

CRISTIN TIERNEY

JORGE TACLA: “LA DESTRUCCIÓN NO CREA MEMORIA, DEBIERA PERMANECER EN LA MEMORIA”

por Nicolás Narvéez Alquinta | Dic 12, 2017 | ENTREVISTAS |



Jorge Tacla (Santiago, 1958) es actualmente uno de los artistas chilenos con mayor presencia internacional. Residente de la ciudad de Nueva York desde hace más de 35 años, el pintor vive y trabaja entre Estados Unidos y Chile, exponiendo frecuentemente –tanto en museos como en galerías– en ambos países, además de participar en eventos internacionales, como la Bienal de Venecia.

La destrucción, la catástrofe, el terror y la muerte están siempre presentes en su obra, temas que rigurosamente continúa indagando en la muestra *Todo lo sólido se desvanece*, que se presenta en el **Centro de las Artes 660 (CA660)** de **Fundación CorpArtes**, en Santiago de Chile, hasta el 21 de enero, bajo la curaduría del también chileno residente en Nueva York **Christian Viveros-Fauné**.

La exposición consta de 31 obras que engloban un periodo de 30 años de trabajo, incluyendo piezas de las series *Identidades ocultas*, *Restos alterados*, *Escombros* y *Señal de abandono*, junto con dos pinturas hechas especialmente para esta ocasión y otras ocho nunca antes exhibidas. Se suman también una “mesa de trabajo” en la que Tacla exhibe parte de su proceso creativo, y el video *Informe de Lesiones* (2016), donde el artista quema sus propios archivos y notas, aludiendo a la quema de libros ocurrida en 1973 en el entonces Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, hoy Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE).

Conversamos con Jorge Tacla sobre esta exposición, las dimensiones de la destrucción, las formas de abordar la tragedia, y la creación y preservación de la memoria.



Nicolás Narváez: ¿Por qué decidieron nombrar tu muestra con esta cita del Manifiesto Comunista de Marx, “Todo lo sólido se desvanece”? En tu obra usualmente representas la destrucción, tanto así que el título incluso puede tomarse como algo literal: cómo lo sólido de los edificios, a partir de la destrucción, se desvanece, se vuelve polvo, se vuelve escombros. ¿Cómo llegaste a esa cita?

Jorge Tacla: La verdad es que a esa cita llegó Christian Viveros-Fauné, el curador, y me la propuso. Yo también encontré que lo que pasa en mi trabajo tiene mucho que ver, metafóricamente, con lo que dice esa cita. Si no la tomas completa, sino solo esa frase, la cita propone exactamente lo que de alguna manera hace mi trabajo, en cuanto a la imagen y conceptualmente. Hay una obra que no está en la exposición, pero que es la portada del catálogo y muestra ese color como de cielo, pero es un cielo agrisado, semejante a una nube sucia, porque se trata de una nube cargada de muerte, de escombros, de polvo sucio. Trabajamos en base a ese concepto con los otros escritores [del catálogo] también, con **Diamela Eltit** y **Lawrence Weschler**. Hace referencia a la construcción del escombros que hago en mi trabajo, donde, en última instancia, el espacio celestial queda cubierto con esta carga sólida que se desvanece. Parece muy simple para determinar un espacio tan cargado de agresividad, de violencia, pero lo define tal como es. La exclusión de la frase que completaría la cita, “en el aire”, es significativa en ese sentido. Lo sólido no se desvanece en el aire, o si lo hace, convierte ese aire en escombros, en historia de la destrucción.

N.N: ¿Cómo formaron este vínculo con CorpArtes para montar esta especie de retrospectiva en el CA660?

J.T: CorpArtes me invitó hace muchos años atrás a hacer esta muestra y logramos concretarla ahora. Yo no la veo en términos de retrospectiva, sino en términos de que estamos mostrando cuatro series de temas importantes que han sido recurrentes en mi trabajo. Una retrospectiva es mucho más compleja que esto. Christian Viveros-Fauné habla de una “mini retrospectiva”, una expresión que se usa en Estados Unidos, pero de ahí a que sea una retrospectiva esto... está muy lejos de serlo. Es una muestra amplia, de cuatro series de mi trabajo y los temas que tocan dichas series.

N.N: Porque igual abarca un amplio período de tu obra...

CRISTIN TIERNEY

J.T: Claro, pero del año 1988 hay solo una obra; de 1989, también hay una sola... No se incluyen los referentes del periodo; otras obras, textos y dibujos que proveerían el contexto para una retrospectiva propiamente tal.

N.N: ¿Cuáles fueron los criterios que consideraste junto a Christian para seleccionar las series y obras que la conforman?

J.T: En un momento, cuando me invitaron a armar esta exposición, yo iba a hacer un *site specific*: una obra nueva, completa, hecha especialmente para esta muestra. No fue el caso. Christian quería, justamente, tocar los lugares que mi obra apunta: los dos 11 de septiembre, el de Santiago de Chile y el de Nueva York; después, los terremotos; lo que pasa en la extraña guerra que hay en Siria, que se podría considerar una guerra civil; los conflictos en Gaza, en Beirut, Oklahoma... todos ellos han sido focos importantes en mi trabajo y son parte de las series *Escombros*, *Identidades ocultas*, y *Señal de abandono*. Al ver esas series, se puede abarcar un panorama bastante amplio de lo que mi trabajo ha propuesto durante tantos años. Él incluyó también una obra del año 1988 y una de 1989, donde empezaron las transiciones, los cambios en mi trabajo, desde la figura aislada en la primera obra. A partir de 1989, empieza la participación de la arquitectura, el negativo, el paisaje del desierto. De ahí se vuelve a los escombros, a trabajar con la descomposición que existe, invisible, en las instituciones. La obra del Pentágono que está en esta muestra es de 1995 –mucho antes de lo que pasó en Estados Unidos con el Pentágono, el 11 de septiembre–, pero ya estaba la idea tanto del peligro que vive en las instituciones como el de que ellas mismas producen.

N.N: Y parte de algunas series las expusiste también en Nueva York y el año pasado en la UMCE...

J.T: El año pasado hice una muestra en la UMCE, para la que grabé el video *Informe de Lesiones*, que tenía que ver con la quema de libros del año 1973. La UMCE es un lugar académico, además de histórico, un espacio de conocimiento y preservación del saber; fue una muestra que tenía que ver, en parte, con el pasado mío en ese lugar. Yo tenía una relación muy estrecha con el Pedagógico y quise mostrar, vivir y, de alguna forma, repetir el acto doloroso de destruir testimonios de memoria en un espacio concebido para conservarlos, espacio que además es relevante para mí en términos personales. Así, se registró en video la quema de mis cuadernos, en los que trabajaba en ese momento, de mis propios informes de mis lesiones que tenía guardados, de registros de los hospitales... y se hizo en el mismo lugar, exactamente el mismo sitio de la quema de libros de 1973. El que tengo en la muestra de CorpArtes es una edición de ese video sin que se vea el lugar físico: es más universal. La muestra de la UMCE fue en 2016. Anterior a eso, inauguré la muestra *Identidades Ocultas*, que partió en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago, y que posteriormente se expuso también, en diferentes formatos, en Nueva York, en la galería Cristin Tierney; en Washington DC, en el Museo de las Américas; y también en Tufts, en la Universidad en Boston. Cubrió cuatro espacios diferentes.



CRISTIN TIERNEY



N.N: ¿De dónde nace tu fascinación con la destrucción?

J.T: Fascinación es una palabra bastante irónica frente a la destrucción, pero puede hablarse de fascinación porque creo que la única manera de trabajar con eso es sintiéndola. Creo que el foco de interés de mi trabajo radica en los puntos de quiebre históricos. Ocupo las construcciones, los espacios que albergan a los seres humanos –nunca hago del cuerpo humano un referente directo– y mi fijación de siempre ha tenido que ver con los momentos históricos que producen un cambio absoluto en la estructura del pensamiento, en la política y sus poderes, en el entramado social y en el paisaje urbano. Cuando en estos puntos de quiebre hay destrucción arquitectónica, la ocupo para presentar el nuevo paisaje representativo de ese momento histórico. Se da cuenta así de la agresión que se le hace a las construcciones y la agresión que ellas mismas pueden constituir. Finalmente, estos paisajes se reconstruyen de las ruinas. La construcción que existía se transforma en escombros; sobre estos escombros se reconstruye una edificación en la que no existe memoria visual del momento de la destrucción. Creo que hemos vivido en esta ruina contemporánea desde hace muchos siglos, pero ahora tenemos el alcance inmediato de la comunicación con estos espacios y frecuentemente estamos viendo cómo se destruyen. Mi trabajo es un espacio de reflexión frente a estos procesos.

N.N: ¿Dónde queda la destrucción humana, la destrucción del espíritu, entre la destrucción material, entre los escombros? Considerando que representas tanto el daño causado por el hombre como por la naturaleza, pensando en la serie de los terremotos.

J.T: La serie de los terremotos considera también el comportamiento humano. Si se piensa en los terremotos de 2010, que fueron en Haití y en Chile, y en el de 2011 en Japón, tanto el comportamiento social como la escala de destrucción fueron muy diferentes en cada uno. El de Haití fue el menor en escala y el que creó mayor destrucción, y el tiempo en reconstrucción es eterno; el de Chile, un terremoto muy fuerte, no causó tantos daños como el de Haití, pero hubo aprovechamiento de las personas: robos, vandalismo... El de Japón fue el más fuerte y produjo mucha destrucción, pero el comportamiento humano fue de una disciplina mucho mayor. Hay política social dentro de los desastres naturales. Esa es la dimensión humana. De nuevo, existía un paisaje urbano que prometía estabilidad, pero cuando se evidencia que esa seguridad es aparente, vulnerable, hay un momento de desestabilización: es allí donde se sitúa mi trabajo.

N.N: En general, por lo menos por las obras que están expuestas acá, la figura humana aparece muy poco...

J.T: El referente que hago de la figura humana es la fragilidad de la materialidad de mi trabajo. En las obras que están trabajadas con cera fría hay una similitud con la propia piel de nosotros, la vulnerabilidad

CRISTIN TIERNEY

de la piel: están los traumas que tiene, su humedad, sus marcas. Entonces, hay una imagen de escombros, de una ciudad en ruinas, pero la piel de esa imagen es muy similar a nuestra piel. Ese es el acercamiento que hay entre la figura, el espectador y la materialidad de la obra.

N.N: Comentabas en el recorrido que hicimos por la muestra que actualmente incluso se usan misiles que acaban con edificios por completo, sin siquiera dejar escombros ni huellas. ¿Funcionan tus obras como una forma de establecer memoria cuando la destrucción busca acabar con ella?

J.T: Claro. Lo mío es un espacio contemplativo que registra la destrucción, sus secuelas y las reconstrucciones posteriores. Me separo bastante –porque hago un juicio crítico– de la prensa inmediata, donde nunca queda un registro final, porque la prensa inmediata se bota, se va, es exhibicionista y no contemplativa. Este nuevo misil, que ya tiene un tiempo, lo han usado muy poco... no deja rastro, no deja registro: deja el terreno para ser reconstruido inmediatamente. Entra bajo la tierra y se come los edificios, que quedan cubiertos. Entonces, el trabajo posterior de limpiar los escombros ya no existe. Se construye sobre esto inmediatamente: se construye sobre la destrucción, sobre la muerte, pero la muerte está oculta, como la destrucción misma.

N.N: Lo que tratas de hacer es desenterrar esta muerte al retratar la destrucción que queda, y que esta nueva forma de destruir oculta...

J.T: Bueno, es que siempre está oculta, por eso hay una serie que se llama *Identidades Ocultas*, que tiene que ver con la relación entre víctima y agresor, y con las diferentes personalidades que pueden tener ambos. Llevo ese término psicológico-psiquiátrico a la destrucción de las ciudades, de las construcciones. Llevo a ellas también la relación que existe entre la víctima y el agresor, porque un agresor que tiene múltiples personalidades puede acercarse a la víctima sin saber que fue su agresor, y este vínculo psicológico también hace que haya una presencia humana en el trabajo de las ruinas, de los escombros, de los lugares a los que mi trabajo refiere. Este vínculo entre víctima y agresor constituye la estructura humana de mi obra: la imagen está cargada de esta dualidad.



N.N: En ese sentido, ¿crees que la destrucción también puede crear memoria?

J.T: No es exactamente que la destrucción cree memoria: la destrucción debiera permanecer en ella, pero la memoria tiene mucha fragilidad. Te expongo el caso que pasa en Nueva York en este momento: allá, donde estaban las dos torres, hay ahora una tremenda torre construida, un espacio turístico y hay también admiración por la nueva arquitectura que se hizo. Así, las generaciones más jóvenes van

CRISTIN TIERNEY

perdiendo la relación que hubo en algún momento con el espacio destruido; pierden también el conocimiento de por qué pasó eso en Nueva York. Y sí, la memoria hace un trabajo como colectivo, de alguna manera, pero al mismo tiempo se hace también un esfuerzo por reconfigurar o eliminar los recuerdos. Creo que los trabajos de arte son los que tienen y entregan la libertad de poder mantener la memoria vigente.

N.N: En tus pinturas no muestras el momento de la fractura, sino las consecuencias de ella. ¿Dónde radica esa decisión?

J.T: Se trata de la atención al momento de antes de que una construcción desaparezca. Es su estado más vulnerable: ya está dañada, pero no ha terminado de destruirse. Todavía tiene presencia. Por ejemplo, una de las obras de la muestra es un edificio que está en Aleppo (Siria). Yo lo hice en 2013, cuando estaba recién afectado, recién dañado: el edificio ya no existe. Pero sí hay una memoria del estado vulnerable y transitorio de esa construcción en la obra. Francisco de Lara llama al registro que mi trabajo lleva a cabo “la perspectiva del después”, porque es un testimonio no del momento de la destrucción ni del vacío posterior, sino del momento en que la desaparición es inminente, pero todavía no ocurre.

N.N: Llevas más de 35 años viviendo en Estados Unidos, más de la mitad de tu vida afuera de Chile. ¿Notas alguna diferencia en las formas de hacer memoria y de abordar la tragedia entre un lugar y otro? Considerando que –como comentabas– aún a 16 años de la destrucción de las Torres Gemelas, en el arte estadounidense no se retrata eso, la caída, como sí en el arte chileno ya es casi un lugar común el bombardeo a La Moneda, desde un inicio.

J.T: Yo creo que un factor influye mucho en Nueva York: es una ciudad cosmopolita, donde todo el mundo es de cualquier parte, de todas partes. Entonces, como les afectó a personas de diferentes nacionalidades y culturas, el registro del trauma no fue tan nítido como acá, donde éramos todos chilenos y vivimos ese episodio como un quiebre compartido a partir del bombardeo de un punto de referencia en común. Pero después de muchos años, en Nueva York han aparecido en algunas muestras, como en el Whitney Museum. Ahí se exhibió una obra que apuntaba a lo que había pasado el 11 de septiembre. Era muy débil y muy literal: no tenía mucho peso como obra. Tampoco era parte de un trabajo en el que pudiera enmarcarse y adquirir más significado, quizás porque el artista era de una generación mucho menor y porque no tenía cuerpos de trabajo a los cuales referirse que aludieran a esa destrucción. A mí me pareció muy extraño que no hubiera habido una reacción del mundo del arte mucho mayor respecto a lo que pasó el 11 de septiembre en Nueva York. Lo entiendo desde el lugar de que es una ciudad de la que todos somos parte, pero por eso mismo, hay poca identificación con las cosas que son propias de ella. Mi reacción, en ese sentido, fue excepcional: fue inmediata, porque esa es la política de mi trabajo.



CRISTIN TIERNEY

N.N: ¿Qué me puedes contar de la materialidad de tus obras? Porque no usas solamente el óleo, que de pronto es la técnica más tradicional en la historia del arte, sino también, como contabas, la cera fría, el polvo de mármol. ¿Cómo consideras que aportan en tu temática, más allá de lo estético, el emplear estos materiales? El polvo de mármol también podría ser considerado como un escombros, por ejemplo.

J.T: Las diferentes series de mi trabajo, que son temas que están bien enmarcados, me exigen la construcción de una materia que tenga que ver con el concepto. Por eso mencioné en ese momento el caso de las obras que hice del 11 de septiembre en Nueva York: me llamó la atención esta nube que subió, que es una nube cargada de escombros, cemento y muerte. Ahí empecé a hacer unas obras con el polvo de mármol, ocupando ese referente, pero al mismo tiempo se trataba de algo molecular: yo necesitaba que hubiera una especie de destrucción molecular. Trabajo esas obras con aceite y agua, trementina, y el polvo de mármol, para que haya un rechazo, un conflicto entre las materialidades, y se formen estas costras, que trabajo sobre mojado. El agua y el aceite producen una separación y un rechazo, dejando un espacio para que las costras se vayan secando. Queda como una piel herida, parecida a la piel de un cocodrilo. Después, por ejemplo, la serie *Identidades Ocultas*, hecha con cera fría, la partí trabajando de esa manera porque quería una humedad y un movimiento constante. Esa serie empezó con unas obras que son del mismo formato de la primera televisión en blanco y negro. Se trata de una experiencia memorable, porque fue la primera vez que teníamos la información en directo, pero esos televisores perdían nitidez y la imagen tenía una distorsión constante. Ese movimiento está traducido en las obras de esa serie, como referente a la pérdida de recepción de los aparatos y la alteración que sufrían las imágenes. Ese mismo movimiento les da un carácter de vida, como si fuera igual que en la televisión —en la que está todo en movimiento— y, además, una sensación de vértigo, porque nunca pueden estar en foco: te acercas y pierdes el foco totalmente. Y, al mismo tiempo, tienen esa cosa de la cera fría que mantiene una membrana muy transparente, que se relaciona con la vulnerabilidad de nuestra propia piel.

N.N: A pesar de que tus obras, por lo menos las que están expuestas acá, se basan en eventos específicos de la historia —que están bien mencionados en tu versión de la Declaración de los Derechos Humanos—, parecieran ser también atemporales, considerando la pintura del Pentágono, que hiciste en 1995, seis años antes que sufriera el atentado, y que está también la obra del dictador, que une a distintos dictadores, en una época en que han comenzado a resurgir. Pareciera que fueran algo premonitorias. Te has adelantado a eventos.

J.T: Yo creo que pasa cuando uno tiene la obsesión y la fijación con ciertas imágenes y temas. Recuerdo que cuando hice la obra del Pentágono, *La distribución de los primarios* —y después vinieron otras obras que eran unas cabinas de aviones—, yo iba siempre a una plaza en Nueva York y en la noche me acostaba en los bancos y miraba los aviones pasar. Desde pequeño he tenido una obsesión con los aviones. Empecé a verlos como un peligro; empecé a tener un nivel de paranoia bastante concreto. Mi trabajo implica un juicio a las instituciones, y el Pentágono es una institución que ha creado una imagen de protección y, al mismo tiempo, es causante y catalizador de destrucciones. Al considerar las relaciones, las conexiones, ver los aviones, pensar en eso del Pentágono, yo me dije: “Este es un espacio peligroso: a esto algo le va a pasar”. No puede ser que esta imagen tenga ese peso específico, esas características tan concretas en la sociedad, y adentro haya un juego de valores muy diferente, haya manipulación y maldad, y se trabajen conceptos de los que nosotros no estamos al tanto, de los que no tenemos ninguna información. Hacer esta obra fue una manera de debilitar el imaginario del Pentágono. Pensé: “Quiero debilitar esta construcción, taparla en arena, dejarla enterrada en el desierto”. Fue muy extraño lo que provocó. Yo tenía una exposición en California —una exposición como esta, de este formato—, y la obra *La distribución de los primarios* iba a ser parte de esa muestra, pero me la censuraron. Esa fue la primera reacción. Tuve un problema tremendo con esa censura y finalmente, de hecho, no pude poner la obra, pero lo acepté porque el Bronx Museum, en Nueva York, ya había pedido mostrarla cuando se enteraron de eso y de que, por ende, la obra estaba disponible. Se mostró y salió

CRISTIN TIERNEY

una crítica en el New York Times donde hablaban muy bien de ella e hicieron una relación con [Anselm] Kiefer, pero nunca mencionaron que mostraba el Pentágono. No mencionaron lo que era la imagen. Entonces, la obra creó un impacto extraño: primero censurada, después aceptada, pero con su referente excluido del discurso, lo que en última instancia constituye un silenciamiento, una censura del debilitamiento del Pentágono que la imagen evidencia. Y finalmente, cuando vino el 11 de septiembre, aparecieron notas en diferentes medios calificando *La distribución de los primarios* como premonitoria. Antes del 11 de septiembre hice una muestra en Nueva York, en la galería Ramis Barquet, donde había una obra que se llama *Empresas peligrosas*, que mostraba las ruinas de los edificios de Wall Street; luego había unas cabinas de aviones que se llamaban *Cargadores de carne*. Los críticos y periodistas hilvanaron todo después y consideraron que esta serie de trabajos presagiaba lo que ocurrió el 11 de septiembre. Yo vinculé y registré elementos por la fijación que tengo. Si tú eres una persona que tiene una fijación frente a un acontecimiento y después vas creando sobre eso, vas a llegar, de repente, a obras premonitorias.



N.N: En tu obra más reciente hablas sobre la guerra en Siria, del holocausto que sufre el pueblo palestino, del que también eres descendiente. Siendo descendiente de inmigrantes, y a la vez inmigrante en otro país, ¿qué te provoca el retratar estas catástrofes? Catástrofes que también han ocasionado todas las tragedias de las migraciones actuales.

J.T: Pienso que hay muy poca memoria colectiva. Siria es un país al que están haciendo desaparecer por completo. Era un país muy importante: un país que sufrió una fractura hace muchos años, cuando fue dividido por los ingleses y los franceses. Después de que franceses e ingleses les pidieran ayuda a los sirios para enfrentar la invasión otomana, y los sirios los ayudaran, los mismos franceses e ingleses dividieron Siria en diferentes países, debilitándola y creando conflicto en ella. ¿Pero cuál es el interés en Siria? Es un asunto aparentemente ideológico, pero que en términos concretos se trata del petróleo: todos los oleoductos pasan por territorio sirio, lo que generó la precaria situación de este país, y, finalmente, la guerra civil actual. Hay un interés por detrás por parte de las potencias: Rusia y Estados Unidos, que en última instancia quieren destruir a Siria. Hay poca literatura acertada frente a esto, porque existe una ambigüedad tremenda. Yo creo que el hacer una referencia a la memoria de estos espacios, a lo que había, lo que no va a haber más, y lo que cada vez va a parecerse más al desierto de *La tierra baldía* de T.S. Eliot, tiene que ver con la imagen de inestabilidad que evidencia mi trabajo. La primera vez que trabajé sobre Aleppo fue en la Bienal de Venecia. Mostré dos obras: una imagen era de Aleppo y la

CRISTIN TIERNEY

otra, de Gaza. En ese momento se estaba prestando más atención, en términos de prensa y opinión pública, a lo que ocurría en Gaza; el conflicto actual de Siria se percibía como algo que recién empezaba. Desde entonces hasta ahora, cuatro años después, en Siria, ciudades como Homs y Alepo son unos espacios del terror solamente. Los sirios han tenido que desplazarse a diferentes países; esta reubicación tiene consecuencias.

N.N: Viviendo entre Estados Unidos y Chile, ¿cómo observas la escena artística actual?

J.T: Paso temporadas cortas en Chile; vivo en Nueva York, por lo que no tengo los elementos para hacer un juicio formado sobre la escena artística chilena. Sí puedo decir que la escena artística en Nueva York es multicultural; en Chile parece más bien local, aunque la llegada reciente de inmigrantes nos da la esperanza de que en el futuro sea más diversa. En Chile, veo obras de artistas jóvenes. Creo que están haciendo un muy buen trabajo. Hay excelentes artistas con muchas ganas de hacer cosas afuera, y con toda la razón, ya que el espacio cultural de Chile es limitado. Por eso, creo que es importante que las instituciones que existen acá —los museos, las fundaciones— tengan relación con fundaciones de afuera y creen proyectos propios que los puedan relacionar con la escena artística de otros lugares del mundo. La razón por la que en Chile conozco sobre todo a artistas jóvenes es que se sienten más libres de acercarse, de llamarte, de comunicarse. Además, corren riesgos: se van, tratan de mostrar sus obras en otros lugares, por lo que he tenido la oportunidad de conocer muchos de sus trabajos tanto aquí como en otras capitales.

N.N: ¿Hay alguno de estos artistas jóvenes que te llame particularmente la atención?

J.T: De Chile, están Cristóbal Cea, Constanza Alarcón Tennen, Paz Ortúzar, Felipe Muhr, Claudia Bitrán, Sebastián Preece, Gianfranco Foschino, José Pedro Godoy y María Verónica San Martín. De una generación un poco mayor, Voluspa Jarpa, Patrick Hamilton e Iván Navarro, por nombrar algunos. De generaciones mayores, Alfredo Jaar y Eugenio Dittborn. En el área teórica, quiero mencionar el trabajo de Florencia San Martín. Algunos de estos artistas viven fuera de Chile y otros van y vienen.



CRISTIN TIERNEY

