

Experiencias en el sur Sobre una residencia en Australia

South experiences. About an artistic residence in Australia

RODRIGO GALECIO
Pontificia Universidad Católica de Chile

GERARDO PULIDO
Universidad Diego Portales y Pontificia Universidad Católica de Chile

11

resumen

El texto presenta un diálogo entre Rodrigo Galecio y Gerardo Pulido, ambos artistas y profesores de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en torno a una reciente residencia que realizaron en Australia. Toman aspectos del arte en Chile y asuntos de relevancia para sus respectivas obras.

PALABRAS CLAVE: *arte contemporáneo, viaje, materialidad, contexto cultural.*

abstract

The text presents a dialogue between Rodrigo Galecio and Gerardo Pulido, both artists and teachers from the UC Art School, about a recent art residency in Australia. They touch issues about art in Chile and concerning to their respective art works.

KEYWORDS: *contemporary art, trip, materials, cultural context.*



Obra en proceso. Mural de Rodrigo Galecio. 2009.
Foto: G.Pulido.

Algunos antecedentes

EN JULIO DE 2009, Rodrigo Galecio y Gerardo Pulido realizamos una residencia artística junto a los también artistas chilenos Catalina Bauer, Rodrigo Canala y Tomás Rivas en The Victorian College of the Arts (VCA) de la Universidad de Melbourne, Australia. Visitamos talleres de la Escuela de Arte, compartimos con sus profesores, sus alumnos y otros artistas australianos, dictamos charlas, nos reunimos en distintas ocasiones con Juan Dávila (destacado artista chileno radicado en Melbourne) y exploramos la ciudad, con sus museos, galerías, parques, etc.

La residencia, además, contó con la exposición *Material Ligerio: Five Chilean Artists Travelling Light*, montada con la ayuda de estudiantes de arte en la VCA Margaret Lawrence Gallery en Melbourne. La exhibición, concebida y cogestionada por nosotros¹, tenía como planteamiento resaltar

1 Además del trabajo de los artistas, el proyecto no hubiese sido posible sin la colaboración de las siguientes personas e instituciones: Zara Stanhope (coordinadora de Material Ligerio), Vikki McInnes y Meredith Turnball (administradoras de Margaret Lawrence Gallery), Magdalena Moreno (The South Project), estudiantes y autoridades de The Victorian College of the Arts, Roberto Farriol (Director Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile), Teresa Gacitúa (Decana Facultad de Artes, Universidad Finis Terrae), el Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile (DIRAC) y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Fondart). Material Ligerio tomó forma con la visita de Zara Stanhope a Chile en 2006 en el marco de The South Project (iniciativa de intercambio en el ámbito de las artes visuales entre naciones del hemisferio sur). Ella conectó la muestra a la Universidad de Melbourne, cuyo interés se manifestó pronta y enérgicamente. Surgió así la invitación adicional de la residencia.

la importancia de la materialidad de nuestros trabajos y, por extensión, del arte, valiéndose de la ejecución *in-situ*.

Una vez llegamos a la galería en Melbourne, prácticamente contábamos con nuestras manos e ideas. Sin embargo, desde un principio, quisimos enfrentar tal condicionante como un desafío para nuestras respectivas propuestas y, en general, como un símbolo de viajar, de hacer arte y de ser artista en un lugar como Chile.

Respecto de la exposición, podía verse en las dos salas de la galería: un volumen cilíndrico colgado de una viga, tejido con innumerables elásticos de oficina (Bauer); a la izquierda, perforaciones circulares en una esquina que, evocando destellos, dejaban ver tras los muros (Canala); a la derecha, un mural de tenues líneas de colores que, mediante un patrón repetido, señalaban conductos de aire o de electricidad (Galecio); en la segunda sala, planchas de yeso con cortes diagonales, tapiando una pared y produciendo un diseño variado y constante a la vez (Rivas); en el muro de fondo, pintura dorada aplicada con manchas y un exceso de materia, “armando” un escudo de familia (Pulido). Para caracterizar la muestra en pocas palabras, cabría citar al crítico de arte australiano Robert Nelson (2009): “[...] todo está al revés o invertido, fundamentalmente el diseño o la función de la misma galería”².

A través de un diálogo, los autores del artículo nos extendemos a continuación sobre *Material Liger* y asuntos directa e indirectamente relacionados. Decidimos este formato de escritura porque, si bien, íbamos a narrar una misma experiencia, esto se haría, básicamente, desde dos puntos de vista. Además, porque la residencia sólo podría discutirse recogiendo el testimonio de sus actores, pues, ésta consistió, en esencia, en un conjunto de vivencias, de las cuales aquí se recogen algunas reflexiones.

Diálogo

Rodrigo Galecio: Quienes expusimos no fuimos reunidos por un curador, sino, más bien, tomamos la decisión de trabajar juntos y definir los criterios sobre los que iba a funcionar *Material Liger*. ¿Qué aspectos te parecen más relevantes sobre haber proyectado, gestionado y realizado una exposición en el extranjero en conjunto?

Gerardo Pulido: Lo que principalmente destacaría es la colaboración entre colegas, lo cual se dio a nivel de gestación, gestión, montaje y discusión de la muestra y de las obras. Hago notar que esta clase de relación no suele caracterizar a las artes visuales, ni siquiera en nuestro país, pese a contar con un frágil respaldo, como sabemos, por parte de todo tipo de autoridades. Pero esto es absurdo y, por lo mismo, pienso que nuestro gremio podría aprender

2 Traducción de los autores.

de la música y, ante todo, del teatro que, al menos en Campus Oriente, muestran menor individualismo.

La cooperación fue lo que sustentó y catapultó, en cierto sentido, al proyecto; incluso, podrá hacerlo en otras ediciones. Ha sido interesada, a pesar de la crucial dimensión afectiva que ha definido nuestra relación grupal, permitiéndonos tolerarnos, ayudarnos y sobrellevar el desgaste de comenzar desde cero un proyecto expositivo y de residencia al otro lado del mundo.

Un aspecto muy relevante es que hablamos de artistas que se respetan como tales. Tu opinión, Rodrigo, como la de Catalina Bauer, Tomás Rivas y Rodrigo Canala me importan. Lo mismo cabría decir de las obras. La razón principal está en que aprendo de ellas, de las conversaciones que hemos tenido a su respecto, en torno al arte en general.

Por último, me pareció notable cómo, subrepticia y explícitamente, el viaje modificó la realización de los trabajos, además de nuestros entendimientos de ellos y nuestras ideas del arte australiano. No me cabe duda que modificó, también, los supuestos de ciertos australianos sobre el arte realizado hoy en Chile. Y, en términos generales, es inevitable cambiar el estereotipo o la ignorancia sobre una u otra cultura.

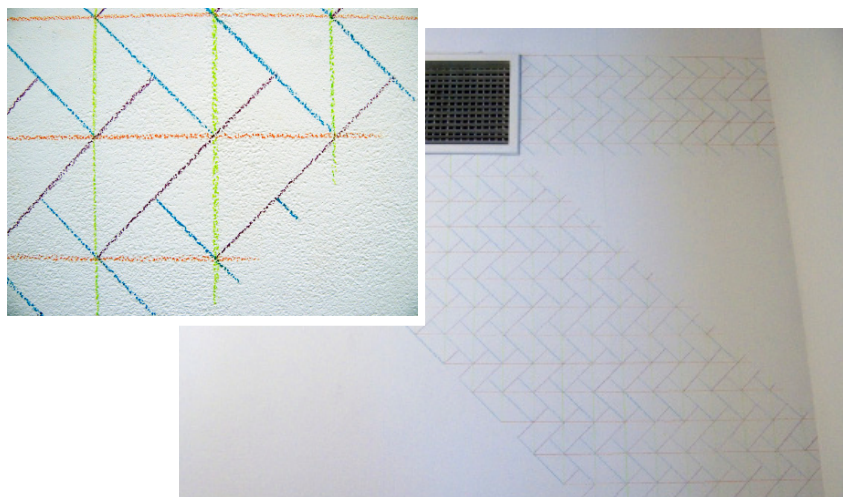
RG: En tu opinión, respecto del trabajo que desarrollaste en Melbourne: ¿cuál es el elemento, conceptual o material, que mejor se vincula con el resto de los trabajos de la muestra y por qué? ¿Qué significado tendría ese elemento?

GP: Para la exposición pinté *Morgan (autorretrato #5)*, parte de una serie de murales que he realizado y continuaré realizando. La obra consistió, en pocas palabras, en representar un escudo heráldico, correspondiente al apellido Morgan, utilizando pintura dorada aplicada con mi mano directamente sobre el muro.

Una frescura como de recién pintado, justamente, unía a todos los trabajos. La ejecución de ellos en la propia galería la transformó en taller, por tres días, y eso casi se respiraba. Había cierta sensualidad en el ambiente, en buena parte, dada por el acento (variable) en los materiales, en lo táctil y en lo hecho a mano. La mayoría de las obras eran murales y una inclinación hacia lo geométrico podía simultáneamente detectarse. Pero me parece que la economía fue el principal denominador común, a pesar de nuestro primer objetivo de exacerbar los materiales.

Hablaría de economía en el número de obras (sólo cinco; una por expositor), en el costo de los materiales (lo más caro fueron las planchas de yeso de Tomás Rivas), en lo iconográfico (todas las obras tendían a la abstracción, con mayor resistencia la mía), en el tipo y en el número de operaciones utilizadas (simplificando: dibujar, tejer, colgar, perforar, cubrir, ensamblar, pintar).

Analizando la sala desde mi obra, destacaría dos vínculos con los trabajos restantes. Funcionan por contraste pero articulan una relación, creo, de complemento. Me refiero al carácter figurativo de mi mural y a su apariencia



Detalle. Zag. Rodrigo Galecio. 2009. Crayón sobre muro, 3.50 x 9 mts.

Foto: G.Pulido.

ostentosa, literalmente brillante. Ninguno de los trabajos, en mi opinión, polariza ambas cuestiones, salvo dicho mural. Eso, por supuesto, no lo hace ser una obra superior, sino una ligeramente diferente en el contexto. Es así como la modestia de unos elásticos, de unos crayones o de unas planchas de yeso se potenciaba y, a su vez, potenciaba lo dorado. La drástica geometría tanto de tu mural, Rodrigo, como de la obra de Tomás Rivas, acentuaban la opción iconográfica implicada en mi trabajo y viceversa.

El sentido que le asigno a la economía implicada en *Material Ligero*, a mi modo de ver, tiene relación con el arte y también no. Podría hablar de una tendencia post-minimalista, sin embargo, considero que de ser así, el modelo del *Minimal art* resulta postizo, transferido a través de consultas en revistas y libros de arte, por decir. En ese sentido, prefiero pensar que alguien como Eduardo Vilches, con su enseñanza y sus imágenes extraordinariamente austeras, ha sido una pieza de enlace e influencia para algunos de nosotros respecto al arte minimalista o, mejor dicho, respecto al arte del que éste se sirvió (Josef Albers, Robert Motherwell y Ellsworth Kelly, entre otros). Especulo, al mismo tiempo, que hay gran implicancia de la idiosincrasia chilena y de un pragmatismo doméstico, propiciado por las dificultades que atravesamos quienes nos dedicamos al arte en Chile (también, a muchas otras actividades). Nuestra supuesta parquedad e introversión como sociedad y hacer rendir lo poco que se tiene (el tiempo, ante todo), podrían ser condicionantes que se vuelven recursos importantes.

RG: El contenido iconográfico en tu trabajo, tanto como el sentido que le atribuyes a la materialidad, han estado en una relación indisoluble y, luego, por medio de esa relación propones un significado simbólico vinculado al contexto social y cultural donde se receptiona la propuesta. ¿Podrías referirte,

entonces, al significado simbólico que le atribuyes a tu obra expuesta en Melbourne considerando el desplazamiento de contexto cultural?

GP: Efectivamente lo material y -por así llamarlo- lo temático han estado íntimamente relacionados en mi trabajo. Es lo que he intentado, al menos. He buscado, incluso, una subordinación del tema al material, siendo el primero decidido luego de experimentar con el segundo y una vez lo he analizado desde distintos ángulos. En verdad, hablaría simplemente de experiencia, como una aproximación indisoluble, entre percepción e intelección, con el material.

Mi propuesta ha apelado a “espectadores locales” o a aquellos que poseen cierto conocimiento de Santiago, de la estratificación socio-económica de nuestro país o del arte colonial en América, por citar, sin querer con ello reducir la experiencia de la obra a un saber específico. El mural en Melbourne, como dije, representaba el escudo heráldico de Morgan, un apellido de mi genealogía. La altura del escudo era 250 cms desde el suelo, el punto máximo al que puedo llegar con mi brazo extendido. Ambos datos, más el hecho de pintar directamente con mi mano, exaltan la autobiografía. Sin embargo, dicho apellido lo comparten otras familias y decidí pintarlo allá pues no le era ajeno al contexto (fonéticamente, al menos; en todo caso, representé el Morgan español, no el anglosajón). Pero lo más importante: lo textural, el dorado, la misma mano, eran signos que *se abrían* al espectador.

Fue interesante escuchar a australianos que me hablaban de un complejo social, pasado y actual, de su país con la realeza británica; veían en mi escudo una alusión a ello y una parodia al poder colonial europeo en general. El crítico de arte Robert Nelson (2009) así lo grafica. El sistema de castas, tan vigente en Chile, se encarnó allí de otra manera. La monarquía, se me apareció, en ese momento, más responsable aún de la diferenciación social que todavía impera en América Latina, siglos después del dominio de la corona española. En relación a ello, mi mural pudiese ser paródico y tendría algo de retrato social. No se oponen ambas características pues una sociedad de castas es tristemente paródica. Por otro lado, si de poder se trata, habría que agregar la relación entre artista y espectador: se tematiza y se sugiere que es vertical, aunque hasta cierto grado.

A pesar de estas y otras lecturas, quizás me quedo con aquello más difícil de verbalizar. ¿En qué sentido? En un extremo habría un arte funcional a una recepción específica, un arte-código. Cierta conceptualismo protagonizado por textos en un idioma, por ejemplo, tiende a esto. Por lo mismo, es excluyente. Aunque no del todo: lo interesante está en que cuando hablamos de imágenes, el lenguaje, en algún lugar, “hace aguas”. Mi trabajo tiene elementos de código que, al final, son menos relevantes que los aspectos sensoriales en él. Solicitan al cuerpo, ya no a la educación.

La percepción y el arte son totalmente democráticos, en un punto. La cultura y lo simbólico muchas veces dividen, no así las sensaciones. Desde el momento que una obra enfatiza su sensualidad enfatiza la inclusión. Cuando

acentúa su corporalidad (aspectos relativos a la materialidad) interpela activamente a la corporalidad del espectador. Esto era fundamental para Mark Rothko, por ejemplo, y le asignaba a lo táctil, en una obra, ser el principal responsable de su sensualidad.

GP: Ahora hablemos de ti, Rodrigo. ¿Qué experiencias puntuales destacarías de la residencia en Melbourne y por qué?

RG: Una experiencia muy destacable fue conocer a Juan Dávila, primero, por haber conocido a la excelente persona que es. Después, por habernos permitido gentilmente conocer lo último que está haciendo y, así, ver que en su trabajo han ocurrido cambios importantes y que ha asumido riesgos, lo cual se nota en la importancia que han tomado el paisaje australiano y la mujer en su pintura. Una pintura muy conectada con el contexto social, cultural y visual en el que el artista vive, pero también una en la que aparecen alusiones a la cultura visual chilena, el cómic y la historia de la pintura.

Ahora bien, como tú sabes, está muy claro y consensuado que parte fundamental del sentido de su trabajo consiste en el cruce y choque de problemas sociales y culturales diversos como la locura, la enfermedad y la miseria. Pero estar ahí y tener la posibilidad de ver las pinturas, casi tocarlas, permite apreciar que el significado de su trabajo va más allá de su contenido al nivel de la representación figurativa. Esto porque hay en ellas un espesor material crítico respecto de la historia de la pintura misma. Es decir, el lugar por el que uno entra al significado de sus trabajos tiene que ver con una historia, una tradición específica que es la de la representación pictórica, por un lado, y, por otro, la del color, la mancha y su consistencia, la composición y la factura impecable. Cuestiones que no comunican las reproducciones fotográficas.

Confirmar esto, en la obra de este importante artista, fue relevante porque ha habido, desde hace tiempo, por parte de cierta crítica, una tendencia a desestimar y malentender la importancia de lo visual, la técnica, la factura y lo que ello determina desde el punto de vista de la elaboración del signo y el significado en un trabajo de artes visuales. Lo cual, según mi entendimiento, es fundamental porque constituye esa parte concreta que garantiza su lectura y sobre lo que descansa cualquier posibilidad de sentido. A propósito, Juan nos comentaba que él le concedía mucha importancia a la factura y, particularmente, al ejercicio de la mano que hace las cosas, es decir, al acto material, al gesto corporal que involucra hacerlas. Se refería, así, a aquellos aspectos que, entre otros, dicen relación con la sensualidad del arte y lo vuelven un fenómeno estético que, en fin, afecta y conmueve los sentidos; algo vinculado a lo que te referías anteriormente a propósito de Rothko.

GP: Considerando tu innegable relación con el arte abstracto, ¿qué aspecto(s) del entorno que habitas muestra tu obra, en específico, el mural realizado en Australia?

RG: De acuerdo con tu pregunta, voy a tratar de desarrollar una respuesta en función de aclarar cómo se contextualiza mi práctica. Por ello, primero he

de mencionar que mi trabajo no solo se relaciona con el arte abstracto, sino, más bien, es uno que se enmarca en una tradición específica en la historia de la abstracción y cómo ésta se ha manifestado en Chile y a ella alude. Me refiero al arte constructivo y a la abstracción geométrica de borde duro, algo bastante específico. Sin embargo, ha sido una tradición muy prolífica y se extendió con fuerza por Europa, Norte América, Centro América y Sur América.

Este arte que, en principio ponía mucho énfasis en la materialidad, la forma y el color, se desarrolló en Estados Unidos, desde las décadas de 1950 y 1960 en adelante, después de la influencia que ejercieran algunos artistas de la Bauhaus, como Josef Albers y Laszlo Moholy-Nagy. Ellos comenzaron a enseñar allí desde el año 1933, exiliados por la persecución Nazi. Sus lecciones llegaron más o menos directamente a Chile en la década de 1960, cuando algunos profesores volvían al país, después de estudiar en Estados Unidos, a enseñar en las escuelas de arte, arquitectura y diseño en la Universidad Católica y en la Universidad de Chile; son los casos de Eduardo Vilches, Carlos Ortúzar, Alberto Piwonka y Bernardo Trumper. Además, en la fundación de la Escuela de Arte UC la figura de Josef Albers fue muy influyente si se considera que el curso de Color que se realiza en nuestra Escuela, hasta hoy, es uno cuya metodología y contenidos él desarrollara.

Con toda la influencia europea, que llegó en las décadas de 1930 y 1940, y norteamericana posteriormente, era inevitable que en Sur América la abstracción geométrica se diseminara. Lo cual ocurrió sobre todo en Argentina, Brasil, Uruguay, Venezuela y, también, en Chile.



Vista general de la exposición Material Ligero. 2009. VCA Margaret Lawrence Gallery, Melbourne, Australia. Foto: G.Pulido.

En nuestro país estas influencias, a fines de la década de 1960 y principios de la de 1970, terminaron por producir un fenómeno extraordinario, pues la abstracción geométrica tomaba una fuerte presencia en el espacio público, en Santiago, a través de obras públicas como: el monumento al General Schneider; los pasos viales bajo nivel ubicados en José Miguel de la Barra con Alameda, en los Leones con Providencia (el cual fue completamente borrado por el municipio); el edificio de la UNCTAD III (ex edificio Diego Portales y, de acuerdo con el plan original del gobierno de Salvador Allende, futuro Centro Cultural Gabriela Mistral); lo que sucede en algunas villas como la Villa Portales, las Torres de Tajamar; el Monumento a la Aviación en Parque Baquedano y la misma línea uno del Metro de Santiago, entre otras.

Todo este conjunto de trabajos fue muy importante dada la presencia que tuvieron y novedad que supusieron durante un tiempo en la ciudad. De ellos, en todo caso, el que se hizo en la Línea 1 del Metro tuvo una presencia muy destacada por estar comprometido con el transporte público y en mí produjo una gran influencia. Comenzado en 1968 por Peter Himmel, fue brillante en cómo incorporar el arte constructivo aplicado al espacio público y a la vida cotidiana. Éste consistía en un trabajo de composición y color que permitía distinguir las estaciones por diferenciación de ambientes cromáticos y, al mismo tiempo, constituía una secuencia cuyo eje de cohesión era el viaje en tren. En este sentido, el arte aplicado fue concebido, más bien, como una experiencia ambiental y temporal, es decir, como unos lugares por los que transcurría el viaje y una parte de la vida (no un objeto para detenerse a contemplar como obra de arte entendida tradicionalmente). Estaba integrado a su situación de un modo vital, pues era un trabajo de gran escala, una obra pública, pero comprometida con el individuo como usuario. Por ello, se sostenía su sentido en una relación indisoluble entre macro, micro política y, además, involucraba la capacidad industrial de producción del país. Por todo lo anterior, era una obra ultra modernista paradigmática, muy bien emplazada, pese a esto, semidestruida hoy día por irresponsabilidad y desconocimiento de Metrocultura.

Tales referencias son importantes, porque en las décadas de 1970 y 1980, en las que crecí, definían una parte importante de mi entorno y porque mis primeros contactos con el arte abstracto no ocurrieron en los libros ni en el museo, sino circulando por la ciudad. Cuando andaba en bicicleta en Santiago, en el auto con mis padres o en Metro y jugaba a reconocer las estaciones por sus colores. También, cuando iba al colegio en micro y veía, por ejemplo, el monumento al General Schneider todas las mañanas, para mí un punto de inflexión en el viaje, justo en la intersección entre la circunvalación Américo Vespucio con Avenida Presidente J. F. Kennedy. En este sentido, las cosas que me importan en arte tienen que ver necesariamente con unos estímulos que provenían de la ciudad que habito y

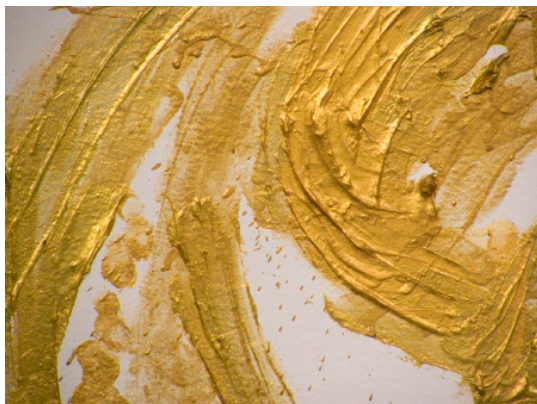
no de una influencia impostada como a la que tú, Gerardo, referías con el minimalismo. Una experiencia vital ligada a fenómenos que estaban ahí para muchos y que para mí, al menos, representaban junto a la cordillera un sistema de referencias a nivel espacial y que, más tarde, comenzaría a entender a nivel simbólico.

Ellos serían, entonces, en términos generales, los aspectos de mi entorno que en mi trabajo están puestos en juego y con los que, espero, dialoga. También, es así para el caso específico del trabajo que expuse en Melbourne. La lección de dichos artistas al pensar y elaborar, en el planeamiento de sus proyectos, el problema del emplazamiento y los medios de producción es muy importante respecto a mi mural. Esto porque, de acuerdo a la relación de mi obra con el contexto específico en el que se expuso y la situación del viaje, el plan consistió en responder a la arquitectura de la galería, de acuerdo con su diseño y materialidad, en función de establecer conexiones, tanto al nivel del significante como del significado, con el espacio de exhibición, utilizando medios de bajo costo que encontrarse allá. Por eso decidí trabajar con lápices de crayón, tanto como por el desgaste que sufre la barra al realizar el trazo en el muro como la cualidad táctil que éste adquiere, lo cual, en todo caso, terminé de decidir una vez en Melbourne habiendo recorrido y visualizado el espacio y palpado el muro en que iba a trabajar.

GP: Para terminar, ¿cuán importante consideras que es viajar al extranjero para un artista hoy?

RG: Es muy importante porque puedes ver arte al cual no tienes ni la más mínima posibilidad de acceder en Chile y en condiciones de presentación impecables. Pienso en lo que sucedió cuando visitamos en Melbourne (que no es la capital de Australia) la National Gallery of Victoria (NGV) y vimos unas pinturas de Gerhard Richter y Anselm Kieffer. Esto en el contexto de un museo cuya colección permanente está excelentemente bien montada, iluminada y coordinada de acuerdo con criterios de edición desde el punto de vista cronológico, de estilo y técnica, claramente legibles.

Una residencia te permite contrastar lo que vives en tu propio país y ciudad respecto de tu profesión y vocación en relación a qué se está realizando en tu campo, cómo se desarrolla y cómo se da su difusión. En este último aspecto, en Chile tenemos una falla grave si nos comparamos con los australianos. Porque, si bien, uno ve acá una escena pujante en materia de arte contemporáneo, pues hay muchos artistas haciendo cosas y algunas muy buenas, al mismo tiempo adviertes una apatía general de los ciudadanos: su tiempo libre se destina, básicamente, al paseo por el centro comercial (Mall). También, adviertes que el apoyo por parte de las instituciones es escaso (solo basta considerar la diferencia de sueldo que recibe el artista por hacer docencia respecto de un médico o un ingeniero por la misma labor), no hay coleccionismo y, al mismo tiempo, los criterios de curaduría y editoriales de muchos espacios de exhibición de arte son muy confusos.



Detalle. Morgan (autorretrato # 5). Gerardo Pulido. 2009. Pintura dorada sobre muro, 2.50 x 2.35 mts. Foto: G.Pulido.

En contraste, las escuelas de arte de las universidades en Melbourne, por ejemplo, tienen, cada una, una galería de arte contemporáneo con criterios editoriales bien definidos, es decir, en esos espacios no cabe la posibilidad de exponer arte que no calce con la producción artística local e internacional actual. Esto les permite una clara inserción social en el entorno urbano en el que se sitúan. Son espacios de difusión del arte contemporáneo y, además, se dan el lujo de hacer una exposición anual con los trabajos de sus alumnos egresados y con catálogo incluido. Pero esto es posible no solamente porque las universidades tengan la capacidad y voluntad de sostener económicamente esas galerías, más bien, aquellas aportan la infraestructura, la cual es administrada por personas que, además, gestionan recursos privados, patrocinios o donaciones de empresas y gente interesada en el arte contemporáneo y su difusión.

A propósito de los criterios confusos, quiero decir que una experiencia como la descrita en la NGV, en un país que fue igualmente una colonia remota, a uno lo pone a pensar cómo es posible que el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago, ni siquiera sea uno en el que se entienda un criterio editorial coherente con su nombre y, a cambio, se desperfile como un centro de exposiciones misceláneas y rutilantes en donde caben todo tipo de exposiciones que van desde la *Conmemoración del Centenario del Primer Vuelo en Avión de un Chileno* pasando por la historia del Teniente Bello, que no son exposiciones de artes visuales, hasta la Bienal de Arte Joven. A esto, habría que agregar que el Museo funciona con un presupuesto paupérrimo que, por lo visto, no alcanza para tener un sistema de iluminación adecuado y sin ninguna posibilidad de comprar arte internacional. Es algo que, a juzgar por lo que se ve desde hace mucho tiempo, nuestras autoridades políticas ni siquiera consideran dentro del saco de prioridades. Esto demuestra claramente que el apoyo institucional del Estado elude financiar las instituciones de arte más representativas del propio Estado.

En suma, considero que viajar para un artista es importante, sobre todo, porque te permite entender otras realidades respecto de la distinta relevancia y del diferente soporte que se le da a las artes. En fin, te deja ver arte de manera directa, cambiando alguno de los prejuicios o malentendidos que se tienen sobre él, causados por la distorsión inevitable de la mediación de las reproducciones fotográficas y de la crítica.

Referencias

Nelson, Robert (2009, 5 de agosto). New World's classic hang-ups. *The Age*. Recuperado de <http://www.theage.com.au/>