



/ATELIER POPULAIRE

Sebastián Valenzuela
Editor | Curador





Valenzuela, Sebastián

Atelier Populaire; una propuesta de reactualización.- 1ª. ed. Santiago: Écfrasis, 2015
80p.; 17x24 cm.- (Investigación y Curaduría)

ISBN 978-956-358-625-1

Materias:

Historia. Arte Contemporáneo. Arte y sociedad. Siglo 20. Catálogo Exposición

ATELIER POPULAIRE; una propuesta de reactualización.

© de la edición Editorial Écfrasis, 2015

© de los textos Sebastián Valenzuela, Tomás Armijo y Valentina Gracia, 2015

© de las fotografías cada autor.

ISBN: 978-956-358-625-1

Cualquier utilización del material aquí expuesto se requiere aviso y permiso
previo de sus autores y editorial.

ATELIER POPULAIRE

una propuesta de reactualización

/ATELIER POPULAIRE

- 08** **Presentación**
- 10** **El mayo de 1968 no es sólo francés, es mundial**
Tomas Armijo
- 20** **Compendio gráfica Chile-Francia**
Valentina Gracia
- 24** **Sobreexposiciones y subexposiciones; una poética
de la imposibilidad**
Sebastián Valenzuela
- 36** **Catálogo exposición**
- 38** **Proyecto curatorial**
- 40** *Traducciones y transcripciones*
- 44** *Fijar el agotamiento*
- 50** *Sobreexposiciones*
- 60** **Registro exposición**
Sala Claudio Gay, Instituto Francés

PRESENTACIÓN

Esta investigación, se centra en el estatuto comunicacional y discursivo de los movimientos sociales. Para ello, se han analizado dos casos distinguidos por la creación y manejo de distintos soportes que la sociedad utilizó para comunicar:

Durante el año 1968, diferentes fenómenos sociales, culturales, políticos y económicos intervinieron alrededor del mundo, por un lado; el *Mayo francés* expuesto a través de *Atelier Populaire*; y por otro lado, Chile con el surgimiento de la *Brigada Ramona Parra*, colectivo brigadista que empleó el muralismo como acción social. En ambos hitos, la escenificación –como también el medio mismo del mensaje– se vuelve clave y trascendental para el impacto discursivo que actuó en ambas sociedades, donde se considera que el recurso gráfico fue una de las principales herramientas que pretendía transmitir ideas de distintos grupos sindicales; trabajadores, mujeres, estudiantes, entre otras entidades. El empleo de estos recursos en 1968, funcionaron de forma idónea, siendo considerados como materiales esenciales de estudio para entender: las peticiones de los sindicatos, las ideologías del periodo, el panorama político-social o incluso, para concebir el proceso técnico evolutivo del grabado o la pintura.

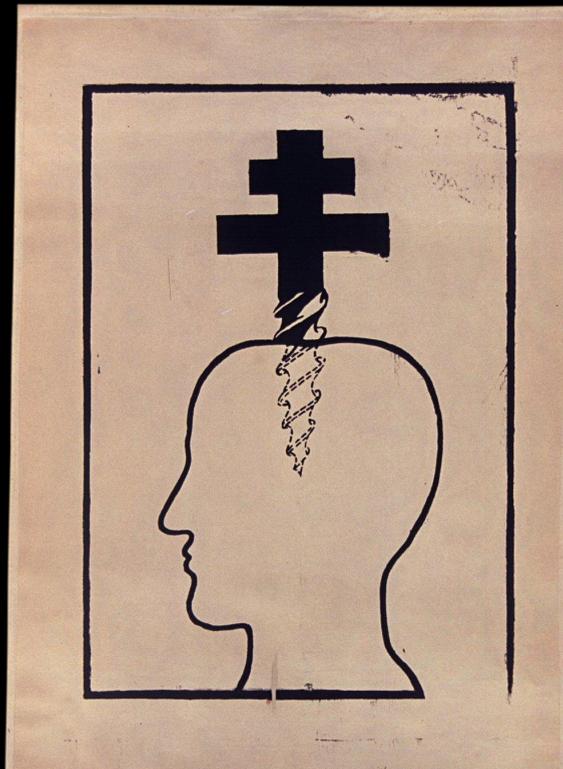
Considerando este recurso gráfico desde un aspecto comunicacional, nos enfrentaríamos a tres instancias claves que participan en el proceso de elaboración y recepción de cada uno de ellos. A esto, lo podemos denominar como triada comunicativa y/o productiva (emisor – mensaje – receptor). El emisor de los carteles producidos en ambos países, fueron artistas o diseñadores, quienes constantemente funcionaron como colectivos o agrupaciones (*Atelier Populaire*,

Ramona Parra, Taller 99, Grupo Signo, Forma y Espacio, entre otros), que a partir de reuniones y trabajos colaborativos producían el texto y la imagen impresa en los carteles, afiches o panfletos. Por otro lado, tenemos el cartel mismo, o sea el mensaje, el cual se caracterizó por su carácter precario, elaborado a través de técnicas seriadas (*Atelier Populaire*) o pinturas colectivas (*Ramona Parra*) que podían ser realizadas de forma muy rápida; por último, los receptores se caracterizaron por estar compuestos por los mismo productores de las acciones, la sociedad transversal, la policía y el estado que oprimió constantemente las producciones alusivas contra los regímenes de ambos países.

A partir de este panorama productivo, surge la interrogante sobre la utilización de estos medios en nuestra actualidad; tiempos en que la tecnologización y el surgimiento de nuevos medios han agotado el empleo de recursos mecánicos y de sus imágenes recurrentes, donde podríamos preguntarnos, ¿Por qué considerar estos carteles como herramientas o soportes idóneos para comunicar? ¿Qué recursos contenían gráfica y plásticamente estos carteles? ¿Qué eficacia comunicativa tienen hoy en día estos recursos gráficos?, entre otras. Dentro de todas estas interrogantes se localiza la investigación, búsqueda y producción de obra expuesta en las siguientes páginas.

El mayo de 1968 no es solo francés, es mundial

Tomás Armijo



Añiche del Mayo Francés de 1968

“Es el individuo, sus necesidades y sus potencialidades, lo que construye los cimientos de todos los fenómenos sociales y culturales”

Ralph Linton

Sin duda, el contexto preponderante de 1968 fue resultado de largos procesos sociales, culturales y políticos, caracterizados principalmente por la irrupción de la juventud como sujeto histórico activo; quienes además, criticaron y cuestionaron las estructuras impuestas por los poderes hegemónicos de la posguerra. A raíz de este hito, surge la necesidad de entrelazar el contexto histórico-social del panorama mundial que jugó un papel clave en gestar y solventar esta serie de cambios.

|

La década de los sesentas representó para el mundo entero, una serie de transformaciones sociales, políticas y culturales que intervinieron en la estructura misma de la sociedad, condicionando una nueva forma de vivir y pensar la vida. La juventud, a su vez, surge como un nuevo actor sociopolítico de las grandes ciudades, particularmente aquellos que, gracias a los procesos de democratización educacional, habitaban el espacio intelectual universitario. Éste será el tiempo en que los marginados del mundo occidental enarbolarán banderas de lucha, exigiendo y reivindicando derechos universales olvidados.

Para poder entender el entramado cultural de mediados del siglo XX, es necesario recordar y considerar el reordenamiento geopolítico experimentado una vez terminada la Segunda Guerra Mundial, en donde se posicionan dos proyectos hegemónicos y antagónicos, el primero de ellos; el Socialismo, encabezado por la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas) y con influencia directa en Europa del Este, además de aliados en Asia, África y Cuba, y el segundo; el Capitalismo, comandado por Estados Unidos y sus aliados de Europa Occidental, y su influencia directa en América del Sur, Sudáfrica y Oceanía. A ambos factores, se les suma también; los procesos de descolonización vividos particularmente en África y Asia y, el movimiento de los países no alineados o neutrales que se restan del enfrentamiento ideológico mundial de estas dos grandes potencias.

Esta multiplicidad de escenarios y tensiones a nivel mundial, provocaron que el devenir de la historia fuese mucho más dinámico e inmediato durante este siglo, gran diferencia con los anteriores los cuales son considerados como de larga duración¹.

1 Término referido a la duración del tiempo histórico, desarrollado por Fernand Braudel.

El siglo XX corto, como lo acuñara Eric Hobsbawm², tiene un tiempo cronológico que va desde 1914, con la Primera Guerra Mundial, hasta 1991 con la caída del bloque socialista; dentro de este periodo se logran vislumbrar tres procesos o etapas con características particulares. La etapa más importante para esta investigación, se desarrolla entre 1945 y 1973, denominada *La Edad de Oro*.

Antes de adentrarnos en la cristalización de 1968 como uno de los años más relevantes para la historia del siglo XX, es necesario describir –a modo general– los cambios socioculturales que se venían generando gracias a la estabilización económica y a los procesos de democratización vividos por los países desarrollados y aquellos que se encontraban en “vías de desarrollo”.

Los avances de la industrialización y la modernización de la agricultura permitieron, como nunca antes, un éxodo masivo hacia las grandes urbes del globo, incluso en aquellas zonas geográficas donde no se había desarrollado un avance técnico en la producción y explotación de la tierra, como fue el caso de Latinoamérica. El campesinado y la población rural se ve mermada producto de esta migración campo-ciudad intensificada por el progreso económico y la ilusión de la vida moderna. De esta forma, “los países desarrollados industrializados, con una o dos excepciones, también se convirtieron en los principales productores de productos agrícolas destinados al mercado mundial” (Hobsbawm; 1999, 295).

El aumento demográfico de las ciudades condiciona la modernización y urbanización de las mismas, por lo que se hace necesario contar con mano de trabajo calificada y educada. Es así como surge la necesidad, desde el Estado, de contar con una población alfabeta y profesionalizada que ocupará una diversidad de cargos de nivel medio y administrativo. La educación se democratiza y ya no son solo a los sectores acomodados quienes han accedido históricamente a ella, sino que también los sectores medios y bajos de la población. La demanda de educación secundaria, técnica y universitaria aumentó considerablemente, influyendo en su infraestructura y cuerpo docente.

La gran expansión económica mundial hizo posible que un sinnúmero de familias humildes -oficinistas y funcionarios públicos, tenderos y pequeños empresarios, agricultores y, en Occidente, hasta obreros especializados prósperos- pudieran permitirse que sus hijos estudiaran a tiempo completo. El estado de bienestar social occidental[...] proporcionaba abundantes ayudas para el estudio (Hobsbawm; 1999, 300).

2 Ver en Hobsbawm, E. *Historia del siglo XX*. Editorial Crítica, Buenos Aires, 1999.



Protesta mayo 68 francés en Boulevard Saint-Germain, 1968
© Manuel Bidermanas

Uno de los cambios más importantes que incidió significativamente en la estructura social fue el rol activo de la mujer, quien comenzó a patentar cambios en la vida pública y que influyeron directamente en su vida privada. Si bien su incorporación al mundo laboral, sobre todo en el sector terciario, data de desde comienzos del siglo XX, esta participación se habría intensificado para la década de los 50; gracias a las luchas de los movimientos feministas, a la obtención del sufragio y, a la democratización de los espacios que todo esto significó. El componente femenino en la educación superior, contribuyó a generar una nueva conciencia política, social y sexual de ellas mismas, "las mujeres fueron un elemento crucial de esta revolución cultural, ya que ésta encontró su eje central, así como su expresión, en los cambios experimentados por la familia y el hogar tradicional, de los que las mujeres siempre habían sido el componente central" (Hobsbawm; 1999, 321). Esta concientización de género tensiona, a su vez, la concepción de familia nuclear y conservadora que ya venía en crisis desde la instauración del divorcio en distintas zonas del globo, además del nuevo clima respecto a las sexualidades y la procreación. Los anticonceptivos y los métodos de control de natalidad dan paso a una época de liberación sexual nunca antes vista.

La juventud, hija del Estado de bienestar y de la bonanza económica vivida durante las décadas de *La Edad de Oro*, ponen en tela de juicio las prácticas y las estructuras conservadoras de la época, se asumen como un actor social e interrumpen en la escena pública con un cargado discurso de radicalización política.

La década del sesenta, idealizada por muchos, fue escenario del conflicto entre el Este y el Oeste y de las guerras en escala que libró el capitalismo contra los socialismos variopintos. Fue, también, el tiempo de la explosión y expansión de las subculturas juveniles. De los jóvenes entre el Che y el submarino amarillo. Una década que navega entre la radicalización política y la contracultura. Alternativos, iracundos, militantes y radicales. La sociedad se moviliza y los jóvenes ocupan la primera línea (Balardini; 2000, 8)

Son los jóvenes de mediados del siglo XX, los que en 1968 cristalizarán los ideales de la lucha y el cambio social, son ellos los que intentarán pasar de la teoría a la práctica y serán ellos los que vendrán a radicalizar la vieja política a través de la movilización estudiantil. El arte, en todas sus vertientes de expresión, serán el lienzo donde plasmarán y verbalizarán todo el sentir de esta nueva generación.

CONTEXTO ANGLOAMERICANO

Estados Unidos, el bastión de la ideología y el progreso capitalista, vive sus propias tensiones producto de conflictos sociales que no han sido resueltos y del impacto de su política internacional. El sueño americano representaba en su esplendor el desarrollo y estabilidad de *La Edad de Oro*, posicionándose como ideal de sociedad. Sin embargo, las masivas manifestaciones de los años sesentas ponen en cuestión la intervención político-militar que los gobiernos venían desarrollando en el *tercer mundo*, la guerra de Vietnam será uno de los casos más emblemáticos.

El clima de aparente tranquilidad, se verá empañado por asesinatos a grandes personajes de la escena política del momento, primero John F. Kennedy en 1963, y posteriormente a dos importantes voceros del movimiento por los derechos civiles, aquellos que reivindican las demandas de las minorías raciales, el *blackpower*, *Malcolm X* en 1965, Martin Luther King y Robert Kennedy en 1968. Simultáneamente, la sociedad civil se movilizaba y manifestaba de manera pacífica, y a través de grandes concentraciones, para hacer escuchar su descontento contra la clase dirigente. Dentro del contexto surge la canción de protesta con letras de denuncia, siendo algunos de sus exponentes más reconocidos Joan Báez y Bob Dylan.

Los jóvenes universitarios e hijos de la burguesía, plasmarán ciertas directrices de lo que conoceremos como la cultura juvenil de la época, serán los *hippies* quienes se revelen contra el sistema conservador a través de la *revolución de las flores*, no desde una perspectiva política y radical como tal.

La cultura juvenil se convirtió en la matriz de la revolución cultural en el sentido más amplio de una revolución en el comportamiento y las costumbres, en el modo de disponer del ocio y en las artes comerciales, que pasaron a configurar cada vez más el ambiente que respiraban los hombres y las mujeres urbanos" (Hobsbawm; 1999, 331).

La crítica apuntará más bien un una interpelación a la forma de vida, a la estructura social y moral de la época, donde el arte, el sexo y las drogas asumirán un talante contestatario.

CONTEXTO EUROPEO

Para el caso Europeo, hay dos experiencias emblemáticas a considerar; una es el movimiento del 3 de Mayo en Francia y, el segundo, la *Primavera de Praga* en Checoslovaquia. El primero de ellos, parte del mundo occidental y capitalista, y el segundo dentro de la órbita socialista.

El conocido Mayo francés -y su movimiento del 3 de Mayo-, son el referente mundial de la radicalización política juvenil-universitaria y la intervención de éste como un actor activo dentro de la sociedad contemporánea. La Universidad de la Sorbona y el *Barrio Latino* fueron testigos de las barricadas, de los rayados y afiches que fueron desplegados para enunciar y patentar su descontento contra toda autoridad.

La movilización estudiantil no solo logró convocar a la juventud parisina, sino que también incentivó a los obreros y a la intelectualidad de izquierda a salir a las calles. El 17 de Mayo, se realiza una huelga general que terminó con grandes enfrentamientos entre los manifestantes y las fuerzas policiales.

Las consignas enarboladas en aquel momento, no sólo influenciaron a la juventud europea, sino que sirvieron de inspiración a distintos jóvenes en distintas partes del globo.

Fue en 1968, cuando los estudiantes se rebelaron desde los Estados Unidos y México en Occidente, a Polonia, Checoslovaquia y Yugoslavia en el bloque socialista, estimulados en gran medida por la extraordinaria erupción de 1968 en París, epicentro de un levantamiento estudiantil de ámbito continental (Hobsbawm; 1999, 301).

Seamos realistas, pidamos lo imposible, será una de las frases más recordadas del proceso "revolucionario" de los jóvenes parisinos, donde declaraban, de manera poética y artística, que no tenían nada que perder.



Marcha de estudiantes en París, 1968
© Creative Commons

El primero de Enero de 1959, las fuerzas revolucionarias cubanas toman el poder de La Habana y se inicia uno de los procesos revolucionarios más significativos para América Latina, y que se configura como un hito relevante para la política internacional en el contexto de la Guerra Fría.

Latinoamérica, vive un proceso de gran efervescencia y radicalización política, durante la década de los sesentas. Los sectores populares, los estudiantes y los intelectuales de izquierda, se posicionan como los actores políticos más comprometidos con el devenir de la sociedad, demandando e interpellando al Estado por mejores condiciones de igualdad y participación democrática. Una facción de la iglesia católica, más crítica y radical, fundará en el continente la *Teología de la Liberación*, que promovía un trabajo con los más desposeídos, comprometiéndose socialmente con ellos.

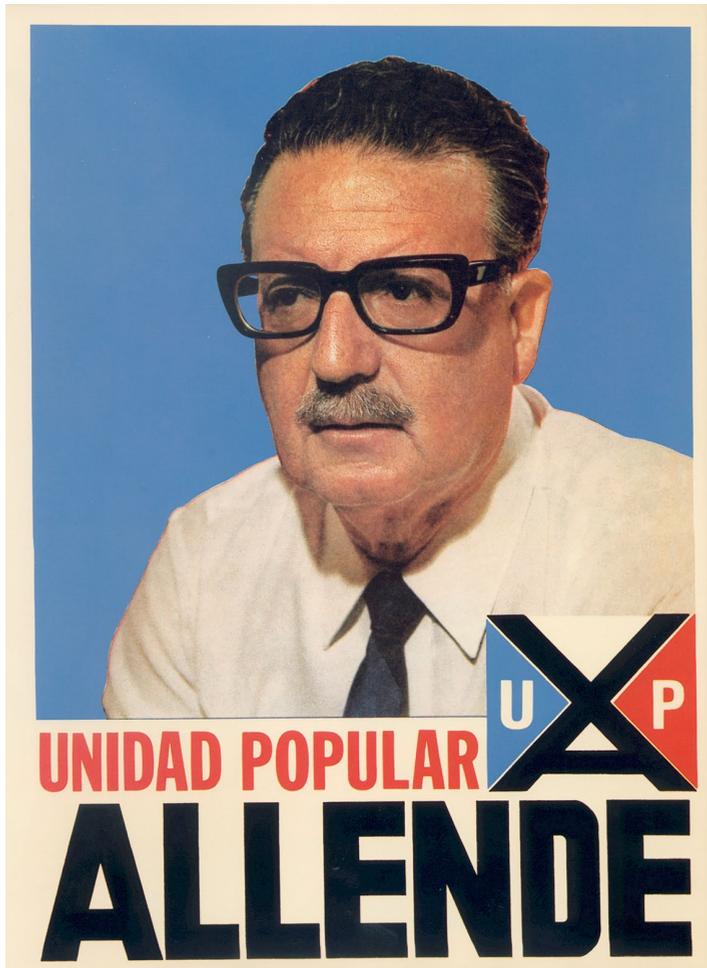
Estados Unidos, intentará mantener a raya la insurgencia popular en la región, llevando a cabo diversos programas de ayuda y cooperación con los países de América del Sur, siendo uno de ellos la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), dependiente de la Organización de las Naciones Unidas. Sin embargo, ante la avanzada de guerrillas en Perú, Bolivia y Centro América, el estado norteamericano creará la "Escuela de las Américas, que cuenta con el respaldo ideológico de la Doctrina de Seguridad Nacional para responder a la movilización social. Las expectativas y demandas de los sectores populares estallaron, frente a una escalada de violencia estatal y la clausura de los cauces democráticos y participativos" (Balardini; 2000, 8)

México, vive una de las movilizaciones estudiantiles más significativas dentro del contexto Americano durante el año 1968. Desde fines de Julio, hasta comienzos de Octubre, la juventud secundaria y universitaria se manifiesta en diversos puntos claves del distrito federal, obteniendo el apoyo de administrativos y docentes de las casas de estudios. Sin embargo, el 2 de Octubre será conocido por la masacre de Tlatelolco, en donde son detenidos y masacrados jóvenes estudiantes, hombres, mujeres y niños que se encontraban reunidos en la manifestación convocada para aquel día.

Para el contexto Chileno, la presión universitaria no fue indiferente, la *Reforma de 1968* viene a concretizar un proceso iniciado por los jóvenes estudiantes a contar de mediados de la década del sesenta, en donde las movilizaciones decantaron en una reestructuración de la educación universitaria y sus respectivos planteles,

Las tomas universitarias [...] se iniciaron el año 1966 en la Universidad Técnica del Estado, La universidad Técnica Federico Santa María y la Universidad Católica de Valparaíso. En los años siguientes las movilizaciones se extenderían prácticamente a todos los planteles de la educación superior de Chile (Contreras; 2005, 15).

El proyecto alternativo e independiente –del capitalismo y del comunismo–, de Frei Montalva, viene a instaurar un proceso de promoción popular que pretendía mermar las diferencias sociales del país, condicionando un clima político que favorecerá: la llegada al gobierno del socialista Salvador Allende y La radicalización de la juventud, surgiendo el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR).



Afiche *Gobierno Popular*, Salvador Allende, 1970
© Creative Commons

BIBLIOGRAFÍA

Hobsbawm, E. *Historia del Siglo XX*. Buenos Aires; Crítica, 1999.

Linton, R. *Cultura y Personalidad*, Santiago; Fondo de Cultura Económica, 1993.

Pulido, A. *A 40 años de 1968 "la crónica de un año maravilloso"* México DF; Sindicato de trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Belardini, S. *La participación social y política de los jóvenes en el horizonte del nuevo siglo*. Argentina; Clasco, 2000.

Contreras, T; Guajardo S; Zarzuri, R. *Identidad, participación e hitos de resistencia juvenil en Chile contemporáneo*, Santiago; Centro de Estudios Culturales Chile, 2005.

Compendio gráfica Chile-Francia

Valentina Gracia

ATELIER
POPULAIRE

HOME PROYECTOS EXPOSICIÓN PUBLICACIÓN ARCHIVO OBRAS CONTACTO

ARCHIVO / CHILE-FRANCIA (1968)


GRÁFICA FRANCIA


GRÁFICA CHILE



BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTOS

Todo el archivo expuesto en esta web se ha encontrado en archivos mayores como: *Memoria Chilena*, *Wikipedia*, *la Biblioteca Nacional de Francia* entre otras.

Las imágenes como los textos, son utilizadas como metodo de difusión sin fines de lucro, ya que el proyecto conlleva un levantamiento histórico de acopio de informaciones, poniendo en tensión -desde un punto de vista actual-, cada uno de los elementos aquí presentes.

ver archivo en <http://www.populaireatelier.com>

Las revueltas sociales del 68 se presentaron de forma muy particular en Chile como en Francia. Los grupos de estudiantes, obreros o adherentes a algún partido fueron piezas claves de la conformación del movimiento revolucionario, quienes además utilizaron distintas herramientas para plasmar o fijar sus ideales en diferentes soportes.

El colectivo *Atelier Populaire* se organiza el 16 de mayo de 1968, fue conformado por estudiantes y docentes de la carrera de Bellas Artes de la Universidad de París¹ y se caracterizó por emplear la serigrafía como principal recurso plástico en adherencia al movimiento social. El empleo de esta técnica de producción tuvo como objetivo primar por elaborar una gran cantidad de ejemplares con iguales características en desmedro del carácter autoral o del “gesto” artístico proveniente de un espacio clásico e institucional como la universidad. A raíz de ello, todos los afiches elaborados por el colectivo tuvieron una autoría única de carácter social. Las matrices eran utilizadas por todos los individuos que apoyarán y compartieran las mismas ideas; posteriormente estos eran pegados en los muros de la ciudad o simplemente tirados al aire durante las marchas y protestas.

El primer cartel elaborado por *Atelier Populaire* demostró el interés colectivo de unificación. En él aparecían sólo tres palabras “Fabricas-Universidades-Unión” en esta frase se demuestra la exacerbada e incipiente conciencia por establecer lazos entre diferentes organizaciones. En este caso, el poder de los estudiantes en conjunto con los obreros de las fábricas lograron producir el impacto central del *mayo del 68*.

Su producción fue altísima, logrando ediciones de hasta 3000 afiches diarios, pero la duración del colectivo permaneció hasta el 27 de junio, fecha en que es desalojada la escuela y el taller.

A pesar de que la idea fue siempre criticar el sistema artístico burgués donde existía un autor y su gesto en escena, días después del desalojo, se comenzaron a juntar y coleccionar los afiches pegados en las calles de París, posteriormente siendo vendidos o incluso formando parte de una serie de exposiciones.



© Creative Commons

¹ Específicamente el taller de la Escuela de Bellas Artes utilizado para la elaboración de estos carteles se llamó Brianchon, el cual posteriormente es llamado *Atelier Populaire*.

Paralelamente en Chile, el mismo año se conformó la **Brigada Ramona Parra**, quién empleó el nombre de una obrera asesinada en una protesta en 1946. Ésta se transforma en la primera brigada de muralismo en Chile, y además como gestión de la juventud comunista (J.J.CC). A diferencia del colectivo francés, los integrantes fueron sindicalistas y militantes del partido, confirmando más de 150 grupos a lo largo de todo el país. En sus comienzos, no existieron expertos que manejaran técnicas pictóricas, pero si mucho entusiasmo para plasmar los primeros cimientos artísticos de la U.P. (Unidad Popular).

La relación de esta producción con el arte no fue solamente la utilización del material pictórico como herramienta discursiva, sino que también tenían un manifiesto ligado a la institución y academia de las artes, en el cual proponían que la mejor academia era la calle, donde aprendían técnicas a través del mismo rayado. Dentro del panorama general de los murales realizados por estas brigadas, se encuentra una carencia del texto, primando por simbologías icónicas del comunismo, representaciones del pueblo, estudiantes y obreros.

La colectividad de las 150 brigadas a lo largo de todo Chile fueron silenciadas y oprimidas a partir de los primeros días de dictadura militar. Tapando los murales a través de pintura, las fuerzas militares eliminaron todo rastro de sus producciones. A mediados de los 80, resurgen las brigadas, apelando a combatir la censura y las violaciones de derechos humanos que emitía la Dictadura de Pinochet.



Mural de Brigada Ramona Parra, 1968
© Creative Commons



Brigada Ramona Parra. Stgo. Chile, 1968
© Creative Commons



Atelier Populaire. Paris, Francia, 1968
© Creative Commons

Sobreexposiciones y subexposiciones; una poética de la imposibilidad

Sebastián Valenzuela



Imagen 1: Prensa, no beber, Afiche del *Maya Francés* de 1968
© Creative Commons

“Lo sublime del arte moderno está en su desaparición, pero el peligro más grande está justamente en repetir una y otra vez esta desaparición”

Jean Baudrillard

La tónica general del efervescimiento social en los 60 –en que la juventud llevó la vanguardia– se caracterizó por el empleo de uno o más soportes en que se inscribían las ideas. Específicamente, en el *mayo francés de 1968*, un grupo de alumnos de la escuela de Bellas Artes de París conformaron *Atelier Populaire*, colectivo artístico que realizó una serie de gráficas a través del grabado en afiches y/o panfletos; paralelamente en Chile, a través de las *Juventudes Comunistas* (J.J.CC.) se conformaba la *Brigada Ramona Parra*, grupo de muralistas que emplearon las paredes como recurso discursivo. Ambas entidades caracterizadas por la colectividad, abordaron el contexto social por medio de una o más expresiones artísticas¹, en la que se caracterizó el empleo de signos que alojaron simbólicamente –a través de la forma y el texto– sus demandas frente al descontento transversal².

“Las paredes se convirtieron en el instrumento fundamental de comunicación utilizado por los estudiantes. Las inscripciones significaron un retorno a la antiquísima técnica de los *graffiti*, y a pesar del aparente caos que configuraban en conjunto, se desprendía de ellas el auténtico mensaje de ese estallido revolucionario” (Las Heras, 2008: 69).

Los mensajes más comunes de estos afiches se relacionaban con la educación, la libertad de la mujer, mejoras salariales y, por una mayor preocupación por las clases más bajas, aunque también se encontraban uno que otro mensaje que criticaba la producción de los *mass media*, y en específico de la prensa (Imagen 1).

Justamente, a partir de este afiche, resulta coherente plantear nuestra principal hipótesis de trabajo, que se basa en los análisis que Debord realizaba en 1967 en la emblemática *Sociedad del Espectáculo*, texto que propone que los *mass media* (publicidad, tv, periódico, radio, entre otros) producen la alineación del sujeto y unilateralidad del diálogo a través de ellos.

A partir de dicha postura, el interés de este texto es reactualizar dichos planteamientos, donde ya no sólo se encuentran los *mass media* u otros elementos obvios que desprenden de ellos, sino que también, los propios afiches o panfletos del *mayo francés*.

1 Para esta investigación, dicha expresión artística será catalogada también como una expresión discursiva o comunicativa.

2 Dentro de la producción latinoamericana, se encuentran también otros ejemplos bajo nuevas condiciones de producción, ligadas a demandas, denuncias y oposiciones que se llevaban a cabo en el continente. Dentro de estos artistas se encuentra Cildo Meireles, Tucumán Arde, Antonio Berni o Luis Camnitzer. Ver más en: Giunta, Andrea ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014.

I

En 1967 se lanza *La sociedad del espectáculo*, emblemático libro que ha sido empleado para avalar los principales fundamentos de la producción contemporánea a nivel artístico, comunicacional o informático. En este texto, se plantea que los *mass media* producían unilateralidad en el dialogo, la que se explica a raíz de la imposibilidad de responder o participar activamente en este hecho comunicacional; posteriormente esta unilateralidad planteada por el autor, decantaba en una alienación del sujeto³. A esto, podríamos agregar que la producción teórica de Debord se caracterizó por poner ambos ojos en situaciones contextuales distintas, pero específicamente a nivel productivo; es decir el ojo que miró el presente y a la vez el futuro de los adelantos podría ser bastante vaticinador en torno a los adelantos tecnológicos de la sociedad actual, pero bajo un punto de vista perceptivo, en torno a los cambios que la sociedad posee inmanentemente en cada hecho (espacio-tiempo) que vivencia, su experiencia cambia. En palabras de Déotte, esta configuración técnica y perceptiva se encuentra determinada por los aparatos, quienes generan y configuran las épocas de sensibilidad (Déotte, 2012).

Esto podría decantar en la premisa de que toda producción posee una relación directa con su contexto perceptivo, es decir; lo que experimentó el ser humano con la televisión en 1968 resulta totalmente desfasado a los que experimenta actualmente en el año 2015. Esto podría suceder por los cambios sensitivos a partir de las experiencias con los distintos aparatos o, incluso, porque la TV –y su estatuto técnico– ya no es el mismo.

II

La producción artística, plantea distintas respuestas a la alienación y vaciamiento del sujeto, en específico, aquí abordaremos una de las más drásticas y absolutas, y que es la ausencia a través del blanco, el exceso de luz o la carencia de ésta.

Un gran abanico de poetas y artistas emplea la hoja en blanco como un recurso discursivo frente a sus lectores, donde se atreven a asegurar que ese espacio tautológico o recuadro vacío, será el mejor poema nunca visto. Esta determinación material en torno al mensaje, atañe directamente a las dos figuras esenciales de la comunicación; por un lado, tenemos al emisor, quién está caracterizado por la imposibilidad de representación; y por otro, al receptor, quién puede asegurar que dicha blanquitud le permite llenar –virtualmente– aquel espacio, transformando las cotidianas comunicaciones unilaterales, en un

3 No sólo Debord plantea dicha alienación, sino que también el teórico activista del mayo francés, Herbert Marcuse. Quien expone que dicha alienación no surge principalmente por el trabajo, sino que por el progreso de la técnica, teoría que abordaremos a lo largo de toda la investigación.

diálogo infinito, y reactualizable entre sujetos. En cada uno de los casos que aquí se expondrán, la ausencia o blanquitud se transforma en imagen, que a la vez, permite una mayor inserción de sus receptores clamando por el llenado de cada uno de ellos, lo que contrarrestaría de la alienación del sujeto, siendo éste atraído aún más a llenar dicho espacio.

Según el mito de Fedro, la escritura fue dada a los hombres para acudir en rescate de la debilidad del discurso (Ricœur; 2010: 171), bajo esta premisa, ¿La imagen a quién rescataría? En este caso específico, trataremos sobre la imagen abnegada, donde su mensaje o discurso también es rescatado a través de ella. En este caso particular, la imagen está compuesta por su pureza máxima de polarización; un blanco profundo o un negro absoluto; en un lenguaje fotográfico hablaríamos de imágenes sobreexpuestas o subexpuestas, donde la luz y el tiempo jugarían una parte fundamental para sus respectivos resultados.

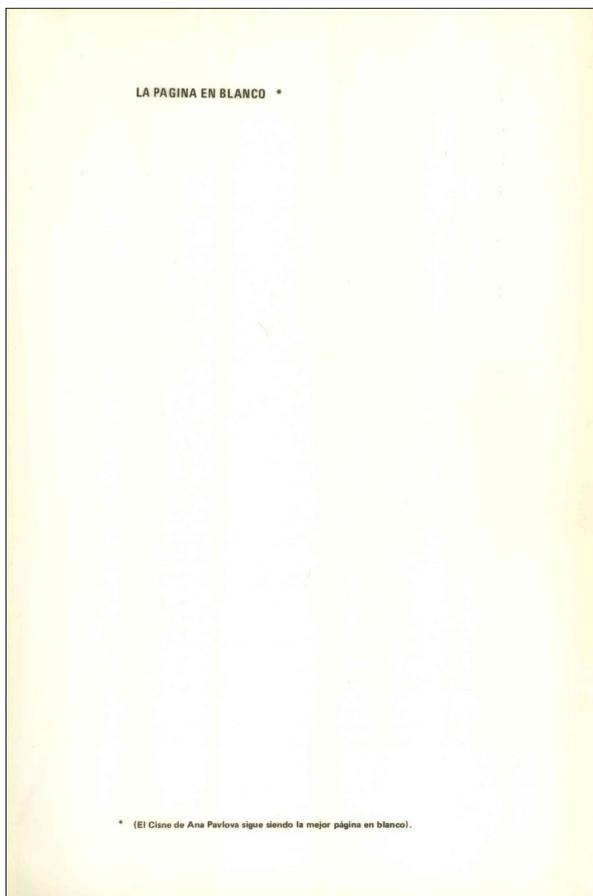


Imagen 2: Pág. 88 de *La Nueva Novela*, Juan Luis Martínez, 1985
© Juan Luis Martínez

El primer trabajo al cual recurriremos, es a la mítica y famosa, *La Nueva Novela* (1985)⁴ de Juan Luis Martínez (1942-1993). Ésta es recordada principalmente por su carácter objetual, siendo considerada uno de los primeros libro-objeto en Chile. Su elaboración está compuesta por un sinnúmero de citas, referencias, juegos y ejercicios, los que se presentan aunados como “Lo nuevo”, es decir, en ella se luce un carácter fundacional y de ruptura frente a la producción literaria en Chile.

En su sexto capítulo “VI: La Literatura”, entre las páginas N° 87 y N° 89, Martínez utiliza un papel vegetal de alto gramaje, el que se titula LA PÁGINA EN BLANCO*, su respectiva nota al pie, nos agrega “*El cisne de Ana Pávlova sigue siendo la mejor página en blanco” (Imagen 2). Si utilizáramos la interpretación antes mencionada en torno al porqué de aquel vacío, podríamos asegurar que el autor está respondiendo también a aquel recurso literario; y a su vez, a esta página en blanco le suma o incorpora un sujeto referencial (Ana Pávlova) pero, que aun así, éste no aparece; es decir, continúa empleando la posibilidad emancipatoria de que el espectador pudiese llenar como quiera dicha hoja. La principal pista que nos hace pensar el objetivo de Martínez, es la interpelación constante hacia sus lectores; a través del juego, interrogantes, relaciones, ejercicios, entre otros elementos claves con que el autor dialoga una y otra vez con su lector.

El artista Alfredo Jaar (1956) en el año 1979 realiza una serie de intervenciones en la *Revista Bravo*⁵. Bajo la dirección de Mario Fonseca, la *Revista Bravo* se transforma en una plataforma de circulación de propuestas artísticas de forma subterfugio; entre artículos culturales y un variopinto de fotografías *soft-porn* de la época. En el número señalado, Jaar ilustra un artículo sobre la planificación del futuro, en la cual, el artista, sólo hace alusión al texto mediante la imposibilidad de ilustración a través de una página totalmente negra (Imagen 3). Dicha negación e imposibilidad planteada por Jaar, se relaciona directamente con el contexto político y social que se desarrollaba en los primeros años de la dictadura. Instancia en que cualquier sujeto se veía totalmente inhabilitado a ejercer la libertad de pensar el futuro.

Aquella consistente página negra, demuestra el comportamiento de intensos años tras el golpe militar; donde el color negro no sólo representa imposibilidades, sino que además, el luto transversal que se desarrollaba como tónica social.

4 Obra realizada entre 1968 y 1975, impresa la primera vez en 1977 y, posteriormente, una edición facsimilar en 1985. Ambos ejemplares fueron editados bajo *Ediciones Archivo*.

5 Revista número 3, año 2, puesta en circulación en julio de 1979.



ESTA PAGINA ES LA REVELACION DE
MI ANGUSTIOSA IMPOSIBILIDAD COMO
ARTISTA DE ILUSTRAR EL TEMA. A. JAAR 79

Imagen 3: Intervención en Revista Bravo, Alfredo Jaar (1979)
© Alfredo Jaar

Un mes después de aquella publicación, el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), copuesto por Raúl Zurita, Fernando Balcells, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, realiza su primera acción artística, *Para no morir de hambre en el arte* (1979), ésta fue desarrollada en variadas etapas, de las cuales se obtuvieron distintos materiales y experiencias; específicamente en su segunda intervención, utilizan la siguiente hoja de la *Revista Hoy* (Imagen 4).

En este caso, la utilización del blanco y, específicamente el de la leche, se relacionaba directamente con la carencia económica de los sectores medios y bajos de la sociedad, los cuales serían directamente beneficiados por el gobierno popular de Salvador Allende, quien aseguró que en su gobierno cada niño tendría acceso diariamente a este alimento. La hoja en blanco o el medio litro de leche, simboliza aquella promesa de Allende, transformándose en la metáfora viva de la carencia bajo dictadura. Esta blanquitud se vuelve una tónica para todo el desarrollo de la primera acción de CADA, demostrando la ausencia gráfica en la página de *Hoy*; y la ausencia transversal, en la sociedad chilena.



Para no Morir de Hambre, Colectivo CADA, MNBA 1979
© CADA

Imaginar esta página completamente blanca.

Imaginar esta página blanca
accediendo a todos los rincones de Chile
como la leche diaria a consumir.

Imaginar cada rincón de Chile
privado del consumo diario de leche
como páginas blancas por llenar.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
CHILE \ OCTUBRE 3 \ 1979

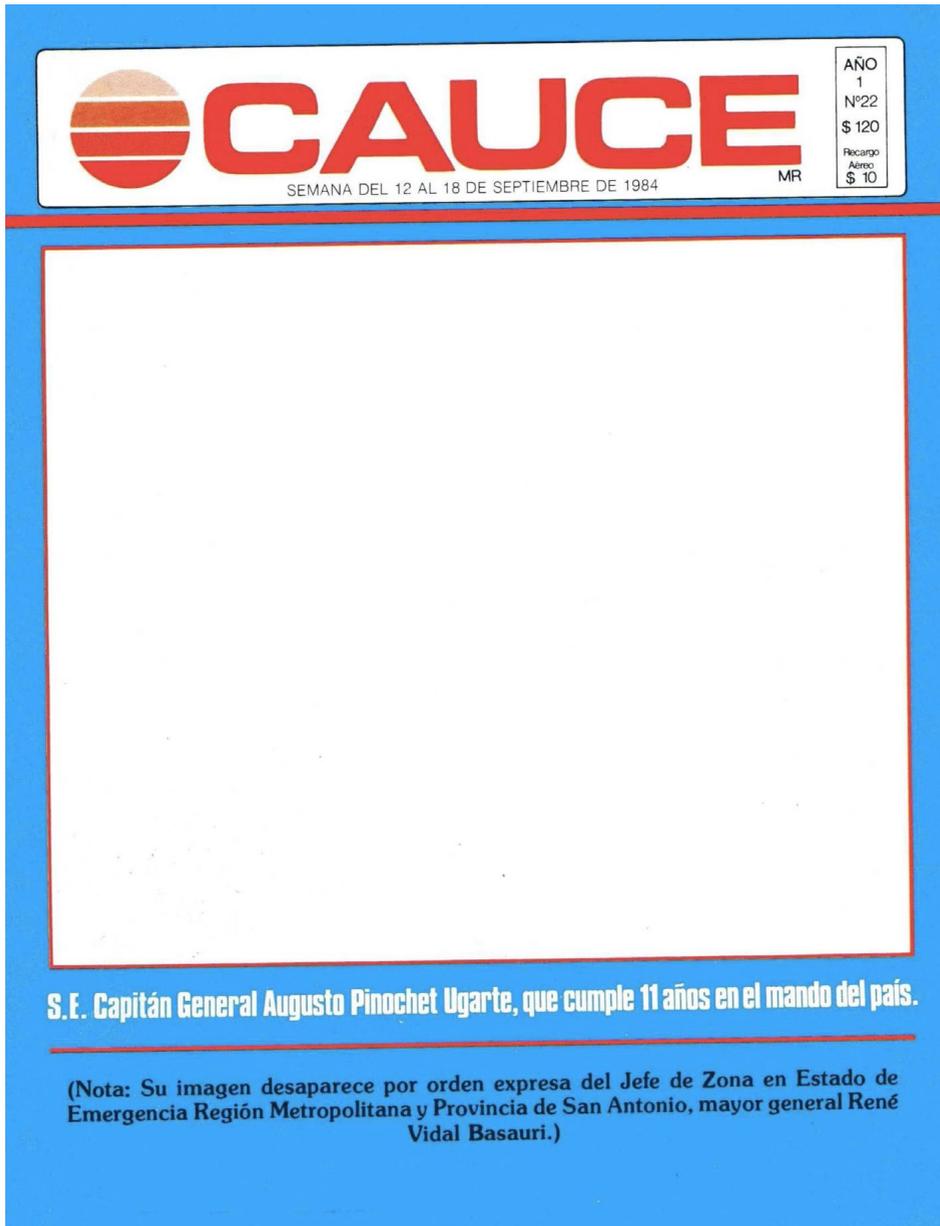


Imagen 5: Portada Revista CAUCE Año 1, N°22 1984
© Revista CAUCE

Años más tarde –específicamente en septiembre de 1984– nuevamente una revista se vuelve el centro de atención por sus intervenciones. En este caso, el N°22 de la *Revista Cauce* (Imagen 5), emplea el recuadro blanco como evidencia de la censura ejecutada por el Gobierno del dictador Augusto Pinochet, quien al encontrarse en el mes más conflictivo del año, censura algunos medios escritos, informando que: tanto este medio, como las revistas *APSI* y *Análisis*, serían sacadas de circulación por encontrarse en clara oposición al régimen militar. En respuesta a esto, *Cauce* elimina todas las fotografías de su periódico, generando aquella carencia como un signo del estado represivo que impedía la libertad de prensa. La solución gráfica que es empleada en este medio, irónicamente se mofa de aquella ausencia, complementándola con cada pie de foto que pone en evidencia la censura señalada. En este caso, directamente apela a su receptor, generando frases como “Portada de las nuevas leyes contra la prensa”, titulando la fotografía, como “transparencia legislativa”; dicha transparencia o veladura forzosa, se presenta como aquella blancura impuesta, censurada por la dictadura, y como imposibilidad de informar visualmente desde la posición de *Cauce*.

Intentando ampliar y diversificar dicho vaciamiento o blanquitud, podemos encontrar similares estrategias en las actuales obras del ya mencionado Alfredo Jaar, quien en el 2002, realiza las primeras versiones de la obra *Lament of the images*. En este caso, el artista confecciona un espacio inmerso en penumbras, donde las únicas huellas de luz provienen de tres textos insertos en uno de los muros de la sala. Estos tres textos, nuevamente son referidos a la ausencia e imposibilidad de representación; por un lado, tenemos un texto centrado en la descripción en que Nelson Mandela es liberado tras 28 años de prisión. Cuando sale, ninguna cámara fotográfica logra retratar las lagrimas en su rostro, ya que la enceguedora luz le privó la posibilidad de llorar; por otro lado, el segundo texto se refiere al entierro del archivo fotográfico de Bill Gates, el que comprende 100 millones de imágenes, las cuales estando bajo su dominio, se encontrarían imposibilitadas a reproducir y, ahora, de observar; el último texto, también se centra en la adquisición de imágenes, en este caso, del gobierno Estadounidense dirigido por George W. Bush, quien adquiere los derechos exclusivos sobre todas las imágenes satelitales que existían de Afganistán y sus países vecinos. Estos tres casos, se encuentran atravesados por la inexistencia gráfica-representativa de cada suceso. Para lograr ilustrar dichas narraciones, sólo existe la posibilidad de confeccionar aquellos trazos de forma mental. Justamente, presentando aquella posibilidad, genera un nuevo espacio completamente negro, iluminado angustiósamente por un perfecto rectángulo lumínico blanco en el muro frontal de la sala.

La momentánea ceguera que [se] experimenta frente a la luz se vuelve, entonces, una metáfora encarnada de la ausencia, la insuficiencia y la negación, de la fragilidad y la pérdida de valía de las imágenes, de la paulatina merma de su sentido, de la incapacidad de presentar a través de ellas la realidad a la que apelan y de nuestra propia incapacidad de ver (Accatino, 2006: 210).

Como se ha podido observar, el recurso gráfico aquí expuesto posee variadas connotaciones que bordean siempre algún tipo de falta; en algunos casos la imposibilidad de representación, en otros, la simple carencia o denuncia de algún hecho. Lo interesante de dicho punto es que este posible grado cero de la imagen, o la ausencia de ésta, aún sugiere variadas connotaciones y aseveraciones, siendo incluso más tajante y decisiva que otras amparadas en el espectáculo y la parafernalia efectista.

Tanto el afiche del mayo francés, como el sinnúmero de imágenes publicitarias o televisivas, se caracterizan por una repetición constante e insistente (forma y contenido), que no permite una relación bilateral entre las imágenes y quien la experiencia. Unido a ello, esta multiplicidad no nos permite un ingreso óptimo en la imagen, ya que esta se entrega por completo sin una posibilidad de que se incendie su velo (Didi-Huberman, 2013:10). Bajo esta misma idea, Claudia Donoso nos propone una imposibilidad de liberación del ojo.

Esto ha producido cierta distorsión en el camino de liberación del ojo propio, en favor de una trampa retórica: demasiadas imágenes de pacos apaleando civiles, mucho carro lanza agua desaforado, exceso de niños y madres sufrientes en ollas comunes, pérdida de intensidad de tanto puño levantado desafiando al fascismo (Donoso, 1990:30)

Tal como menciona la autora, este cúmulo de imágenes símiles producen un agotamiento en la percepción del consumo; aún somos compradores y consumidores, pero el fundido del velo de la imagen está siendo nulo o escaso. Por lo mismo, dentro de este panorama, cada una de las piezas aquí elegidas, trabajan con aquel vaciamiento total; donde el negro, blanco, luz o la ausencia de ella, construyen y articulan la defensa contra el discurso.

Empleando nuevamente la cita de Fedro; la imagen y el texto indicativo son un solo elemento, neutralidad y pureza centrada en la posibilidad de rescatar el discurso a través del llenado que generan sus receptores o espectadores. Cada una de estas piezas, apuestan por la ideología de la ausencia y de la blancura silenciosa. Es un "decir la nada" que es decir aquello que va más allá de la forma y la trasciende, pura esencia de un vitalismo que trata de poetizar la impureza para purificarla (Morales, 1994: 268).

BIBLIOGRAFÍA

Accatino, Sandra, "Estrategias de visibilidad" en *Jaar SCL 2006*, Barcelona; Actar, 2006, págs. 208-219.

Déotte, Jean-Louis, ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotrad, Ranciere, Santiago; Metales Pesados, 2012.

Didi-Huberman, Georges, Cuando las imágenes tocan lo real. Traducción De Inés Bértolo. 1ª ed. Madrid; Circulo de bellas artes de Madrid, 2013.

Donoso, Claudia, "16 años de fotografía en Chile; memoria de un descontento" en *Revista de Crítica Cultural*. Año 1, Vol 2, 1990, págs. 28-32.

Jaar, Alfredo, "Sin Título" en *Revista Bravo*, 1979, pág. 34.

Las Heras, Jorge, Mayo del '68 francés; La imaginación sin poder, Santiago; Universitaria, 2008.

Martínez, Juan Luis, La nueva novela, Santiago; Ediciones Archivo, 1985.

Morales, Carlos Javier, La poética de José Martí, Madrid; Verbum, 1994.

Revista Cause, Año 1 n°22, 1984.

Ricœur, Paul, Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II, Buenos Aires; Fondo Cultura Económica, 2010.

Steiner, George, Lenguaje y Silencio, Barcelona; Gedisa, 2006.

Catálogo Exposición

Atelier Populaire

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 significativo 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.

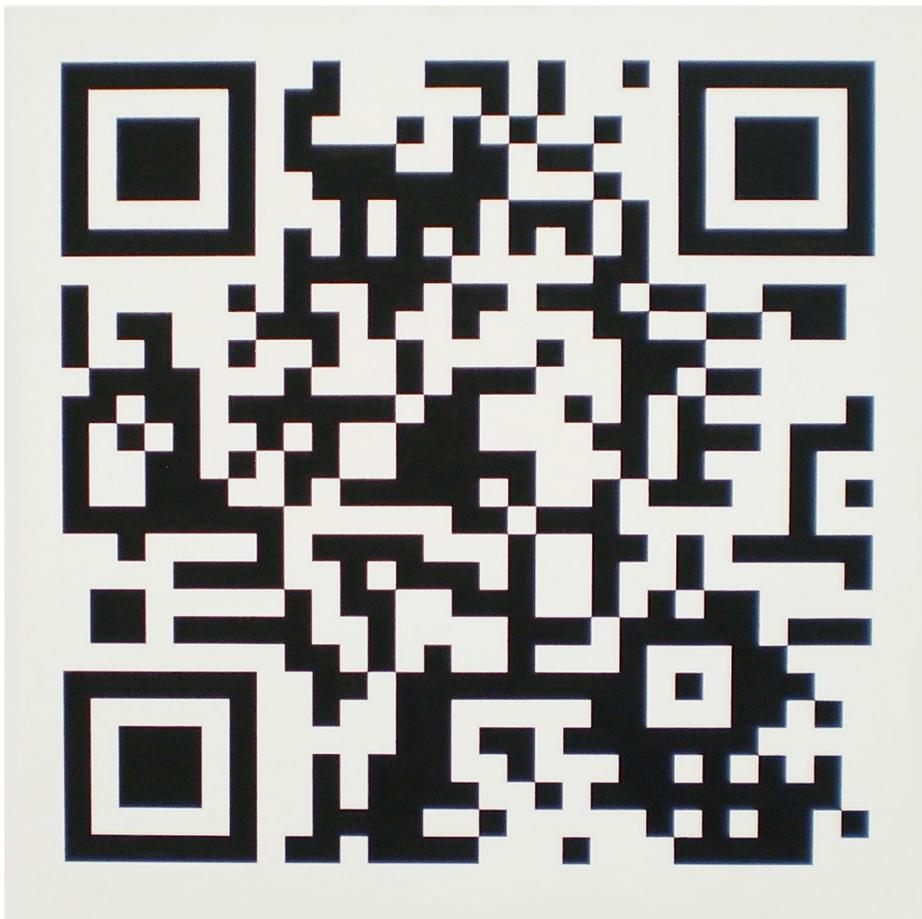
Las obras aquí expuestas abordan; la imposibilidad de emitir un discurso; las distintas formas de anular el contenido comunicacional; el silenciamiento o encriptación de la palabra; entre otras estrategias que demuestran un agotamiento de la matriz discursiva expuesta en distintos soportes, como la pintura,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

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”.



Felipe Rivas San Martín

Ideología

Pintura, 100 × 100 cm

Acrílico sobre tela

Santiago, 2011.

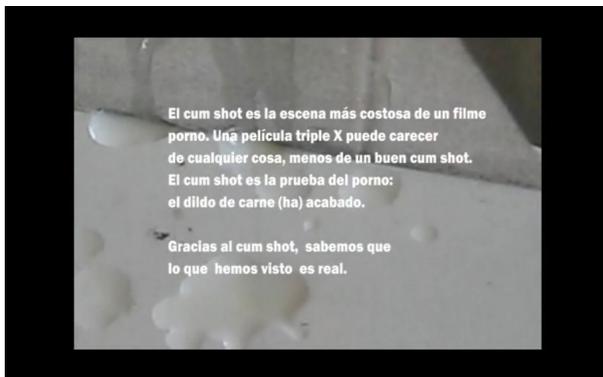


Felipe Rivas San Martín

Ideología

Video Performance, 5 min. 6 Seg.

Santiago, 2011.



El cum shot es la escena más costosa de un filme porno. Una película triple X puede carecer de cualquier cosa, menos de un buen cum shot. El cum shot es la prueba del porno: el dildo de carne (ha) acabado.

Gracias al cum shot, sabemos que lo que hemos visto es real.



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.

Catalina Rozas

Serie #1 y Serie #2

Serigrafía sobre papel kraft

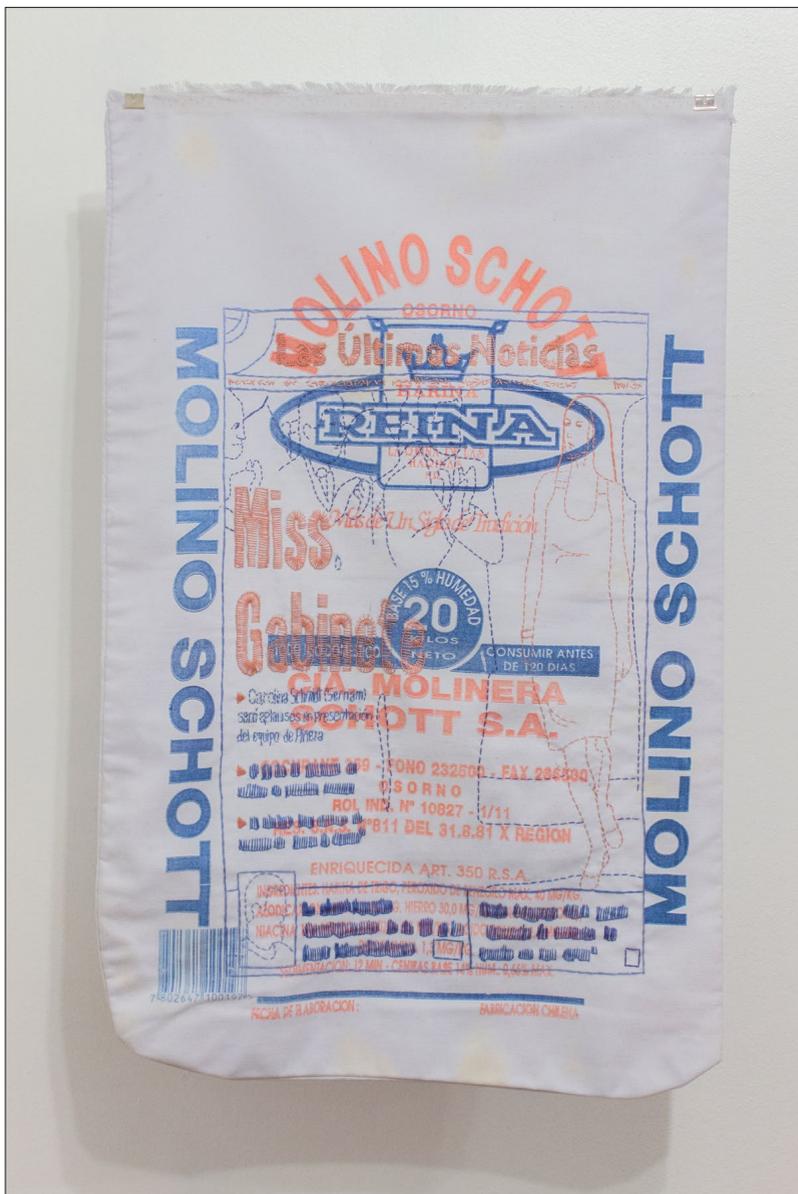
40 x 280 cm

Santiago, 2015.



GLORIA

▶ Carolina Schmitt (Serena)
será el único en presentar
del equipo de Pinera



Cecilia Flores

Al pueblo pan y circo

Cinco sacos de harina intervenidos con bordados

Buenos Aires, 2014.

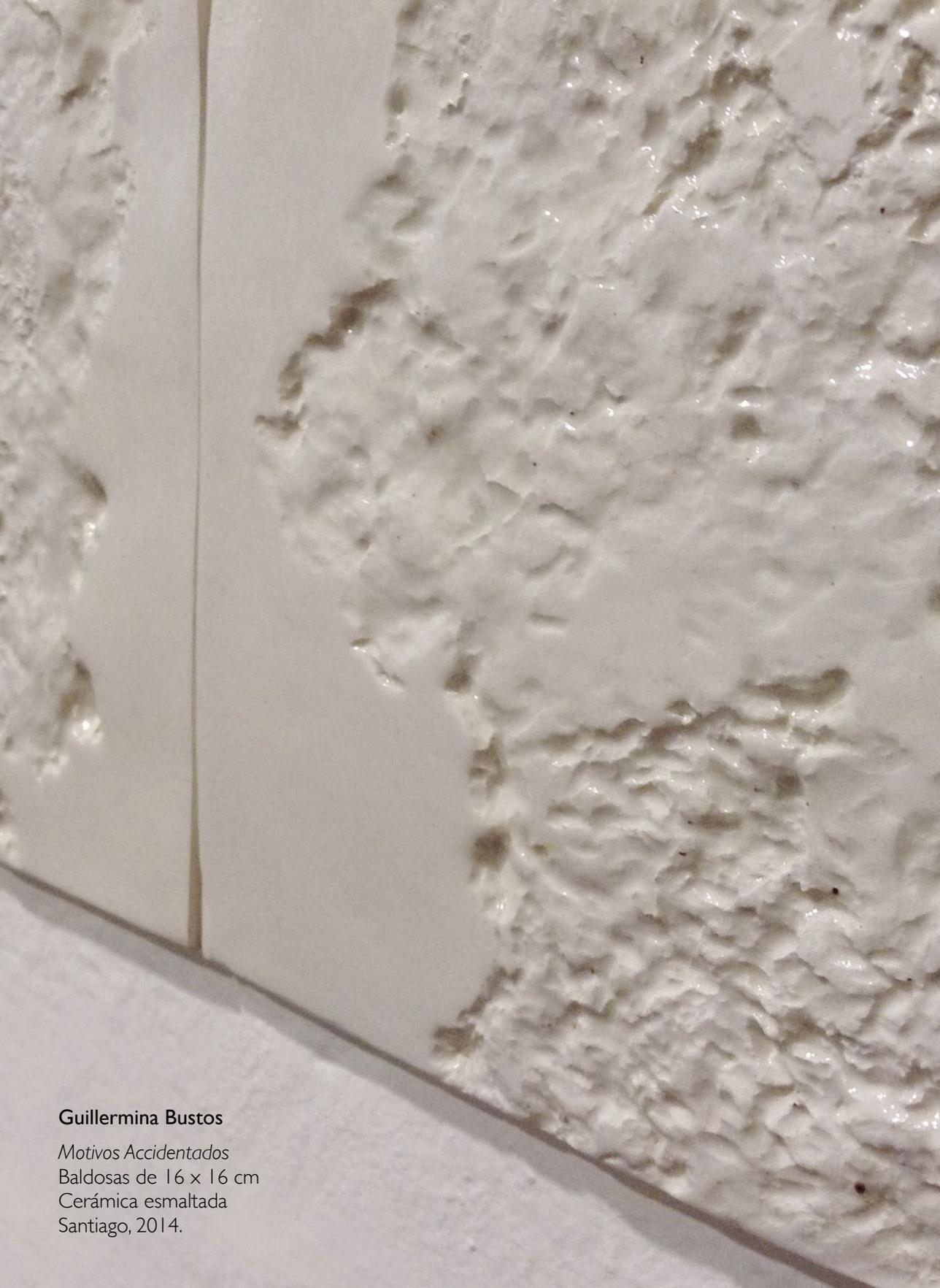
c) Sobreexposición.

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 abertura 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.

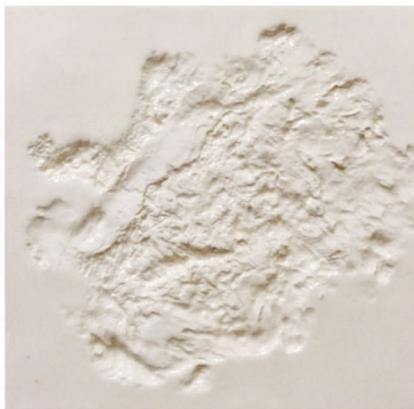
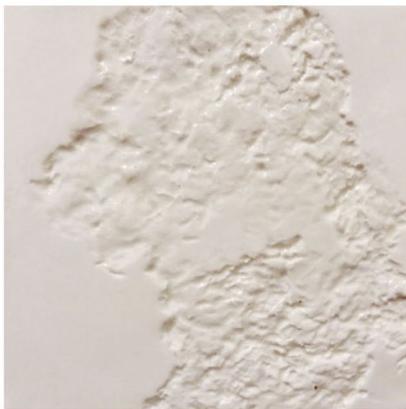
Para ello, **Sebastián Valenzuela** emplea dos grabados de afiches del 68 (francés y chileno) bajo esta lógica de sobreexposición. En ambas piezas, la información no es dispuesta a simple vista, ya que el grabado es realizado sin tinta, bajo la técnica del gofrado. En el papel dispuesto en sala, se observa 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.



Guillermina Bustos

Motivos Accidentados
Baldosas de 16 x 16 cm
Cerámica esmaltada
Santiago, 2014.



Guillermina Bustos

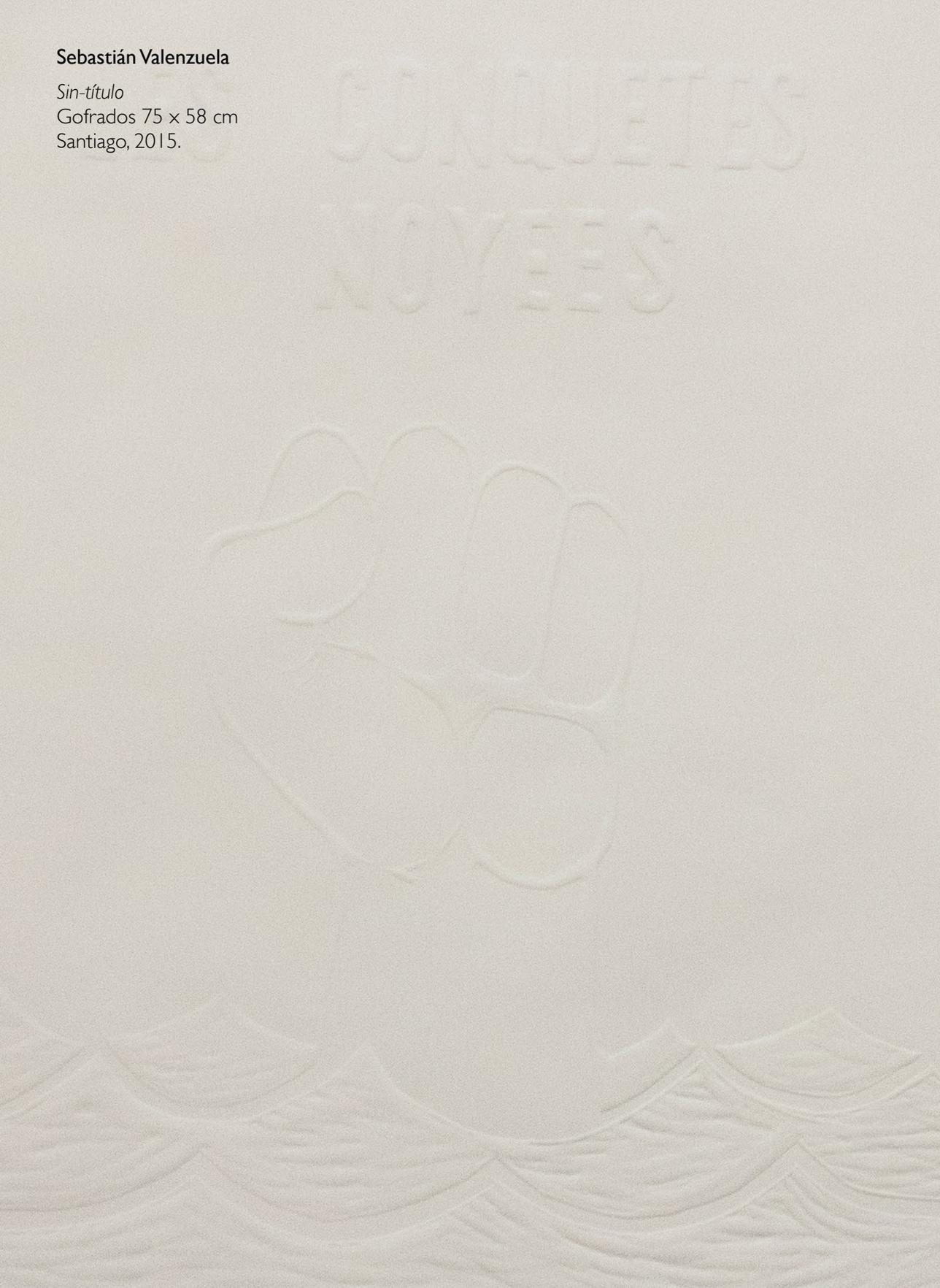
Motivos Accidentados
Baldosas de 16 x 16 cm
Cerámica esmaltada
Santiago, 2014.

Sebastián Valenzuela

Sin-título

Gofrados 75 x 58 cm

Santiago, 2015.





Sebastián Valenzuela

Sin-título

Gofrados 75 x 58 cm

Santiago, 2015.

Por otro lado se encuentra el video de **Paulina Soto Cisternas**, quien a través de la técnica de intervenir material de archivo encontrado (*Found Footage*) nos presenta un análisis en torno a las marchas populares. *Ciudadanos* (título de la obra), trabaja con la misma noción de invisibilidad, pero que la artista propone con una ligadura en torno a los lenguajes del cine y la fotografía. El material fotosensible, se activa con información a través de la luz, y dicha luz tiene como función armar y delimitar la figura. A través del exceso de ésta, las voces y algunas manchas se percibe una angustiante presencia discursiva que clama por la emisión de su voz.

La artista **Valentina Gracia**, realiza una intervención en el espacio público, a través del popular pegado de afiches en las calles. Gracia se localiza en una calle del sector de La Cisterna y sobre afiches de promoción musical, comienza a intervenir con afiches completamente blancos el muro. Luego de varios minutos, casi terminando la intervención, la acción es interrumpida. La narración-acción propuesta por la artista presenta un traspie. Un transeúnte comienza a sacar los papeles blancos rompiendo toda la intervención. Este gesto de rechazo, calza en gran medida con la hipótesis curatorial como con la reflexión de la artista. Este sujeto, se ve afectado con aquella blanquitud, este material le comunica y, su contenido le molesta, difiriendo en el estatuto comunicacional con los carteles musicales ya existentes; es decir, el paisaje intervenido con aquel blanco dialoga de forma más brutal con los transeúntes que los afiches callejeros, estos son invisibles y mimetizados en la ciudad, a diferencia de esta sobreexposición, que comunica y que clama por su llenado.

CIUDAD A



DANOS

Paulina Soto Cisternas

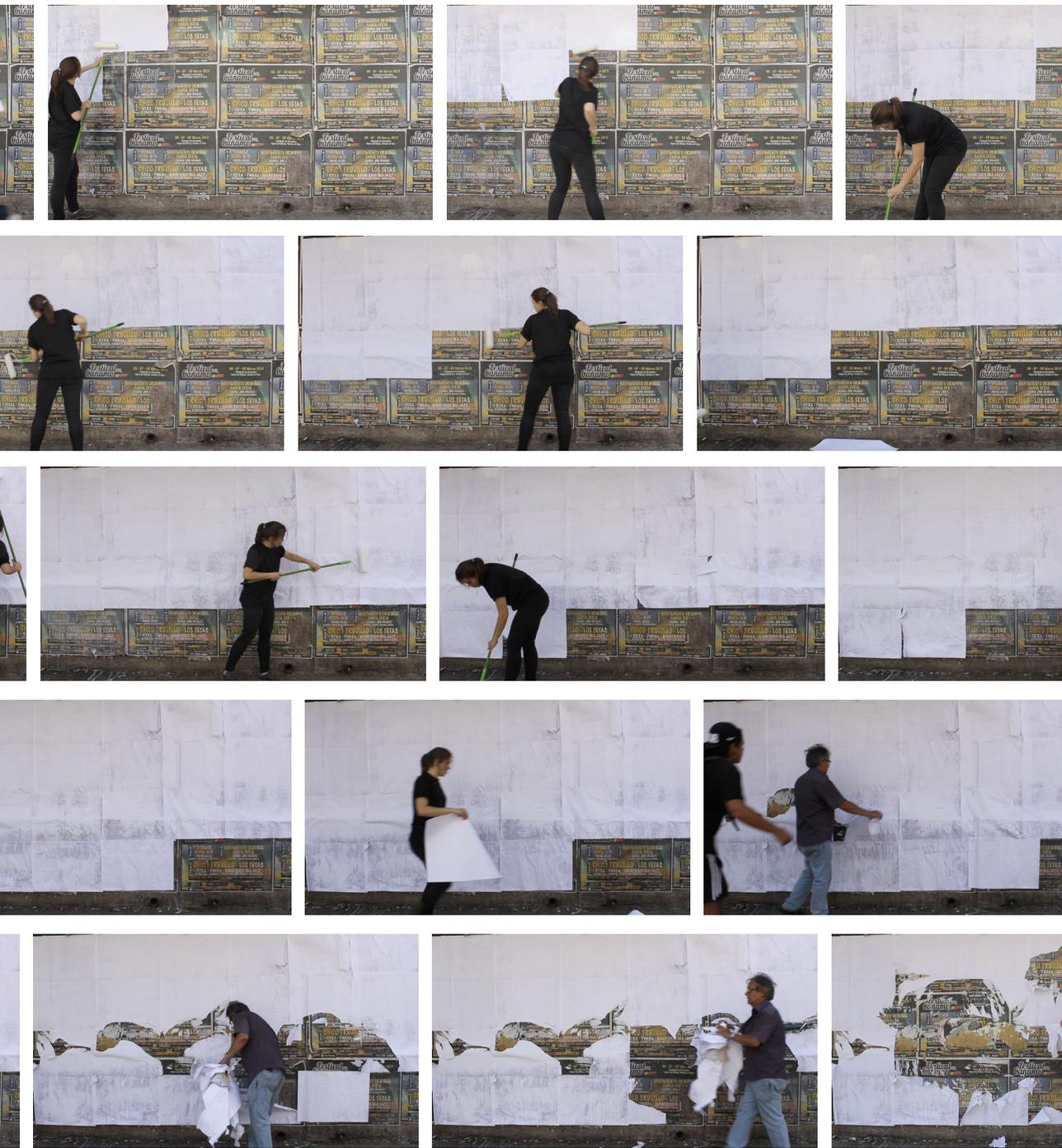
Ciudadanos
Video Found Footage 2 min. 42 seg.
Santiago, 2015.



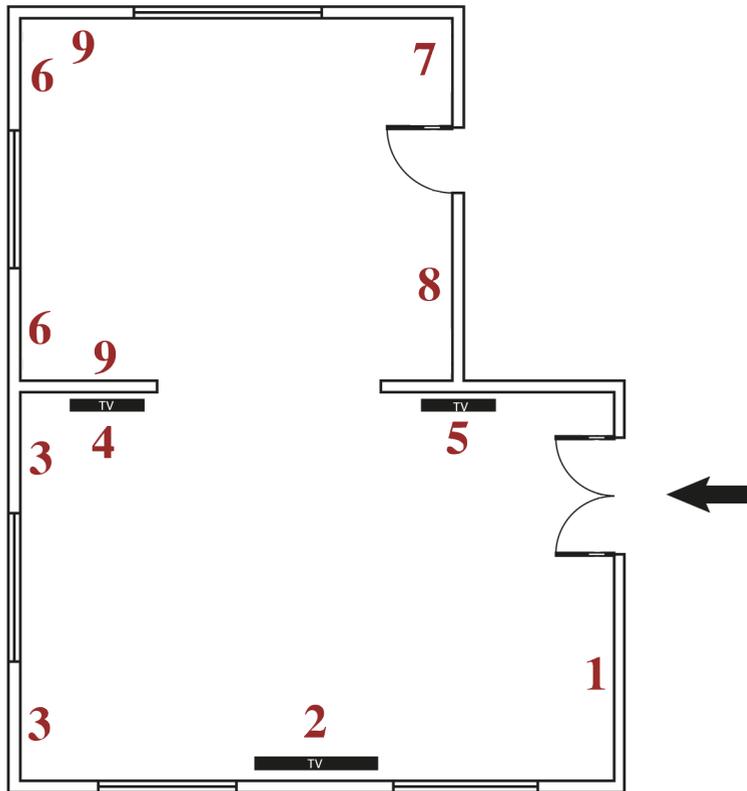
Valentina Gracia

Sín-Título

Video registro Intervención en espacio público 4 min, 10 seg.
Santiago, 2015.



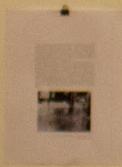
Distribución en Sala *Claude Gay*, Instituto Francés

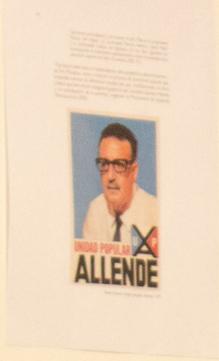


- 1.- Doc. Atelier:
- 2.- Video Intro
- 3.- Catalina, 2 Rollos Kraft
- 4.- Valentina, Video
- 5.- Paulina, Video

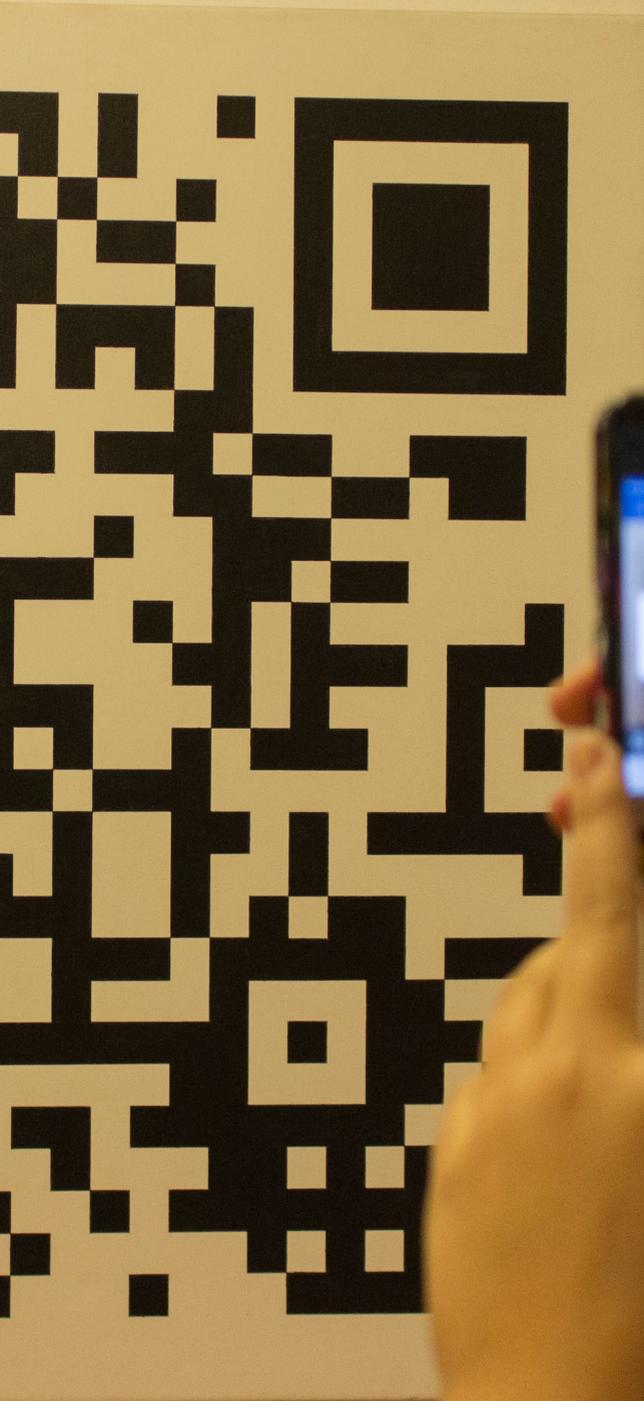
- 6.- Guillermina, 13 Baldosas
- 7.- Cecilia, 4 Bordados
- 8.- Felipe, 1 Pintura
- 9.- Sebastián, 2 Gofrados

Atelier Populaire













Sin-Título, Valentina Gracia

INSTITUT
FRANÇAIS

Service des Cours

Cours de français

Une porte ouverte sur la France

Investigación y Curaduría

Sebastián Valenzuela

Artistas

Guillermina Bustos

Cecilia Flores

Valentina Gracia

Catalina Rozas

Felipe Rivas San Martín

Paulina Soto Cisternas

ATELIER POPULAIRE

Inauguración

7 de abril, 19:00 hrs

con la oratoría de Alison Haltenhof

... hasta el 30 de mayo, 2015

Sala Claude Gay, Instituto Francés

Francisco Noguera #176, Providencia

Metro Pedro de Valdivia

Colaboran:

INSTITUT
FRANÇAIS

CALIB
PAR SANTIAGO

AVI
ALFONSO VALLEJO GARCÍA

/ AUTORES

Sebastián Valenzuela

Licenciado en Artes Visuales, candidato a Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Actualmente trabaja como referensista de Archivo en el Centro de Documentación de Artes Visuales del Centro Cultural La Moneda, como columnista en Revista ATLAS/IMAGINARIOS VISUALES y, paralelamente, dirige Editorial Écfrasis. Sus investigaciones abordan diversos estudios de la imagen en relación a su creación, recepción e inserción en archivos.

Tomás Armijo

Profesor de Historia y Ciencias Sociales, y Diplomado en Museología. Actualmente es encargado de la Biblioteca de la Escuela Culinaria Francesa y realiza una continuidad de estudios en Bibliotecología. Sus intereses abordan el desarrollo histórico/cultural de las instituciones modernas como la escuela, el museo y las bibliotecas.

Valentina Gracia

Egresada de Artes Visuales en proceso de titulación. Es invitada por sus docentes a participar como ayudante del Taller de Materialidades (2012), como también en apoyo en exposiciones: *Imagen Domestica* (2011), *Avistamiento y Ejercicio de la mirada* (2013). Su proceso de investigación aborda la fotografía análoga/digital y diversos medios tecnológicos.

Agradecimientos

A quienes formaron parte del proyecto, principalmente a sus artistas: Felipe Rivas, Guillermina Bustos, Cecilia Flores y Catalina Rozas, a quienes ayudaron en la gestión y producción: Valentina Gracia y Rodrigo Soto, a quienes aportaron con ideas y conversaciones: Soledad García, Rainer Krause y Andrea Jösch, a las instituciones Colaboradoras: Instituto francés de Chile y la Escuela de Artes de UNIACC y, por último, al proyecto OBJ dirigido por Daniel Cruz; proyecto bicentenario de la Universidad de Chile que aloja parte del proceso de *Atelier Populaire*.



Editorial écfrasis, Écfrasis ediciones
editorial.ecfrasis@gmail.com
www.editorialecfrasis.com
Stgo, Chile.





Atelier Populaire

Diseño y producción
www.editorialecfrasis.com