

MARGINALIDAD, MEMORIA Y ENCUENTRO

Experiencias de arte, ciudadanía y entorno urbano en el Chile actual

Bernardita Abarca Barboza

Las ciudades son el espacio en que la vida se desarrolla de manera colectiva. Son un conjunto de escenarios cambiantes, un territorio fractal en constante transformación cultural; en ellas interactúa una multiplicidad de realidades, que aporta una rica diversidad social, de la cual emergen procesos estéticos que tienen como resultado significados e imaginarios urbanos de carácter dinámico, pues las cualidades de los factores que los configuran también lo son. Por lo cual en una misma urbe conviven diversas maneras de vivir, usar y entender la ciudad.

En la ciudad, la calle es espacio público por excelencia, ésta se configura para los usuarios como la ruta que une y comunica en la vida cotidiana "el lugar del ser para sí (domicilio) con el lugar del ser para los otros (trabajo)" (Giannini, 1987, p.29). Por lo tanto es un medio primario de comunicación ciudadana. Para Humberto Giannini, la calle es un espacio donde convergen las expe-

riencias de los ciudadanos y en ella se despliegan los posibles intereses y situaciones que llaman la atención de los transeúntes y las reacciones que pueda despertar. Entender los procesos que se desarrollan en y con la ciudad, otorga mayores posibilidades de una relación significativa entre el espacio público y sus usuarios.

Sin embargo, nuestra relación con el entorno se encuentra tan saturada de estímulos, que resulta difícil detener la mirada y tender hacia la reflexión o cuestionamiento respecto de nuestro interactuar con el espacio público. Al respecto, Sergio Rojas plantea que en el contexto socioeconómico actual, producto de la sociedad de consumo, se ha llegado a una estetización de la vida cotidiana a tal nivel que "el carácter representacional, apariencial y, en último término, mediático y escenográfico de la vida de los individuos en la ciudad es un 'dato' que se ha ido incorporando a la concien-

cia de los habitantes de esa misma cotidianidad" (Rojas, 2005, p.156). Contexto que se presenta como un desafío para el arte público; aun así encontramos diversas experiencias que abordan temáticas concernientes a la sociedad en que se insertan ofreciendo un diálogo a la ciudadanía con su realidad, las cuales pueden presentarse como provocaciones que rompen con la estética cotidiana del espacio intervenido utilizando herramientas lúdicas, visuales, proxémicas, en conjunto con estrategias de validación social que permitan conectar la obra con la ciudadanía. De modo que cobran gran relevancia las posibles relaciones con el espectador en la coexistencia con la obra en el entorno social que ha sido modificado y en consecuencia rompe la relación preestablecida de uso de la ciudad y su organización estética.

Para Félix Duque el arte público por excelencia sería aquél en que el centro de la obra es el público, la sociedad misma, obras que se refieren a las funciones del espacio político:

El arte público extiende esta labor de Sísifo al público mismo, tomándolo como tema ejemplar de su mediación, sacando a la luz el espacio político en el que aquél se inscribe e intentando romperlo, desarticularlo y recomponerlo de mil maneras, para que en el público resurjan conciencia y memoria: para que recapacite sobre su situación social y haga memoria de su condición humana. (Duque, 2001, p.141)

El objetivo de estas propuestas sería que las personas dejaran de ser "público en general", para ser un público participe o vinculado con la obra. Esto no necesariamente desde una interacción directa e intencionada, sino que el propósito se refiere a integrar como actores a las personas en la reflexión social que realiza la obra, tanto activos (en cuanto se propicie un

encuentro con la obra) como pasivos (siendo el foco de la obra desde su temática).

Por lo tanto, sería clave la triangulación entre obra, espectador y contexto. Sobre esta relación, Umberto Eco plantea que la comunicación es un proceso abierto, donde los mensajes pueden variar de acuerdo a los códigos usados, los cuales a su vez cobran significado en relación con el contexto que estén insertos, de modo que "todo el sistema de signos se va reestructurando continuamente sobre la base de la experiencia de descodificación que el proceso instituye como *"semiosis in progress"* (Eco, 1972, p.409). La obra no se instala en un lugar, sino en un espacio de relaciones sociales cotidianas. El espacio público no sería tan sólo el soporte de la obra, el destino o un recurso artístico. La obra de arte público aborda todas estas posibilidades ya que el espacio público es material significante en sí mismo y otorga el contexto que enriquece a la obra, la cual no es un objeto que se coloca sobre el entorno como si se usara una bandeja o un terreno de exposición, sino que la obra, como ha señalado Félix Duque, se realiza con el espacio público en una relación simbiótica donde el espacio cobra un sentido nuevo (al menos temporalmente) con la propuesta del artista.

El arte público desarticularía el espacio para recomponerlo incorporando sus códigos en función del mensaje que sustenta. Lo desestabiliza para exponer que hay algo que requiere atención ya que previamente la sociedad ha producido una descompensación hacia algún sector social al obviar sus necesidades (por ejemplo, pobreza, violencia, represión, abandono, desigualdad, etc.). Las obras tensionan visibilidad y espacialidad, alteran al entorno y a los transeúntes. Para Néstor García Canclini

La diferencia básica es que en un lugar abierto las obras dejan de ser un sistema cerrado de relaciones internas para convertirse en un elemento del sistema social; en vez de aislarse en una cadena de relaciones intraartísticas, se sitúan en el cruce de las conductas sociales e interactúan con comportamientos y objetos no artísticos. (García, 1973, p.253)

Por lo tanto, se trataría de un arte crítico, que toma códigos propios y los hace dialogar con la iconografía urbana y sus implicancias simbólicas, para instalar un aspecto crítico, un punto álgido que atañe a la comunidad, entregándolo en tanto ubicación, formato y lenguaje para ser "colectivizado" y vivenciado por la sociedad.

Para Nelly Richard:

El tema de las intervenciones urbanas muestra los sobresaltos de sentido que el arte desencadena en el reticulado de la ciudad, transgrediendo los lineamientos fijos de la organización cotidiana de lo social (...) Lo que hacen las prácticas artísticas de intervención urbana es tomarse por sorpresa las redes de socialidad del espacio público que damos por sabidas; crear ambiguos intervalos de movilización y dispersión del sentido que renuevan e intensifican la experiencia de la calle al confrontar su habitualidad a modos aún no señalados de deambular por entremedio de las redes de vigilancia y clasificación de los signos. (Neustadt, 2006, p.171)

Las miradas de los habitantes de la urbe, con la concepción que tienen de la ciudad, considerando experiencias cotidianas, imaginarios, valor simbólico y apego afectivo (o la falta de éste), se cruzan con la intervención en el espacio público que ha alterado el orden que daba origen a las percepciones de los transeúntes, renueva el espa-

cio abriéndolo a nuevas conexiones significantes, las que requieren de la experiencia previa que ha sido desarticulada, para proponer las relaciones que aspiran a reflexiones sobre temas que atañen a la sociedad y que el artista requiere subrayar.

En las obras que se abordan en esta investigación, la relación con la vida cotidiana no sólo se da por la inserción de estas obras en ella, se produce también desde su ruptura por un lado y desde su énfasis por el otro, se subrayan realidades que no quieren ser vistas, se reactiva la memoria en una reconciliación histórica y se propicia el encuentro en una mirada hacia el otro en ocasiones invisible.

La ironía de lo habitable:

A Escala-Intervención en el espacio público

Paseo Atkinson, Valparaíso, Chile, dimensiones variables, pigmento y maqueta sobre eriazo. Voluspa Jarpa (2001):

Este clásico paseo, ubicado en el hermoso cerro Concepción, se transforma en otro de los imperdibles lugares de Valparaíso, ya que ofrece las mejores vistas del puerto y de la ciudad en general. Además en sus alrededores posee coloridas casas que le dan una atmósfera especial, y que lo hacen parte importante del circuito turístico por excelencia en la ciudad.¹

Con estas palabras se promueve el turismo en el paseo Atkinson y, luego de observar las imágenes de *A escala* (Imagem 9.1), las intenciones de la obra y la ironía que contiene saltan a la vista. En el sitio eriazo que se encuentra a un costado de este paseo, Voluspa Jarpa creó con pigmen-

¹ Disponible em: <<http://www.capitalcultural.cl/p4_cc/site/artic/20040217/pags/20040217133620.html>>. Acceso em: 20 set 2013.

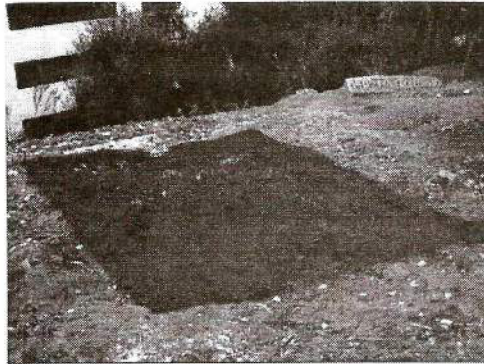


Imagen 9.1
A Escala (Voluspa
JARPA, 2001).

to de color azul un rectángulo cuyas medidas corresponden a las de una mediagua² y en una orilla agregó la miniatura de una casa modelo inglés. Para la artista la idea era "a través de un color que denotara su artificialidad con respecto al paisaje circundante, señalar la no habitabilidad del lugar. La maqueta era una pequeña ironía de la misma idea, que delataba la escala del paisaje" (Jarpa, 2002, p.14).

Con esta obra, la artista presenta un conjunto de relaciones que elaboran la ironía del habitar: un eriazos residual y las dimensiones irrisorias de la maqueta en relación con la vivienda de emergencia. Al colocar un rectángulo con las dimensiones de una mediagua, pone en evidencia el tamaño que debiera resultar "suficiente" para que habite una familia. Lo precario del eriazos (en cuanto sitio inhabitable) y de la vivienda representada con el pigmento azul contrasta con el modelo de casa que ofrece la miniatura. Esta maqueta es prácticamente una burla sobre las posibilidades de aprovechamiento del espacio, el cual resulta absolutamente irreal, tanto como el terreno que sí representa dimensiones reales para una vivienda, pero también irreales en cuanto confortabili-

² La artista no especificó las medidas, pero el tamaño más pequeño de una mediagua, en Chile, corresponde a 9 metros cuadrados y la más usada es de 18 metros cuadrados. Al respecto visitar Fundación de viviendas Hogar de Cristo <<http://www.hcvivienda.cl/>>

dad y espacio digno. La mediagua es una "vivienda de emergencia" que se considera como hábitat temporal, pero que en la realidad de muchos chilenos termina siendo permanente.

Jarpa eligió los eriazos como tema para varias de sus obras, ya que

era un paisaje que me impresionaba dentro de la ciudad, por su mudez, por cierta desolación normalizada. Por ser un residuo de la historia de los movimientos urbanos y en ese momento para mí, también residuo de una Historia (social, política, cultural y personal) confusa, oscura y no satisfactoriamente narrada o representada. En cierto modo presentaba una historia incontable e irrepresentable en su complejidad. (Jarpa, 2002, p.8)

Presenta por lo tanto, una oposición entre lo turístico y lo marginal, la mirada hacia el puerto desde un sector pintoresco de la ciudad da la espalda a los sectores marginales de Valparaíso, aquéllos habitados a partir de tomas, ampliaciones caseras y viviendas de emergencia. Con esto, rememora el imaginario urbano de este sector y la identidad que construyen orgullosos los habitantes del cerro Concepción³ a partir de la historia del cerro, de la actividad turística y de la relación visual con edificios históricos que pueden contemplarse en una vista aérea.

Su relación con la ciudad se basa en esta situación de inconsecuencia con el paisaje, produciendo la ruptura de la cotidianidad del sector, del escenario en que se desarrolla la actividad turística, haciendo un énfasis en lo que una ciudad no suele mostrar dentro de su catálogo turístico; el sitio baldío.

³ Esto puede corroborarse en la web del cerro Concepción <<http://www.cerroconcepcion.org/>>, y en la web turística de Valparaíso y alrededores <<http://www.valparaisochile.cl/cerros.htm>>

La artista trabajaría, por lo tanto, considerando las ausencias y las carencias que involucran a estos espacios, que son lugares abandonados a los que el desarrollo de la ciudad les da la espalda, pero en los que no por eso dejarían de desarrollarse acontecimientos, desde la marginalidad, desde lo "invisible" de estos espacios y quienes de una u otra manera los hacen propios.

Espectáculo versus realidad:

Casa Cartel

Intersección Exequiel Fernández con Av. Departamental, Santiago, Chile. Instalación sobre pilar publicitario, impresión en telas de PVC. Andrés Durán (2001).

Esta obra consistió en la instalación de tres imágenes a escala 1:1 sobre un pilar con soportes para imágenes publicitarias, éstas correspondían a las vistas externas de la casa en cuyo patio se encuentra el pilar (Imagen 9.2). Las imágenes dan cuenta de una vivienda precaria con techo de zinc y paredes de madera, la cual se aprecia que ha sido modificada de manera artesanal. Al mantener el tamaño de la imagen (la casa) en las gigantografías se genera una duplicación de la vivienda que refuerza el contraste de su tamaño respecto del cilindro de escala monumental que sostiene la obra y que está instalado en el patio. Subraya esa edificación que de otra manera no

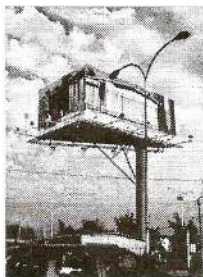


Imagen 9.2
Casa cartel (DURÁN (2001))

llama la atención, pone en las alturas aquello que su tamaño hace insignificante a la mirada en escala humana para el tránsito vehicular.

A diferencia de *A escala*, que se ubica en un sector de detención y observación, *Casa Cartel* se situó en un espacio que principalmente puede ser apreciado desde el tránsito en vehículo, sólo una mirada a la pasada, no obstante, su impacto está dado por el tamaño y soporte elegido. La elección de un soporte comúnmente usado para ofrecer diversos productos y servicios mediante estrategias publicitarias no deja de ser relevante. Si se considera que "la característica más concreta del discurso publicitario es su capacidad de fundir el parecer dentro del ser, creando la sensación de que la apariencia es la realidad, que los valores simbólicos añadidos son valores reales, es decir, convertir el simulacro de la Imagen de Marca en el producto" (Hellín, 2007, P.150), es esa apariencia de realidad ideal lo que se ofrece y en este caso Durán pone en jaque el espejismo de realidad de la publicidad. Utiliza el soporte para mostrar en una vía de alta circulación la realidad misma en un ejercicio de redundancia, generando un fuerte contraste con el uso previsto para este espacio.

El lugar elegido para la instalación de *Casa Cartel* resulta relevante, ya que es una estructura que ha sido pensada para ofrecer valores, emociones y un sinfín de gratificaciones asociadas a las imágenes de las que es soporte. Esto ya contrasta con el entorno en que cumple esta función, generando prácticamente una negación hacia el contexto que aloja la estructura, ignorando su precariedad; situación que sería un reflejo de cómo la sed de consumo produce un descuadre respecto de las necesidades básicas de las que debiera preocuparse la sociedad, imponiendo por sobre éstas los deseos aspiracionales asociados a las mercancías.

Durán contradice los propósitos de este soporte, ofreciendo, en lugar del espectáculo del consumo, la imagen que se le opone: la pobreza, la precariedad, aquello que no se quiere ver. Sobre esta relación sería posible afirmar que el artista devuelve la realidad valiéndose de una estrategia espectacular, como una crítica sutil a la indiferencia social respecto de las necesidades del otro.

Casa Cartel pareciera ser una reacción no sólo al fin último de la publicidad (la obra se vale de una cotidianidad sin maquillaje y se despliega hacia la cotidianidad del otro, que en esta ocasión no es remecida o alterada por las estrategias de *marketing*) sino que al alterar este contrato tácito entre el lenguaje publicitario y sus receptores, surge el descalce que propicia cuestionamientos al respecto: sobre el espacio por el que los ciudadanos se desplazan, la pobreza y marginalidad, el consumo, la publicidad y las relaciones entre estas coordenadas, las cuales originan, sostienen y consumen el espectáculo, ya que "la realidad vivida se encuentra materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y retoma en sí misma el orden espectacular dándole una adhesión positiva. [...] la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente" (Debord, 1995, p.10).

Otredad y Voyerismo:

Exposición Transitoria. Esquina José Miguel de la Barra con Ismael Valdés Vergara, Santiago, Chile. Diorama a escala humana. Máximo Corvalán (2006).

Esta obra fue presentada en la V Bienal de Arte del Museo Nacional de Bellas Artes, titulada *Utopías de bolsillo*, en el año 2006. El diorama presentó como telón de fondo imágenes del desierto

de Atacama y en su interior contenía las pertenencias de Hugo y Carmen (colchas, cartones y un colchón, entre otros), dos indigentes que habitaron este diorama durante los meses que duró la Bienal (Imagen 9.3). Mientras esta instalación

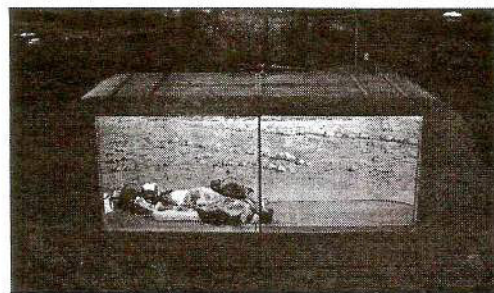


Imagen 9.3
Exposición Transitoria (Corvalán, 2006)

mostraba la vida cotidiana de esta pareja en el costado sur del frontis del museo, una cámara ubicada en un ventanal grababa las reacciones de las personas, las que a su vez fueron proyectadas en una sala del museo "como un agujero en el muro" (Corvalán, p.1) hacia la escena.

La propuesta resultó tan controversial que fue cubierta por diarios de circulación nacional. Incluso la entonces ministra de Planificación y Cooperación del gobierno de Michelle Bachelet, se hizo presente en el lugar.

Para el artista

Evidentemente este trabajo opera al borde de lo ético y lo ilegal, incluso podríamos llamarlo fascista y antidemocrático, esto, me parece, que es justamente su valor estético. En este sentido acá no solo se está exponiendo situaciones reales invisibles de la urbe, me parece que lo primero, -lo que la prensa televisiva nunca vio-, es que este proyecto opera como un reto implícito a la lógica productivista de la sociedad del espectáculo. (Corvalán, p.1)

Para desarrollar su crítica, Corvalán expone el espacio social como espectáculo en una situación doble de espectáculo–espectador:

Mi intención es transformar esta escena en un violento espectáculo visual que logre dar cuenta –como una posible lectura– de las contradicciones de la sociedad del espectáculo, mostrándonos la parte oculta de la psiquis posmoderna, con la idea de que cualquier hecho, hasta el más mínimo, está expuesto como espectáculo, (vida de jóvenes encerrados, bodas de famosos, premios de viajes en algún programa de TV, guerras, catástrofes naturales, accidentes, etc.). (Corvalán, 2005)

Exposición transitoria provoca una situación controversial, que hace imposible ignorar la temática de la escena. Ofrece como *reality show*, 24 horas al día, la intimidad de la vida de los dos indigentes que acogieron su invitación. Ante la posibilidad de mirar sin comprometerse, sin la necesidad de hacerse cargo, el espectáculo se despliega y es consumido por el espectador.

La condición de espectáculo estará dada por la mantención del objeto o sus protagonistas como novedad y en la medida que se mantenga la distancia que los sustente como *show* que en su consumo no requiere compromiso. Es así como la cotidianidad que vivimos no resulta novedosa, es la vida ajena la que se quiere observar y juzgar. Consciente de la sed de espectáculo, Corvalán pone en juego los roles y convierte al espectador en el espectáculo mismo, somete sus conductas a análisis y a la mirada de otros. Utiliza el diorama como reflexión y crítica respecto los intereses de nuestra sociedad, pero al mismo tiempo lo emplea como señuelo para delatar las conductas de los observadores y las convierte en objeto de estudio, llevándolas dentro del museo. En esta obra la actitud voyerista traiciona al observador

del diorama convirtiéndolo en sujeto observado por otro y la exposición de sus conductas da paso a un nuevo *reality show* a ser consumido: "es un dispositivo para aprender a mirar, pero a la vez pertenece a las tecnologías de intermediación, instalando a unos a fuera y otros a dentro, representando las fronteras, visibles e invisibles, que sitúan a las personas en diferentes territorios físicos, sociales o ideológicos" (Corvalán, p.2). En este caso, la obra no es la instalación misma, sino que se completa con la reacción de las personas a su alrededor; resulta evidente la importancia del público para esta obra, no esperando una conducta específica, sino que la posibilidad de reacciones que pudieron gatillarse, cada una en la observación distante de éstas, al interior del museo, resulta en una posibilidad de análisis.

Al igual que *A Escala y Casa Cartel*, esta obra hace visible la marginalidad, pero la lleva a un extremo mayor: ya no se trata de hacer referencia abstractamente o de mostrar la imagen de una casa de pocos recursos, se instala a las personas propiamente tales a vivir en la obra y además, se trata de personas que no tienen hogar, por lo cual lo único que tienen está ahí con ellos, sus colchones, ropas y cartones. El tema no sólo se enfatiza, se "grita" a quienes pasan por la esquina de este monumento nacional. La elección del lugar de emplazamiento de *Exposición transitoria* no es menor. Interviene la cotidianidad de una esquina del Museo Nacional de Bellas Artes, símbolo del arte y la cultura del país desde hace 100 años⁴. Su arquitectura neoclásica representa los ideales de este estilo, el cual aspira al rescate de los valores clásicos de la Roma republicana. Esta obra con su propuesta social, tensiona la institucionalidad y al

4 El Museo se funda el 18 de septiembre de 1880 con el nombre Museo Nacional de Pinturas, en el edificio del Congreso Nacional, luego se traslada a la Quinta Normal y en 1910 se inaugura el edificio actual. Cf. <http://www.dibam.cl/bellas_artes/contenido.asp?id_contenido=447&id_subsubmenu=1047&id_submenu=754&id_menu=%20%20%20%20%2018>.

mismo tiempo la cotidianidad que acontece en el exterior del museo. El "aura" de las "bellas artes" se asocia también al entorno de la institución, dada su imponente arquitectura. Esta situación es puesta en conflicto por el artista. Al mismo tiempo, ingresa al museo una escena callejera, un cuestionamiento que responde a una necesidad social y las reacciones frente a la provocación del artista, lleva al interior de la institución una situación que por años ha ocurrido en su entorno, siendo invisible tanto para las artes como para el Gobierno (recién en el año 2005 se realizó el primer censo de personas en situación de calle) y la sociedad en general.

El enfoque de Corvalán demuestra un interés por la otredad que provoca el voyerismo, pero en un ejercicio crítico para reflejar las actitudes de la sociedad frente a una situación límite y el nivel de empatía respecto del otro⁵. Así como se configura como un espacio de crítica y reflexión, también puede ser leída como una invitación a mirar al prójimo en el sentido que propone Emma León: "pensar la posibilidad de la *Otredad* como un camino sin regreso que parte de mi *Mismidad* (porque no hay otro puerto de salida) hacia una exterioridad, hacia un *Otro* cuya sola existencia, su rostro, su corporeidad única me hacen responsable de él, incluso antes que pueda establecer cualquier intercambio". (León, 2005, p.135)

Resignificar el espacio:

Bombardeo de poemas sobre La Moneda. Plaza de la Constitución, Santiago, Chile, lanzamiento de cien mil poemas, Colectivo Casagrande (2001).

⁵ En los medios que cubrieron la noticia se captaron un par de comentarios de los transeúntes y los protagonistas comentaron que algunos vecinos les ofrecieron comida o latas para vender, pero no se produjeron mayores reacciones, al menos no con suficiente ruido como para ser noticia en la prensa. Cf. <http://www.terra.cl/entretenimiento/index.cfm?id_reg=580652&id_cat=131&pagina=2>.



Imagen 9.4
Bombardeo de poemas sobre La Moneda (Casagrande, 2001)

La noche del 23 marzo de 2001, una multitud se congregó en la Plaza de la Constitución esperando el inicio del Festival Chile Poesía. Las luces estaban apagadas y de pronto apareció un helicóptero que sobrevoló el sector arrojando cien mil poemas sobre La Moneda (Imagen 9.4). Los responsables de esta acción fueron José Joaquín Prieto, Cristóbal Bianchi y Julio Carrasco, quienes integran el colectivo Casagrande. Esta acción tuvo como objetivo contrarrestar poéticamente la carga simbólica dejada por el bombardeo a La Moneda del 11 de septiembre de 1973. El colectivo buscaba generar "la alegoría del triunfo de la belleza sobre la violencia"⁶ con un regalo poético.

Las intenciones del colectivo se enfocan en el encuentro con los ciudadanos en el espacio público, que como ellos mencionan, busca proyectarse hacia el futuro dejando atrás la connotación de violencia a la que han sido sometidos estos espacios, ofrecen una cura poética. Pero ésta no se basta de las letras, requiere de la presencia de las personas para que en el acto del bombardeo se produzca la liberación y resignificación del espacio:

En el uso de un texto estético se produce una "manipulación de la expresión", la cual provoca un "reajuste del contenido", produciendo "un

⁶ Entrevista a José Joaquín Prieto en <<http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?GUID=cef0ea66-594f-4142-ba28-5850c678ecd0&ID=75995>>.

tipo de función semiótica profundamente idiosincrásica y original", que va a generar un cambio de código. "... el emisor de un texto estético, en la medida en que aspira a estimular un complejo trabajo interpretativo en el destinatario, enfoca su atención en sus posibles reacciones, de modo que dicho texto representa un retículo de *actos comunicativos*. (Eco, 1976, p.367)

El carácter lúdico del lanzamiento de poemas permite una apropiación del espacio más allá de la permanencia frente a un evento que se presencia, más allá del lugar físico puntual que usa el espectador; el metro cuadrado se proyecta verticalmente con la caída de los marcadores de libro y se abre hacia todo el entorno en que son recogidos, se propicia el desplazamiento y el encuentro en una plaza que en su cotidianidad resguarda el orden ante todo.

El asombro que se produjo en un primer instante al ver caer los poemas, se tradujo en entusiasmo por atrapar los marcadores de libros, "hubo todo tipo de anécdotas; en algunos sectores caían más poemas de un mismo autor, que eran usados como moneda de cambio: los más abundantes valían menos, los más escasos eran más apreciados. Hasta hubo oportunistas vendiendo poemas a cien pesos."⁷ Todos los poemas fueron recogidos, no quedó ninguno en el suelo.

La presencia de los receptores de los poemas es lo que abre las posibilidades comunicativas y diversidad de significados que se generen así como respuestas. Para unos el enfoque estará en la poesía misma, para otros en la experiencia de recibir un regalo desde el cielo, algunos verán claramente la cita a un acto violento convertido en una nueva experiencia y para otros el interés

estará en la experiencia lúdica de recoger los marcadores en complicidad con una multitud de personas que se entregan al mismo juego.

Casagrande desconcierta con la transformación del espacio con un evento inesperado que conduce a la participación directa de los espectadores en la obra, quienes se hacen parte de ella estableciendo un nuevo tipo de recepción. Lo que logró este colectivo fue demostrar que un gesto que haga un quiebre en lo esperado puede alterar no sólo el entorno, sino también las conductas de los ciudadanos, esta vez, seducidos por el vuelo de poemas.

Las obras realizadas en la última década en Chile y que se han abordado en esta investigación, confluyen en la relación crítica que provocan entre el espacio y la obra, tensionando los significados previstos para estos lugares y llevándolos a un cuestionamiento sobre la sociedad que se desenvuelve en estos escenarios. En el caso de las obras analizadas, Andrés Durán y Volupça Jarpa emplazaron sus obras en sectores que remiten a un contexto de barrio: por un lado un paseo turístico en *A escala* y por otro simplemente la casa de una esquina en *Casa cartel*. En otras coordenadas, Máximo Corvalán y el colectivo Casagrande intervienen espacios cuyas implicancias simbólicas van más allá de su entorno inmediato, estos artistas optaron por edificios emblemáticos que exigen cuestionamientos que involucren sus relaciones con la sociedad chilena en general. Los recursos utilizados en estas cuatro iniciativas difieren y a su vez producen distintas posibilidades de encuentro con la ciudadanía. Jarpa instala casi un acertijo a descifrar sobre la habitabilidad de un sitio eriaz; Durán impone una barrera hacia los espejismos publicitarios y los reemplaza por una mirada directa y cruda de la cotidianidad de un inmueble;

⁷ Disponible em: <<http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?GUID=101496f2-6593-4fc4-8a5a-ad6faff5db0e&ID=107120>>. Acesso em 20 abr. 2013.

Corvalán pone en jaque la percepción de lo que un museo representa invitando a un voyerismo descarado hacia la intimidad de dos indigentes, como un señuelo para captar este tipo de conductas; por su parte, Casagrande reactiva la me-

moria con un acto que se superpone al recuerdo bélico que marca el inicio de la dictadura, con el lanzamiento de poemas que invita a celebrar el encuentro de la ciudadanía con un espacio que hoy es símbolo de democracia.

REFERENCIAS:

CORVALÁN, Máximo, *Exposiciones Transitorias*, en <http://www.dieproject.com/projects/max_corvalan/new_site/textos_pdf/exposiciones_transitorias.pdf>

..., en http://www.portaldearte.cl/agenda/instalacion/2005/maximo_corvalan.htm

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca, 1995.

DUQUE, Félix, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001.

Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen, 1972.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, "Vanguardias artísticas y cultura popular", en *Enciclopedia Transformaciones*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973.

GIANNINI, Humberto, *La reflexión cotidiana: hacia una arqueología de la experiencia*, Santiago, Editorial Universitaria, 1987.

HELLÍN ORTUÑO, Pedro, *Publicidad y valores posmodernos*, Editorial Visión Libros, 2007.

JARPA, Voluspa, *Historia privada*, Santiago, Galería Gabriela Mistral, 2002.

LEÓN VEGA, Emma, *Sentido Ajeno*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2005.

NEUSTADT, Robert, *CADA DÍA: la creación de un arte social*, Santiago, Cuarto Propio, 2006.

ROJAS, Sergio, "Arte y Espectáculo: ¿Qué queda por pensar?", en Oyarzún, Pablo *et. al.* (editores), *Arte y Política*, Santiago, Universidad Arcis, 2005.