldea de Chile.»

P. de Rokha

«LA LEY DE LA MALDAD UNIVERSAL

Esta ley natural, como todas las de su género, expresa la observación de una constante en la naturaleza. Fue descubierta por el Judío Sefardita poco después de fracasar en su tercera empresa matrimonial, con una bailarina afrocubana conocida como la «Perla del Caribe». Dice así:

«Si algo puede salir mal, sale mal».

A. Pardo

«Ni aunque esculpieras tus calumnias contra mí
en las marmóreas columnas del Foro,
ni aunque tus mamadores me persiguiesen
con garrote insolente
y menos si tú enfrentaras mi nombre, Práctico,
te salvará de la deforme aureola que humilla tus días.
Mejor es ser engañado por una mujer
que desear los puñales de hombres de fiero rictus.»

M. Rivas

«Cada uno es su propio Frankenstein.»

G. Muñoz.

«No, no fui feliz.»

L. Rosenfeld

Ocupación y Resistencia (*)

Guadalupe Alvarez de Araya

*«¿Qué se hizo el rey don Juan?
los infantes de Aragón
¿qué se hicieron?
¿qué fue de tanto galán?
¿qué fue de tanta invención
como trujeron?»
Jorge Manrique
Coplas a la muerte de su padre.*

*«Ya se sabe que nos dirigimos directamente a destruir esa forma nostálgica de construir nuestros sueños de la que tanto nos jactábamos, por lo demás no había otra forma de ir a América. Te devuelvo tu imagen».
Juan Castillo*

Cuando hablamos de arte latinoamericano, quizá lo primero que recordemos sea el Muralismo Mexicano, o Tamayo, o Frida Kahlo, hoy tan de moda; quizá Szyslo, o Lam; o quizás los cinéticos venezolanos, Jesús Soto o Alejandro Otero; o los neofigurativos argentinos, Daniel de la Vega o Luis Felipe Noé; eventualmente pensamos en Matta o a lo mejor en los colombianos Negret u Obregón o en Botero. O en los artistas del cordón allántico: Liliana Porter, Marta Minujin, Cildo Meireles, Víctor Grippo, Antonio Díaz, Guillermo Kuitca...

Cuando pensamos, por más que sea someramente, en esta heterogénea y brevísima lista de artistas, movimientos y tendencias del

(*) Este texto fue escrito al mismo tiempo que el artista preparaba el montaje presentado en la Galería Gabriela Mistral. Por esta razón la autora realiza una descripción más o menos detallada de las diversas relaciones que le sugiere la obra de Castillo con lo que a su juicio son los aspectos relevantes de las problemáticas más generales del arte latinoamericano. (N. del E.)



Graffiti sobre muro, Panamericana Norte, Chile 1981.

arte latinoamericano del siglo XX, no podemos menos que sorprendernos dada la distancia radical entre unos y otros, de suerte que se nos hacen mucho más evidentes las diferencias que sus posibles similitudes, incluso entre artistas de una misma nacionalidad y activos simultáneamente. Así, rápidamente, el lector pasa a consultar a la crítica y a la historia para examinar las diversas respuestas dadas al problema de cómo unificar teóricamente esa producción y cómo describirla. Y esa pregunta, que es un modo de «ir a América», en realidad pasa por ponernos de acuerdo con respecto a qué es lo que vamos a llamar «arte latinoamericano», es decir, su definición. Y la crítica, que hacia la década del sesenta unió esta pregunta casi indisolublemente a la problemática de la dependencia, fue progresivamente fundiéndose con los objetos que describía.

En la medida en que el arte latinoamericano se fue haciendo cada vez más conocido, gracias al arrollador desarrollo que fue viviendo el mercado

internacional de arte a partir de la segunda guerra mundial, o quizás por el creciente interés despertado en la Europa de posguerra por culturas subdesarrolladas consideradas más puras y auténticas, fue también aumentando el interés más o menos erudito o mercantil por nuestras formas de arte. Y en esa misma medida, fue creciendo el interés latinoamericano y latinoamericanista por su producción artística. En este contexto la UNESCO propició en 1974, en la ciudad de Quito, un debate sobre el tema que fue recogido posteriormente en un volumen titulado «América Latina en sus artes»¹, mismo que forma parte de una serie de reflexiones en torno a la cultura latinoamericana, a saber, su música, su literatura, su arquitectura, etc. En ese libro se compendia la visión continental que al momento se tenía sobre la naturaleza, desarrollo y problemáticas del arte latinoamericano, reflejándose también el «grado de desarrollo» que las disciplinas en torno al arte habían alcanzado en el continente.

Ese mismo año, en la ciudad de Austin, Texas, se llevó a cabo otro encuentro, esta vez sobre el pro-

blema específico de la identidad en y del arte latinoamericano, en el cual participaron no sólo críticos especializados, sino también artistas².

Tanto el encuentro de Quito como el de Austin habían dejado en la crítica especializada y en los historiadores la sensación inequívoca de que mientras no se incorporara epistemológicamente la pregunta por la identidad, las metodologías y los enfoques aproximativos al arte latinoamericano no habrían de dar frutos de validez científica. En efecto, varios de sus participantes ponen sobre el tapete la urgencia de recoger metodologías, enfoques analíticos y resultados procedentes de otras disciplinas de las humanidades, e incluso ofrecieron, en buena parte de los casos, muestras de esos aportes. Esta urgencia surgía de la consideración del arte y de sus prácticas como una actividad cultural y, por lo tanto, en estrecha relación con los procesos sociales y culturales vividos por América Latina, punto de vista este último que por lo demás se venía imponiendo en el campo de

la Historia del Arte desde el siglo XVIII. Pero también se debía a la profunda crisis que empiezan a vivir las humanidades en América Latina a partir de la década del cincuenta, es decir, coincidente con la nueva organización planetaria tras la segunda guerra mundial y tras el pleno ingreso de América Latina en las poéticas vanguardistas.³

El primer intento de revisión de la producción artística latinoamericana lo llevó a cabo Angel Guido en su obra «Redescubrimiento de América en el arte»⁴. En él, Guido traspasa las categorías artísticas de Wolfflin al arte latinoamericano y las pone a funcionar bajo la óptica del mestizaje. Así, al tiempo que Guido integra a América Latina en los principios generales del Arte bajo los cinco pares polares, que para Wolfflin distinguen las formas del Barroco y del Renacimiento, como momentos de máxima definición del movimiento pendular de la voluntad artística, lo propiamente latinoamericano, dentro de esa generalidad del Arte, serían los rasgos específicos que el mestizaje habría adoptado en América Latina. Pero el concepto de «mestizaje» que Guido manejaba era sumamente estrecho y en realidad daba cuenta de la falta de actualidad de los estudios antropológicos y precisamente de la ausencia de comunicación epistemológica entre las diversas disciplinas humanísticas y las ciencias sociales en América Latina. En efecto, la noción de mestizaje que se manejaba en América Latina en ese entonces proponía un modelo mecánico, libre de toda complejidad y que insinuaba una participación pasiva de las culturas dominadas en los procesos de integración y de producción cultural. De ese modo, para Guido lo latinoamericano en una iglesia barroca de Quito o de Lima se haría patente en los rasgos indígenas de los amorcillos que decoran, por ejemplo, las tallas de las sillerías del coro, o eventualmente en la recuperación de representaciones -ya miméticas ya geometrizarantes- de ciertos elementos o aspectos de nuestro paisaje presentes en las ornamentaciones prehispánicas y reciclados en sus artesanados. Y esta mirada implicaba también una cierta falta de coherencia o «diversidad» difícil de manejar al centrar en la cuestión racial, e incluso medioambiental, los fundamentos de la identidad.

Esta falta de dinamismo otorgada a los procesos culturales implícita en el modelo de Angel Guido resultó superada cuando la crítica literaria y la crítica de arte se apropiaron de la «teoría de la transculturación» de Fernando Ortiz. En el libro «Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar» de 1940⁵, y que contó con la entusiasta introducción de Malinowski, Ortiz

desarrolla la tesis de que los procesos culturales latinoamericanos podrían describirse a partir de dos momentos teóricos: un primer momento denominado «aculturación» y que corresponde al choque inicial de dos culturas, donde la cultura dominante procede a desarticular los dispositivos infra y superestructurales de la cultura dominada, y un segundo momento, o «neoculturación», que corresponde a la producción de modo conjunto de una nueva forma cultural en la zona del contacto por parte de ambas culturas y que gatilla la sucesión infinita de formas y procesos en la clásica imagen de la espiral dialéctica. El proceso en su totalidad recibe el nombre de «transculturación». Esta posición ofrecía un vuelco radical en las reflexiones en torno al problema de la identidad, por cuanto permitía superar (como de hecho lo hicieron Marta Traba, Angel Rama y Juan Acha), por una parte, la noción de *mimesis* como eje central del arte, es decir, proponía la posibilidad abierta de la existencia de otros modos y condiciones de la intuición y de la percepción como fundamentos estéticos y, por otra, resituaba la problemática de la identidad en los modos y condiciones que ha adoptado en América Latina la elaboración de un imaginario como fundamento de sus poéticas. Y también dejaba de limitar el proceso al interior de las culturas latinoamericanas, sino que las ampliaba a las culturas dominantes.

Casi coincidente con el volumen de la UNESCO ya citado, Marta Traba ofreció una nueva visión sobre la problemática de la identidad en el arte latinoamericano, al integrar procesos, resultados y enfoques procedentes de las Ciencias Sociales y la Crítica Literaria, bajo una modalidad de producción cultural que llamó «Teoría de la Resistencia»⁶. En ella, Traba postula una «cultura de la resistencia» en la cual los artistas rechazan de plano la asimilación mimética de las formas de arte y de cultura evacuadas e impuestas por la metrópoli -no todos, claro está-, al tiempo que efectúan una cuidadosa selección y transmutación⁷ de los elementos que decide aceptar y recibir. El punto central de dicha teoría instala precisamente en los modos de producción del imaginario constituyente de las formas artísticas latinoamericanas -incluida su literatura- buena parte de la reflexión sobre la identidad, la estética y las poéticas del arte latinoamericano, en tanto allí América Latina puede dar cuenta de sí misma, de sus procesos y de sus modos de conocimiento. O lo que es lo mismo, que los modos de producción del imaginario dan cuenta de las condiciones y modalidades de la experiencia en América Latina.



«Instalación en el Living de mi casa». Santiago de Chile, 1981.



«Instalación en el Living de mi casa». Santiago de Chile, 1981.

Posteriormente, Juan Acha y Jorge Glusberg⁵ incorporaron a esa discusión en torno a la identidad y su imaginario los mecanismos de producción simbólica y las praxis del arte en América Latina, con el concurso de aportes procedentes de la Sociología y de la Semiología. En la actualidad, esa discusión, desviándose de la aparente esterilidad a la que habían llevado al pensamiento los procedimientos elaborados dentro de los estructuralismos, se ha trasladado, por una parte, a los Estudios Culturales, como relaciones intertextuales e interdisciplinarias, y por otra se ha abocado a esclarecer la situación de la pregunta por la identidad en el marco de la posmodernidad, es decir, cuando parece evidente que las condiciones y modos de producción de la cultura se han transformado profunda y radicalmente. Pero, en definitiva, la pregunta por la identidad se ha transformado en una de las constantes de la reflexión crítica y plástica en América Latina.

Oriundo de Pedro de Valdivia, oficina salitrera hoy deshabitada pero aún activa, Juan Castillo cursó estudios de Arquitectura en la Universidad Católica de Valparaíso y posteriormente, ya en Santiago, asistió como alumno libre del taller de Eduardo Vilches en la Escuela de Arte de la Universidad Católica. Entre 1978 y 1983, integró el Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.), el cual dentro de la perpetua exigencia de actualización que ha imperado en los procesos culturales latinoamericanos, y como «artistas resistentes» al violento proceso de cambios y de persistente violación de los derechos humanos vividos en Chile a partir del Golpe de Estado de 1973, incluyeron la plástica nacional en los conceptualismos y abrieron una de las más encendidas polémicas en torno al arte nacional jamás vistas (con el solo parangón de las polémicas antivanguardistas protagonizadas por Nathanael Yáñez Silva desde *El Diario Ilustrado*), en particular por la rigurosidad -si es utilizable el término- con que dicho grupo cuestionó y reflexionó sobre el rol y la función del arte y el artista en las precarias condiciones que ofrece hasta hoy nuestro continente. Para el C.A.D.A. el artista latinoamericano produce en, desde y para la precariedad y la marginalidad. Pero quizás la polémica se centró sobre todo en los enfoques analíticos y metodológicos de la crítica que acompañó dicha producción, entre otros, Ronald Kay, Fernando Balcells, y en especial Nelly Richard. Esa crítica se esforzó no sólo por justificar lo que podía parecer a simple vista como una mera «moda» (pero que a ojos menos inocentes lucía como propuestas de alta peligrosidad que merecían lecturas «recortadas»), sino

que logró desmontar las poéticas implícitas en la elaboración de sus productos de modo tal que demostró cómo dichas poéticas se imbricaban con la experiencia del artista en el Chile del momento. En este sentido, esa crítica incorporó en su producción las poéticas de los objetos que describía -lo que implica la «fusión» del objeto y su aproximación teórica-, dejando una profunda huella en la producción crítica posterior y señalando el inicio de una crítica especializada de mayor rigor conceptual que aquellas que le precedieron.

Ya en 1982, al integrar con Ximena Prieto el grupo «Al Margen», con quien produjo la muestra «Campos de luz. Interacciones sobre el paisaje chileno» que mereciera el Gran Premio del Tercer Concurso de Gráfica, Castillo se había esforzado por abandonar el término «instalación» que en propiedad no significaba la naturaleza del trabajo que ambos a la sazón realizaban, como tampoco el trabajo desarrollado al interior del C.A.D.A.

Juan Castillo llama a su presente trabajo «ocupación». Quiero relacionar ese término con el conocido cuento de Cortázar «Casa Tomada», en la que un grupo de seres indefinidos y anónimos van progresivamente ocupando de hecho los espacios de un gran caserón en el que sus ocupantes de derecho van siendo acorralados y destronados en medio de un creciente pánico a lo desconocido y a una incapacidad total de acción -que no sea el replegarse- producto del terror y el desconcierto. Una de las interpretaciones posibles de este cuento es la narración del ascenso de un nuevo grupo social que progresivamente va ocupando todos y cada uno de los intersticios de la sociedad aunque de un modo desordenado y aprogramático, es decir, aquella apropiación del espacio dada por la práctica del viejo truco del ensayo y el error. Claro que, en ciertos aspectos, la historia chilena indicó lo contrario: el ascenso objetivo y las aspiraciones de la masa anónima fueron repelidas con sangre, permitiendo que el proceso democratizador se articulara desde el corazón mismo del capital.

Por otra parte, el cuento narra sin narrar (es decir, nos obliga a intuir, a imaginar) la caída de un mundo, la destrucción de un imaginario elitesco y exquisito y su sustitución por otro de naturaleza espúrea cuyas mecánicas de producción bordean los consabidos discursos sobre el arte popular y la estética del Kitsch, pero que también albergan la íntima emoción del elevarse sobre las circunstancias y encontrar aún en la precariedad, como señalan algunas leyendas Zen, el placer y la dicha. Y también el cuento me habla de la integración de América Latina en la red mundial, en la toma por

asalto de la cultura central, misma que se nos impone por fragmentos, por pedazos, huellas que, en lugar de ser interpretadas como claves reconstructivas, se vuelven herramientas de crítica a ese centro y también de exposición de una otra cultura excéntrica y marginal. No en balde Castillo se refiere entusiasta a aquella instalación de Marta Minujin en la que, tras construir en un parque público -a escala natural- el Partenón con libros, «las masas lo derriban llevándose los libros».⁹

Me resulta difícil no establecer vínculos -nuevamente literarios- con el proceso de modernización vivido por las culturas latinoamericanas a fines del siglo XIX y principios del XX, que el inefable Angel Rama calificara como «máscaras democráticas»¹⁰; pero también, con el modo como Hauser describe el paso del Barroco al Rococó gracias al cual el arte burgués del XIX se impone desplazando al arte «ceremonioso» de la corte y el culto religioso. En ambos casos asistimos a una ¿cuidadosa? selección y «reciclaje» de un imaginario obsoleto resignificándolo para una nueva clase social, pero, sobre todo, para un nuevo orden del mundo. El proceso de resignificación en uno y otro caso, evidentemente difiere. Nuevas técnicas, nuevos modelos estilísticos y estéticos señalan nuevas poéticas, lo que implica una transformación profunda del hombre y su entorno. El imaginario que constituyera la concreción de un mundo y que ya no resulta apto para pensar y describir las nuevas condiciones, puede aún prestar nueva utilidad cuando, supongámoslo así, sostenemos que uno de los modos de apropiación del mundo es el establecimiento de cadenas metonímicas entre los términos y los objetos y los tipos de experiencia a que éstos aluden.¹¹ Esta peculiaridad debería estar en la base de los procesos de transculturación en lo que se refiere a las elaboraciones y concreciones de un imaginario. Para el modernismo, por ejemplo, se trató de la reutilización del imaginario barroco, grecolatino y romántico (que constituían parte del saber general de la población educada de la época) bajo los cánones estilísticos que le impuso al mundo el periodismo, y que, sin lugar a dudas, coincidía con los nuevos rumbos económicos y científicos. No olvidemos que Darío escribe al mismo tiempo que en la capital cultural del XIX de W. Benjamin, está escribiendo, también en prensa, Julio Verne. El Rococó, por su parte, tiñó de pintoresquismo y *fête galante* la solemnidad de las deidades de la mitología grecolatina. Pero el «modernismo literario» no se limitó a ejercer su influencia en Latinoamérica sino que, como es sabido, fue exportado en la figura de Darío al viejo continente.



Pegado de serigrafía, Américo Vespuccio Sur, Santiago de Chile, 1981.

El Muralismo mexicano, pese al rechazo que mereció en la crítica continental hacia la década del setenta a causa de su furioso propagandismo político, puso sin embargo énfasis en la producción de un imaginario que recogiera los aspectos híbridos de la cultura latinoamericana. Para ello construyó alegorías que, en la práctica, elevaron a categoría de símbolo a ciertos héroes del pasado prehispánico y del presente revolucionario, siguiendo la pauta del arte decimonónico; pero los significó en las claves dadas por las vanguardias heroicas, y que, por lo demás, crearon pautas iconográficas que serían utilizadas en todo el continente. Simultáneamente, los brasileños Do Rêgo Monteiro, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral realizan operaciones similares -claro que alejados de las ambiciones pedagógicas del muralismo- aglutinados bajo las poderosas personalidades de los hermanos Oswald y Mario de Andrade y la estética *Pau Brasil*, al

reformular el paisaje y encontrar nuevos héroes, esta vez anónimos obreros, madres proletarias, indios y negros mestizos. En el otro extremo del continente, y ya en la década de los sesentas, Antonio Berni, reciclando las claves del Informalismo y del Pop en su serie sobre «Juanito Laguna», opera otro tanto: un niño anónimo, de las barriadas porteñas, significado como tal por obra de los materiales de desecho, recordándonos los cuadros Merz del gran Kurt Schwitters.

Ahora bien, estos ejemplos se esfuerzan por superar la visión lata del mestizaje -sin negarla plenamente- y ahondan en las prácticas constructivas de la obra como discurso de identidad transculturada.

Los medios masivos de comunicación y la cultura de masas, que operan como polos religadores de una sociedad que avanza hacia el individualismo más exacerbado que jamás antes haya conocido la humanidad, también, como toda otra forma de cultura, han participado en la elaboración de nuevos imaginarios constituyentes del arte contemporáneo, en particular a través de la apropiación de tecnologías y fórmulas retóricas, con la salvedad de que sus poéticas clavan en el centro de los procesos de construcción de imaginario, no ya como referentes de un mundo más o menos unitario, sino como aperturas a nuevas modalidades de la percepción y de la experiencia estética, el eje de sus operaciones, con lo que, invirtiendo su signo, constituyen crítica de la contemporaneidad.¹² Es el caso específico de Victor Grippo, Cildo Meireles o Marta Minujin.

Las formas conceptuales del arte contemporáneo, que abarcan desde el Arte Ecológico hasta el Arte de Sistemas, pasando por el Arte de Procesos y las artes de la acción, constituyen en su totalidad ejemplos de la situación antes descrita. Si por una parte forman puntos de una línea que permite ligar ciertos aspectos de los mecanismos de producción -y del consumo- de las vanguardias heroicas (Futurismo, Dadá y Surrealismo)¹³, por otra la investigación sobre las posibilidades de refundamentación del objeto ha exigido un vuelco radical en los modos de la experiencia estética. Esto es así hasta tal punto, que las formas más intimistas y/o neoexpresionistas de otros tipos de vanguardias tardías, cuando han retomado el espacio tridimensional, han recogido en sí aspectos retóricos procedentes de otras formas de las artes visuales, incluidas formas populares de la visualidad.

Este proceso de cuestionamiento pasa prioritariamente por la destrucción y violación del carácter referencial de los objetos representados.



«Frankenstein», proyección autorruta. París 1996.



«Frankenstein», proyección Pont des Arts. París 1996.

Las imágenes no parecen tener un sentido específico y los mecanismos de construcción de esas imágenes, aparentemente vanas (Jameson), pasan a ser los auténticos protagonistas de la experiencia estética, de suerte que los objetos y sus imágenes, aun cuando parecieran no tener ninguna relación con «lo real», operan como resortes evocadores de diversos elementos de lo que podríamos llamar los «aspectos privados» de la historia del pensamiento, por una parte, y por otra, como elementos conjuntivos de un grupo humano que se siente, a pesar del desconcierto, reconocido en esas alusiones (así por ejemplo, y valga la redundancia, la utilización sistemática de elementos y soluciones procedentes de los medios masivos de comunicación).

En este sentido, el nombre mismo del grupo que Juan Castillo formó junto a Ximena Prieto resulta significativo. En tanto miembro del C.A.D.A., Castillo ya constituía un elemento al margen de la institucionalidad cultural chilena bajo los cánones exacerbados del autoritarismo. El apartarse del C.A.D.A. para constituir «Al Margen» representaba para él la posibilidad de ampliar los márgenes de la institucionalidad cultural, no para integrarla, sino para incorporar en ella elementos de la cultura y posturas reflexivas que no caben en dicha institucionalidad. «Agrandar la mesa, pero para acá; no hacia el centro».¹⁴ Y en este mismo sentido, debemos recalcar la insistencia de Castillo -como la de otros artistas afines- de referirse a su trabajo

como «proyectos». Un proyecto diliere de un plan. Un proyecto está sometido a los avatares de la inescrutable realidad. Un proyecto puede, y debe, reformularse sobre la marcha. Un proyecto privilegia el momento del acto, en oposición al plan que privilegia el momento teórico. Un proyecto, en definitiva, rescata la unión indisoluble de pensamiento y praxis, por medio de su único modo de expresión: la materialidad moldeada, redirigida, sensualmente y estéticamente manipulada y consumida.

En 1981, Juan Castillo desarrolló un proyecto en cinco etapas y que diera el nombre a la presente muestra. La primera etapa de «Te devuelvo tu imagen» de 1981 consistió en la elaboración y reproducción de una serigrafía a dos colores en papel tamaño A4, a partir de una fotografía tomada del álbum familiar en la que aparecían Juan Castillo y sus dos hermanos cuando niños, sobre el texto (manuscrito) que citáramos al principio, y la frase «mi tumba», a la izquierda de la imagen. Acto seguido, Castillo procedió a instalar dichas serigrafías en aquellas *animitas*¹⁵ que soportaran sus dimensiones en un viaje *ad fontes*, desde Santiago a Antofagasta, ciudad en la que naciera. Esta última fase de esta primera etapa fue registrada fotográficamente por Lotty Rosenfeld, quien iba pintando sus características «cruces» en el pavimento de la carretera Panamericana, siendo a su vez fotografiada por Castillo. «Las animitas fijan en la memoria una determinada predisposición gráfica».¹⁶



La segunda etapa consistió en la apropiación de un muro cualquiera de la carretera Panamericana Norte, en donde Castillo escribió «Eriazos - Desiertos - Eriales - Panamericana Norte - Chile», fotografiándose en el acto de escritura. Este texto se superponía al desértico paisaje y a la árida situación chilena en un sentido interno, pero también externo: si América Latina es sus ciudades,¹⁷ ¿qué hace esta escritura en medio de la Panamericana Norte? Podríamos decir que Castillo los ubica excéntricamente con respecto a Santiago (la urbe), pero también en ruta a la pequeña ciudad, a la provincia, al margen.¹⁸

En la tercera etapa, Castillo elaboró 50 reproducciones serigráficas de una ampliación de 380 x 240 cm de una fotografía seleccionada de la acción anterior, a la que incorporó el texto alusivo del proyecto. «Como cierre de trabajo para 'abrir la Provincia', estos distintos lugares, confrontándose al registro de esta foto o estas mismas palabras. Serigrafía y offset para presentar distintos tiempos en distintos lugares. Serigrafía y offset también para forzar la memoria».¹⁹

En la cuarta etapa, Castillo desarrolló una instalación en el «living de su casa», en la cual ubicó un monitor de televisión sobre una mesa, en el que era posible observar distintos momentos de la factura del proyecto. A sus pies, un balde, mudo testigo y huella del acto escriturario sobre el muro que se había prestado para otras intenciones y otros corazones, eco remoto de la pintura, más cercano del grafitti y del testimonio furtivo.

Bajo la mesa, dos fardos de papel: las 50 serigrafías que ahora pasarían por distintas manos y que, mediante su distribución a los asistentes, abrirían la puerta al acto colectivo de su instalación, en lo que sería la quinta y última etapa, en muros de la circunvalación Américo Vespucio que marca un límite geográfico y social a la ciudad de Santiago.

Este trabajo tenía vinculación con otro realizado al interior del C.A.D.A., aquel famoso «¡Ay Sudamérica!» que lanzó 400.000 volantes, desde tres aviones en formación militar, sobre la ciudad de Santiago, que indicaban que «cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista». Pero también con otro trabajo del mismo Castillo, en el que, apropiándose de un muro, esta vez en la ciudad de Valparaíso (1980), había escrito «señalando nuestros márgenes trabajo sobre el eriazos». Dicho muro, que además había sido pintado de blanco, definiendo un rectángulo sobre el cual se ubicaba la escritura y que contenía en la parte superior fotografías y un extenso texto en el que destacaba la palabra «Latinoamérica», fue filmado y exhibido en galerías, museos y centros comerciales. Y esta escritura, manuscrita, se opone a la universalidad del texto mecanografiado. Lo colectivo es aludido por medio de otros mecanismos, conservando el carácter individual y subjetivo del ejecutante.

En cada uno de estos actos, Castillo reflexiona sobre las condiciones de la creación de imágenes y de imaginario en América Latina, entendida ella misma y sus procesos como marginalidad y dependencia; pero al mis-



«Frankenstein», proyección autorruta. Malmö - Lund 1996

mo tiempo, crítica de la situación que Chile vivía para aquel entonces. Si América Latina recibe, a través de los medios masivos de comunicación, nuevos modos de construcción de imágenes, ello no significa que los reciba pasivamente. Ellas, las imágenes -incluidos sus modos constructivos-, han sido sometidas a modificaciones y selecciones que generan nuevos códigos de significación que abarcan un extenso imaginario en el que se funden esos elementos foráneos (foráneos no sólo por extranjeros, sino también por corresponder sólo parcialmente a nuestras estructuras sociales y de producción) para dar cuenta de vivencias y procesos que, aun cuando se estructuran *grosso modo* merced a un centro radiante (la metrópoli), se mantienen, a pesar de sí y gracias a sí, fuera de él. Por otra parte, América Latina estaba siendo atravesada por dictaduras militares que golpeaban duramente a la población. Exilio, muerte, secuestro, tortura, y la sospecha permanente sobre los artistas y los actores culturales, de modo que los discursos sobre la identidad y la dependencia se centraron rápidamente en la problemática del poder, de su ejercicio y de su sufrimiento. El caso chileno, en lo que a las artes plásticas se refiere, fue descrito, entre otros, por Nelly Richard, Eugenia Brito y Adriana Valdés. La visión continental de ese proceso en el terreno de las artes plásticas aún no se construye.

Con los procesos independentistas y luego, con la construcción de las nacionalidades, la pintura latinoamericana del XIX, como es sabido, procedió primero a cantar a sus héroes patrios, y luego a realizar el inventario de lo que parecía ser la realidad. Ese camino había sido precedido y acompañado por la literatura. Había allí un esfuerzo por definir tanto lo que pudiera ser América como por reflexionar acerca de lo que íbamos a llamar «realidad». El Realismo de mediados del XIX ofreció una nueva opción al sugerir que era posible hablar de lo real a través de la investigación de lo social. Para ello, el Realismo formuló la noción de «tipo». El tipo tenía el carácter de particular, al concretar en sí lo universal y lo singular del entramado social. Pero si bien en América Latina ese modelo sólo vino a concretarse a medias con las diversas formas de criollismos y regionalismos del fin del XIX, dejaron marcada huella en las conciencias de la ciudadanía que, estando situada y delimitada por coordenadas urbanas, comenzó a encontrar, en un primer momento en personajes campesinos, y luego, en el proletariado urbano, aquella tipología que a su juicio estaba en las raíces de la nacionalidad. Este modelo se perpetuó en algunas formas de van-

guardia a las que nos hemos referido más arriba. De hecho, se recicló completamente en la Nueva Figuración argentina y venezolana, donde la pintura, tras haber abandonado la estética de la *mimesis*, se nutrió de «humbles ciudadanos» y de «burgueses corruptos», retomando, por otro lado, una disposición escenográfica de los personajes que a todas luces hacía referencia al arte de Goya²⁰, pero que, por otro lado, señala una insistencia en el modelo aristotélico que exige unidad de espacio, de acción y de tiempo. Es por eso mismo, porque los personajes se encuentran unidos en tiempo, acción y espacio, a pesar de que ese espacio ya no es mimético, que las obras aspiran a la universalidad y por lo que podemos hablar de «tipos».²¹

La integración arte-vida que propone Dadá y, más especialmente Duchamp, desplaza la intención descriptiva de la realidad, como mecanismo de su definición, hacia el análisis de los fundamentos de esas descripciones. La sospecha recae automáticamente sobre el «tipo», en tanto término para concretar un saber. La posibilidad de que las formas tradicionales del arte fueran insuficientes para abordar tales problemáticas se hacía evidente. Así, las formas teatrales del Surrealismo incluyen en sí fórmulas retóricas procedentes de otras formas de las artes visuales y escenográficas, especialmente aquellas surgidas al interior del cinematógrafo, que era a la sazón el medio de comunicación visual por excelencia en las grandes urbes. De hecho, en el Chile de las décadas del veinte y del treinta se popularizó una forma de columna social en donde se señalaban las familias pudientes que habían sido vistas saliendo de tal o cual estreno. Los cines constituían entonces no sólo un punto de reunión de diversas clases sociales sino también un muestrario en claves ya obsoletas (puesto que de algún modo el cine pasa a sustituir a las novelas por entregas de corte folletinesco a través de la prensa) de las problemáticas que afectaban a una sociedad que estaba viviendo un relativamente ágil proceso de integración y de ascenso (así como de descenso) social, desprovisto de toda crítica al sistema²².

El Pop Art fue sin duda aquella forma del arte contemporáneo que con mayor fuerza dio cuenta de este proceso modernizador, especialmente en lo que se refiere a las modalidades retóricas del cine y la publicidad y su integración en el proceso arte-vida. En América Latina, el Pop ingresa con fuerza en la década de los setenta, al mismo tiempo que se están produciendo obras informalistas y neofigurativas y que se están recepcionando



Instalación «Frankenstein» Estocolmo, Suecia 1996.

las formas conceptuales del arte. De hecho, existe un cierto consenso en considerar ciertas modalidades del Pop Art como formas conceptuales del arte.

Ahora bien, como se sabe, los conceptualismos han profundizado en ese proceso de integración arte-vida, así como en el de Muerte del Arte anunciado por Hegel. Una de las soluciones a esa integración ha sido la preferencia por las ambientaciones e instalaciones que ya el Pop había popularizado. Procedente de las «investigaciones» dadaístas, los conceptualismos han incluido la fotografía como parte constitutiva y como elemento discursivo del objeto a la hora de la ejecución de las «obras». En este sentido, la fotografía y el video funcionan como paráfrasis de la memoria, más allá del carácter necrológico de sus imágenes o del acto inmortalizador del individuo que dispara el obturador. Vinculo esto con el caso descrito en «Rashomón» (Akira Kurosawa). En ese filme se nos narran las tribulaciones de un juez que debe sancionar un homicidio. El mismo, sólo es reconstruible a partir de los testimonios de terceros, de modo tal que el juez, que no ha sido testigo, y que aún siéndolo, está sometido a la memoria deudora de la subjetividad propia -y en este caso de cada cual así como de los diversos intereses en juego-, nunca podrá reconstruir en verdad los funestos acontecimientos y los corazones protagonistas. Esa es una de las razones -por lo demás ampliamente descritas en los textos sobre cine, con la ayuda de la psicología de la percepción- por las que la cámara en mano nos sugiere «sensación de realidad» y que vinculamos al cine documental. Cuando esa cámara documental, que aspira a la objetividad, se nos ofrece quieta, sin los sobresaltos del camarógrafo, se está haciendo un discurso que aspira a la universalidad, como así lo aspiran los tipos de la novela y de la pintura realista.

Se trata, como en las «Mil y una noche» tan caras a Borges, de la narración de la narración, y también de la escritura sobre la escritura. El acontecimiento, que está sometido a la experiencia vivida de los espectadores y de los realizadores (espectadores que pueden operar como realizadores) en un lugar y tiempo específicos, adquiere un carácter mentirosamente universal al ser fijado en la cinta magnética, pues es sólo un vago eco de una totalidad. Así, la memoria ofrece aspectos recortados de una inmensidad sin principio ni fin que adquiere esas características sólo a la hora de referir la experiencia. Quien no haya presenciado ni participado en la acción así filmada no puede reconstruir ni medianamente lo

acontecido, con lo cual se refuerza la condición anónima del espectador y su posición excéntrica a los acontecimientos, exigiéndole, por lo tanto, la participación activa en la dotación de sentido, en la elaboración de hipótesis que otorguen unidad y coherencia a lo que no es más que un fragmento, como lo es su propia situación en el mundo. Más aún cuando el artista selecciona ciertas imágenes para construir con ellas un segundo discurso como ocurre con las diversas etapas de los proyectos de Castillo. Así, prácticas clásicas referidas a la intencionalidad de las parcelaciones de la realidad en el discurso artístico, se conservan en lo que luce insólito para el público poco habituado. Pero también se conduce al público tanto hacia el interés lingüístico de los conceptualismos por problemas lógicos de definición e identidad de los objetos, como hacia la preocupación latinoamericana por su identidad. En efecto, estas formas de arte instalan en la experiencia espacio-temporal del espectador el proceso constructivo y reconstructivo de las relaciones entre los diversos niveles y elementos de la ambientación o instalación conduciéndolo a la reflexión sobre su propia situación en el mundo. En América Latina esta postura tenía sus antecedentes, por ejemplo, en los cuentos de Borges «Tlön, Uqbar, Urbis Tertius» o «El jardín de los senderos que se bifurcan». Pero sobre todo en el famoso «marco recortado» de los MADI.²³ En él, los esfuerzos por integrar diversos géneros plásticos se vieron concretados precisamente en el modo de apropiación del espacio, basados en la teoría del «rectángulo elástico de Léger», de modo tal que la obra se integraba -siguiendo la aspiración constructivista- a la arquitectura, pero implicaba necesariamente la posibilidad directa de inclusión de la realidad en la «ficción». Dicho de otro modo, si bien señalaba por una parte el carácter teórico de lo que llamamos realidad, por otra enfatizaba los fundamentos experienciales de dicha teorización.

En 1995, Juan Castillo se apropió de un antiguo molino abandonado a las afueras de Estocolmo, que recientemente había sido reciclado como galería de arte. Allí ubicó monitores de televisión que transmitían una imagen única -mecanismo que popularizara, entre otros, Nam June Paik-, en tanto que otro monitor, puesto a unos treinta centímetros del suelo, transmitía imágenes que sólo era posible ver a través de su vago reflejo sobre la espesa y brillante superficie gaussiana de litros de aceite de motor quemado contenidos en un recipiente a propósito. El espectador, en la penumbra, oye el fluir del agua -que acompaña a todo molino- y sus propios pasos

sobre paja dispuesta en el piso. En las columnas, también a escasos centímetros del suelo, dispuso imágenes de pequeño formato -que Castillo llama *íconos*- en las que, sobre placas de cemento trabajado a mano, se ubican serigrafías de rostros tomados de la prensa a los que les ha practicado magulladuras, rasgaduras y borroneos con pintura. Para observarlos, el espectador debe agacharse hasta prácticamente acostarse en el suelo. Algo húmedo rodea a esos rostros y esos cuerpos. Evocadores, esos íconos y esas intervenciones sobre las imágenes y el cemento recuerda, por momentos, el arte de las cuevas paleolíticas. Evocadora, la instalación en su totalidad nos recuerda los campos de concentración, aquellos de todos los puntos del globo, donde incluso entre el horror, podían surgir amores, ternuras, risas. Y ese recuerdo enfatiza también la fragilidad de la existencia, la inseguridad, el miedo. ¿Cómo reconstruir los momentos vividos? El arte como testimonio, el artista como testigo, el artista como vidente. Algo hay aquí -y que ya ha sido señalado por otros- de reelaboración de la estética de lo sublime. Y esos personajes, que por trágicas circunstancias han figurado en los titulares de la prensa, ahora intervenidos, desfigurados, pasan a constituir tipologías iconográficas y simbólicas²⁴ que retratan la marginalidad (como aquello que se encuentra separado de los centros culturales y económicos y cuya participación es meramente tangencial y verificada en los medios masivos de comunicación) y la precariedad y que la testimonian.

Fue precisamente el Barroco, aquella forma retórica por excelencia, quien se encargó de tematizar lo pasajero de la vida a través de la *vanitas*. En ella, se esperaba que el espectador reflexionase sobre la futilidad de la vida (vanidad de vanidades, todo es vanidad), con la esperanza de que éste se volcase a las cuestiones del espíritu para así merecer el cielo. Así, la muerte carnal era aludida. No se refería a ella explícitamente, sino mediante citas, por ejemplo, mediante la inserción, en un canasto de frutas, de algunas iniciando su putrefacción, o de insectos, abejas, moscas y gusanos. La recuperación de grandes obras de arte del pasado al interior de obras contemporáneas, al modo de la paráfrasis, bien puede considerarse como forma de *vanitas*. Así, la pérdida del pasado de que nos hablara Jameson, los esfuerzos trágicos por recuperar el pasado en tanto fuente radiante y punto de referencia, constituyen una concreción en el abismo de la estética de la *vanitas*. Los diversos constructos y recortes al imaginario realizados en cada una de las diversas «corrientes» y tendencias en América Latina constituyen formas de la *vanitas*, puesto que sus practicantes pertenecen a un universo signado y asumido como marginal.



Foto para ícono sobre alquitrán y madera.

Y los esfuerzos de Castillo por «devolver» la imagen, amén de actos «resistentes», también constituyen rasgos de esa estética. En el contexto latinoamericano, pienso en algunos trabajos de Julio Plaza, Liliana Porter, Luis Villamizar, Mario Cravo Neto, Leopoldo Maler.

«Te devuelvo tu imagen» de hoy retoma en parte esos proyectos anteriores. Pero también se nutre de otro realizado por Castillo en París, del cual ya no quedan huellas. Quizá algo perdido en la Babel de Internet. Quizá su reconstrucción en la película que Ulises Gómez está finalizando en la



Foto para ícono sobre alquitrán y madera

actualidad sobre Castillo y aquel trabajo. El proyecto «Frankenstein» lo constituyó una serie de proyecciones de imágenes de un rostro creado por Castillo, que estaba construido por fragmentos de diversas razas. El rostro era retrabajado en la producción de diversos íconos que a su vez eran fotografiados en forma de diapositivas, las cuales eran proyectadas sobre distintos puntos, uno tras otro, del boulevard périphérique -la periferia, el margen, el límite- cercano al «centro de operaciones» y del río Sena. A los transeúntes sólo les era permitido ver la imagen reflejada en el agua o en el

asfalto. Los transeúntes, que desconocían todo el proceso del proyecto, sólo recibían referencias vagas, ecos de una imagen distorsionada por el vaivén del río o por el movimiento del vehículo que transportaba la proyectora, oponiéndose la relativa estaticidad de la imagen en la diapositiva a la experiencia empírica de la proyección, del fantasma de la imagen. Digitalizaciones de las imágenes fueron lanzadas en la red computacional para que los «usuarios» -alegoría de lo unitario de un mundo excéntrico- las intervinieran generando nuevas imágenes y propuestas sobre este ser multirracial, marginal y ejemplar. Un *golem*.

Ahora, tras la intervención en el Museo de Arte Contemporáneo realizada en noviembre de 1997, Castillo regresa a Pedro de Valdivia.

Castillo utiliza en esta muestra dos textos de dos escritores chilenos. Del primero, Pablo de Rokha, la aseveración de que «Hoy por hoy, todo está viejo en la gran aldea de Chile». El sustantivo «aldea», que nos invita a pensar inmediatamente en la provincia, se somete al adjetivo «gran», generando una suerte de paradoja referida al espacio implícito en la definición de *aldea*. Por otra parte, la aldea se vincula a lo «viejo», que inmediatamente relacionamos con la «memoria», pero también con lo «no actualizado», y que a diferencia de la aldea, sí se le exige renovación. Así, la paradoja espacial generada por la «gran aldea», avanza sobre la dimensión temporal de la «vieja aldea».

Los «efectos purificadores» del agua y el fuego que han intervenido las imágenes parecen ser alusiones a la naturaleza de la memoria, pero también a los procesos transformatorios ejecutados por los procesos de transculturación. El alquitrán y la brea, propio de barcos y marinos, que participa en el refuerzo de techumbres y en la construcción de caminos, sobre el que se reflejan las imágenes, pareciera también participar en esa alusión a la memoria, pero también en la creación de rutas, de caminos, de conexiones entre los diversos niveles de apropiación de la realidad y de los saberes sobre esa misma realidad, que aparentemente conducen a sucesivas paradojas, pero que, contrario sensu, van encontrando soluciones en los modos como vamos apropiándonos de diversos espacios, teóricos y prácticos. Y esa apropiación, quizás en un primer momento inocente, rápidamente va aportando nuevas relaciones y nuevas paradojas en el acto de nombrarlas y describirlas.

El segundo texto pertenece al joven Matías Rivas. «De Práctico todos se compadecen./ Su falso estoicismo convence a pequeños ignorantes./



Obreros en la oficina salitrera Pedro de Valdivia, Chile (foto Raúl Salfate).



Fotografías extraídas del álbum familiar del artista.

Pero de las garras de estas letras, Práctico/ te advierto que saldrás arañado./ Y publicaré en los pasquines que tú bien conoces/ lo alto de tu cornadura/ y lo injusto de tu fama de buen Mecenas». El término práctico, que puede evocarnos desde una actitud ante la vida, en la medida en que es habitual referirse a una persona que opta por un «remitirse a los hechos» como una «persona práctica», hasta el nuevo orden social, político y económico del libremercado, nos permite interpretarlo como una alusión al «poder» desde dos bandos: el de la supervivencia del humilde ciudadano y el del ejercicio de ese poder en nombre de ese mismo humilde ciudadano.

La advertencia a los estigmas que la escritura inligrará a ese orden, bien puede trasladarse a las cadenas críticas subterráneamente desencadenadas por las imágenes concretas seleccionadas por Castillo y su situación relacional desde el espectador.

Mientras el primer texto orienta hacia la acción, el segundo orienta a los mecanismos y recursos despegados para la acción. La oposición de ambos textos, propone la transformación de lo nuevo -las nuevas formas del poder- sobre la base de que profundizan antiguas formas del poder. Y ese poder, bajo la forma de imposiciones en los modos de mirar, retratar y nombrar, puede desmontarse merced a los modos como América Latina ha subvertido sistemáticamente desde el imaginario y desde la praxis misma los mecanismos de construcción que le son impuestos. Para Castillo ese acto se resume en el título de esta muestra. Retoma las fotografías familiares que proyecta por las calles que recorrió en su infancia y que hoy se encuentran prácticamente abandonadas. Proyecta esas imágenes contra los muros que habitara y les prende fuego, dejando que se consuman y se desvanezcan en la noche. Se apropia de un letrero electrónico en los cerros de Antofagasta en los que proyecta tres veces el nombre de este trabajo, «Te devuelvo tu imagen». Entrevista a dos mujeres. Una propia de Pedro de Valdivia, la otra proveniente del «mundo de la cultura». Intercambia sus voces y sus discursos en lo que llama «las dos Fridas», con la evidente cita al autorretrato de la mexicana, ahora convertido en símbolo de la integración, del intercambio de información generado por los procesos de transculturación. Proyecta nuevamente la imagen familiar, esta vez sobre el agua. Filma los acontecimientos. Fotografía, filma, proyecta, filma la proyección. Imagen familiar sobre el telón, imagen familiar sobre el agua, imagen familiar sobre el telón y sobre el agua filmada, hasta que esa imagen

familiar pierde su carácter privado para ser la imagen familiar de cualquiera, para ser ante todo imagen de una imagen familiar. Y están las fotografías originales, de las cuales se tomaron las diapositivas. Y está la imagen de la memoria, nítida o perdida en el tiempo o transformada por las ambiciones de la memoria. Y están también las imágenes que nosotros vemos en esta ocupación, que no son las que viera Castillo: son las que quiere que creamos fueron vistas por él. Integra imágenes con rostros de latinoamericanos en Estocolmo -donde reside en la actualidad- y borra sus ros-

tros. Proyecta e inscribe estas imágenes en madera, en brea, en alquitrán. Imágenes de las que a veces tenemos un ícono, a veces el reflejo en la superficie satinada del alquitrán. En cada una de esas fases, Castillo va alterando y subvirtiendo el sentido de las imágenes merced a los recursos formales que le entrega cada una de las «técnicas» solicitadas. El pasado y el presente de esas imágenes se diluyen en el *Maelstrom* de la red de relaciones entre las imágenes y sus facturas, entre los diversos actos de construcción del proyecto y los diversos recorridos del espectador por la sala.

1. VV.AA.: América Latina en sus artes. Siglo XXI, México, 1974. Comp. Damián Bayón.

2. VV.AA.: El artista latinoamericano y su identidad. Monteávila Editores, Caracas, 1975. Comp. Damián Bayón.

3. Véase MARTINEZ, Agustín: Metacritica. Problemas de historia de la crítica literaria en Hispanoamérica y Brasil. Universidad de Los Andes, Mérida, 1995.

4. GUIDO, Angel: Redescubrimiento de América en el arte. Ed. El Ateneo, Buenos Aires, 1944.

5. ORTIZ, Fernando: Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1978 (1940).

6. Esta teoría fue desarrollada por Traba en el libro Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1959-1970, Siglo XXI, Bogotá, 1974. El centro de dicha teoría puede encontrarse también en la ponencia «La cultura de la resistencia», presentada al encuentro de críticos literarios desarrollado en la ciudad de Bonn, y publicado en VV.AA.: Literatura y praxis en América Latina. Monteávila, Caracas, 1975.

7. Esta «transmutación» es la descrita teóricamente en el modelo de la transculturación.

8. ACHA, Juan: Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura. Fondo de Cultura, México, 1980; GLUSBERG, Jorge: Retórica del Arte Latinoamericano. Nueva Visión, Buenos Aires, 1978.

9. Conversación con Juan Castillo.

10. Véase RAMA, Angel: Las máscaras democráticas del modernismo. Fundación Angel Rama, Montevideo, 1985.

11. Y esta me parece una característica casi suprahistórica.

12. Al respecto puede consultarse el clásico ensayo de Frederic Jameson, «El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío», traducción de Esther Pérez, Revista Casa de las Américas Nº 155-156, año XXVI, La Habana, 1986. Existe también una versión española del mismo artículo y, más recientemente, una selección de los escritos más relevantes de este filósofo.

13. Esta es, por ejemplo, la posición de la crítica española, Subirats, Marchán Fiz, Victoria

Comballá. Véase VV.AA.: El descrédito de las vanguardias. Blume, Barcelona, 1980.

14. Conversación con Juan Castillo en el living de mi casa.

15. Forma popular de culto a los muertos en trágicos accidentes callejeros y que se construyen lo más exactamente posible sobre el sitio de los acontecimientos, que se supone alberga el alma del difunto. Las «animitas» son visitadas tanto por los deudos - que instalan en ellas placas recordatorias del difunto y que ponen flores y encienden velas con relativa frecuencia- como por gentes necesitadas de «favores de las ánimas» quienes introducen cartas petitorias y/o placas de agradecimiento por los favores concedidos por las cortes celestiales.

16. CASTILLO, Juan: «El collage social» en Ruptura, Documento de arte, Ediciones C.A.D.A., agosto de 1982.

17. Véase ROMERO, José Luis: Latinoamérica. Las ciudades y las ideas, Siglo XXI, México, 1976.

18. Ya Angel Rama llamaba la atención sobre los diversos niveles geográficos al interior de las naciones latinoamericanas de los procesos de transculturación: las grandes urbes con respecto a las grandes metrópolis; las pequeñas ciudades provinciales con respecto a las capitales.

19. *Ibidem*.

20. Véase, ASHTON, Dore: Jacobo Borges. ...

21. Quiero, sin embargo, indicar que no pretendo afirmar que los contenidos de las «obras» sean los mismos, desconociendo el paso del tiempo. Señalo, simplemente, el hecho concreto de que en la construcción de imaginario y en su reformulación plástica, no es posible deshacerse del pasado y de su carga referencial.

22. Nos estamos refiriendo aquí al cine comercial hollywoodense, que era el que llegaba con profusión a nuestras salas de cine.

23. Véase, PERAZZO, Nelly: Vanguardias de la década del '40: Arte Concreto-Inventivo-Arte Madi-Perceptismo. Museo Sivori, Buenos Aires, 1980.

24. Bástenos recordar a Goya.



1



2



3



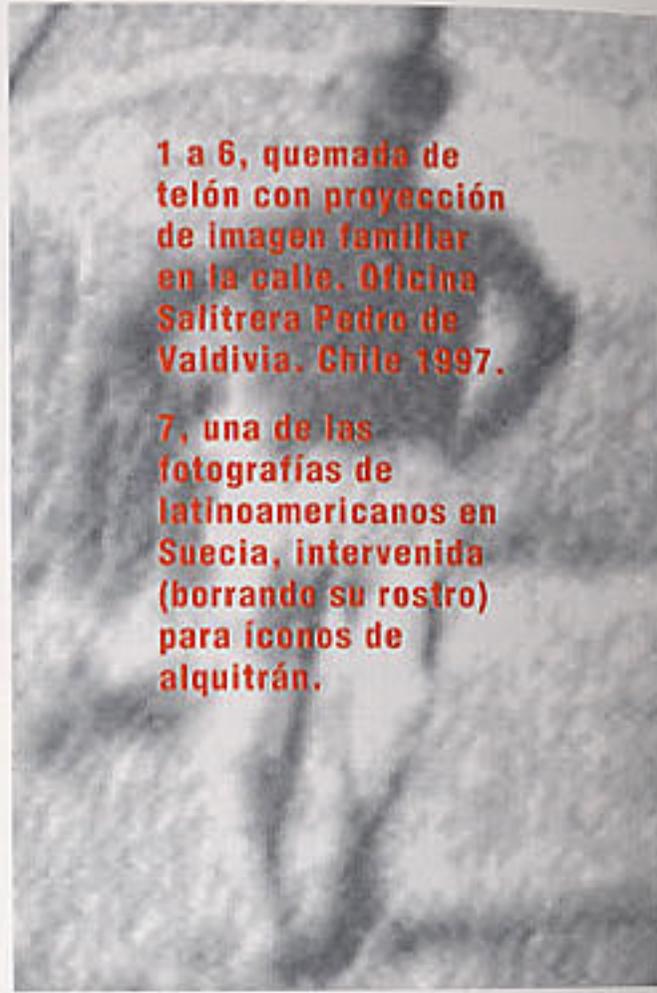
4



5



6



1 a 6, quemada de telón con proyección de imagen familiar en la calle. Oficina Salitrera Pedro de Valdivia. Chile 1997.

7, una de las fotografías de latinoamericanos en Suecia, intervenida (borrando su rostro) para íconos de alquitrán.



7



1



2



3



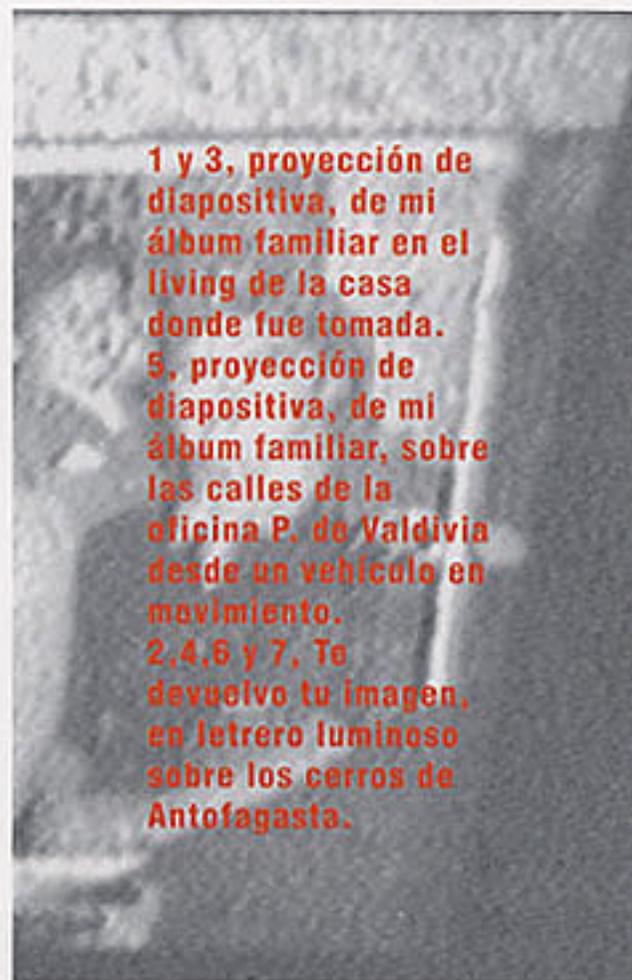
4



5



6



1 y 3, proyección de diapositiva, de mi álbum familiar en el living de la casa donde fue tomada.
5, proyección de diapositiva, de mi álbum familiar, sobre las calles de la oficina P. de Valdivia desde un vehículo en movimiento.
2, 4, 6 y 7, Te devuelvo tu imagen, en letrero luminoso sobre los cerros de Antofagasta.



7

A Juan Castillo; en el retorno al descampado visible

Fernando Balcells

Hay obras que la mirada atraviesa y otras por las que pasa y descansa. Hay obras que perturban un instante y se olvidan. Hay obras, pocas, que me convocan, llamándome por mi nombre. Me dicen, te devuelvo a tu memoria, porque no hay sentido fuera de la memoria.

En estos días de retorno de Juan Castillo, hemos hecho memoria y recuperado algún sentido, continuando una conversación joven de dieciocho años sobre su trabajo 'Te devuelvo tu imagen'. Este breve texto, es una parte de esa memoria, que me incorpora en la obra y la transforma, a su vez, en partícula del nombre al que respondo.

'Te devuelvo tu imagen' aparece en Santiago, año 80, con la violencia discreta de una pasión prohibida. Fue una manifestación pública del deseo de recuperación del cuerpo, de la imagen y la palabra. Obra de refiguración de un espacio de relaciones, de señales, trayectos, idioma y emociones, huellas, nombres, ceremoniales y relatos de una identidad en emergencia.

No he tenido que esforzarme en el recuerdo para vernos, pegando carteles en un eriazó de Vespucio, tan lleno de amenazas entonces, como denso de poblaciones en la actualidad; tan cargado de ansiedades y deseos, como despoblado hoy día de pasiones.

Esta vuelta de la imagen me permite enhebrar los motivos de Juan Castillo en el arte y los del CADA; obras de sobrevivencia, intransigentes y necesarias, rescatadas de la desdicha, proyectadas como cinceles en el aire, 'esculturas sociales', escrituras y marcas pintadas en la compasión de nuestros paisajes. Para algunos equivoca, la identidad del arte y la vida es aún, por lo que viene, la disyunción que abordar, "para no morir de hambre en el arte".

Durante todo este tiempo me ha trabajado el contraste entre la promesa y la precariedad de las imágenes. En un principio, atribuía el magnetismo de la obra al enigma y a la paradoja de la frase 'te devuelvo tu imagen'. Un lienzo en un muro, apenas y frágil una marca de papel en el descampado visible, un espejo volátil ofreciéndose diáfano: ...'yo me entrego para que aparezcas en mi brillo...' Ahora vuelvo y te devuelvo tu imagen, y otra más,

que se abre en un reflejo doble, no simplemente tu imagen invertida, sino tu sombra, carminando espectral, irreconocible, a tu lado. Tu imagen de niño flotando en el agua de una piscina, aquí en Santiago, febrero 98 y, refugiado hoy en este espejo de aceite, quemado para multiplicar los signos de su historia.

Aquí la imagen no reconforta. De mirarse, este espejo quiebra la semejanza; la identidad del sí mismo y la identidad de los semejantes. Esa es la disyunción que desampara al híbrido-Frankensteins- que nos constituye, y nos maquillamos.

Lo que se juega en esta devolución es una sombra formada por la descoyuntura del cuerpo, la imagen y la palabra. Sombra trinitaria forjada de retazos dispersos, engastados esta vez en el alquitrán desde donde estas imágenes nos convocan a una memoria pensante, arqueológica, de recreación y celebración de la vida.

La obra de J.C. en su largo espaciamento, testimonia una temporalidad regida por el pulso de su propia memoria del deseo. Más que simples huellas del pasado, son las marcas y las figuras de una presencia tensada como fecha al porvenir.

La promesa de una devolución de mi imagen se cumple, sin embargo, en su falla, haciendo patente su ausencia y manteniendo al autor promitente, en el mismo movimiento, en el borde exterior de la realidad real, como un marginal impenitente. En esa fisura se juega la belleza del gesto de J.C.; negado, sustraído o retraído, el cuerpo privado del habla no se configura en imagen, sino en deseo de imagen. Ese es el don, la devolución del deseo y del habla del deseo, abriéndose paso entre el miedo y el discurso represivo o entre el miedo y el discurso complacido.

Hay un momento, evidente para cada uno, y éste es el de Juan Castillo, en que la vida se extiende a la vista como el transcurso de la única obra que nos interpela y establece, desde la pérdida, la apertura del inconsciente al habla y funda en su don la oportunidad de paisajes que son espejos de amor anónimo; pasión del deseo perdido.

MARCO DE MADERA

ALQUITRAN

FOTOGRAFIA



«Tardien, el niño que se observa en la fotografía, no es Usted, sino su pequeño hijo que ha desaparecido. A fin de averiguar en qué casa, calle o ciudad volverá a encontrarlo, continúe con el pensamiento o la memoria, el jardín que ciertamente debe prolongarse más allá de los bordes recortados de esta fotografía.»

Juan Luis Martínez.



Juan Castillo

Nace en 1952 en Antofagasta, Chile.

- 1979 Forma el Colectivo Acciones de Arte (C.A.D.A.), con Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Fernando Balcells y Raúl Zurita. Stgo. Chile
Diversas acciones e instalaciones. Chile.
Instalación en Galería Imagen, acciones en sitios eriazos y vitrinas del centro de Santiago. «Señalando nuestros márgenes». Chile.
- 1980 Acción de arte «Señalando nuestros márgenes». Valparaíso. Chile.
- 1981 Como miembro del C.A.D.A., representa a Chile en la Primera Muestra de Videoarte Latinoamericano que organiza el Museo de Arte Moderno de Nueva York. USA.
Como miembro del C.A.D.A., representa a Chile en el Videofestival Portopia 81, Japón.
Diferentes acciones de arte bajo el título «Te devuelvo tu imagen». Stgo. Chile.
Instalación en el living de su casa. Intervención serigráfica en las animitas al costado de la carretera Panamericana Norte entre Santiago y Taltal. Chile.
- 1982 Trabajo «Campos de luz. Intervenciones en el paisaje chileno» junto a Ximena Prieto. Primer Premio Medios Múltiples en el Tercer Concurso Nacional de Gráfica. Museo Nacional de Bellas Artes. Stgo. Chile
- 1983 Representa a Chile en la Bienal de París.
- 1984 Participa en el Festival Internacional en Video en el Kijkhaus, Holanda.
- 1987 Participa en el Festival Mundial de Videoarte de Australia.
Instalación en el Kulturhuset de Estocolmo, Suecia.
- 1989 Videoinstalación «ABC», Norrköping Konstforum, Suecia.
- 1990 Videoinstalación en Galería Arton A, Estocolmo, Suecia.
- 1991 «Noches en los jardines suecos». Instalación en Fylkingen, Estocolmo, Suecia.
Participa en el Primer Festival de Multimedia de Cabo Polonio, Uruguay.
- 1993 Instalación en galería Ekeby Övarn, Upsala. Suecia.
- 1994 «Ciego». Videoinstalación, Ekeby Övarn, Upsala. Suecia.
- 1995 «3 + 3». Instalación en Södertälje Konsthall, Suecia.
«Corren vientos fuertes». Instalación en el Festival Internacional Eventa 2, Upsala.
- 1996 Proyecto «Frankenstein». Intervención con proyección de imagen sobre las carreteras de París, Malmö, Lund, Estocolmo, Upsala. Instalación en diferentes espacios de estas ciudades.
Participa en la exposición «El nuevo arte sueco», organizada por el Museo de Arte Moderno de Estocolmo, Suecia.
- 1997 Participa con el proyecto «Frankenstein» en el Festival Internacional de Seúl «Las 9 cabezas del dragón». Corea.
Participa en la Tercera Bienal de Videoarte en el Museo de Arte Contemporáneo. Stgo., Chile.
- 1998 Ocupación «Te Devuelvo tu Imagen», Galería Gabriela Mistral. Stgo., Chile.

Galería Gabriela Mistral

Directora	Luisa Ulibarri L.
Colaboradores	Margot Horzella Carlos Kater Astrid Orfali
Prensa	Juana San Martín
Exposición	
Montaje	Juan Castillo
Fotografía	Guillermo Feuerhake Diana Duhalde
Video	Marie Grönlund
Catálogo	
Edición y Producción	Pardo & Asociados
Textos	Fernando Balcells Guadalupe Alvarez de Araya Juan Castillo
Fotografía	Guillermo Feuerhake Diana Duhalde
Diseño	Adolfo Pardo y Juan Castillo

Este proyecto fue organizado y financiado por el
Departamento de Programas Culturales
de la División de Cultura del Ministerio de Educación
y con el auspicio adicional de:

DISPROA LTDA

PUNTO 3. PUBLICIDAD

BUSTAMANTE PRODUCCIONES SA

LATINA LTDA



SAMSUNG

Se agradece la colaboración de:

Lotty Rosenfeld

Juan L. Castillo

Rolando Castillo

Arturo Castillo

Angela Riesco

Sonia Marotta

Alejandra Coz

Horacio Marotta

Jaime Valenzuela

Carlos Ortúzar

Adolfo Pardo

Talleres Gráficos del Mar

Aldo Rusin

Juan Carlos Bustamante

Ignacio Agüero

Mario Fonseca

Miriam Alvarez de Castillo

María Elena Muñoz



Galería Gabriela Mistral

DEPARTAMENTO DE PROGRAMAS CULTURALES DIVISION DE CULTURA - MINISTERIO DE EDUCACION