



Proyecto Curatorial

La exposición Atelier Populaire presentada en el Instituto Francés, tiene como principal condición – autoimpuesta–, desprenderse de las variadas exposiciones que se han realizado en torno a los años 60. Pretendiendo que el principal gesto que diferencie este trabajo, sea justamente utilizar dichos años como cimientos de investigación para entender la producción del periodo, planteando una posible hipótesis de trabajo que se desarrollará a través de prácticas actuales sin hacer una transcripción literal como muchas veces se ha realizado, en que la producción es descontextualizada e ineficiente en su carácter político-discursivo.

La curatoria, se presenta bajo la búsqueda de autoconciencia de querer producir obras a partir del interés de emitir un discurso, considerando la obra como un hecho político del lenguaje, en que las subjetividades de los artistas se despliegan y escenifican. Tal como dice Blanchot o Ricoeur, la fijación de la idea es inmanente a todo ser humano, a lo que podemos sumar que dicha fijación puede ser a través del habla, la escritura o, en este caso, a través de obras o ejercicios artísticos.

A partir de la investigación de la producción francesa y chilena de 1968, se ha propuesto como premisa una correlación directa entre significante y significado, es decir; la forma en qué se produce se relaciona directamente en el cómo se produce. Por lo mismo, un afiche del 68 posee una diferencia sustancial en la recepción, donde el cambio perceptivo que han sufrido los receptores se ha forjado principalmente a través de las técnicas de elaboración y la sobreutilización de iconos o símbolos empleados en estos carteles; características que han producido un agotamiento de la mirada (Donoso).

Dentro de este panorama se inscribe Atelier Populaire, rememorando el grupo francés bajo una lógica de producción académica, en que los integrantes de la exposición, al igual que la del extinto colectivo, han formado parte de una escuela de artes. Este somero dato resulta transversal para la premisa que hemos propuesto, ya que la utilización técnica y simbólica de ciertos elementos debería ser un tema comúnmente tratado en este espacio académico, en que el artista se debe cuestionar el porqué de su producción.

Las obras aquí expuestas abordan; la imposibilidad de emitir un discurso; las distintas formas de anular el contenido comunicacional; el silenciamiento o encriptación de la palabra; entre otras estrategias que demuestran un agotamiento de la matriz discursiva expuesta en distintos soportes, como la pintura, grabado, serigrafía, video, cerámica y el bordado.

a) Traducciones y transcripciones

Uno de los procesos más contemporáneos y transversales de nuestra cultura es la traducción o transcripción de distintos lenguajes. Nos encontramos rodeados de miles de imágenes e informaciones que han existido históricamente, pero que en específico, su lenguaje y fijaciones técnicas han cambiado, produciendo nuevas formas y percepciones en el dialogo.

Dentro de estos cambios, se inscribe el trabajo de Felipe Rivas San Martín, quien específicamente para esta exposición, nos muestra el traspaso de un discurso a una codificación QR. Dicho código se define como un módulo de almacenamiento a través de puntos y barras; estos dos elementos, ligados al dibujo y a la pintura, alojan un sinnúmero de informaciones indescifrables por el ojo humano, pero que a través de un dispositivo smartphone, se posibilita la traducción y redireccionamiento del contenido invisibilizado.

La estrategia de traducción abordada por el artista y, en particular por el smartphone, permite en un cierto grado, la emancipación de sus receptores. La pintura QR invita a ser leída bajo una lógica de ocultamiento, es decir, al mostrar la codificación del mensaje se vuelve imposible no querer entender o aprehender el contenido de esta. La obra, posibilita además performar el espacio, interactuando con el mensaje desplegado para ver la “verdadera obra”.

b) Fijar el agotamiento.

Una de las hipótesis transversales en torno a la incorporación de los Mass Media y de la fotografía, es el aumento obsceno de información que imposibilita una comprensión y experiencia idónea con los datos que éstas nos entregan. A raíz de ello, la producción de información (texto, imagen y audio) cumple con las lógicas ya establecidas del mercado, donde la oferta y demanda rigen su producción. Por lo mismo, nos encontramos con similitudes generales en el contenido fotografiado, en la forma en que los medios abordan el lenguaje y, principalmente, en una extrema conciencia de cuáles son los insumos demandados.

Dentro de este panorama, la obra de Cecilia Flores aborda el contenido emitido por un diario nacional. En las cuatro piezas aquí presentes, se observa el bordado de noticias de prensa amarillista, bajo una técnica íntima y cercana, que reivindica en cierto modo el contenido gráfico del diario, pero no así la significancia de éste. Es por ello, que el bordado es tergiversado y superpuesto con las letras del soporte empleado, que en este caso nuevamente nos remite a un carácter íntimo y doméstico como lo es el saco de harina.

Las noticias utilizadas, son tensionadas plástica como conceptualmente, donde se produce una disrupción constante, del contenido vacío de la prensa en contraste con lo doméstico y cercano del acto de bordar.

Dentro de la misma sintonía se encuentra el trabajo de Catalina Rozas, quien a través de dos piezas serigráficas demuestra el agotamiento de la matriz empleada, teniendo una serialización de la imagen técnica que se agota. Esta invisibilización de la imagen se transforma en una metáfora de la condición actual de la imagen de prensa, donde la extrema producción y sus contenidos vacíos no generan una atracción informativa ni comunicacional.

c) Sobreexposición.

La sobreexposición, corresponde a una "técnica" o error muy común en la fotografía, y que se caracteriza por una extrema luminosidad obtenida a partir de un largo tiempo de exposición o una gran apertura del diafragma. Muchas veces se puede cometer el error de decir que esta imagen no tiene información, ya que sólo vemos luz o un blanco profundo. Pero, justamente al contrario de ello, lo que vemos en esta imagen es la concentración de mucha información, donde la luz plasmó en el material fotosensible un tiempo prolongado o altas condiciones lumínicas.

Bajo esta metáfora fotográfica, se presenta como hipótesis que la producción contemporánea debería tener más blancos, espacios y tiempos que posibiliten a la información, y no que ésta se encuentre dispersa por distintos medios; es decir, justamente dicha blanquitud atrae y permite en cierto modo una emancipación de sus observadores, quienes ven en ella una posibilidad de llenado.

Para ello, Sebastián Valenzuela emplea dos grabados de afiches del 68 (francés y chileno) bajo esta lógica de sobreexposición. En ambas piezas, la información no es dispuesta a simple vista, ya que el grabado es realizado sin tinta, bajo la técnica del gofrado. En el papel dispuesto en sala, se observa el relieve de un blanco sobre blanco, donde las condiciones lumínicas permiten la visualización de su contenido gráfico.

Dentro de la misma lógica, se encuentra el trabajo de Guillermina Bustos, quien a través de un proceso de captura con alginato, produce una matriz a partir distintos muros de la ciudad de Santiago. La elección aleatoria de distintas huellas dispuestas en las paredes, pone énfasis en el soporte de cotidianas inscripciones informativas como afiches, pancartas o simples rallados. Sin duda, tanto para la revolución social del 68', como para los actuales movimientos sociales; el muro se ha transformado en el soporte idóneo para comunicar. La acción del pegado o rallado sobre éste, invisibilizan el canal del mensaje, por lo mismo, en la obra de Bustos se puede ver un rescate de las huellas innatas que posee la ciudad, donde justamente cada una de ellas, nos comunican de igual o mejor forma que aquellos rayados o afiches que se han vuelto protagonistas invisibles del paisaje. El traspaso de esta huella es llevado a la creación de 13 cerámicas con dicha matriz, donde su estatuto de camuflaje o maquillaje doméstico se tuerce para ser empleada desde su propia condición de fractura. En sencillas palabras, cada una de estas cerámicas son huellas seriadas dispuestas en el muro para visibilizar lo invisible.