



# MOVIMIENTOS DE TIERRA

Arte y Naturaleza

# MOVIMIENTOS DE TIERRA

Arte y Naturaleza



## PRESENTACIÓN

---

**ROBERTO FARRIOL**

Director Museo Nacional de Bellas Artes

---

Bajo el título *Movimientos de Tierra*, seis instalaciones se exhiben en el Museo Nacional de Bellas Artes. Se trata de obras y registros de acciones de Land Art o Arte Terrestre de un conjunto de artistas reunidos para esta ocasión. La exposición reinstala una de las mayores preocupaciones y rupturas del arte de los años sesenta, motivada desde la crítica más radical ante las prácticas tradicionales del arte como la pintura o la escultura, y más allá de los límites definidos por los espacios de exhibición como las galerías o las instituciones del arte.

En esta exposición se establecen una serie de conexiones con la vasta geografía de Chile; lugares y paisajes empleados como soporte y materia de reflexión, investigación y creación, desde el altiplano, en la región de Parinacota, cruzando El Plomo en el valle central del río Maipo, pasando por Loncura y Tunquén, en la región de Valparaíso, por Vilcún, en la región de la Araucanía, para finalizar en la región de Aysén. Se trata de la recuperación de un sinnúmero de materialidades y visualidades de cada uno de estos lugares; una vinculación con el medioambiente, la naturaleza y de alguna manera con el paisaje como soporte material y mental.

Así, desde esta declarada intención de experimentar con las características de cada una de las zonas, se han dispuesto distintos espacios del museo para instalar las obras o los registros de los proyectos y acciones realizadas. Comenzando con la obra de uno de los referentes más importantes del arte británico en el entorno, el destacado caminante **Hamish Fulton**. Su propuesta es una reflexión sobre una caminata por el altiplano, donde realiza un ascenso a las cumbres ubicadas en la zona de Parinacota. Consecuente con su línea de trabajo, para Fulton el sentido de la caminata, desde el plano del arte, es la forma de mantener un estado de reflexión permanente y una vivencia sobre el paisaje. De esta forma, como si se tratara de un pintor paisajista, Fulton camina al aire libre para poder mirar, pensar y sentir. Esta actitud de carácter nómada intenta recuperar esa unión primigenia de su cuerpo con la naturaleza, o dicho desde otra perspectiva, la vida como un caminar constante. Se trata de una práctica de flujos de un permanente devenir y cambios. Fulton camina en el desierto asumiendo su pensamiento que se extiende en el infinito, alejando el ruido del mundo creado, para asumir el riesgo de su propia desaparición.

Por otra parte, en plena cordillera central, donde se inician los deshielos de las aguas que cruzan la angosta franja del valle para concluir en el mar, **Cecilia Vicuña**, la polifacética artista chilena interviene una de las salas con el quipu, sistema de registro numérico empleado en la cultura andina hasta la llegada de los europeos. De esta

manera, la artista establece una comunicación con lo indescifrable de la memoria de las sociedades y su unión con la naturaleza desde una dimensión más allá de lo visible. En este sentido, mediante una lectura poética, la artista intenta recuperar el equilibrio y la armonía del plano espiritual, producto de aquella borradura de nuestra memoria cultural y política: su gesto, manifiesta que el transcurrir de las aguas es un profundo sentir de los elementos simples de la naturaleza.

Por su parte, **Cristián Velasco** pone en escena imágenes de experiencias exploratorias en la zona de Tunquén, las que son observadas desde una plataforma que opera como un puente entre dos salas sobre una capa de tierra que atraviesa la circularidad del espacio distanciando y respetando esta doble realidad. El artista **Patrick Steeger** también aborda este asunto: desde su noción de escultor construye una puesta en escena de la espacialidad de un lugar sin historia, para reformularlo desde una visión crítica en torno al paisaje y la instalación de usinas industriales en Loncura, zona costera de la región de Valparaíso. Paralelamente el registro del proyecto *Islaysén* a cargo de **Catalina Correa**, corresponde a una residencia en la Región de Aysén en el año 2013, con los artistas Olaf Holpzafel, Sebastián Preece, Máximo Corvalán-Pincheira y Catalina Bauer.

Desde otro lugar, antes del acceso a las salas donde se instalan las obras de esta exposición, en pleno hall del museo y bajo su bóveda de cristal, **José Délano** instala una estructura que representa una suerte de arco de triunfo. Desde aquí, el artista connota su trabajo estableciendo una vinculación con la estructura arquitectónica de dicho espacio. Con el arco del Triunfo, cuyo valor simbólico habla de la victoria militar a lo largo de milenios, Délano hace una cita sarcástica a esta estructura arquitectónica, estableciendo además una paradoja sobre este signo de celebración que se contrapone con la materialidad y el simbolismo de una frágil civilización que se sostiene en un permanente equilibrio.



## INTRODUCCIÓN

---

**PEDRO DONOSO**

Curador

---



- 1** **Siete cumbres**  
Hamish Fulton  
Provincia de Paríacota
- 2** **Ventanas**  
Patrick Steeger  
Loncura, provincia de Valparaíso
- 3** **Zona de flujo**  
Cristián Velasco  
Tunquén, provincias de Valparaíso y San Antonio
- 4** **Quipu Mapocho**  
Cecilia Vicuña  
RM y provincia de San Antonio
- 5** **El triunfo del arco**  
José Délano  
Provincia de Cautín
- 6** **Islaysén**  
Catalina Correa  
Región de Aysén

“En este caso, no se construyó nada, excepto una experiencia.”

Hamish Fulton

Todo podría haber sido de otro modo. Como en cualquier exploración que se aventura a campo abierto, todo podría haber variado, en la medida que la interacción con el medio se desarrollaba. Repartidos en distintas localidades del territorio nacional, cada artista fue llevando a cabo sus propósitos según sus propios postulados, sus propios tiempos y métodos. La altura volcánica del altiplano nortino, los bosques de coníferas de la costa central, el curso del río Mapocho desde las alturas cordilleranas hasta su desembocadura, el paisaje industrial-rural de la Quinta Región, el fulgor amarillo de los trigales en la Araucanía, los pastizales ventosos de la Patagonia chilena: cada localidad fue explorada de manera individual, según un ritmo y una intención particular. El respeto y la curiosidad prevalecieron en cada una de estas escenas, que tuvieron como resultado un ejercicio libre de intercambio con el medio, ya fuese un recorrido a pie, una observación de los elementos del entorno, una recolección de oficios locales, una ofrenda para reconectar con lo esencial de la tierra. El carácter espontáneo e impermanente de las distintas piezas reunidas ahora en esta exposición es, entonces, una respuesta cuyo desarrollo surgió de distintas circunstancias específicas: climatológicas, ambientales, topográficas, espirituales.

Los registros de las experiencias que acoge el ala sur del museo revelan una serie de “movimientos”, premeditados y espontáneos a la vez, que dan forma a una indagación

artística en distintos entornos. El visitante verá lugares que quizás reconozca, fragmentos del mundo recogidos por tecnologías de la imagen. La variedad tendrá parte de la clave de lectura. También es posible que surjan inquietudes sobre esos espacios que, sabemos, pueden estar en peligro. Se oye desde hace mucho que el mundo está en peligro, que todo lo que rodea al hombre está bajo amenaza. Sabemos desde hace décadas que representamos un auténtico riesgo para todas las especies, para todos los entornos, para cualquier forma de vida sobre este oasis. Somos el desastre primordial que asola un sistema de vida que no es el nuestro, pero del que hemos dispuesto a nuestro antojo. ¿Es inevitable que así sea?

A finales de 2014 comenzamos a conversar con Cecilia Vicuña sobre la posibilidad de realizar una obra en la cordillera y en el mar, un hilo de conexión pensado desde su interés por el *quipu*, antiguo sistema de notación incaico. Su vivo interés por las culturas anteriores a la Conquista, con la profundidad de sus perspectivas ancladas en el contacto con la tierra, nos dieron un punto de partida. Cecilia quería también retribuir a la tierra mediante ofrendas simbólicas. Sus hilos rojos comenzaron a trenzar un movimiento hacia la naturaleza que aceptaba la necesidad de devolver antes que seguir extrayendo. Esa forma de retribución ancestral estaba también presente en el *Capac Cocha*, la ceremonia incaica mediante la cual se ofrecía a la tierra la vida de niños y jóvenes para que perpetuasen una relación de equilibrio: el Niño del Plomo, enterrado en las alturas del cerro el Plomo, en nuestra cordillera central, fue uno de ellos. Y fue también la impresión directa que quedó retumbando en la memoria de la artista. *Movimientos de tierra* debía iniciarse, entonces, como un proceso de interacción con un entorno que volvería a mirar desde otros ángulos, pensando que el tiempo es, en cierto punto, reversible, mudable y necesariamente conectado con el entorno. Pensando también que el territorio contiene signos de una escritura que hemos leído de manera limitada y parcial. Desde distintos saberes, desde diferentes formas culturales, pensamos, era posible leer otros paisajes en el mismo paraje. “Porque ciertamente hay un lenguaje, algo que se está diciendo”, como apunta Cecilia Vicuña en su libro *Sabor a mí*. “Las cercanías del río Limarí, necesitan alguna explicación?”

Cualquier localidad visitada ofrece inevitablemente una serie de inquietudes por el severo curso de las últimas décadas de “progreso”. *Movimientos de tierra*, antes que



una exposición, tuvo como necesidad la creación de una plataforma de observación y registro a través de prácticas simples que involucran un contacto físico directo con el medio. El extranjero invitado a participar en el proyecto fue Hamish Fulton, artista que se involucra físicamente con el esfuerzo de reconocer el territorio a través de la caminata. Había visitado el norte de Chile en 2012, donde inició una pesquisa con la asistencia de Alexia Tala. Volvió ahora para recorrer otras distancias y otras alturas, y ubicado en las inmediaciones de Parinacota, subió y bajó siete volcanes durante sus catorce días de estadía en Chile, en julio de 2016. Caminar, gesto esencial y definitivo de la especie humana, animal bípedo por definición, se transforma en su caso en una herramienta de descubrimiento. El artista atravesó la altura de poco oxígeno y se abrió paso hacia un camino posible, el suyo, consumado como la exploración de “otro” lugar en el espacio, de otro ritmo en el movimiento creativo, de otra memoria en la geografía altiplánica. Un caminante artista, un fotógrafo, un retratista, un hombre que registró con sus imágenes un sendero para compartir. “*No walk; no art*”, según su lema. Pero no sabemos si esas prácticas responden a lo que debe ser el arte, a lo que se espera de un libretto expositivo que asuma ciertas posturas estéticas. Por lo pronto,

el límite está para ser desafiado. O para pensar en la posibilidad de plantear una exposición irrealizable en la que concurren todos los deseos de concentrar el mundo silvestre en el interior de un museo. ¿Cómo cabe la naturaleza en un museo? ¿Qué naturaleza? ¿Qué museo? Tal vez la belleza y el silencio de estas imágenes sea también una respuesta que consigue detener algo que siempre fluye. Todos los recuerdos coleccionados con específica paciencia de pronto no son más que observaciones de un minuto. ¿Qué pasa al minuto siguiente? Escoger el lugar para mirar parece haber sido lo que quiso consolidar Patrick Steeger, que instala una mole vacía con cuatro ventanas elípticas, como las órbitas de los planetas en torno al Sol; cuatro espacios para mirar. El mundo parece casi real cuando lo observamos; una película que se estira sin guión. Previsiblemente, comenzamos a sorprendernos en cámara lenta ante el ser humano, el agente poblador del territorio, el ser básico y trivial que deambula en busca del sustento, el constructor de ciudades hechas de tubos y humos, el grabador de historias en las cuevas, el pescador que vive del mar, el destructor del entorno: su aparición sobre la faz del planeta se ve con claridad en una toma fija que graba sin efectos una escena local por los cuatro costados. Queda claro: el paisaje tiene rostro humano, es un compendio de las destrezas y aberraciones del habitante. Escrito con alambradas y carreteras, con tuberías y conductos industriales, todo territorio es un espejo de quien lo coloniza, de quien lo exprime, de quien lo deforma. Basta instalar un punto de observación para empezar a desentrañar la mínima e imparable acumulación de alteraciones que día a día van construyendo y destruyendo el entorno, dos caras del mismo proceso productivo.

A veces hemos pensado que el museo no es el lugar, que el museo es sólo una galería urbana que se aleja de lo natural. El corazón de la ciudad late dentro de las salas del museo. Cada centímetro de su superficie es un lugar apartado de lo salvaje, un pequeño bastión de lo civilizado donde se selecciona meticulosamente lo que debe entrar como objeto escogido para que el mundo de allá afuera siga un rumbo explicable. Desde el orden producido dentro de la institución, el mundo de afuera es comprensible. Pero ¿cómo traer a la naturaleza, reino de lo irreductible, un montón de parajes indómitos, al interior del museo? Tal vez trayendo la tierra misma, responde Cristián Velasco, trayendo el elemento básico sobre el cual se levanta todo lo que alcanzan a ver nuestros ojos. Bajo nuestras ciudades, bajo sus toneladas de cemento plano, de calles, de edificios, de estructuras elevadas, se curva la tierra hecha de

tierra: piedra y polvo como lo más elemental conforman la *Zona de flujo*, un pasaje que también nos enseña el efecto que sobre la propia tierra ejerce el límite, la división. Por el solo hecho de entrar en la sala se activa este mecanismo de separación que transforma a los espectadores en sujetos cercados, retenidos por una reja trenzada con vegetales. De seres culturales pasan en un instante a convertirse en animales atrapados. Ni siquiera es necesario apelar a la metáfora porque el efecto es literal y directo sobre cada visitante.

Pudimos ver otros mundos en estos territorios, pudimos visitar otros tiempos que también son contemporáneos en el espacio. Con *Islaysén* se trató de reunir épocas distintas sobre un mismo territorio: la convivencia de saberes necesarios, exigidos por la supervivencia en un lugar agreste, se vio enfrentada cara a cara con la sofisticada inocencia del arte como práctica estética del circuito urbano. Cuatro artistas con sus trayectorias viajaron a las inmediaciones de Coyhaique para encontrarse en mitad de la abrupta ventolera patagónica. Hubo que entender quién venía a conocer a quién en medio de esta naturaleza, quién traía qué. ¿Cómo hacer lo mismo con dos intenciones diferentes? ¿Arte u objetos de la vida diaria? Y a continuación, preguntarse qué diferencia de jerarquía es posible establecer cuando una mujer trabajaba la lana para vestirse y otra lo hace para vestir el paisaje, cuando las manos toscas levantaban un refugio para soportar la intemperie o cuando lo hacen para recordar la intemperie en un gesto estético. ¿Cuándo se hace arte para vivir en él? Sebastián Preece, Máximo Corvalán-Pincheira, Catalina Bauer y Olaf Hopzafel encontraron otros modelos de trabajo que informaban directamente sus prácticas como artistas: volvieron a un tiempo estético por necesidad.

La necesaria intriga de recordar la importancia del museo como destino final no impuso restricciones, pero significó un desafío a la hora de hacer entender que, de pronto, nada de lo que iba a comparecer en sus salas era más que un registro. O quizás un remedo. La imitación y el juego de apariencias adoptado en *El triunfo del arco* contestaba así a la arquitectura grandilocuente, a esas grandes obras que construyó la civilización mediante el recuerdo de batallas y conquistas. La historia, seguramente, fue muy distinta, pero nunca hubo monumentos levantados por los vencidos: tan sólo vestigios. En un arco levantado con sobras, en un monumento blando, había



Descontando los océanos y los polos, tres cuartas partes del planeta se han visto alteradas por acciones humanas. Además, sólo el 3% de las regiones con mayor biodiversidad siguen relativamente inalteradas, según un nuevo mapa del impacto humano sobre la naturaleza.

Son las primeras líneas de un artículo publicado a mediados de agosto de 2016, basado en los datos de la Wildlife Conservation Society (Sociedad para la Conservación de la Vida Silvestre). La misma nota señalaba que sólo un 25% del territorio planetario permanecía sin modificaciones profundas. Qué queda de natural en la naturaleza, no lo sabemos. Tal vez no sea ésta más que una ficción de los siglos XVIII y XIX, como decía Robert Smithson, artista primordial del Land Art. No hace falta citarlo, en todo caso, para saber que todo este esfuerzo por reunir obra ha sido un acto de insistencia y porfía, un movimiento de tierra, una caminata, una ofrenda. Y sobre todo, un ejercicio de audacia realizado para volver a enarbolar las palabras de Thoreau: “Denme una naturaleza salvaje que ninguna civilización pueda soportar.”

Pedro Donoso

que dar la bienvenida a una exposición que no tenía ninguna forma de asegurarse su fugaz propósito. Como mucho, sobre ese arco, añadir una máxima latina: *Primum non nocere*, “lo primero es no hacer daño”. Y después permitir las visitas a un registro de experiencias que, pese a toda su elaboración, siguen siendo el indicio de una relación fallida con nuestro medio natural.

Supuestamente contamos con la naturaleza, contamos con su presencia agonizante o pletórica, renovada o clonada. Hoy, finalmente, la naturaleza está bajo nuestra administración. El mundo es, seguramente, algo parecido a un jardín de distintas épocas, un sistema que se extrema para responder a la voracidad de una sola especie, un homínido superior que sólo apareció en escena en los últimos segundos después de millones y millones de milenios de evolución material. Los datos son elocuentes:





Niño del Plomo,  
Museo Nacional Historia Natural (MNHN), Chile.

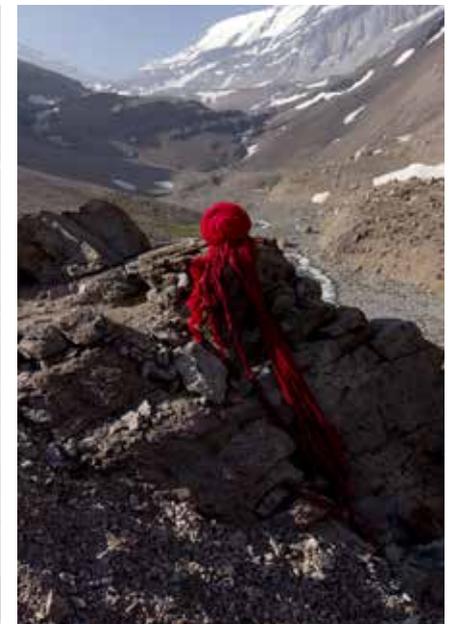
El niño  
da su vida  
para que siempre  
fluya el agua.

Su muerte es el agua.

Vive y llora  
en las nacientes

El niño ofrenda  
el niño altar

Vive y muere  
con una hebra roja  
en la mano



Nacimiento del río Mapocho, Cerro Plomo



Laguna Piedra Numerada, Cerro Plomo, Chile.

La escala imaginal del espacio americano une el cuerpo a la galaxia, formando un doble *quipu*, táctil y virtual: el *quipu-ceque* del espaciotiempo en una escala cósmica.

En el universo inka, el *quipu* es el nudo (táctil), y el *ceque*, la línea (virtual) de un *quipu* imaginario: cuarenta y un líneas virtuales conectando los lugares sagrados a las estrellas y las fuentes de agua en las cumbres.

El cordón umbilical y la mirada.

Nudo y línea de la nada viva.

José Lezama Lima dijo de la dimensión incaica: “... sabe que la profundización de esa dimensión será el esclarecimiento del espacio americano... [que] sigue ganando las más decisivas batallas por la imagen, las secretas pulsaciones de lo invisible hacia la imagen, tan ansiosa de conocimiento como de ser conocida.”

“Imagen de América Latina,” en Moreno, *América Latina en su literatura*  
1 ed. (México: Siglo XXI Editores/UNESCO, 1972), p. 468.



Todas las dimensiones interactúan creando el POEMA Quipu Mapocho.

Cada uno de sus elementos es un nudo en el quipu total.

Cada nudo/acto perdura en la memoria de la tierra, del cosmos y los que participan en él.



El total, como concepto táctil y virtual perdura en la memoria colectiva.

La lenta subida al Cerro Plomo re-trazando el camino del niño a la cumbre y la naciente del río Mapocho: las primeras aguas de la cascada.

Y el viaje a la boca en el humedal de Llolleo donde el Mapocho unido al Maipo entra a la mar.



Llevar el hilo rojo a la mar completa el sueño del niño

dándole vida al humedal y al movimiento de los pescadores

asfixiados por el puerto de containers de San Antonio.

El poema es el ciclo vital del agua acompañado por nuestro actuar.

Una rima de actos y sonidos en la tierra.

\* Cecilia Vicuña dedica su obra  
al fin de la privatización del agua en Chile.



# ZONA DE FLUJO

Cristián Velasco

“El paisaje es la naturaleza proyectada en la imaginación.”

Juan Agustín Barriga

*Tunquén, comunas de Casablanca y Algarrobo, región de Valparaíso.*

Entre Tunquén y el Totoral, región de la costa central de Chile, se extiende un paisaje de lomas cubiertas por bosques de coníferas, eucaliptos y algunas especies nativas. Al interior de ese espacio forestal, Cristián Velasco ha mantenido una relación de comunicación con Felipe Quezada, miembro fundador de Totoral Lab. Durante meses han puesto en marcha una serie de actividades esporádicas, cubriendo ese territorio jalonado de árboles. Esta forma de intercambio de gestos en el paisaje a veces se traduce en el simple hecho de encontrarse, dar unos pasos juntos, intercambiar ideas, marcar el espacio. Un gesto precario cuya significación desarrolla y potencia una relación vecinal extendida entre dos artistas que recorren un campo natural con pequeñas muescas, señales leves. A partir de esa rutina, entre doméstica y forestal, se ha construido la pieza de video *Camino interior*, un trabajo colaborativo cuyas imágenes evocan un ejercicio de convivencia con los elementos del entorno a partir de la performance en ese escenario silvestre. El concepto de lo limítrofe, del territorio y del desplazamiento son las claves de esta investigación.

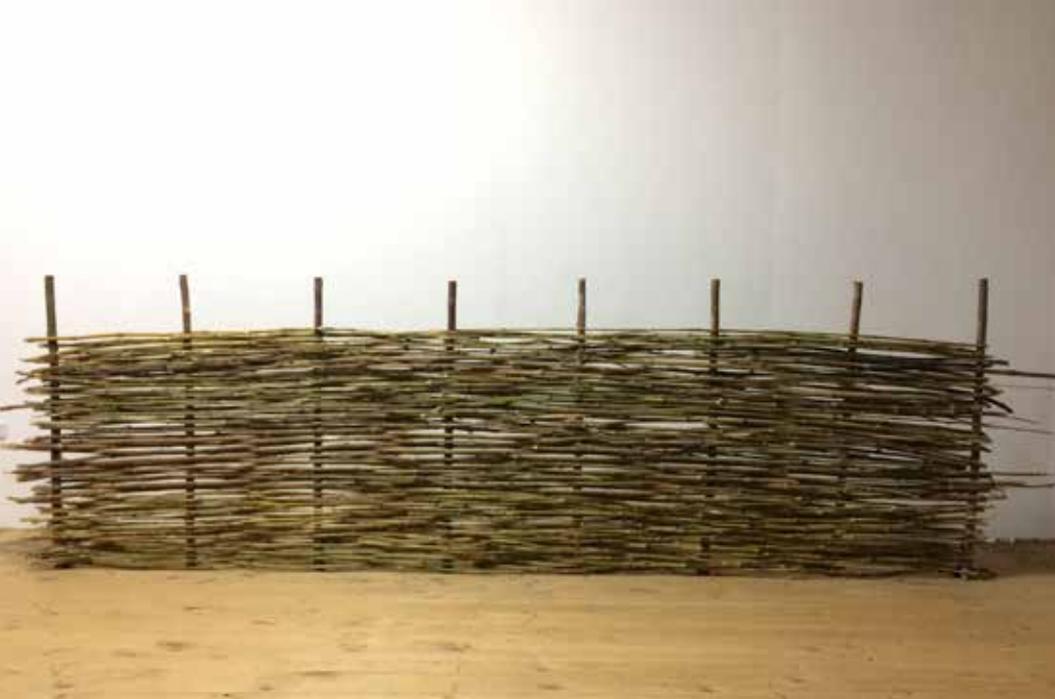
Los principales elementos que motivan este proyecto tienen que ver con el territorio y el desplazamiento. Esto se ha dado de manera bastante orgánica en el tiempo para mí, después de que hace cinco años decidí trasladarme de Santiago a Tunquén, donde construyo una forma de vida y un sistema de producción. Paralelamente a esto, mi amigo y artista Mr. Trafix se instaló en El Totoral, una zona rural cercana a Algarrobo, con la misma intención de generar obras y reflexiones a partir de la forma de habitar y relacionarse con el paisaje. Para hablar de este desplazamiento y de un lugar aquí y de un lugar allá me parece muy importante el concepto de límite que, de alguna forma, es lo que marca el inicio de la distinción de los caminantes.



La condición nómada contribuye a la creación libre de un territorio, tal como la danza que da un nuevo aire al lugar donde se desenvuelve. El solo acto de caminar puede hacer las veces de una “primera acción estética” que penetra “en los territorios del caos, construyendo un nuevo orden”, como sostiene el arquitecto Francesco Careri. En el caso de la acción de Velasco y Totoral Lab, instalados en un territorio en el que han echado raíces, sus prácticas hablan de arte y de un recorrido psicogeográfico por el entorno boscoso que alienta la construcción espontánea de modos de uso y tránsito.

Para mí el arte tiene una condición fundamental: está ligado a un contexto. La naturaleza, y más concretamente el paisaje, se relaciona con el espacio que habito. Lo que me rodea, lo inmediato es aquello con lo que me relaciono con permanencia y marca mi comportamiento.

Como señala Velasco, su acción no se limita a una contemplación pasiva, sino que involucra todo el cuerpo hasta dar con una manera de vivir. Esa es la característica central de un enfoque como el de *Zona de flujo* en el cual la naturaleza no es una zona remota donde aún subsisten ciertas especies raras. Tampoco es un lugar al que se acude de visita para retratar o fotografiar. Más bien es un sustrato inmediato que



obliga a la creación de ciertas soluciones para sobrevivir, tal como siempre ha sido. Hay que inventar una forma de estar, un modo de ser ahí entre los fenómenos del entorno que ofrecen su presencia: sintonizar. “El arte tiene que ver con la observación, con la percepción y una sensibilidad que sale de mi cuerpo al vincularse con el medio inmediato que me rodea”, afirma Velasco.

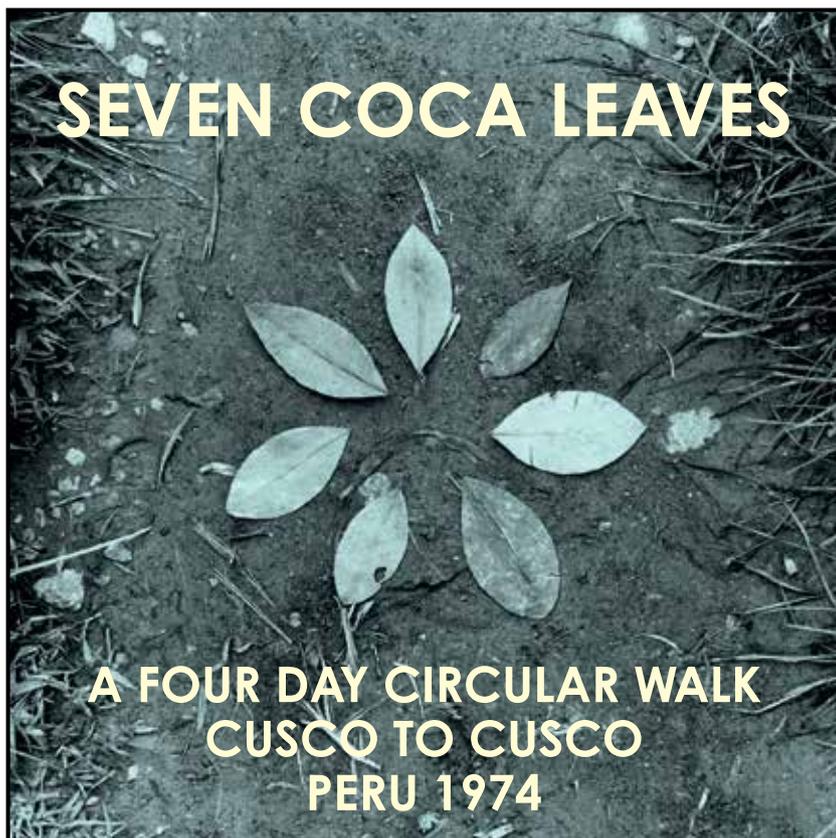
*Zona de Flujo* ofrece también una experiencia de “destierro”, un acercamiento extraño a la geografía de otro lugar. El traslado de una importante cantidad de tierra desde Tunquén al Museo configura un paraje en miniatura dentro de la solemnidad institucional. Acordonado por una cerca de trenzado vegetal, el límite entre naturaleza e institución resalta como división esencial entre lo natural y lo cultural. Al pasar a la sala, el visitante queda atrapado en la separación, no hay afuera:

Me encantaría que la gente reflexione sobre esa autoridad que ejerce un cerco que divide y separa lo que en la naturaleza es continuo, ilimitado. Lo interesante es encontrar un pedazo de paisaje absurdo, intercalado en una esquina del Museo, donde la naturaleza domina al hombre, en contraposición con la habitual y egótica intención humana, donde el hombre cree dominar la naturaleza.

# FROM AND TO A TRUCK



## HAMISH FULTON



## LOS PUEBLOS ORIGINARIOS ABREN EL CAMINO

**INUPIAT ARRANDA DONGRIA QUECHUA ARAPAHO HUICHOL DZAMBHA**

En español, caminar es una palabra de siete letras. Wiphala, la bandera aymara, es una palabra de siete letras. Los siete colores del arcoíris. Las Siete Estrellas. Los cuatro puntos cardinales. La historia oral. La memoria. Las cuentas de invierno. Wampum. Quipus –registros contables incas realizados mediante cuerdas con nudos que revelan: sumas del siete y números divisibles por siete. Siete los *ready-made*.

**DESDE Y HASTA UNA CAMIONETA. VISITAS GUIADAS A LA CIMA DE SIETE ARISTAS VOLCÁNICAS AYMARA EN EL NORTE DE CHILE DEL 3 AL 13 DE JULIO DE 2016 3 DE JULIO MILAGRO 4690 METROS 4 DE JULIO GUANE GUANE 5097 METROS 6 DE JULIO TANGANA 3400 METROS 8 DE JULIO PITACANE 3534 METROS 9 DE JULIO TAPAACA 5600 METROS 11 DE JULIO CHOQUELIMPIE 5110 METROS 13 DE JULIO CHIGUANA 5317 METROS.** En primer lugar, quiero dar las gracias a todos los que hicieron posible mi participación en este proyecto. Mi visita de 2016 fue un lujo. Gracias en especial a Gastón Oyarzún, quien hizo todo el trabajo; yo fui sólo un pasajero. Como “artista caminante” y

visitante procedente de la contaminación ambiental y la congestión vehicular del sudeste de Inglaterra, agradecí el aire limpio y la vista abierta que ofrecía Chiguana a una altura de 5317 metros, en la región de Surire, al norte de Chile. Desde allí arriba, en la cima de ese cerro con el experimentado e incansable guía Gastón Oyarzún, las vistas de nuestro séptimo y último ascenso quedaron dando vueltas en mi mente por meses. (Flashbacks y horizontes lejanos.) En ese momento sólo estábamos nosotros dos, nadie más, sin autos ni aviones de pasajeros que se vieran por ninguna parte. Lo que podía ver directamente con mis propios ojos era tierra abierta por todas partes y el cielo y el espacio sobre mi cabeza. Desde ese lugar, no se distinguían con claridad signos evidentes de actividad humana, sólo la poderosa influencia de la naturaleza, el mundo no-humano. Aunque por supuesto, en ello había más de lo que el ojo podía ver a simple vista. “Lo que contiene el mundo no tiene límites, ni tampoco las formas en que se revelará lo desconocido. Todos debemos prestar mucha atención, ser meticulosos, utilizar nuestras facultades para estar atentos al territorio y a todo lo que puede contener. Y esta es una tierra específica, un territorio, el poder del chamanismo reside en una zona concreta y no constituye una manera de entender el mundo o influir en él en su totalidad.” (Hugh Brody, *The Other Side of Eden*, publicado en 2000). “Puede ser que sólo captemos ese estrato de la realidad que podemos medir con nuestros limitados métodos. Una teoría afirma que los fenómenos materiales, incluidas las leyes físicas, están condicionados por los sistemas de creencias de ese momento.” (Jamyang Norbu, *Shadow Tibet: Selected Writings 1989- 2004*). El salar de Surire, a 4250 metros de altura, es más o menos la base de Chiguana, así como una zona de extracción comercial de bórax. Más al sur, en la árida Atacama, existen vastos yacimientos de cobre y litio. Chile produce y exporta ambos a China. El litio se utiliza para las baterías recargables de los smartphones. En este punto quiero tocar el asunto de lo que podrían llamarse percepciones contemporáneas. Mi experiencia personal de ser testigo de esas vistas desde lo alto de Chiguana se podría comparar, e incluso contrastar, con la adicción y obediencia que les tenemos a los *smartphones*. (Un espía que constantemente pide electricidad.) Los *smartphones* fueron diseñados y producidos por seres humanos para su uso exclusivo por seres humanos. Independientemente de sus evidentes e innegables beneficios, los *smartphones* distraen nuestra atención de la naturaleza, constantemente nos alejan de la auténtica naturaleza “salvaje”, de la naturaleza de un desierto de verdad, de la falta de agua. Hace veintiséis años, en 1991, el autor canadiense Jerry Mander observó en su libro *En ausencia de lo sagrado*: “Porque ahora la tecnología se ha vuelto en todas partes patente, ubicua y evidente, no nos damos cuenta de su presencia. Mientras caminamos por las aceras o conducimos por una autopista o nos sentamos en un mall, no nos damos cuenta de que estamos envueltos por una realidad comercial y tecnológica, y que nos movemos a velocidad tecnológica. Vivimos nuestras vidas en ambientes reconstruidos creados por seres

humanos, nos hallamos dentro de bienes manufacturados." (Al investigar en internet llegué al origen del nombre Surire: viene de la palabra aymara Suri, que significa "pájaro grande que no vuela". ¿Vi algún suri con mis propios ojos? Por suerte, sí.) Como "artista caminante" de Inglaterra, sostengo que mi obra trata sobre "cómo vivimos hoy en día". ¿Y más allá de eso? Del tema de la justicia. (¿Jurisdicción universal?) En Inglaterra, justo unos días antes de volar a Santiago, voté el 23 de junio de 2016 a favor de seguir en Europa. Al día siguiente, el resultado fue que el 52% había votado a favor de abandonar la UE. Parte del orgullo que me queda por Inglaterra ahora se ha reenfocado en algo como la Carta Magna... Cito del libro de Tom Bingham *Lives of the Law*, publicado en 2011: "La ley no puede frenar en seco en las fronteras nacionales porque los problemas a los que nos enfrentamos hoy en nuestro mundo, como el cambio climático, la contaminación, la regulación financiera, el crimen o la migración, no se detienen en las fronteras nacionales. Sin embargo, la lección es la misma. De igual modo que los reyes están sujetos a la ley y no por encima de ella en casa, los estados están sujetos a la ley y no por encima de ella en sus relaciones con otros estados. Se podría pensar que la paz y la prosperidad del mundo dependen de aceptar esta lección. No es una lección que haya enseñado la Carta Magna, sino una extensión del principio que la Carta Magna dio de manera memorable a la posteridad en todo el mundo." Dada la ausencia de historiadores del arte especializados en el arte de caminar, ofrezco lo siguiente: definirme a mí mismo como artista caminante, término que acuñé en algún momento en 1977. El arte de caminar une dos actividades separadas por completo: caminar y el arte contemporáneo. Aunque hice mi primera "caminata artística" con otros estudiantes en 1967 (cincuenta años después, repetí la caminata pero solo), no fue hasta 1973, después de completar una caminata de más de mil millas, cuando me comprometí finalmente: hacer arte sólo como resultado de la experiencia de caminatas concretas. Desde ese momento que me cambió la vida, cada obra de arte que he materializado contiene un texto sobre caminar. Soy un artista caminante, no un artista de Land Art. Yo no remodelo ni reordeno la naturaleza y lo más importante, no introduzco materiales de la naturaleza en el mercado del arte internacional. (En 1949, Aldo Leopold comentó con gran tino: "Abusamos de la naturaleza porque la concebimos como un producto que nos pertenece.") Como artista caminante, decidí que no quería que se me vinculara de ninguna manera con el Land Art ni, a su vez, con su lejana asociación con las industrias dedicadas a la extracción. Esto es una crítica que hacen los historiadores del arte, no las energías creativas de mis hermanos y hermanas artistas. Sin embargo, la ineludible hipocresía de mi posición es la siguiente: todo está hecho de algo. Como artista contemporáneo, probablemente contamina nuestro planeta más que la llamada persona media. Mi obra no sigue el principio de la "verdad material", pero en cambio, es un "gesto simbólico" de respeto a la naturaleza. En *Wanderlust* (publicado en 2000), Rebecca Solnit refiere la

opinión de la historiadora del arte Lucy Lippard al señalar "el parentesco de la caminata como arte con la escultura, no con la performance". No soy escultor y, pese a que hablo desde fuera, caminar es una experiencia física que cumple la función de conectarme con un amplio abanico de intereses e inquietudes contemporáneos. Hace poco, hice una entrevista en público con un curador que quería que pusiera énfasis en los aspectos formales de mi arte, en su apariencia. Que sacara a colación la fotografía de paisajes, el *layout* del diseño gráfico, el arte conceptual. Cuando este enfoque se discute en profundidad, no se hace ninguna mención a la caminata como experiencia aparte. En general, los historiadores del arte tradicionales no investigan el mundo de la caminata. A mediados de los años setenta, buscando inspiración lejos de las potentes historias del arte de la "forma, escala, color y textura de la superficie", me convertí en un "montañero de sillón". No soy montañero, pero los montañeros siempre han influido en mi forma de pensar. Por poner esos pocos días de julio de 2016 desde una perspectiva no del arte, esos paseos fáciles contrastan con una escalada épica que dos alpinistas norteamericanos llevaron a cabo bien lejos, al sur de Chile. En febrero de 2014 terminaron una escalada rocosa de cinco kilómetros de extensión titulada "Una línea a través del cielo". Los montañeros, Tommy Caldwell y Alex Honnold, conectaron los siete picos de una arista: Aguja Guillaumet, Aguja Mermoz, Cerro Fitzroy, Aguja Poincenot, Aguja Rafael Juarez, Aguja Saint Exupery y Aguja de la S. En este caso, no se construyó nada, excepto una experiencia. Soy de la vieja idea hippy de "tomar sólo fotos, dejar sólo huellas". Un paso más allá en la inspiración puede provenir de una cita atribuida al Jefe Seattle (1786-1866): "Toma sólo recuerdos, deja sólo huellas". De algunas de mis caminatas realizadas en Europa puedo decir "no tomes fotos, no dejes huellas". Me gustaría terminar con una cita que podría ayudar a entender mi actitud acerca de "cómo vivimos hoy en día" y que guarda relación con mi apoyo a la "filosofía mochilera" de "no dejes huellas". La cita es de Richard Nelson, un antropólogo que vivió con el pueblo Koyukon en el bosque boreal de Alaska durante los años 70: "A menudo recordamos las culturas tradicionales o antiguas por los monumentos que dejaron: los megalitos de Stonehenge, los templos de Bangkok, las pirámides de Teotihuacan, las grandes ruinas de Machu Picchu. Pueblos como los Koyukon no han creado este tipo de monumentos, pero han dejado algo que puede ser único y más grande y significativo como logro humano. Este legado es la propia tierra inmensa, imperecedera y esencialmente inalterada pese a haber acogido vida humana durante innumerables siglos."



El artista desea dar las gracias a Nancy Wilson Fulton, UK. Espavisor, Valencia, España. Harold Berg, Barcelona, España. Matías Cardone y Pedro Donoso, Santiago de Chile. Alexia Tala, Plataforma Atacama Chile. Michael Setek, Art4site, UK.

**AYMARA** AN ELEVEN DAY WANDERING WALK  
 FROM THE RIO MAURI TO THE RIO ACHUTA  
 AND BACK TO THE RIO MAURI WESTERN BOLIVIA EARLY 1981



3 JULY MILAGRO 4690 METRES 4 JULY GUANE GUANE 5097 METRES 6 JULY TANGANA 3400 METRES

1 2 3 4 5 6 7



W I P H A L A

FROM AND TO A TRUCK, GUIDED WALKS TO THE TOPS OF SEVEN VOLCANIC RIDGES AYMARA LAND NORTHERN CHILE 3-13 JULY 2016

8 JULY PIPACANE 3534 METRES 9 JULY TAAPACA 5600 METRES 11 JULY CHOQUELIMPE 5110 METRES 13 JULY CHIGUANA 5317 METRES

FROM AND TO A TRUCK. GUIDED WALKS TO THE TOPS OF SEVEN VOLCANIC RIDGES AYMARA LAND NORTHERN CHILE 3-13 JULY 2016  
3 JULY MILAGRO 4690 METRES 4 JULY GUANE GUANE 5097 METRES 6 JULY TANGANA 3400 METRES  
8 JULY PITACANE 3534 METRES 9 JULY TAAPACA 5600 METRES 11 JULY CHOQUELIMPIE 5100 METRES 13 JULY CHIGUANA 5317 METRES



## TOUCHING BOULDERS BY HAND

DESCENDING CHIGUANA

FROM AND TO A TRUCK.  
GUIDED WALKS TO THE TOPS OF SEVEN VOLCANIC RIDGES  
AYMARA LAND NORTHERN CHILE 3-13 JULY 2016

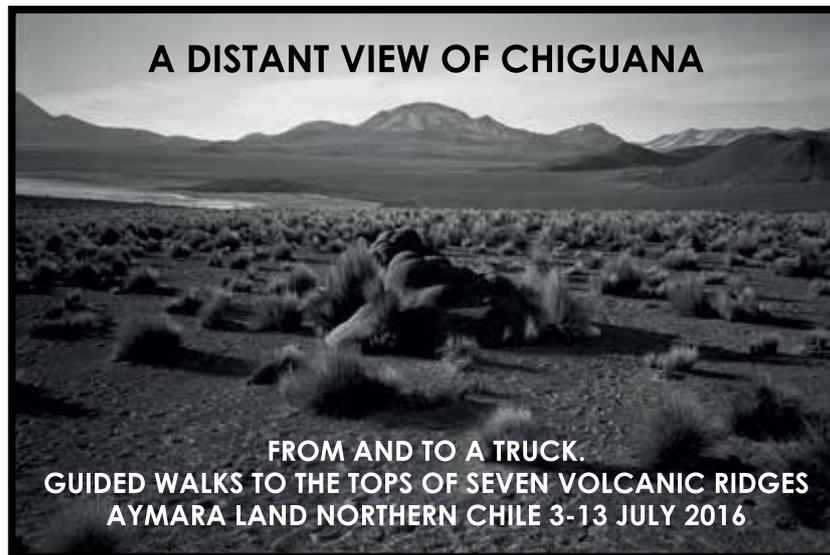


A VIEW FROM PUTRE OF TAAPACA



## A DISTANT VIEW OF CHIGUANA

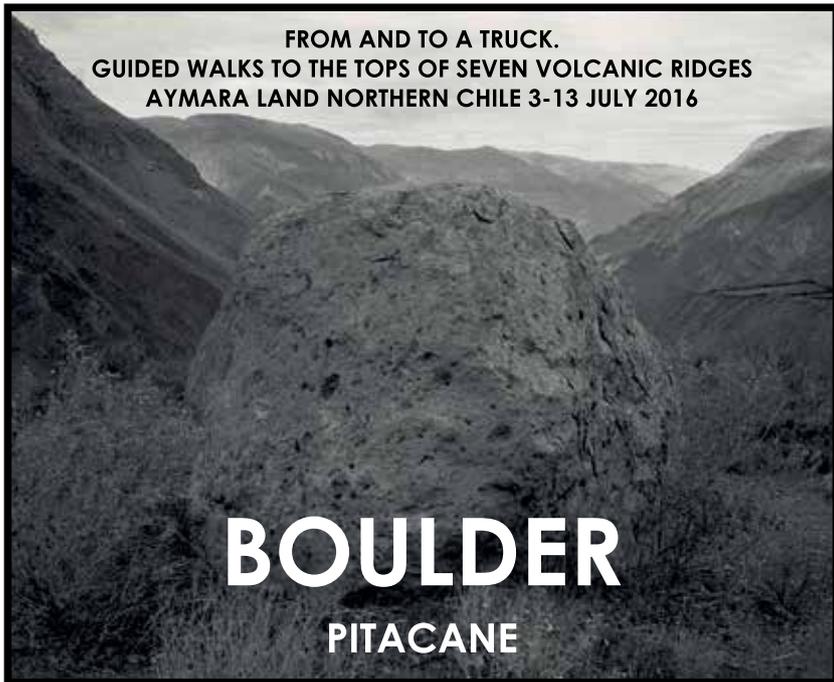
FROM AND TO A TRUCK.  
GUIDED WALKS TO THE TOPS OF SEVEN VOLCANIC RIDGES  
AYMARA LAND NORTHERN CHILE 3-13 JULY 2016



**A VIEW FROM GUANE GUANE OF PARINACOTA**



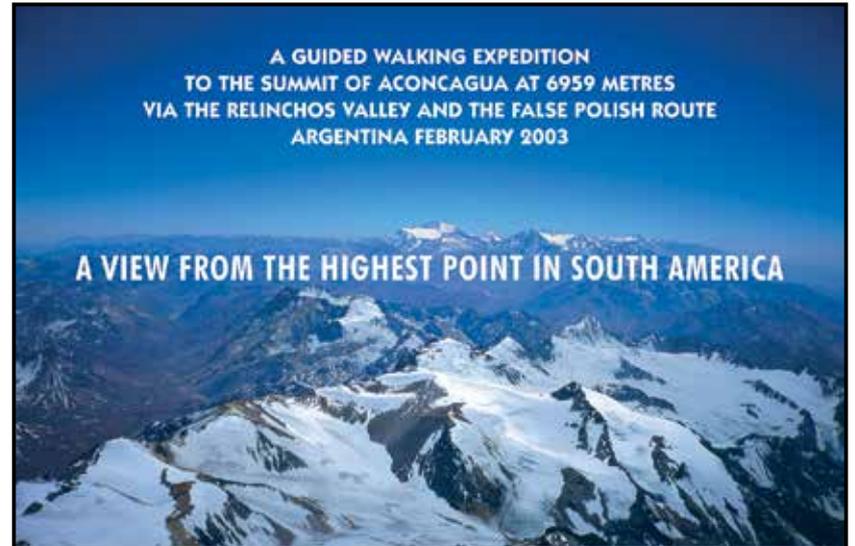
**FROM AND TO A TRUCK.  
GUIDED WALKS TO THE TOPS OF SEVEN VOLCANIC RIDGES  
AYMARA LAND NORTHERN CHILE 3-13 JULY 2016**



**FROM AND TO A TRUCK.  
GUIDED WALKS TO THE TOPS OF SEVEN VOLCANIC RIDGES  
AYMARA LAND NORTHERN CHILE 3-13 JULY 2016**

**BOULDER  
PITACANE**

**A GUIDED WALKING EXPEDITION  
TO THE SUMMIT OF ACONCAGUA AT 6959 METRES  
VIA THE RELINCHOS VALLEY AND THE FALSE POLISH ROUTE  
ARGENTINA FEBRUARY 2003**

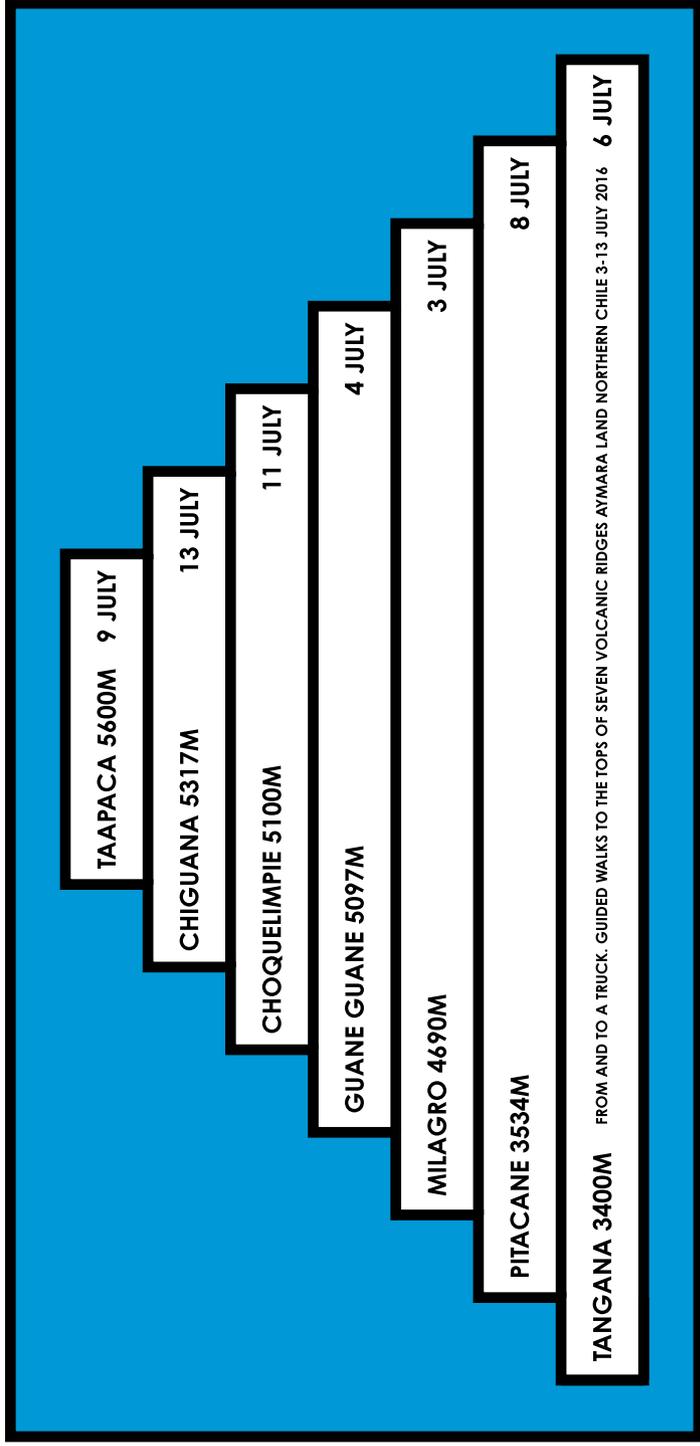


**A VIEW FROM THE HIGHEST POINT IN SOUTH AMERICA**



**A VIEW FROM THE HIGHEST POINT IN NORTH AMERICA**

**A GUIDED MOUNTAINEERING EXPEDITION  
TO THE SUMMIT OF DENALI AT 20320 FT  
VIA THE WEST BUTTRESS ROUTE  
ALASKA MAY/JUNE 2004**



# JORQUENCAL

WALKING FROM AND TO THE VILLAGE OF MACHUCA AT 4050 METRES VIA THE TOP OF 4971 METRE CERRO JORQUENCAL SEVEN TIMES 2 4 6 8 10 12 14 NOVEMBER 2012 CHILE

# LICANCABUR

A GUIDED WALK TO THE SUMMIT OF VOLCÁN LICANCABUR AT 5916 METRES BOLIVIA 17 NOVEMBER 2012



**BLUE  
WHITE**

A WALK UP TO 20000 FEET ON ILLAMPU BOLIVIA 1972

**SMALL HILLS  
NAZCA PERU**

FIRST WALK 1972  
SECOND WALK 1974

SLEEPING AND WALKING ON A STRAIGHT LINE



# VENTANAS:

Dispositivo de  
contemplación social

Patrick Steeger



Loncura, comuna de Quintero,  
región de Valparaíso - 2016

A primera vista se podría pensar que el trabajo de Patrick Steeger abre una vía diferente dentro del repertorio reunido por la exposición *Movimientos de tierra*. Si la mayoría de los artistas que participan se entregan a la exploración del entorno a través de gestos fugaces en locaciones rodeadas de un esplendor agreste e inexplorado, en cambio, la gran escultura levantada por Steeger se debate en un entorno complejo y lo hace con una presencia de larga duración, un gran volumen de hormigón armado. Se trata de una obra de considerable tamaño inserta en un sitio que bordea la indefinición, un punto entre Loncura y Quintero, entre urbano y rural, de carácter marítimo e industrial también. Visto así, la forma de intervenir en este paraje al margen, está enfrentada a la indeterminación entre la civilización consolidada y la espontaneidad del “caos natural”. Pese a tratarse de un lugar con larga historia en el que se han localizado conchales dejados por los antiguos pueblos pescadores prehispánicos que allí vivieron, hoy es una concentración de todas las caras del caos. Previsiblemente, este paisaje híbrido guarda registro en su propio rostro de los perturbadores avances de las fuerzas productivas y del arrinconamiento sufrido por la naturaleza. En esa mezcla de ambientes no definidos la obra se coloca, entonces, como una estación, un canal de transmisión que permita reportar el estado de relación entre el paisaje natural y sus habitantes.

Las distintas miradas de los habitantes locales han generado preguntas sobre la presencia de este gran objeto. “¿Dónde va la escultura?” -me pregunta la gente que pasa- ¿arriba o adentro?

Steeger opta por instalar una gran pieza de hormigón en un lugar de paseo, un largo corredor costero implementado por una industria del sector energético para mitigar el impacto de sus faenas entre los lugareños. Es un lugar de paso frecuente, mezcla de espacio deportivo, caminata de relajo y vía de conexión entre Loncura y Quintero. En un emplazamiento de estas características, la lectura del entorno arroja variables de distinto orden: un paisaje social, económico, artesanal, etc. Para desentrañar esta superposición de formas de vida encarnadas en el paisaje, el artista ofrece este centro de observación, en cuyo interior se forma un refugio con las condiciones propias de un



dispositivo para la visualidad. El gesto de la obra se concentra en el acondicionamiento de un punto para observar los muchos elementos caóticos que afloran en lo que el propio artista considera como un “territorio abusado”. En ese sentido, más que actuar como un recolector en el entorno natural, su gesto indaga en las consecuencias de instalar una estructura de caras paralelas que mediante una torsión crean un vacío dentro de un almacén de 48 toneladas de hormigón.

Fundamentalmente hay que notar que en esta muestra Steeger no da protagonismo al objeto construido propiamente. Estrictamente hablando, lo que comparece en la exposición *Movimientos de tierra* es el traslado de una experiencia que ocurre a kilómetros de distancia, como si fuera una cámara de grabación que trae imágenes de un lugar remoto. Lo que se expone es el registro de un dispositivo instalado en un lugar perdido de la costa de Chile. *Ventanas* parte, entonces, de una inversión esencial: no es la obra sino su efecto el que debe comparecer. Si un escultor está obligado a dar forma a un objeto, a instalar una pieza en el espacio que el espectador pueda encarar, en este caso, la acción fundamental de Steeger es el traslado de un



experiencia de observación visual generada en un espacio abierto frente al mar, en la región central del país.

La obra de arte puede verse no como un objeto para ser contemplado y admirado de forma pasiva sino como un dispositivo destinado a provocar el reconocimiento del entorno –especifica el artista. Más bien, me refiero a esta obra como un dispositivo o artefacto ideado para la contemplación del lugar con lo cual queda apartada la ‘obra’ propiamente tal. En el museo comparece un vacío dispuesto para recibir y disponer al espectador. Justamente eso es una ventana.

La pieza en concreto que da origen a este punto de observación se asoma hacia los cuatro puntos cardinales y encuentra en cada uno de ellos un paisaje contrastante. La ubicación crea la encrucijada que permite distinguir lecturas del territorio, de la historia que contiene, de las fuerzas que lo han ido construyendo, deformando, haciendo otro, según avance el tiempo. Hacia adelante, mirando al poniente, el mar y el oleaje, las embarcaciones de distinto calado, el horizonte abierto. Es la vista previsible de este enclave costero con una población local enfocada en la pesca. Pero a espaldas, hacia el oriente, la vista se encuentra con un cerco perimetral, detrás del cual se abre una pista de aterrizaje de la fuerza aérea. De hecho, todo este sector costero permaneció acordonado durante la dictadura militar y entre los habitantes locales se escucha hablar sobre el centro de detención que operó allí. La historia está enterrada en el paisaje que se observa desde esas ventanas. El entorno esconde una serie de traumas. Si se gira la vista hacia el norte, la ventana permite contemplar la localidad de Loncura y más allá, las instalaciones industriales que se adentran en las aguas. Buena parte de Loncura ha crecido a un costado de la gran zona industrial de Ventanas donde las refinerías de hidrocarburos, una planta generadora termoeléctrica y otros grandes complejos, añaden a un paisaje esencialmente rural la presencia intimidante de las grandes tuberías con sus abundantes emisiones. El conflicto es enfocado con precisión por el dispositivo de Steeger: “la aglomeración del conjunto industrial de Ventanas que se concentra mayoritariamente en la producción de energía fósil y a su lado, subsiste el precario poblado periférico que sirve de habitación a los trabajadores de la industria.” Hacia el sur, asoma la ciudad de Quintero, antiguo balneario de referencia que ha ido perdiendo para transformarse en una ciudad con una historia detenida, como muchas otras localidades de la costa central que, en otros tiempos, brillaron con más luz. La historia vuelve a comparecer gracias al dispositivo que permite observar el presumible ocaso de un pueblo costero en su progresivo abandono.





“En una era donde las formas de representación son muy dinámicas y visuales, la naturaleza o el orden natural de las cosas, más bien, aparece ante nosotros como algo estático. Sin embargo; la posibilidad de emplear este dispositivo de observación nos revela el entorno circundante como un escenario quieto a la espera de la acción. El paisaje no es algo quieto o predecible, sino que convoca el desarrollo de una trama llena de detalles que normalmente nos pasan desapercibidos. En su interior, perdemos la noción de tiempo espacio ‘habitual’ y conseguimos que una imagen simple y estática nos convoque a la contemplación”.

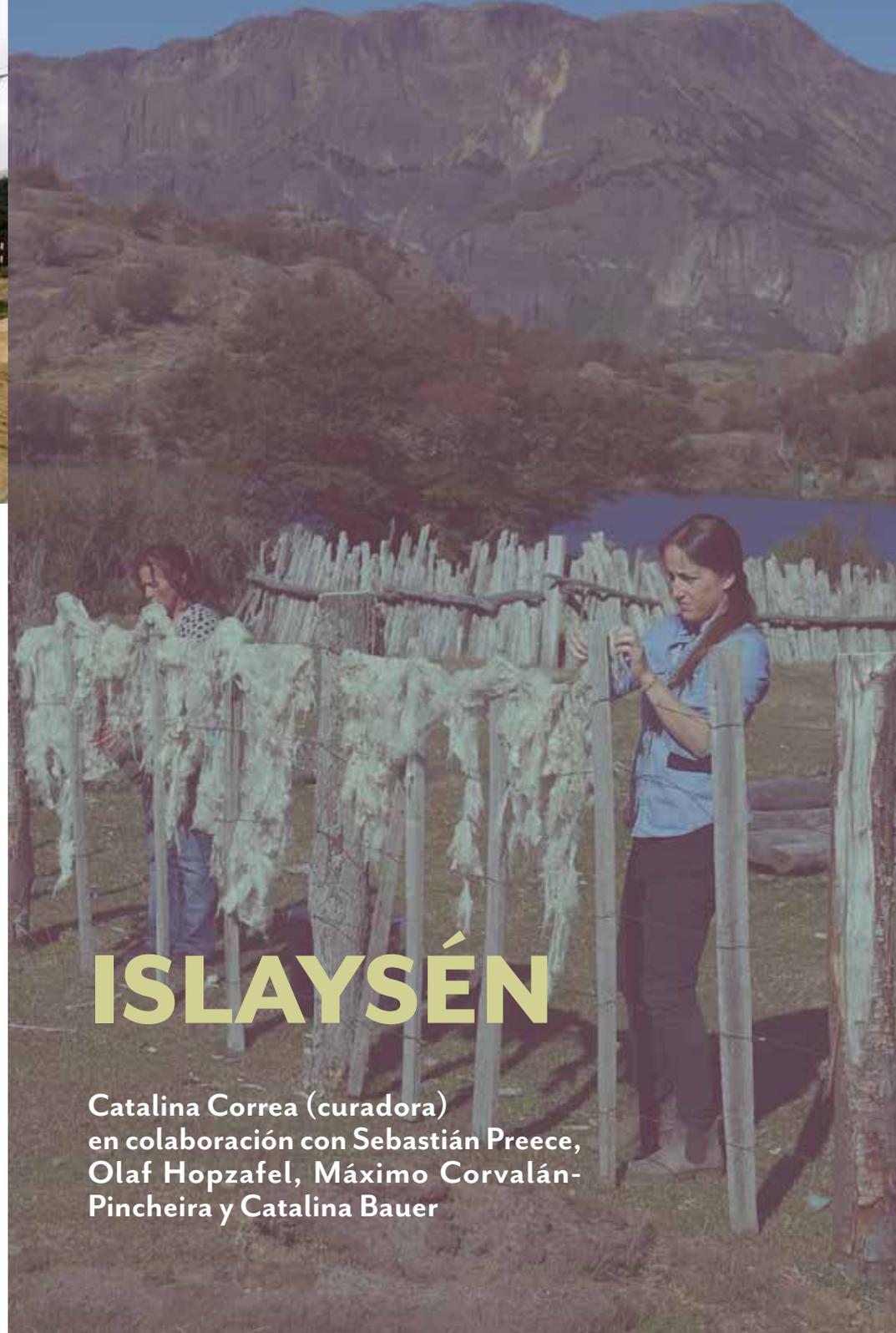
La alteración del espacio va de la mano con el cambio en la percepción del tiempo. En una época en la que se ha desdibujado la diferencia entre real y virtual, observar la quietud del paisaje, no solo sirve para apaciguarnos, sino que además nos devuelve a la medida palpable del ritmo marcado entre espacio y tiempo. La detención en un lugar permite caer en la cuenta de todos aquellos movimientos que habitualmente no percibimos alrededor nuestro. El dispositivo de Steeger saca a la vista la continua actividad de un paisaje negado por su condición marginal, por su supuesta lentitud, por su falta de espectacularidad. Recuperar las señas visuales del medio que nos rodea evita que ese paisaje se vuelva prescindible. De ahí que este observatorio pueda hacer de un lugar banal, este simple paseo peatonal costero, una obra a cuatro caras con lenguaje propio donde aparecen ritos mínimos e inesperados que se descubren gracias a la construcción de una infraestructura específica.



Vengo hace ya un tiempo trabajando e investigando las implicancias en el cuerpo de las geometrías y las relaciones formales que establecen las estructuras habitables que construimos, la arquitectura. Mis preguntas se encaminan hacia lo que se origina con la arquitectura cuando ésta crea un habitáculo.

La idea panóptica de *Ventanas* nos permite descubrir las “formas de vida” que adopta el habitante según a su entorno. El dispositivo descifra una trama mundana, reiterativa y desapercibida: el imperio de lo mínimo. Bastaría pensar en una observación prolongada por días, por meses, por años para empezar a descubrir las mínimas historias que se suceden. Como una cámara fija que apunta en cuatro direcciones, quedarían registrados por unos instantes todos los movimientos de cada paseante, gestos que se olvidarán, risas y juegos de niños. Con certeza, el tiempo permitiría reconocer algunas caras, recordar a familias enteras de transeúntes, a ciclistas y pescadores habituales, a las parejas de enamorados, a los niños que van creciendo, a los vendedores y músicos ambulantes. Y así, con los años, irían también cambiando las estaciones del año, las formas de vestir, los deportes, las modas, los visitantes, las construcciones, el paisaje mismo.

“Quiero llevar la vastedad del espacio del desierto de regreso a la escala humana”, escribió la artista Nancy Holt sobre *Sun Tunnels* (1976), su obra de gran formato realizada en base a grandes tubos de cemento colocados en el desierto de Utah. Habría que dar vuelta sus palabras, en este caso, para aproximarse a *Ventanas* de Patrick Steeger que trae “la vastedad del paisaje humano a la escala reducida de un museo.”



# ISLAYSÉN

**Catalina Correa (curadora)**  
en colaboración con **Sebastián Preece,**  
**Olaf Hopzafel, Máximo Corvalán-**  
**Pincheira y Catalina Bauer**

*Región de Aysén,  
Chile - 2013*

Organizado como una serie de residencias rurales, Catalina Correa pone en marcha en 2013 un proyecto que traslada desde Santiago, y desde Alemania también, a cuatro artistas que llegan a la zona de Aysén con la idea de trabajar con personas del ambiente rural. Provenientes de una sociedad regida por la velocidad y los servicios tercerizados, este grupo de artistas viaja al lento mundo del trabajo campesino en el extremo sur del país. Allí se encuentran con los habitantes de esa localidad dotados de una serie de saberes y oficios ganados en contacto con el medio: la vida en lugares alejados de la ubicuidad tecnológica obliga a perseverar en la manualidad, en las destrezas adquiridas y heredadas de una generación a otra.

El eje central del proyecto es el encuentro en un territorio aislado (respecto de los centros urbanos y artísticos) entre las lógicas del arte contemporáneo y las del mundo rural aysenino, a partir de una relación humana como puente, y del trabajo compartido en torno a un mismo material u oficio del paisaje- explica Catalina Correa.

Por lo demás, todas esas formas de trabajo que rondan lo “artesanal” surgen de la relación necesaria e impostergable con el entorno circundante. No se sobrevive sin seguir el ritmo que la naturaleza marca. ¿Qué clase de relación puede entonces establecerse entre esa “artesanía de supervivencia” y el trabajo de cuatro artistas contemporáneos? ¿Cómo se ajustan los parámetros de un campesino y un artista? Una de las dudas más asombrosas es la que sobreviene al pensar la condición contemporánea.



El interés en ese contraste cultural, -señala Catalina- proviene de mi propia experiencia como santiaguina, al insertarme en el, entonces, ajeno contexto de Aysén, y perseguir la pregunta por el lugar del arte en un territorio donde la naturaleza salvaje es predominante, y las raíces culturales están aparentemente muy distantes de lo que hasta ese momento entendía como arte contemporáneo.

De alguna manera, el entorno dispone un espacio donde el encuentro entre estos dos mundos adquiere una perspectiva experimental que facilita una práctica conjunta que podría ser considerada “arte”. Sebastián Preece, Catalina Bauer, Máximo Corvalán-Pincheira y el artista alemán Olaf Holpzafel son recibidos en distintos espacios rurales donde trabajan a la par con habitantes del sector, buscando un traspaso de tecnología. Telares, construcción en madera, técnicas de horticultura, cercado y trabajos en madera. ¿Se puede pensar que la naturaleza proporciona un medio para el desarrollo de una relación “artística” entre estos sujetos venidos de mundos diferentes, de velocidades de acción completamente antagónicas?

Creo que la manera más cautivadora de pensar al respecto es desde la acción de campo y las múltiples metodologías posibles. Para mí, la naturaleza es el soporte a recorrer, es quien provee de imágenes y objetos, de historias humanas, arqueológicas y geológicas, pero es también la que condiciona un estado de ánimo, un humor: el agazapo o el andar, la observación o la exploración activa, los colores, las texturas y los olores que tendrá la obra.

La primera acción es la de dejar de hacer: crear la pausa necesaria para observar. La primera señal de avance debe partir de un vacío antes de buscar la forma de llegar a encontrar un camino conjunto.

El recorrido y la experiencia durante las residencias de Islaysén fueron fundamentales, el principio de salir del taller o del lugar de confort, y descontextualizarse para explorar otra dimensión de las inquietudes que cada artista traía...

En cierto modo, el proyecto de residencia rural Islaysén se adelanta a prácticas que pocos años más tarde se han institucionalizado, tratando de emplear el trabajo creativo y la flexibilidad de los artistas como un puente de mediación que abre a un espacio de comunicación e intercambio con comunidades aisladas, entendiendo la naturaleza





como un lugar que no sólo hace las veces de un laboratorio creativo y de intercambio, sino que al mismo tiempo sirve para valorar el entorno simple y agreste. ¿Será que a través de este tipo de trabajos se puede contribuir a cambiar nuestra relación con el entorno natural, de manera de actuar de forma menos agresiva?

No creo que el arte tenga un rol mesiánico respecto del estado actual del planeta, pero sí es determinante el interés creciente que este problema suscita en un número cada vez mayor de artistas, teóricos e instituciones, que van aportando una mirada alternativa y complementaria a la discusión transversal sobre grandes temas como el calentamiento global o el Antropoceno.



# EL TRIUNFO DEL ARCO

José Délano

*Camino a Vilcún, región de la  
Araucanía, 2017*

En mitad de un trigal donde se impone el tono amarillo al final del verano, la obra *El triunfo del arco* se levanta por un momento, siguiendo al tiempo de la cosecha. De cierto modo, es un resultado más del ciclo natural hecho con fardos que, apilados como elementos modulares, forman una construcción con este subproducto de la siega. Pero a diferencia de las estructuras erigidas con los materiales sólidos habituales, este arco no toma la rigidez esperada y descansa inclinado sobre el terreno:

Me interesa mucho hacer notar que esta es una instalación endeble, orgánica, un elemento que sigue el ciclo de descomposición de la naturaleza, tal como si fuera una cosecha, una plantación más de ese potrero.

Ese aspecto abatido, por otra parte, tiene una serie de correlatos que escapan a la condición “natural” de esta obra y ofrece señales sobre la contradicción histórica que se plantea. Porque *El triunfo del arco* es también un producto cultural que trastoca una serie de puntos sensibles en un lugar específico. Tal como su propio nombre lo indica, su aparición pone en juego una inversión del protagonismo otorgado al monumento. Inspirado en las grandes construcciones de la antigüedad romana que celebraban los éxitos y conquistas del Imperio, hay que tener en cuenta que estas majestuosas condecoraciones arquitectónicas eran realizadas para desafiar al tiempo y marcar en la memoria de las futuras generaciones el buen recuerdo de los hechos que dieron vida a la nación. El monumento era un elemento urbano constitutivo de los valores de la sociedad dominante. Nada de eso está aquí exactamente reproducido: este arco rural, fuera del orden metropolitano e imperial, alejado del centro del poder, se instala en la fugacidad de la naturaleza. Y sin embargo, parece un homenaje apropiado, un



llamado sustentable, tal como lo concibe el propio autor: “un homenaje a esta tierra, a este lugar y su riqueza.” Pero además, *El triunfo del arco* levanta una pregunta franca sobre la validez del gran relato histórico que busca quedar grabado sobre el mármol... como una lápida. ¿No hay algo mortuorio en esas grandes declaraciones encarnadas en materiales duraderos?

El monumento da testimonio de algo sucedido, habla de quien lo levanta. Hay una batalla, alguien gana, el ganador levanta algo para que nadie lo olvide. El monumento es una *declaración* de quién lo levanta. Es un testimonio, un recordatorio. Ahora... si todos los restantes arcos de triunfo que se reparten por el mundo son monumentos que recuerdan algo, este no.

A diferencia del hito histórico que señala el triunfo en una batalla e impone así para los siglos siguientes una versión definitiva de los hechos –la versión del ganador–, *El triunfo del arco* actúa desde la lógica de la celebración fugaz. “No hay un triunfo específico en este arco,” señala José Délano. “O sea, no responde a una victoria... Más bien es la fugaz celebración de la vida”. Pero el rechazo de esa tradición pomposa y eternizante que busca instalarse en la historia mediante la construcción imperecedera es también la revelación de un rigor mortis, una rigidez desestima el carácter vivo de la historia. ¿Qué hace la erección de un monumento débil sino señalar la duda respecto a la veracidad de los instrumentos de la historia? Perdurar mediante grandes golpes de efecto, como pretenden el monumento tradicionalmente, busca amordazar la evolución de los hechos, hasta que los propios hitos acaban por transformarse en la historia misma: el monumento hace a la historia y no viceversa.



En este caso hay una imposibilidad material evidente: como monumento pobre no es posible congelar los hechos. La obra de Délano se muestra como un indicador de la duda en la que, no sin un toque de humor, asoma un elemento de profundo descrédito de los grandes relatos. La precariedad material de *El triunfo del arco* lo hace más cercano a un pesebre que a un memorial histórico.

Si el monumento tiene una lectura única de determinado triunfo, esta obra, en cambio, tiene un pie en cada lado: si bien busca el reconocimiento inmediato que despierta el arco de triunfo cuando la gente ve que está hecho de fardos dice “pero no es posible considerar esto como un verdadero monumento.” Ese descalce que provoca la ambigüedad entre el monumento y la obra de arte me parece un juego sugerente.

*El triunfo del arco* degrada, entonces, la nomenclatura bélica y triunfalista, e inscribe la duda de nuestra identidad heredera de un legado eurocéntrico que no termina de asentarse. Esa estructura torcida en medio de un potrero se asoma a una perspectiva poscolonial en la medida que reblandece las estructuras impenetrables que aparecen repetidamente en la construcción de las identidades nacionales. Por otra parte, si se tiene en cuenta el contexto en el que se instala originalmente esta pieza (en las inmediaciones de la localidad de Vilcún, región de la Araucanía) se añade una capa más de información a este monumento fallido. Dentro de sus sugerencias, *El triunfo del arco* insinúa las contradicciones de una conquista débil, una conquista realizada de manera precaria, a punto de desmoronarse. Ese equilibrio pobre retrata bien el estado de situación en un conflicto de larga data que no termina de encontrar una solución consolidada.

El arco de triunfo más grande que he visto es el de Vientiane, en Laos. Lo construyeron en el centro de la ciudad para celebrar la liberación del imperio francés (...) De alguna manera, estas contradicciones nos ofrecen un sentido que me permiten jugar con el emplazamiento de esta pieza, sobre todo considerando la historia reciente del lugar donde surge, en la Araucanía.... Hay una posible lectura política pero no está construida con ánimos de confrontación.

Después de dejar atrás el amarillo del campo veraniego, la pieza viaja desde la Araucanía hasta Santiago para ser instalada como un pórtico de recepción en medio del hall de Museo. A partir de aquí se activan nuevas formas de convivencia

con el espacio circundante. En primera instancia, se abre el diálogo formal entre una pieza que conversa con el estilo neoclásico del propio edificio institucional: el Museo Nacional de Bellas Artes, obra que conmemora el primer centenario de la nación, se inspira en el Petit Palais de París.

Traer este símbolo neoclásico, occidental, europeo al Museo Nacional de Bellas Artes -que es una construcción centenaria que trata de imitar a Europa y que fue levantado con la misma arquitectura clásica- es trastocar la supuesta virtud del símbolo. Es un 'elegante' arco europeo pero construido con la pobreza de un campesino de esta colonia.

La debilidad convertida en fortaleza, la precariedad empleando los argumentos de los vencedores, la naturaleza recuperando su lugar en un centro institucional: la elocuente inversión de los valores que impone una tradición se muestran en toda su plenitud en *El triunfo del arco*, una obra del pasado imperial que celebra un homenaje a la naturaleza en un lugar que no termina de ser conquistado y que quizás nunca lo sea. Esta combinación contradictoriamente del esplendor neoclásico con un elemento campechano anuncia la inversión entre un símbolo clásico del poder y dominación y la respuesta hecha con residuos orgánicos, con paja molida. En su ensayo *Entropía y los nuevos monumentos*, el artista Robert Smithson sostiene que “en vez de hacernos recordar el pasado como los monumentos antiguos, los nuevos monumentos parecen hacernos olvidar el futuro.” La posibilidad de despejar un futuro para una lectura renovada pasa por escapar al destino impuesto por los viejos monumentos. En lugar de dejar todo establecido como en un testamento, los nuevos monumentos deben abrirnos a la intriga. *El triunfo del arco* ya se instala fugazmente en esa nueva dirección.





## CECILIA VICUÑA

(Santiago, 1948)

Poeta, artista y cineasta chilena de larga trayectoria internacional. A mediados de los sesenta creó “lo Precario”, una poética espacial participativa, realizada en la naturaleza, las calles y museos. Sus obras frágiles e impermanentes borran los límites entre arte y poesía, lo ancestral y la vanguardia. Considerada una de las precursoras del conceptualismo en Latinoamérica, su obra ha sido exhibida en el MoMA, Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Whitney Museum of American Art, ICA de Londres, Palais des Beaux Arts de Bruselas y el Museo Reina Sofía en Madrid, entre otros.

Actualmente es artista invitada a Documenta 14 en Kassel y Atenas.

Vive y trabaja entre Chile y Nueva York.

## CRISTIAN VELASCO

(Santiago, 1971)

Comunicador social, con estudios independientes en arte, su obra explora los contrastes entre lo doméstico y lo urbano, lo desechado y lo decorativo, el espacio humano y el espacio social, las variantes de la memoria, del cuerpo y del territorio. Sus piezas abarcan diversas técnicas incluido el reciclaje de objetos, la pintura, el trabajo textil, el video, la performance y la instalación.

Entre sus exposiciones destacan: *Autótrofo*. Galería MUTT. Santiago, Chile (2014); *Puro Chile: paisaje y territorio*, Centro Cultural Palacio La Moneda (2014); *Gimnasia artística*. Galería YONO. Santiago, Chile (2012); *La tierra de todos, la casa de nadie*, YAM Gallery, San Miguel de Allende, México (2011); *Hogar*. Galería Moro. Santiago, Chile (2010); *Producto Local*, MAM, Chiloé (2009); *Sueños Remotos*, Galería Moro, Santiago, Chile (2008).

Actualmente vive y trabaja en Tunquén y Santiago.

## HAMISH FULTON

(Londres, 1946)

Tras estudiar en Saint Martin's School of Arts y en el Royal College of Art de Londres, Hamish comienza su carrera a finales de los años 60. Su empeño por recorrer a pie el paisaje le ha valido ser catalogado como escultor, fotógrafo, artista conceptual y artista del Land Art.

Sus primeras caminatas, realizadas junto a Richard Long, lo sitúan dentro de una generación que ha adquirido reputación por su nueva forma de explorar la escultura y el arte en el paisaje. El rasgo distintivo de toda su obra consiste en la directa relación corporal con el territorio circundante. En sus propias palabras: “En 1973 adquirí el compromiso de hacer arte derivado únicamente de la experiencia de cada caminata. Quería que mi obra tratara de la experiencia real, no de situaciones ficticias ni de una manipulación de los medios (...) He pasado los últimos treinta años intentando desentrañar aquella decisión básica.” (Hamish Fulton: “Si no se camina, no hay obra” en *Diálogos Arte Naturaleza*).

## PATRICK STEEGER

(Santiago, 1970)

Artista visual. Licenciado en Arte de la Universidad Católica con estudios en Escultura Urbana en la Escola Massana de Barcelona. Ha construido un cuerpo de obras que tiene relación directa con el territorio y la habitabilidad. Entre sus obras en el espacio público destacan *Legoport* en el Aeropuerto de Santiago; *Sala Hipóstila* en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago; *Luft* en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, así como piezas repartidas en Santiago (Parque de de las esculturas, Parque empresarial), Concepción (Puente Llacollén) y en Antofagasta (Escuela Pública el Arenal), entre otros lugares.

Actualmente vive y trabaja en Limache.

## CATALINA CORREA

(Santiago, 1984)

Licenciada en Arte y diplomada en Administración cultural por la Universidad Católica. Catalina trabaja a partir de la experiencia directa con el lugar, descentralizando las estructuras culturales para alimentar nuevas experiencias estéticas a nivel local. Su interés apunta a desarrollar redes sociales sustentables para el intercambio de información entre diferentes usos y enfoques del paisaje, alimentando cruces entre ciencia y arte, tradición y contemporaneidad, praxis y poética.

Entre sus proyectos de creación destacan *Derrotero*, investigación cartográfica en el Estrecho de Magallanes (2014); *Observatorio*, proyecto de investigación sobre el territorio desarrollado en la estepa patagónica (2015); *Guacas*, investigación artística sobre los espacios funerarios indígenas, *Quindío*, Colombia (2013); *Lugares Nomádicos*, exposición individual producto de la investigación de campo sobre nomadismo y paisaje arqueológico (2012-2013).

## JOSÉ M. DÉLANO

(Santiago, 1978)

Diseñador y artista. Su trabajo apunta a la búsqueda de nuevas formas de representación en la comunicación visual. Fundador del colectivo Visual Public Services junto a Santiago Elordi, donde han implementado intervenciones urbanas en Venecia (Windows) para la Bienal de Artes en el 2014, Valparaíso (Mirrors) el 2015 y el 2016 en las calles de Berlín (Newcomers).

Ha expuesto individualmente su proyecto Efecto Babel en Galería La Sala (2014), co-realizado el montaje Zoomorfología Salvaje en el hall del Centro Cultural la Moneda y es cofundador de la plataforma para artistas latinoamericanos en Berlín, Kap Hoorn que actualmente exhibe la exposición Raue Strömung.

Vive y trabaja en Berlín.

## MUSEO NACIONAL de BELLAS ARTES

### DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS

Ángel Cabeza Monteiro

### DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Roberto Farriol Gispert

### SECRETARÍA DIRECCIÓN

Verónica Muñoz Mora

### EXHIBICIONES TEMPORALES

María de los Ángeles Marchant Lannefranque  
Juan Carlos Gutiérrez Mansilla

### CURADORAS

Gloria Cortés Aliaga  
Paula Honorato Crespo

### COMUNICACIONES

Paula Fiamma Terrazas

### RELACIONES PÚBLICAS

María Arévalo Guggisberg

### RELACIONES INSTITUCIONALES

Cecilia Chellew Cros

### DISEÑO MUSEOGRÁFICO

Marisel Thumala Bufadel

### DISEÑO GRÁFICO

Lorena Musa Castillo  
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld  
Valeria Castro Oliveros

### ADMINISTRACIÓN Y CONTENIDO DE SITIO WEB

Cecilia Polo Mera

### MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN

Graciela Echiburu Belletti  
Montserrat Brandan Strauszer  
Matías Cornejo González  
María José Cuello González  
Frances Gallart Marques  
Constanza Nilo Ruiz  
Yocelyn Valdebenito Carrasco  
Valentina Verdugo Toledo  
Stephanie Weber Larrañaga

### DEPARTAMENTO DE COLECCIONES Y CONSERVACIÓN

Carolina Barra López  
Nicole González Herrera  
Natalia Keller  
Eva Cancino Fuentes  
Talía Angulo Fornieles  
Eloísa Ide Pizarro  
María José Escudero Maturana  
Camila Sánchez Leiva  
Gabriela Reveco Alvear

### ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

Rodrigo Fuenzalida Pereira  
Paola Santibáñez Palomera  
Marcela Krumm Gili  
Hugo Sepúlveda Cabas  
Carlos Alarcón Cárdenas

### OFICINA DE PARTES

Elizabeth Ronda Valdés

### AUTORIZACIÓN DE SALIDA E INTERNACIÓN DE OBRAS DE ARTE

Marta Agusti Orellana

### MUSEOGRAFÍA

Ximena Frías Pinaud  
Marcelo Céspedes Márquez  
Gonzalo Espinoza Leiva  
José Espinoza Sandoval  
Mario Silva Urrutia  
Luis Vilches Chelffi  
Jonathan Echegaray Olivos

### MUSEO SIN MUROS

Patricio M. Zárate

### BIBLIOTECA Y CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

Doralisa Duarte Pinto  
Nelthy Carrión Meza  
Juan Pablo Muñoz Rojas  
Segundo Coliqueo Millapan  
Soledad Jaime Marín  
Katia Venegas Foncea

### ÁREA DIGITAL

Erika Castillo Sáez  
Natalia Jara Parra  
Ximena Gallardo Saint-Jean

### AUDIOVISUAL

Francisco Leal Lepe

### SEGURIDAD

Gustavo Mena Mena  
Hernán Muñoz Sepúlveda  
Eduardo Vargas Jara  
Pablo Véliz Díaz  
José Tralma Nahuelhuen  
Alejandro Contreras Gutiérrez  
Guillermo Mendoza Moreno  
Luis Solís Quezada  
Maximiliano Villeda Herrera  
Warner Morales Coronado  
Luis Serrano Sepúlveda  
Vicente Lizana Matamala

### CRÉDITOS MOVIMIENTOS DE TIERRA

*Movimientos de tierra* es un proyecto realizado por Matías Cardone (producción), José Délano (museografía) y Pedro Donoso (curaduría).

[www.movimientosdetierra.org](http://www.movimientosdetierra.org)

### TEXTOS DEL CATÁLOGO

Pedro Donoso, Hamish Fulton, Cecilia Vicuña\*  
*\*Los autores se reservan los derechos de reproducción, difusión y uso de sus textos.*

### IMÁGENES

Hamish Fulton  
Antonio Pozo  
Gastón Oyarzún  
Patrick Steeger  
Catalina Correa  
Mario Medina  
Christian Chierago  
Matías Cardone  
José Délano  
Cristian Becker A.

### DISEÑO CATÁLOGO

Michael Setek  
José Délano  
Sebastián Garrido  
Lorena Musa

### TRADUCCIÓN

Arantxa Martínez  
Pedro Donoso

### CORRECCIÓN

Catalina Valdés

### EQUIPO TÉCNICO DE MONTAJE

Marcelo Zunino  
Marcelo Fica  
Sergio Marcelo Gallardo

### Nuestros agradecimientos especiales a

Harold Berg, Gastón Oyarzún, Mira Bernabeu y Ana Alvarado de Galería Espaivisor, a Constanza Güell, Ana María Risco, Catalina Valdés, Máximo Corvalán-Pincheira, Catalina Bauer, Sebastián Preece, Olaf Holpzapfel, Felipe Quezada, Virginia Guilisasti, a Carolina Castro Jorquera, Gianfranco Foschino, Martina Knittel, Rodolfo Andaur, Antonio Pozo, Sergio Cardone Solari, Matías Awad, Alejandra Szczepaniak, Lilian Mauss, Johanna Whittle, Francisco González, Luis García Castro, Rafael Yaluff, Andrea Lira, Ángela García, Teresa Ivanovic, Loreto Carmona, María Paz Valenzuela, Juan Carlos Délano, Macarena García, Sebastián Brahm, Andrés Subercaseaux, Theo Court, Joaquim Gardeta, Alfonso Salinas, al Museo Nacional de Historia Natural y a la Fundación Altiplano.

INVITA



**dibam**

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS  
EL PATRIMONIO DE CHILE

COLABORA



PROYECTO ACOGIDO  
LEY DE  
DONACIONES  
CULTURALES



CONSTRUYE CULTURA  
SOMOS CCIC



UNIVERSIDAD  
ALBERTO HURTADO



PARTICIPA



UNDURRAGA  
Sparkling People



DECAPACK  
Fine Arts

espaisvisor



MEDIA PARTNER MNBA



Proyecto financiado por FONDART, Convocatoria 2017

@MNBACHile

Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *Movimientos de tierra* presentada en el MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE SANTIAGO DE CHILE, desde el 6 de julio hasta el 3 de septiembre de 2017.

Impreso en mayo de 2017, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel Bond 106 y Couché de 130 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición © MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES



dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS

EL PATRIMONIO DE CHILE



MUSEO  
NACIONAL  
BELLAS  
ARTES