

## Poéticas que vuelven visible: el objeto como acontecimiento visible: el objeto como acontecimiento

María José Melendo  
(UNCo-UNRN)  
mariajosemelendo@hotmail.com

Este trabajo se **propone** reflexionar sobre el concepto “poética”, entendiéndolo como aquél en donde cristalizan las intenciones, procesos, retóricas que los artistas ponen en acto al momento de pensar un hecho artístico; se atenderá aquí específicamente a aquellas poéticas que proponen modos artísticos que interpelan dimensiones canónicas del arte.

En este sentido, **propongo una** experiencia para su análisis en la que estas consideraciones pueden ser abordadas y discutidas. Me refiero al proyecto ganador en el concurso público para representar a Chile en la 57° Bienal de Venecia en 2017, a cargo del artista Bernardo Oyarzún y el teórico del arte Ticio Escobar. La instalación de sitio específico *Werken* (mensajero en mapudungún) propone una reflexión a propósito del potencial del objeto/máscara para develar y constituir un acontecimiento estético que *vuelve visible*, planteando posibilidades hermenéuticas que interpelan a los destinatarios del mundo del arte en general y a la sociedad chilena en particular.

Así, busco explorar críticamente esta experiencia en tanto permite exhibir los alcances coloniales y eurocéntricos que habitan el arte contemporáneo, a la vez que arroja el potencial del arte como re-existencia, según las oportunas palabras del pensador Adolfo Albán Achinte.

### La cuestión del canon o el canon en cuestión

¿Es acaso posible ingresar un relato crítico y disruptivo en uno de los eventos artísticos más importantes, más occidentales, más eurocéntricos de nuestro tiempo: la Bienal de Venecia?

A su vez, sin detenerse en este evento en particular, también emerge decisiva la pregunta de si puede trazarse una discontinuidad, despertar una transformación sobre un tópico que involucra exclusiones políticas, dimensiones coloniales en un terreno aséptico en su pureza disciplinar y en el tipo de recepción que plantea. Por ello, resulta necesario pensar si instalar poéticas que apuntan al extrañamiento en esos contextos no las vuelve a aquéllas mudas, inocuas, consumibles en lo que Walter Benjamin llamaba estado de dispersión.

A propósito de estos interrogantes cabe referir lo que está pasando en la última edición de la Bienal en relación con la obra del artista Christophe Büchel, quien presentó como proyecto artístico lo que queda del barco pesquero que el 15 de abril de 2015 se hundió entre Libia y la isla italiana de Lampedusa cargado con cientos de inmigrantes que buscaban llegar a Europa en precarias condiciones; perecieron más de 700 personas y sólo 28 sobrevivieron. En su proyecto *Barca nostra* Büchel expuso el barco (facilitado por el gobierno italiano el tiempo que dura la bienal) como ruina presente y tal acción generó intensas controversias pues se ha argumentado que al elegir el ámbito de una bienal transforma el hecho en espectáculo que neutraliza su dramatismo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase: (Tondo, 2019).

Sin embargo, también puede esgrimirse que este tipo de proyectos busca visibilizar - es cierto que en un contexto acotado y circunscripto al arte<sup>2</sup>- una realidad que interpela a diario a los europeos en general y a los italianos en particular -dadas las infames políticas de puertos cerrados y la negación al auxilio de emergencias determinado por su ministro del interior Matteo Salvini, donde prevalece la indiferencia, la inhumanidad, la falta de empatía hacia estos miles de seres humanos que dejan forzosamente sus lugares de procedencia huyendo del hambre, la inseguridad y la persecución. Por su parte, el barco instalado en Venecia puede sin duda también pensarse como una amenazante advertencia, un *acontecimiento* que en el suceder despliega efectos en quienes circulan por allí aún en estado de distracción: sus ojos se topan con un objeto “fuera de lugar”: un oxidado barco en ruinas que extrañamente no yace en el agua y que parece preguntarles: ¿por qué estoy aquí?. Asimismo, la intencionalidad explícita de instalar la crisis en torno a los flujos migratorios en un evento artístico puede ser un modo político de proponer pliegues, fisuras, bordes desde donde empezar a ver dicha crisis o acaso también, dejar de negarla.

Así, reparando en la elocuencia de la idea de pliegue, fisura o intersticio desde donde *volver visible* y también, desde los interrogantes y dilemas sobre el potencial que tienen este tipo de poéticas pensadas para eventos específicamente artísticos abordaré la experiencia seleccionada para su análisis: *Werken*.

Antes, considero relevante remitir a ciertos tramos de la trayectoria del artista Bernardo Oyarzún y a su permanente cuestionamiento del canon eurocéntrico en las artes, que da cuenta de que si bien el siglo XIX logró poner fin al colonialismo persisten no obstante alcances de la colonialidad de la sensibilidad<sup>3</sup>; tal colonialidad, inexorablemente se enmarca en la colonialidad del poder: en este caso, anclada a la situación que atraviesa el pueblo mapuche en el Chile del presente, que evidencia que la obra expuesta en el pabellón chileno trabaja la aparición/ocultamiento del sujeto mapuche. Respecto a esa colonialidad que nos habita como latinoamericanos el propio Oyarzún advierte:

“Hay una matriz que regula nuestras vidas que viene del conquistador, no es solamente el robo y la apropiación del territorio, también es el mito exógeno, del norte, que entra a normar nuestra vida. Ese mito nos obliga y nos ordena, qué es lo correcto, lo bello y lo verdadero que se impone como norma. Es un gran fraude que nos despoja y aplasta violentamente” (Oyarzún en Massardo, 2018: s/n).

Es por ello que estas marcas coloniales impactan y se corresponden con la Modernidad como proyecto estético que despliega diversas formas de colonialidad: un proyecto de construcción de la imagen del mundo (Gómez, 2010).

<sup>2</sup> Cabe advertir que hay poéticas del arte contemporáneo que son cuestionadas por requerir de andamiaje conceptual para sostener su visualidad inmanente; desde este enfoque, el barco o las máscaras necesitarían dichos andamiajes para volverse accesibles a los destinatarios. Considero que las lecturas en torno al arte contemporáneo deben estar siempre ancladas a experiencias específicas analizadas en su singularidad y que sería oportuno prescindir de las oposiciones, por caso: lo conceptual y lo visual, para en cambio pensar en tramas: vinculaciones colaborativas.

<sup>3</sup> Cabe consignar que desde hace varios años diversos intelectuales vienen contribuyendo reflexiones críticas sobre las marcas eurocéntricas en el modo de concebir la estética y por tanto en la forma de leer el arte. Así, se destacan las publicaciones de Walter Dignolo, Madina Tlostanova, Zulma Palermo y las compilaciones de Dignolo junto a Pedro Pablo Gómez, por citar algunos textos de referencia, que ofrecieron una clave teórica otra, así como cabe mencionar la emergencia de artistas que propusieron miradas sobre la herida colonial en el arte y la importancia de que este pueda desobedecer tal legado y mirar desde el sur, esto es, desde Latinoamérica, su propio acontecer. Véase: (Borsani; Melendo, 2016).

Cabe entonces, referir a la discusión que libra Oyarzún con dicha matriz colonial. Forjó su obra inspirada en episodios de discriminación que ha vivido<sup>4</sup>. Sartén de cuatrero, negro curiche, raspado de queque, chocolito, indio, feo: así lo llamaban sus compañeros de colegio en Cerro Navia, apodos que rescataría años más tarde para la muestra *Proporciones de cuerpo* (2003), que tuvo distintas versiones; una de ellas, consistió en una *performance* en donde el propio artista encarnó al *Hombre de Vitruvio* de Leonardo Da Vinci, pero en su versión mestiza, como él mismo sostiene, proponiendo que existen *otras* proporciones de cuerpo que rebasan lo establecido por el canon, y que éste decide omitir. En un espacio interior pintado de blanco, posó sobre una plataforma donde estaba el círculo con el cuadrado que enmarcaba la famosa figura de Vitruvio. Sobre su cuerpo desnudo se proyectaron distintas frases utilizadas en la jerga popular chilena: aquellos apodos evocados por Oyarzún, de un alto grado de racismo, apelativos que aluden de forma peyorativa al color de la piel: enmarcados en una cromática del poder colonial, como cholo, mulato, negro curiche, entre otros.

Recupero el abordaje que propone Beatriz Sánchez (Sánchez, 2014) en un trabajo que analiza esta obra en el que repara en las categorías “mestizo” y “mestizaje” como formas racistas que aún perviven y que son abordadas por el artista para generar un tejido entre su origen mestizo chileno-mapuche, su fenotipo, y su propia biografía y donde el cuerpo es fundamental como sustento de obra.

A su vez, cabe advertir que *Proporciones de cuerpo* instala -ya desde su título- una reflexión en torno al canon eurocéntrico de belleza enmarcado en una universalidad que claramente no representa a todos: **que** se proyecta entonces como un modelo sesgado que construye su ideal mirando en una única dirección. Desde esta sospecha, Oyarzún afirma:

“El esquema del negro curiche según el *Hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci, es un estudio biométrico del cuerpo, un esquema de proporciones de un cuerpo mestizo como el mío que marca las diferencias sustanciales con el canon europeo, reivindicando esta situación corpórea diferente, más allá de la ciencia matemática e hipotética de una fórmula química evolutiva. Aquí es una condición simbólica y simbiótica con el clima y el espacio geográfico, esa condición valida posicionamientos territoriales e identitarios, más que una mera coincidencia de metamorfosis corporal” (Oyarzún en Sánchez, 2014: 83).

En este sentido, la obra busca desandar esos saberes universales y espacios de creación del modelo del hombre europeo como medida de todas las cosas. La acción de Oyarzún interrumpe el orden de la representación, mostrando que el espacio de la alteridad no cuadra, exponiendo a ese cuerpo mestizo en una sociedad supuestamente blanqueada, racializada. A este respecto, resultan por demás oportunas las palabras de Zulma Palermo:

---

<sup>4</sup> Oyarzún cuenta que ingresó a la cuestión mapuche, devenida hoy en eje de su obra, a partir de *Bajo Sospecha* (1998) y *Foto álbum* (1999) esta última plasma el resultado de la investigación sobre su propia familia y su descendencia mapuche. En *Bajo sospecha*, el artista construye una *performance* fotográfica en donde evoca lo que vivió en Santiago cuando fue detenido por carabineros amparados por la ley 20.931, conocida como “Control Preventivo de Identidad”. La obra está compuesta por cuatro gigantografías en blanco y negro con el rostro de Oyarzún donde bajo la figura del retrato hablado y la fotografía biométrica juega con las técnicas utilizadas por la policía para identificar a los sospechosos y dar con su rastro. Asimismo, estas cuatro imágenes exteriorizan el racismo, clasismo y los prejuicios de muchos sectores de la sociedad chilena ante elementos corpóreos como el color de la piel, rasgos étnicos y faciales.

“la historia del proceso civilizatorio trazó -desde el momento mismo de la conquista y colonización de las culturas de las que provienen estas producciones- una cartografía en la que las poéticas se definen desde un único lugar de producción y en función de los criterios de sus ‘valores estéticos’, generando una diferencia -diferencia colonial hasta ahora insalvable entre culturas generadoras de cánones y culturas que sólo pueden ajustarse a ellos”<sup>5</sup> (Palermo, 2012: 229).

Aquí emerge lo que podría denominarse el alcance genealógico que tiene la perspectiva decolonial, en tanto se erige como una opción que busca desandar, desobedecer al canon occidental. Cabe entonces interpelar las valoraciones en torno a la belleza, la proporción, los criterios formales, y a cómo el arte como tradición se constituye en función de un tratado selectivo de las fronteras. El adentro como pureza, autorreferencia, frente a un afuera promiscuo, de allí que la Modernidad estética haya planteado la autonomía impoluta como asunto sagrado.

Esta trama que despliega el canon colonial cristaliza en muchas oposiciones (primitivo/civilizado; centro/periferia; arte puro/arte impuro); aquí destaco la oposición arte-artesanía y cómo se ha planteado en la historia del arte, pues, la Modernidad instaló una distinción que antes no existía entre las “bellas artes” y las artes manuales confinadas a una determinada función que evidencia una vez más las jerarquías que entienden a la artesanía en su relación con lo autóctono, lo manual, lo funcional. Partiendo de esta oposición, la cultura mapuche fue catalogada bajo la rúbrica de la artesanía, lo que explica mi interés por recuperar *Werken* en tanto aborda de modo crítico esta oposición problematizándola.

En esta dirección, Ticio Escobar (Escobar, 2017) hace referencia al *cliché* de lo mapuche y a cómo la consideración de la estética mapuche asume una perspectiva puramente etnográfica y se agota en la metalistería, los trabajos en madera y los tejidos, manifestaciones de indudable valor creativo y formal, pero desvinculadas de implicancias políticas y apartadas de toda reflexión acerca de la coyuntura histórica de los pueblos indígenas.

Por último, cabe destacar por el impacto que tiene en el binomio arte-artesanía la relevancia de abordarlo en referencia articulada con el museo como espacio que se encarga de mantener y custodiar esa división heredada entre las bellas artes y las artesanías desde una diferente valoración ontológica del adentro y el afuera, lo exhibible y lo que no, el gran arte y el arte menor. En acuerdo con el análisis de Escobar resulta imperioso desmontar estas oposiciones y subrayar el estatuto artístico de las artesanías; cuestionar la política que reserva el museo del arte a las producciones eruditas mientras relega las populares a los museos de arqueología, etnografía o historia, cuando no de ciencias naturales.

Este posicionamiento permite entonces repensar lo latinoamericano evitando esencialismos, pero atendiendo a los contextos y a las especificidades. El arte contemporáneo debe estar atento a los pliegues e intersticios, a experiencias que logren actualizar la dimensión política de las poéticas que se esbocen y propongan.

Es desde este lugar que pienso la instalación *Werken* y en cómo intentó desenganchar al binomio arte artesanía, así como materializar la insurgencia a la matriz colonial al exhibirla, advirtiendo una presencia material: la de las máscaras y una presencia espectral: la de la aparición de miles de apellidos mapuches, los cuales, pese al ocultamiento emergen.

---

<sup>5</sup> “Es esta concepción de superioridad la que llevó siempre a nuestros artistas a atravesar los mares y cruzar el continente para acercarse a las fuentes directas del ‘saber hacer’ como los ‘otros’. Acá radica la colonialidad: en el estar convencidos de que ‘el bien, la verdad y la belleza’ están en otro lugar y no en el propio” (Palermo, 2009: 17).

## Poéticas del acontecer

Tal como indica en el discurso curatorial Ticio Escobar, la obra *Werken* fue concebida específicamente para ocupar el lugar en el que se emplazó: el Pabellón de Chile de la 57° Bienal de Venecia lo que determina la intencionalidad deliberada de proponer algo *allí* como parte del proyecto mismo.

*Werken* es una enorme instalación que pone de frente al público que la recorre 1500 máscaras mapuches *kollong* sostenidas por varillas de hierro natural ubicadas formando un círculo: una masa de máscaras, una muchedumbre que mira a los ojos a los visitantes de la sala. Se sintetiza en el *Werken* que es el mensajero, una suerte de portavoz dentro del territorio mapuche que estaba al tanto de todo lo que sucedía políticamente. Además, era el consejero del lonco, que tiene el don de la palabra, transmite la memoria del pueblo.

Las máscaras fueron encargadas a más de cuarenta artesanos mapuches, talladas en una sola pieza de madera nativa de Chile, principalmente raulí.

El espacio está iluminado por una luz cenital, con poca intensidad, lo que crea una atmósfera particular. Alrededor de las máscaras pantallas LED a velocidades programadas exhiben líneas de texto que visualizan en forma constante los 6906 apellidos mapuches existentes hasta el día de hoy. Tal como indica Escobar:

“En la obra *Werken*, más que como símbolos, los nombres actúan como imágenes: desprendidos de cualquier soporte, aparecen y desaparecen tragados por el flujo luminoso de los letreros pasamensajes. Corren a la altura de los ojos de las máscaras. No están inscriptos; se deslizan sobre la superficie de las pantallas que los convocan y los exilian, velozmente. El dispositivo electrónico los registra en otro modo cultural, los vuelve virtuales. Quizá esa misma dislocación contribuya a preservarlos: los letreros pasamensajes actúan en parte como los *werken*, memorizando palabras que circulan en el aire, llevándolas apresuradamente, repitiéndolas para que no desfallezcan” (Escobar, 2017: s/n).

Me detengo en la relación que mantienen las máscaras con los apellidos, que aparecen y desaparecen en su espectralidad ausente y presente y que constituyen una nueva discursividad la cual, ciertamente está atravesada por el *locus* de la cantidad: la fuerza de la acumulación: de rostros/máscaras cargadas de la identidad constructiva de cada una -lo que las dota de contundente singularidad- la misma singularidad que denotan los miles de apellidos que son la evidencia de aquello que pese a ser a diario marginado e invisibilizado, se empeña en aparecer.

El proyecto, también se enmarca y se corresponde con la desobediencia del arte contemporáneo a su debilitado canon: las máscaras (a la manera de los *ready-made* duchampianos aunque a diferencia de éstos no son objetos industriales sino únicos) no fueron confeccionadas por el artista sino encargadas por éste a artesanos mapuches y luego recontextualizadas asignándoles un nuevo rol en el espacio de la bienal.

Por su parte y recuperando los interrogantes planteados al comienzo del trabajo, cabe reparar en el lugar de emplazamiento: la Bienal de Venecia y en cómo en el arte contemporáneo, las poéticas que se proponen precisamente en tales emplazamientos juegan con esa conciencia del *lugar específico*. En relación con aquellas tensiones y dilemas, acuerdo con la lectura de Andrea Giunta en que es preciso repensar la oposición entre lo institucional y lo contrainstitucional y en destacar que en el presente el desacuerdo funciona como un dispositivo de la lógica interna de las instituciones artísticas. “El arte crítico ha debido renunciar al ideario transgresivo de las vanguardias

históricas que en nombre de la vida o de la revolución cuestionaban la internalidad del sistema artístico desde una marginalidad contestataria que pretendía mantenerse heroicamente situada en una externalidad radical del mercado o la institución” (Giunta en Richard, 2014: 15).

Es desde esta lectura que entiendo la posibilidad de establecer un pliegue, de instalar una política de la mirada, interpelar a la sociedad chilena al enviar una propuesta que pretende *volver visible*, y al mundo del arte, al dignificar el trabajo artesanal al tiempo que indaga lo que acontece en este sur. Ello da cuenta del potencial del objeto como acontecimiento: la máscara que está allí, en la bienal, en Venecia: donde el arte occidental late desde siglos. La máscara que habilita un mensaje político por descifrar. Tal como sostiene Escobar en el texto curatorial, por un instante, la máscara mapuche se vincula con la veneciana, aunque no sea más que por el hecho de que ambas comparten la impostura o la sustracción de un rostro<sup>6</sup>.

Es en este sentido que aquí se destaca que existen proyectos artísticos que generan pequeños sismos desde poéticas cuya insurgencia no radica en la violencia, la crítica o la denuncia explícita, sino desde una perspectiva que se atreve al silencio, “que rastrea las orillas del pliegue sin buscar desplegarlo” (Escobar en Richard, 2014: 109). Por ello, no se trata de aplanar el pliegue sino de verlo, y a partir de allí de hacerlo ver.

Pensar el objeto como acontecimiento es sostener una experiencia que es transferible a los destinatarios: experiencia que tiene silencios, que es enigmática, que no exhibe el hecho consumado sino que ofrece una oportunidad de interpretación.

Para terminar, quisiera insistir en la capacidad de ciertas poéticas del acontecer que dan que pensar, que requieren compromisos exegéticos, que asumen una discursividad pero son abiertas a otras discursividades, también posibles, enmarcadas en los contextos, los sitios específicos de emplazamiento, los destinatarios. Así, el barco, las máscaras, los apellidos -lo que éstos connotan- emerge reconfigurado precisamente a través del acontecimiento que lo hace aparecer.

### **Bibliografía consultada:**

Borsani, María Eugenia; María José Melendo (compiladoras) (2016), *Ejercicios decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes*, Buenos Aires, Editorial del Signo.

Escobar, Ticio (2017), *Werken*, Discurso curatorial, 57° Bienal de Venecia, Formato digital.

Gómez, Pedro Pablo (2010), “La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad” en *Revista Calle 14*, Volumen 4, N° 4, Bogotá, pp. 26-38.

Massardo, Elisa (2018), “Entrevista a Bernardo Oyarzún”, en *Arte al límite*: <https://www.artelimito.com/2018/08/05/bernardo-oyarzun-cada-obra-es-una-utopia/>

Mignolo, Walter (2010); “Aisthesis decolonial”, en *Revista Calle 14*, Volumen 4, N° 4, Bogotá, pp. 10-25.

Palermo, Zulma (2012); “Mirar para comprender: artesanía y re-existencia”, en *Otros Logos. Revista de Estudios críticos*, CEAPEDI, UNCo, N° 3, pp. 223-236.

---

<sup>6</sup> Cabe recuperar las elocuentes palabras con las que Ticio Escobar concluye el texto curatorial en tanto expone el lugar necesariamente político de todo arte. “El arte es el heraldo de un mensaje imposible”, dice Dufrenne nada notifica; o mejor, notifica la nada. La nada como ausencia radical que despeja un espacio para el acontecimiento. (...) Por eso, el arte se encuentra cerca de lo político: no porque tematice la injusticia, sino porque es capaz de imaginar un cambio, aun mínimo, en el mapa social” (Escobar, 2017: s/n).

Palermo, Zulma (compiladora) (2009); *Arte y Estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires. Editorial del Signo.

Richard, Nelly (2014), *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile.

Sánchez, Beatriz (2014), “Nociones sobre mestizaje: una lectura de las obras de Bernardo Oyarzún” en *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 24, Santiago, pp. 79-98.

Tondo, Lorenzo (2019), “He visto la tragedia de los migrantes mediterráneos. Este ‘arte’ me hace sentir incómodo”, en *The guardian*, 12 de mayo, [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com).