



ARTISHOCK

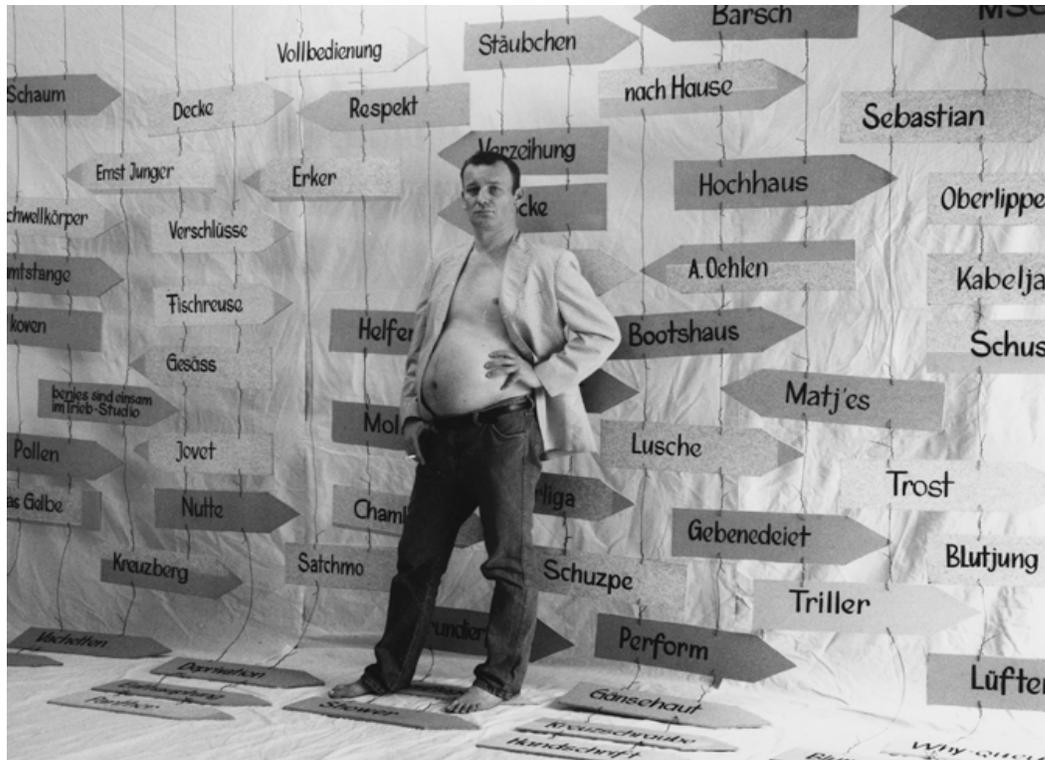
—REVISTA DE ARTE CONTEMPORÁNEO—

COLONIA COMO MODELO DE ARTE CRÍTICO

Por CRISTOBAL LEHYT el nov 24, 2011 • 12:08 PM

Hacer arte crítico no tiene por qué ser una fuente de trabajos graves. Históricamente se considera el arte crítico como arte que habla de cosas serias, que sus temas son serios, como la dictadura, la CIA, el capitalismo, el consumo, la gente marginada, la representación. Pero hay otras formas de arte crítico, y uno de los lugares donde esto se ha pensado y trabajado es Colonia, Alemania.

Lo que se concretó ahí a partir de los años 80 es una práctica de arte consciente y crítica pero no anclada en un conceptualismo rígido con textos y textos y textos estructurales y post. Eso pudo pasar porque se entendió que toda práctica de arte es de por sí seria, que los medios usados son serios. Ese *serio* es la noción de que toda actividad artística (toda actividad realmente) está inscrita en una red de relaciones que tienen peso y que cambian al conectarse unas con otra. En los 80, en Colonia, se permitió pintar de nuevo, hacer performances más cercanas a la música que a Beuys (salió una revista de música muy importante: *Spex*), hacer cerámicas y esculturas, todo con un humor alemán ultra consciente de sí mismo.

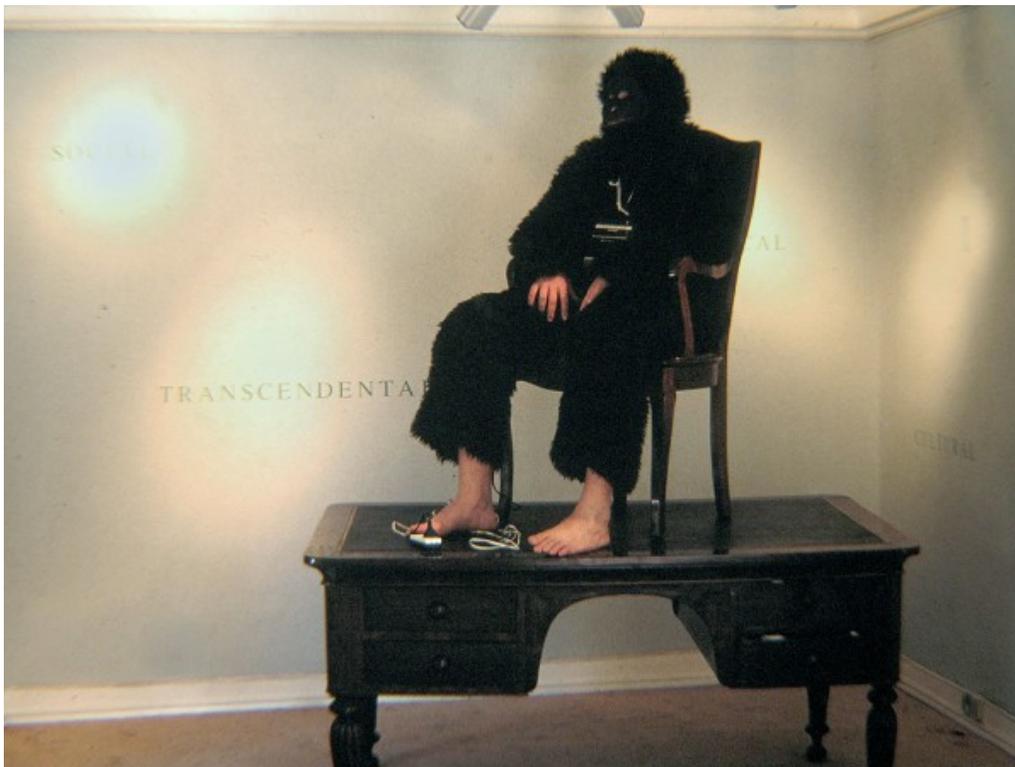


Martin Kippenberger, Colonia, 1987. Foto: Andrea Stappert. Parte de su recién publicado libro Under the Radar

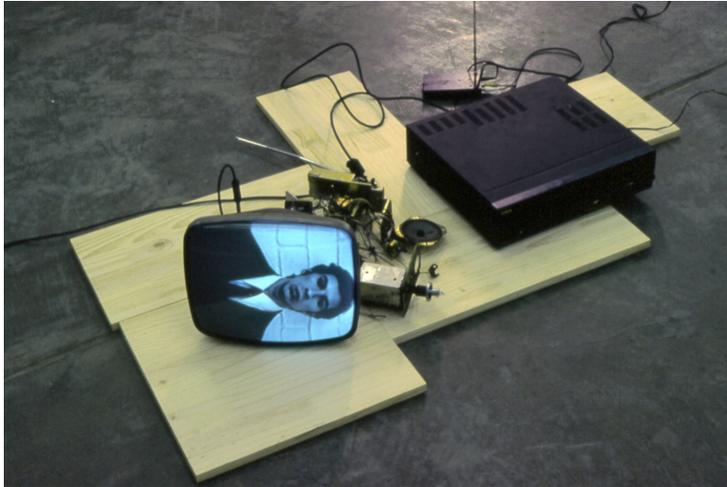
Las raíces de esto pueden haber sido Polke, el mismo Beuys -en reacción a él-, pero sobre todo la necesidad de dar aire a un arte que no tenía por qué ser grave. Las figuras que salen de ahí son variadas: **Rosemarie Trockel, Martin Kippenberger, Jutta Koether y Albert Oehlen**, por nombrar algunas famosas (las hay menos e igual de interesantes). La conexión con la Kunstakademie de Dusseldorf era fuerte. Lo interesante en ese sentido es que los grandes pintores alemanes como Baselitz y Richter empezaron a tener influencia en el exterior (al igual que galerías poderosas y la librería-editorial Walther König) y dieron a esta ciudad un impulso que se desbandó, sobrepasando posiciones jerárquicas y monumentales de los pintores alemanes, y ayudando a crear una energía que se desbordaría en sus descendientes y además en oposición a ellos.

Colonia en los 80 pasó a ser un centro de arte mundial, segundo solo después de Nueva York. Lo que eso crea es una influencia que aún se vive en Nueva York y en Berlín – ahí se encausa mucho de lo de Colonia ahora – entre otras ciudades, una reacción teórica y de trabajos que también se vivió en Chile a principios de los 90 y que determinó directa e indirectamente el trabajo de varias personas.

Eran tiempos de la transición, de reacción a “los viejos” y de alianzas imaginarias y reales con **Kippenberger y Mike Kelley** (que expondría con frecuencia en Colonia, estableciendo su reputación ahí antes que en Estados Unidos), entre otros. Pero lo más importante fuera de aspiraciones, contactos y relaciones es algo más leve, algo que permeaba las ganas: poder ver trabajos buenos que eran juguetones, roqueros, tontos y completamente partes de algo, y ese algo más grande no era necesariamente Colonia y lo que paso ahí (su historia es mucho más larga y compleja que lo que esbozo acá), sino la sensación de que el arte puede ser discursivo sin ser aerpostal o crítico/arquitectónico o performático/semiótico. Después de todo, **Dittborn, Díaz Lepe** eran los monumentos y uno realmente los admiraba (aún uno lo hace), pero se sabía que las razones de sus trabajos no eran las nuestras. Era extrañamente más cercano e inmediato pensar en Kippenberger que en Díaz, más interesante tratar de entender la California de Kelley que leer a Guy Brett (aunque uno hacía las dos cosas). El día a día era Sonic Youth y los Pixies, Kraftwerk y Joy Division; era estar en Santiago y tener un taller en Ñuñoa; era la democracia y no la dictadura, por mucho que a uno lo hubiera marcado. La transición era nuestra realidad. Eso significó estar abiertos a muchas cosas simultáneamente, conocer el espacio de acá pero vivir algo que se sentía nuevo para uno. La clave de todo eso, de todas las influencias y aperturas para afuera era saber que uno estaba determinado por el contexto, saber que estábamos en Santiago y que había existido un trabajo crítico que no era el nuestro, que se había tornado demasiado amargo en su recepción, que era tiempo de hacer trabajos nuevos y buenos.



Cristián Silva, Sujeto en Suspensión (El Gorila de Rousseau), 1993, individuo disfrazado, escritorio, grabadora de audio, cables, cuerdas, serigrafía al muro. Cortesía Cristóbal Lehyt



Mario Navarro, *Mis amigos*, 1991, video instalación, dimensiones variables, Escuela de Arte PUC. Cortesía del artista

Mónica Bengoa, Cristián Silva y Mario Navarro fueron fundamentales, un poco más grandes que uno, todos de la Católica y todos haciendo cosas extrañas, como por ejemplo la fundación -junto a **Justo Pastor Mellado**- de **Jemmy Button Inc.**, algo que nos parecía muy extraño: perder energía en eso, criticar/homenajear a Dittborn tan directamente, no entendíamos realmente la lógica (¿por qué ese nombre?!). Los trabajos eran buenos, era algo vital. Después se creó otro grupo, uno directamente conectado con Colonia: **Galería Chilena**, con **Felipe Mujica, José Luis Villablanca y Diego Fernández**, todos alumnos (más o menos) de los antes mencionados -pero también amigos/colegas. Felipe y Diego exponen en Colonia y se conectan con Christian Nagel (galerista fundamental de esa ciudad) y éste les dice que tienen que empezar algo más organizado, crear una escena. Y ellos vuelven y crean un espacio independiente, con José Luis, itinerante, entretenido y crítico.



Galería Chilena con Frei, 1998. Cortesía Cristóbal Lehyt y GALCHI

Todo estaba determinado por algo más sutil que estar mirando para afuera o saber que había que encontrar una forma de hacer arte en Chile. Es vivir y poder ver que la condición de un arte crítico es saber cómo y dónde uno está inscrito, contra quien uno está posicionado, cómo se relaciona uno con las estructuras de poder, quién lee los trabajos y circunstancias, dónde está el mercado o la posibilidad de éste y cómo y por qué hacer trabajos bajo esas condiciones. Todo eso estaba flotando sin ser dicho con esas palabras, eso filtraba todo, además de la sensación de que los trabajos debían abrir más que cerrar, posicionarse no rígidamente más que analizar/criticar, que la inscripción discursiva es el contenido y que ésta podía ser flotante. Todo eso es pensar con el trabajo sin tener que hablar de contenidos sobredeterminados. Cuajaron algunas cosas, como Galchi, por un tiempo, y varios intentos de nuevo, siempre fundacionales.



Cristóbal Lehyt, Supermercado, exposición inaugural de GALCHI, 1997. Cortesía GALCHI

En ciertos espacios de Nueva York se entiende el trabajo crítico como uno de absorción y re-articulación, de auto-generar posiciones de resistencia que siempre estén implicadas con los sistemas -porque no existe el "afuera"-, algo que tiene una genealogía inmensa que pasa por Colonia y existió de forma vital en algún momento en Santiago. Eso se sabía en Chile. Lo que faltó para que cuajara fue un piso fuerte, no había un sistema, había que generar la resistencia y el sistema, lo que es fatal. En Chile y en otros países se sigue haciendo ese arte Chileno, porque aún trabajan todos los artistas de ese momento, los de la Católica de principios de los 90 más los que expusieron con Galchi después: **Mario Navarro, Juan Céspedes, Felipe Mújica, Diego Fernández, José Luis Villablanca, Johanna Unzueta, Cristián Silva, Patricia Cepeda, Mónica Bengoa, Iván Navarro, Rodrigo Galecio**. No se logró exactamente nada concreto como fué Colonia o como es Nueva York o Berlín, pero si se vislumbró algo que es valioso, que sigue en los trabajos de varias personas.



Juan Céspedes, Inside, 1999. Cortesía GALCHI