



P A Z

E R R Á Z U R I Z

Fundación
MAPFRE



PAZ

ERRÁZURIZ

Nosotros

GERARDO MOSQUERA

Ver en la oscuridad

Resulta paradójico que el periodo más importante en la historia de las artes plásticas en Chile haya coincidido con la sombría dictadura de Augusto Pinochet, que gobernó el país de 1973 a 1990 tras el golpe militar que desalojó del poder al presidente Salvador Allende y que provocó su muerte. La irrupción del régimen militar cortó de forma dramática la evolución del arte y la cultura en el país, imponiendo lo que se ha llamado un «apagón cultural»¹ cuyas resonancias indirectas y contradictorias llegan hasta hoy. La represión, la censura, el control sobre instituciones culturales y educativas, la desaparición física de intelectuales realizada por los cuerpos represivos tras el golpe, junto con el exilio de muchos otros, el discurso ideológico-moral de extrema derecha oficial y su acción, que llegó hasta la quema de libros, la sustitución del Estado por la empresa privada como patrocinadora de la actividad cultural dentro de una economía reencaminada hacia el neoliberalismo, el severo aislamiento internacional impuesto al régimen y, por ende, al país, fueron algunos de los factores que quebraron violentamente los derroteros de la cultura y detonaron nuevos procesos artísticos. Estos hechos resultaron además particularmente traumáticos en un país con tradición civil y democrática, como demuestra el acontecimiento –único en la historia mundial– de que un marxista (Allende, electo en 1970) llegase al poder mediante elecciones libres, algo que resalta aún más en una época caracterizada, en América Latina y otras partes del orbe, por la violencia revolucionaria radical de movimientos guerrilleros que buscaban tomar el poder por la vía armada.

La ruptura en la historia y la sociedad chilenas condicionó reacciones en el arte que lograron construir un discurso crítico

sesgado, profundo, que eludía un enfrentamiento imposible o muy difícil –sobre todo en los primeros años del régimen militar– siguiendo «una práctica travestida del lenguaje»². Las obras, marcadas por el trauma, se enfocaban en los intrincados recovecos de las subjetividades, a la vez que subvertían los instrumentos y significantes de la visualidad establecida. La crítica social se realizaba desde el territorio del cuerpo y de la individualidad recóndita, junto con una ríspida investigación deconstructiva de la imagen, el signo y el símbolo, desmontándolos y desplazándolos hacia contextos y sentidos particulares. Este proceso artístico actuó con eficiencia en los márgenes e intersticios de una estructura social represiva³.

Es así que en plena dictadura de Pinochet comienza en Chile lo que agustinianamente («si no me preguntas qué es, lo sé; si me lo preguntas, no lo sé») llamamos Arte contemporáneo, con la consolidación de poéticas postmodernas y neovanguardistas que brotan con fuerza. Se asientan inclinaciones postconceptuales, postminimalistas, performáticas y hacia la crítica de la representación; prácticas deconstructivas y de apropiación de imágenes y procedimientos, y se llevan a cabo intervenciones urbanas efímeras. Si bien algunas de estas orientaciones poseían antecedentes, sólo desde mediados de la década de 1970 crearon un corpus específico, instalándose un arte crítico intrincado, un arte «de lo que no puede hablarse»⁴, que se tensa en una época dura al lidiar con problemas contextuales desde la madeja de sus contradicciones, sin acomodarse en el ilustrativismo, el simbolismo directo, la exotización de la identidad cultural, y alguna otra de las rutas cliché que poseían cierta fuerza en América Latina entonces. Por el contrario, se tendía a problematizar el contexto desde una referencialidad abierta, sin localismos, a pesar de que

actuaba una sensibilidad emanada del contexto y su respuesta a él. Esto se acometía a la vez mediante el cuestionamiento de los artificios de la representación, la operación psicoanalítica, el desplazamiento, descalce y puesta en promiscuidad de las imágenes, los cánones y los sentidos, la resignificación múltiple y contradictoria... Se estableció un fundamento conceptual, discursivo y teoretizante, donde la idea y la textualidad tomaron fuerza como base del arte. Un ejemplo literal son los extraordinarios libros realizados en conjunto por Paz Errázuriz y la escritora Diamela Eltit, con fotos de la primera y textos de la segunda, que conseguían un refinado diálogo entre fotografía y literatura, donde ninguna era ilustración de la otra, sino componentes de un mensaje artístico-literario integral (fig. 14). Las implicaciones de toda esta corriente cultural –una de las más importantes en América Latina en la segunda mitad del siglo pasado–, muy diversificadas, se extendieron más allá de su época. Simplificando, podríamos decir que en el arte de Chile predomina hasta hoy lo analítico sobre lo visual, la crítica sobre la *jouissance*, la deconstrucción sobre el uso directo del símbolo y la imagen. Toda esta perspectiva general hizo que el nuevo arte fuera, de un lado, muy adecuadamente contextual, de otro, propositivo en cuanto a su propia construcción, y de otro más, se proyectase por encima del contexto en virtud de los alcances formales y de contenido de las obras⁵.

El «apagón cultural» de la dictadura condicionó así una sensibilidad a las tinieblas que hizo aparecer una visualidad que procuraba ver en la oscuridad imperante. Fruto de una época de sombras, respondía a ella al mismo tiempo que la sufría y superaba. La escolástica marxista ha discutido hasta el cansancio las relaciones entre la base material de las sociedades y su superestructura política, jurídica y cultural, y el

¹ Karen Donoso Fritz, «El "apagón cultural" en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet, 1973-1983», véase en http://www.outrostempos.uema.br/OJS/index.php/outros_tempos_uema/article/view/285

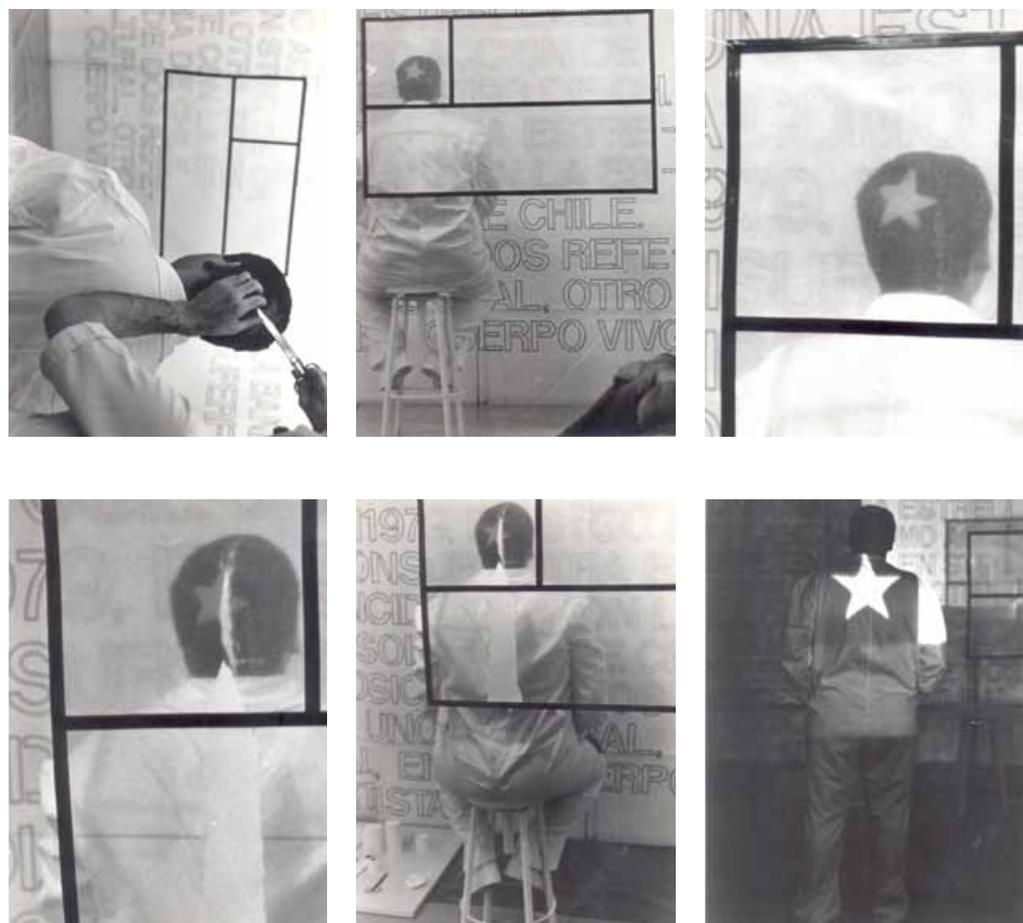
² Nelly Richard, «Introducción», en Nelly Richard (coord.), *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad*, Santiago, FLACSO, 1987, p. 7.

³ *Ibid.*, *Margins and Institutions. Art in Chile since 1973*, Melbourne, Art & Text, 1986.

⁴ Mieke Bal, *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.

⁵ Gerardo Mosquera, «Introducción», en Gerardo Mosquera (ed.), *Copiar el Edén*, Santiago, Puro Chile, 2006, pp. 15-23.

fig. 17 Carlos Leppe
Acción de «La Estrella», 1979
Cortesía D21 Proyectos de Arte, Santiago



Rosenfeld, y escritores como Eltit y Raúl Zurita, quienes realizaron obra visual y performática individualmente y también como miembros del CADA (figs. 15-17). Otros artistas, aunque no fueron «canonizados» dentro de la Escena de Avanzada, formaron parte de la ebullición cultural de la época, de su carácter y espíritu: Elías Adasme, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Alfredo Jaar, Juan Pablo Langlois, las Yeguas del Apocalipsis (Francisco Casas y Pedro Lemebel) (fig. 18)...

Todos estos intelectuales, con la excepción –en distinta medida– de Dittborn, Eltit, Jaar (quien ha realizado su carrera en Nueva York) y Rosenfeld, siguen siendo poco conocidos fuera de Chile, o al menos no tanto como merecen, lo que afecta sobre todo al público internacional, que se pierde obras de notable carácter y valor. Son varias las razones de esta falta de difusión; entre ellas están la remota ubicación geográfica de Chile⁶, el aislamiento sufrido durante la dictadura de Pinochet, y cierta inclinación endogámica de la cultura chilena, rasgo que recién está cambiando. Errázuriz resulta un caso muy claro de esta situación, de ahí la particular importancia de esta muestra y su catálogo.

Aquí estamos

En 2012 comisarié junto con Mónica Portillo la muestra *Aquí estamos*, que reunió fotos de Richard Avedon, Richard Billingham, Paz Errázuriz y Lilla Szász en la Sala Picasso del Círculo de Bellas Artes en Madrid, dentro de la programación de PHotoEspaña 2012. La exposición presentaba retratos y escenas de *antiglamour*, con personajes que eran tan especiales como llenos de mundo. Su título expresaba la proclamación de una presencia heterodoxa y activa. Los fotógrafos

⁶ Significativamente, Dittborn tituló *Remota* su exposición de pinturas aéropostales celebrada en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York en 1997, y esas pinturas, típicas del artista (concebidas para ser dobladas y enviadas por correo), son en sí mismas un recurso para superar el aislamiento.

fig. 18 Paz Errázuriz
Performance *La conquista de América*
del colectivo Yeguas del Apocalipsis,
12 de octubre de 1989



fig. 19 Richard Billingham
Sin título, 1995
 Cortesía de la Anthony Reynolds Gallery, Londres



eran muy diversos en sus poéticas, edades, ámbitos y experiencias, pero les unía el intento de trascender el silencio u opacidad de existencias insólitas, remotas o clandestinas a través de imágenes que hacían vibrar su condición humana. Mientras Billingham descubría los ambientes de su propia y disfuncional familia (fig. 19), Avedon subvertía los cánones del retrato de celebridades, desnudando el aura de los famosos para mostrarlos como personas vulnerables, y Szász lograba un diálogo muy próximo con personajes marginales o desplazados, a veces potenciado por el humor (fig. 20). El conjunto de Errázuriz poseía un carácter más panorámico al exhibirse obras de varias de sus series, seleccionadas por enfatizar la singularidad de personas en los márgenes del sistema social o arrastradas a la precariedad. Desde su particular mirada, cada uno de los artistas incluidos retrataba contextos peculiares, en ocasiones difíciles de penetrar, obteniendo momentos únicos de desinhibición con las personas que los habitan⁷.

La muestra introdujo –muy tardíamente– la obra de Errázuriz en Europa, causando un impacto notable. Ella, la menos conocida aquí de los expositores, había sido, sin embargo, la causante de la exposición. La idea del proyecto me surgió tras una visita al estudio de la fotógrafa en Santiago de Chile, cuando era director artístico de PHotoEspaña. Había estado antes allí, conocía a Paz, y desde hacía años me había impresionado su obra, que había apreciado sobre todo a través de publicaciones realizadas en su país. No obstante, al verme sumergido en el universo de sus imágenes y personajes en aquel ámbito de la vieja y muy bella casa-estudio de la artista –tan especial como sus propias fotos y los seres en ellas representados, donde estos parecían respirar en un ambiente que les era propio– tuve una suerte de anagnórisis.

⁷ «Así es la exposición "Aquí estamos" de PHotoEspaña», *El País*, Madrid, 7 de junio de 2012 [entrevista con Mónica Portillo], véase en http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/07/videos/1339087018_421079.html. La muestra obtuvo el Premio del Público en el festival.

De pronto *vi* que aquella constelación de personas que destacaban por su diferencia –a veces chocante–, su marginalidad, su irregularidad personal y social, eran, al final, yo mismo, éramos todos. Las fotos poseían un poder de identificación al actuar como espejos fractales, en cuyos seccionamientos aparecíamos todos juntos, pero también como espejos que nos permiten mirar hacia adentro, en los cuales podíamos penetrar, no para explorar mundos fantásticos como Alicia, sino para descubrirnos despojados de nuestras benévolas auto-representaciones.

Este reconocimiento me hizo pensar en una exposición de fotógrafos que trabajaban o habían trabajado de un modo próximo al de Errázuriz. Retratistas de singularidades capaces de mostrar el Nosotros de la diferencia, a la manera del suyo-ajeno de la heteroglosia y el dialogismo bajtinianos⁸, no en la literatura ni en el lenguaje, sino en la representación fotográfica de un Otro proclamado. Era lógico pensar en Diane Arbus y Billingham, y en la menos conocida Szász, cuya obra me había sido sugerida por Portillo, y cuyos originales había visto después en Budapest. No así en Avedon, pero sus retratos donde despoja de sus máscaras de *glamour* a las celebridades, privándolas del aura mediática que se ha construido en torno a ellas, me parecía que encajaba con exactitud literal con lo que quería presentar. Errázuriz, a su vez, no nos muestra combates ni campeones de boxeo, sino muchachos frágiles debajo de su musculatura, derrotados tal vez. En las obras de estos cuatro artistas la humanidad de las figuras aparece expuesta contra el canon, gracias a la incorrección, a la ruptura con lo establecido. Este quiebre se extiende a las expectativas relacionadas con ciertos temas y ambientes que favorecen el reportaje de denuncia social. Paz no nos enseña

⁸ Mijaíl M. Bajtín, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981.

fig. 20 Lilla Szász
Semyon Pundik, veterano de la Segunda Guerra Mundial, de la serie *Camaradas*, 2010
 Cortesía de Lilla Szász



fig. 21 Lu Nan
 Hospital psiquiátrico, Sechuán, 1990
 Hive Center for Contemporary Art, Pekín



sólo las condiciones terribles en que viven algunas personas, en especial en países con una baja renta per cápita como Chile; su mirada enfoca en los sujetos, y esta visión es en sí misma más subjetiva que la de otros fotógrafos que efectúan un arte de tono más reporteril sobre temas semejantes; por ejemplo, según hace Lu Nan en *Los olvidados* (1989-1990), su serie apocalíptica sobre los hospitales psiquiátricos en China (fig. 21). A Errázuriz le interesan las individualidades, los sentimientos, la afirmación en medio de la exclusión: sus locos son locos enamorados.

Freaks

Pensé titular la exhibición con esta palabra inglesa. Según el Oxford Dictionary, en el inglés de Estados Unidos el término significa sucesos, situaciones, apariencias o conductas inusuales, o anormalidades físicas también inusuales. No obstante, el uso de la palabra en el contexto de la lengua castellana refiere más a lo anormal que a lo inusual. Era un título provocador, que aludía a la irregularidad de las personas o situaciones fotografiadas y la manera de representarlas. Pero el mensaje de la exposición iba en la dirección contraria, pues, según lo planteado, quería afirmar: «todos somos *freaks*», para cuestionar la taxonomía canónica que califica algo como normal y algo otro como lo opuesto, enfatizando la coincidencia. Pero el término era demasiado fuerte debido al sentido consuetudinario adquirido, recordaba una famosa película, y podía recibirse como despectivo y hasta insultante para las personas retratadas. Además, los fotógrafos que nos presentan contenidos como los de aquella exposición suelen ser muy cuidadosos y respetuosos hacia sus objetos de

representación, y rechazan cualquier connotación que pueda resultar ofensiva.

Consideré entonces el título «Nosotros», que busca comunicar la identificación que experimenté ante la obra de Errázuriz en su estudio, y sus implicaciones epistemológicas. Me gustaba mucho, pero acabé decidiéndome por la asertividad y agencia del título finalmente empleado, que además aludía con claridad al tema general de PHotoEspaña ese año: «Desde aquí. Contexto e internacionalización». Aquella decisión me ha permitido ahora usar «Nosotros» como título de este texto (y «*Freaks*» para un subtítulo), por las mismas razones que acabo de enunciar. Si explico todo esto es porque me parece que la reflexión para la selección del título llama la atención acerca de aspectos clave en la obra de Errázuriz, correspondientes con las tres opciones barajadas para los títulos. Podríamos resumir estos componentes como las fricciones multilaterales entre afirmación y posicionamiento personal y de ámbitos en la diversidad de los universos fotografiados, proclamación de la diferencia conjugada con una identificación con lo diverso y heterodoxo, e instrumentalización de los sujetos representados.

Estas tensiones, junto con su sensibilidad hacia los temas e imágenes fuertes y el *pathos* de su expresión, modulan la poética de Errázuriz y construyen el discurso de sus fotos en una complementariedad complicada, cuya feliz plasmación da espesor y hace vibrar a sus mejores obras. Es esta ebullición la que distancia el trabajo de la chilena del de Diane Arbus, un referente obvio. Con el extraordinario corpus de su obra, esta artista laboró a fondo en una suerte de antropología de la gente que descubriría a su alrededor o buscaba. Sus personajes, en general, son tanto gente «normal», de la calle, como gente

que destaca por su fuerte individualidad. La fotógrafa los documentó de modo prolijo para presentarlos desde una distancia que me atrevería a llamar, exagerando, entomológica. En esto radica el peso siempre sorprendente y hasta cierto punto abrumador de su obra, que podría verse como una colección de seres humanos donde el número posee una importancia significativa. Siguiendo esta lectura, su fotografía se relaciona con la de los antropólogos, pero está hecha desde la sensibilidad de una artista de un modo tan sistemático como intuitivo, no en pos de una taxonomía científica. Sus fotos poseen una artisticidad consciente, y no posterior, según ha sido adjudicada a mucha documentación antropológica.

Pero Arbus nos presenta la multitud de sus figuras como abriendo los brazos y diciéndonos: «aquí están». Veo ahí una diferencia significativa con Errázuriz. Si bien el trabajo de esta pudiera también considerarse «antropológico», sobre todo por desarrollar series que exploran distintos ambientes y contextos específicos –incluso el de los indígenas kawésqar en la isla Wellington, en la región austral de Chile–, podríamos decir que su «antropología» se halla más próxima a la tendencia actual de esta disciplina, que procura restringir el protagonismo del antropólogo para hacer hablar a las personas que estudia. Paz intenta dar voz a sus retratados, quienes parecen afirmar: «aquí estamos». Dentro de la situación de poder que implica toda relación entre un fotógrafo y una persona retratada, ella consigue pulsar la instrumentalización implícita hacia la subjetivización de sus modelos, que aparecen afirmados como sujetos. Esta agencia de los fotografiados es a menudo fruto de la relación de proximidad que la artista consigue establecer con ellos a lo largo del tiempo. Sus personajes siempre expresan algo más allá de sus imágenes, nos hablan, nos

interpelan a veces. Plasman el «aquí» de extraordinarios encuentros entre una fotógrafa y aquellos a quienes retrata. De ahí quizás esa familiaridad que sentimos ante sus imágenes, así procedan de ámbitos que nos son ajenos, ajenos/nuestros, según diría Bajtín.

Exéresis de la Gran Torre

Siento además el peso de una dimensión social en el trabajo de la chilena que no existe en el de la norteamericana. Este perfil no es en absoluto directo ni ilustrativo, pero ha sido condicionado sin duda por la situación de Chile al inicio de su obra, el contexto cultural esbozado al principio de este texto y la posición política de la autora. La artista ha hablado de una «resistencia metafórica», muy propia de las poéticas de «trasvestimiento» de la Escena de Avanzada. Catalina Valdés ha hecho notar: «Sin referir explícitamente a las heridas de todo un país que ha sufrido la exclusión, la violencia y el abuso de poder, Errázuriz capta en sus personajes las huellas de este dolor»⁹. O sea, más que las situaciones precarias y con frecuencia terribles en las que vemos a sus personajes, son más bien las marcas del sufrimiento en ellos y en sus expresiones donde radica el filo social del trabajo de Errázuriz: lo social dentro de lo subjetivo, fundido con él. Esta sensibilidad le ha permitido construir «un imaginario de lo marginal, una poética del abandono», compuesto por «sujetos que quedaron fuera de la normalidad impuesta por la modernización, mostrando cómo es la vida en este exilio»¹⁰.

Chile ha progresado mucho y ostenta una muy buena imagen-país. Ha llevado adelante una modernización acelerada, posee una de las economías más sólidas en la región y ha

logrado en poco tiempo una muy notable reducción del nivel de pobreza. El país está libre de la trinidad de desgracias críticas que afectan a América Latina: corrupción, narcotráfico y violencia. La capital se ha transformado, al extremo de acoger el rascacielos más alto de Iberoamérica, la Gran Torre Santiago, símbolo fálico de la erección del progreso y su imagen en un país donde la contención había sido considerada virtud (fig. 22). ¿Una torre de marfil? Las fotos de Paz Errázuriz nos recuerdan que Chile es a la vez uno de los países del mundo con mayor discrepancia en el nivel de ingresos de la población, que aún mantiene un índice de pobreza que contrasta con su desarrollo económico, cuyos efectos negativos han convertido Santiago en la ciudad más contaminada de América Latina. Esta otra cara del país es revelada no sólo por la gente que la artista nos descubre. Eltit ha llamado la atención —en contra de lo que solemos hacer quienes comentamos la obra de Errázuriz, que nos concentramos en sus personajes— acerca de los espacios en sus fotos: «un escenario recorrido por las grietas, por la pintura mural descascarada, por las habitaciones a mal traer», una estética extrema que proclama «los intersticios de la ciudad latinoamericana»¹¹ y las ausencias e irregularidades de su modernización. Al centrar con consistencia el gran corpus de su labor en una marginalidad social que es todavía importante en el país, el arte de Errázuriz desarma la imagen del Chile boyante, indagando, sin proponérselo programáticamente, en sus vivas contradicciones y sus múltiples fisuras. En su serie *Exéresis*, la artista, no sin cierto humor feminista, ha tomado fotos de estatuas clásicas que han perdido el pene, en cuyo lugar ha quedado una oquedad en el mármol. Con su obra, ella, sin proclamarlo, castra a la Gran Torre.

⁹ Catalina Valdés, «Paz Errázuriz», en *Copiar el Edén*, op. cit., p. 300.

¹⁰ Ídem.

¹¹ Diamela Eltit, «Paz Errázuriz o la mirada de los intersticios», en *Fotografías de Paz Errázuriz 1981-1991*. Chile, México DF, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, 1992. Véase en <http://www.pazerrazuriz.cl/images/portafolio-pazerraz.pdf>



fig. 22 Jose L. Stephens
Gran Torre Santiago sobre el distrito financiero con los Andes al fondo, Las Condes, Santiago, 2013