

Claudia Aravena

Profesora/Universidad Diego Portales
Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño
Escuela de Arte
Santiago/Chile

INTERVENCIONES I: EL CASO VOSTELL

[INTERVENTIONS I: THE VOSTELL CASE]

resumen_ Este artículo da cuenta del proceso creativo de una obra comisionada, en tanto ejercicio de colección, para formar parte de la exposición “Operación verdad o la verdad de la operación”, que tiene por objeto repensar parte de la colección del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

palabras clave_ Vostell | Dè-coll/age | catástrofe | colección | museo

abstract_ This article reveals the creation process of a commissioned work, collection process itself, in order to form part of the exhibition “La operación verdad o la verdad de la operación” (Operation truth or true facts about the operation) which purpose is to rethink part of the collection of *Salvador Allende’s Solidarity Museum*.

keywords_ Vostell | Dè-coll/age | catastrophe | collection | museum

“El mundo es todo lo que ha caído.”
Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, §1

Con motivo de la exposición “Operación verdad o la verdad de la operación”, fui invitada, junto al cuerpo de docentes de la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales, a formar parte de esta exposición, con una intervención que podemos definir como *ejercicio de colección*. Comisariada por el crítico de arte y académico Guillermo Machuca, debido a su volumen, este *gran ejercicio de colección* fue pensado en torno a la colección que alberga el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA), lo que supone un desafío en sí, debido a su calidad, a la historia del museo y su emplazamiento. Cabe recordar que el MSSA se forma en 1971 luego de que un grupo de intelectuales chilenos y extranjeros se congregara en Santiago en un encuentro llamado “Operación verdad”, del cual surge la idea de crear un museo internacional, el Museo de la Solidaridad, en apoyo al gobierno y al proyecto del presidente de la República, Salvador Allende. La segunda etapa del MSSA, en la que pasa a llamarse Museo de la Resistencia, se desarrolla tras el Golpe de Estado, desde 1973 a 1991, y se caracteriza por un incremento en las donaciones a este museo, radicado ya en el exilio. En este periodo la colección fue albergada en el extranjero en distintos museos e instituciones.

El criterio curatorial para esta exposición invita a reflexionar visualmente acerca de las relaciones entre arte y política, o lo político en el arte. La obra con la cual me correspondió entrar en relación es una composición en técnica mixta llamada *El huevo V* que el artista alemán Wolf Vostell produjo el año 1977, posiblemente con motivo de su exposición ese mismo año en Chile en la Galería Época, evento del cual se conserva un catálogo pero que no da cuenta del montaje de esta exposición. Tampoco queda claro cómo esa obra fue donada al entonces Museo de la Resistencia. Si bien se suele relacionar a Vostell con la técnica del *dè-coll/age*¹, de la cual es iniciador, la obra en cuestión no es precisamente un *dè-coll/age*, por lo que de ahora en adelante me referiré a ella simplemente como collage.

Lo que sí queda claro en la poca documentación existente² sobre *El huevo* es que fue el proyecto que Vostell presentó para su participación en Documenta 6 ese mismo año 1977, pero cuya

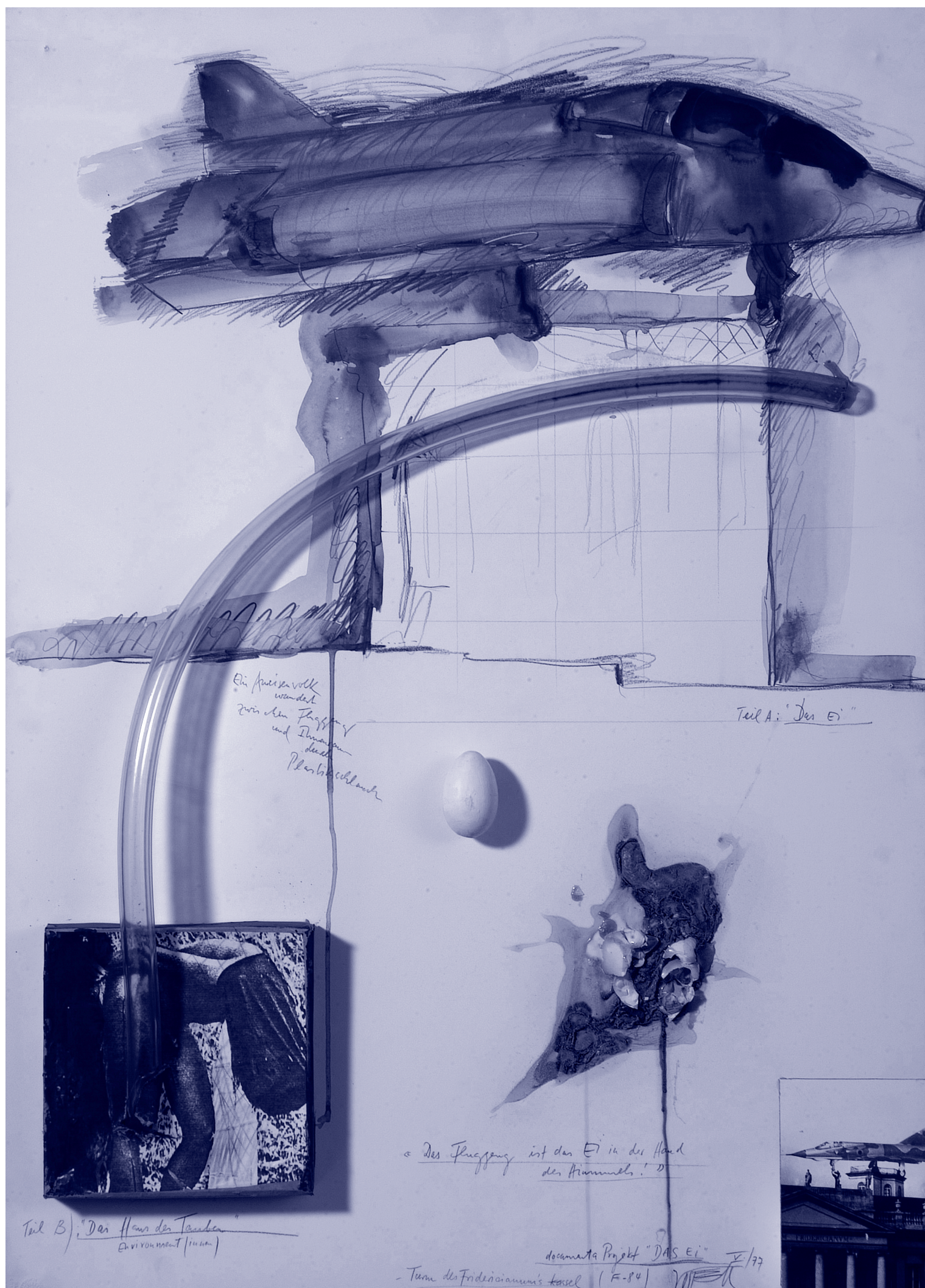
producción no fue autorizada en su totalidad, debiendo restringirse a solo una parte. Fue así como Vostell finalmente instaló en Kassel su *media-environment*, “La quinta del sordo”, en honor a la estancia que habitó Goya antes de partir al exilio. Dicha documentación también aclara que el proyecto original de Vostell para Documenta debía consistir en tres partes: A, “El huevo”; B, “La quinta del sordo”; y C, “Laboratorio”. La primera consistía en la instalación de un *starfighter*³ real sobre la torre del museo Fridericianum, con 16,7 m de largo y 11.500 kg. Más tarde Vostell advertiría en el catálogo de *Galería Época*:

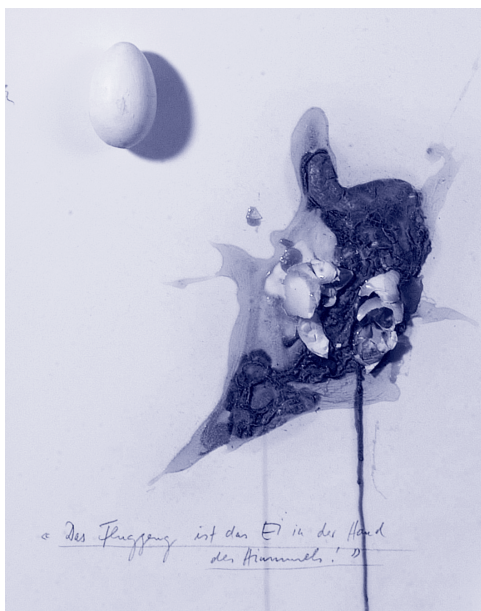
Parte A: EL HUEVO. (No fue realizado por la Documenta G.m.b.H. Razones: como pretexto se argumentó que a causa de las ráfagas de viento podría caer el avión de la torre.)

Las partes B y C fueron realizadas. La parte B como un *mediaenvironment*, una instalación en técnica mixta con medios (monitores de TV) en un espacio interior del museo Fridericianum. La parte C como un *laboratorio* con 100 espectadores que se podían autorretratar en una instalación móvil durante la estadía de Vostell en Documenta, disponiendo de 30 minutos de video cada uno.

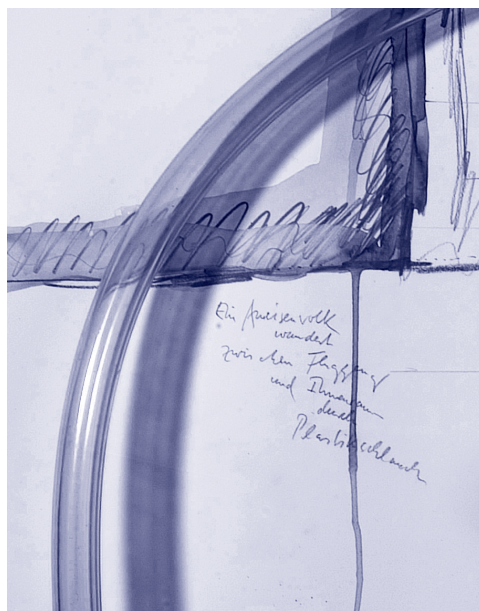
Me parece necesario detallar estas *partes* de la historia del collage y su entorno, ya que también con esta historia se relaciona mi intervención en el MSSA. Por otra parte, el collage en cuestión opera como una descripción detallada o boceto del montaje del proyecto original para Documenta. Vostell en muchas oportunidades utilizó el avión como motivo en su trabajo, símbolo del progreso éste, pero más aún de la catástrofe, y más profundamente; de la íntima asociación de estos conceptos. En una entrevista entre Vostell y el poeta Michel Hubert, Vostell narra lo siguiente:

Cuando estaba refugiado con mi madre, en un bosque en Checoslovaquia, un día, hacia el final de la guerra, un avión cayó en el bosque. Por supuesto, todo el pueblo fue a ver la catástrofe. El avión había caído sobre los árboles. Estaba hecho pedazos, al contrario de lo que pasa con los aviones de

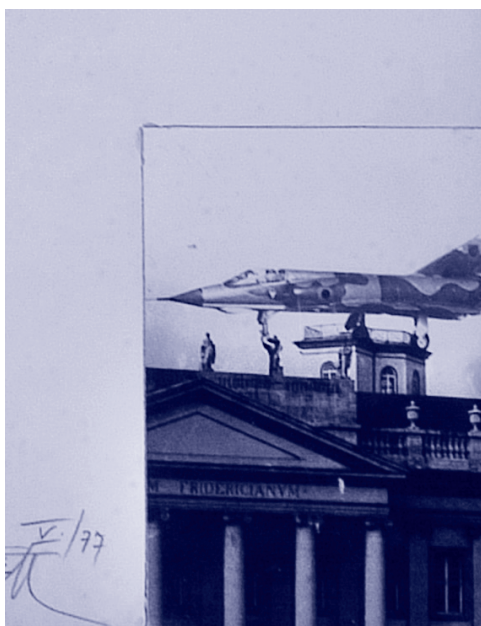




"El avión es el huevo en la mano del cielo!"



Un pueblo de hormigas pasea entre el avión y el espacio interior a través de una manguera de plástico.



Proyecto Documenta "El huevo" mayo / 77.



Parte B) "La casa de palomas" o "la quinta del sordo" Ambiente (interior) (en alemán juego de palabras: sordo como las palomas).

hoy en día, que explotan y ya no se ve nada de ellos. Había miles de piezas esparcidas por toda la superficie, y además, un brazo y una parte del cerebro del piloto se habían quedado enganchados en las ramas de un árbol. Es lo que intenté reconstruir en mi ambiente *Manía*, siguiendo el mismo concepto que para ese accidente de avión.⁴

Para Vostell –lo apunta en el mismo collage– *el avión es el huevo en la mano del cielo!* (das Flugzeug ist das Ei in der Hand des Himmels!), y es por esto que vemos hacia el centro del collage un huevo entero y un huevo estrellado; la imagen de la pura fragilidad/la imagen de la pura catástrofe. Y fue este avión, este *ataúd flotante*, aquello que no le permitieron subir a la torre del Museo Fridericianum, y exponerlo en la mejor vitrina de Kassel. "Ataúd flotante" o "fábrica de viudas" son algunos de los epítetos con los que se nombraba al *starfighter*: debido a problemas de diseño y fabricación (otro capítulo trágico de la historia de la defensa alemana), el breve periodo de vida útil de estos aviones se caracterizó por el tristemente célebre récord de 292 caídas

y 115 pilotos muertos. Poner en el centro de la atención un desprestigiado y fracasado proyecto de la defensa de la República Federal Alemana constituía una provocación, que culmina en un no menos objetado, vetado y fracasado proyecto de exhibición.

Es aquí donde me interesa poner el foco de atención de mi propuesta: en el fracaso, en la catástrofe. Podemos deducir que toda esta historia, la de la obra de Vostell en el MSSA, es portadora de una triple historia fallida. La del *Starfighter* en la fallida historia de la defensa alemana, la del proyecto *El huevo* en Documenta 6 (es más, éste figura en la lista de los *Gescheiterte Projekte* –proyectos fracasados– de la historia de Documenta); la fallida historia del proyecto *Nación* de Allende, que irónicamente termina con el bombardeo a La Moneda por parte de las Fuerzas Armadas: fracaso de un *proyecto de Estado*, esta vez en manos de los pilotos de los Hawker Hunter que dejaron caer los cohetes Sura 3, sus fatídicos huevos sobre el palacio.

A esto podemos agregar la particular fallida historia del inmueble donde se ubica el MSSA, Av. República, 475. Antigua casona familiar santiaguina que fue adquirida por la Universidad de Chile en el año 1973 para albergar hasta el año 1978 el Centro de Estudios Humanísticos⁶, y que fue desalojada en ese año por la Central Nacional de Informaciones (CNI) para instalar su central telefónica de escuchas y un centro de torturas, convirtiéndose en un macabro escenario, un gabinete de horrores donde, vigilancia y castigo mediante, esta otra triste historia del fracaso quedaba inscrita en los cuerpos.

Pero la catástrofe, la moderna historia de las catástrofes, con las imágenes que representan y constituyen a la vez esta historia, es una de las facetas más salientes de lo que Guy Débord caracteriza como *sociedad del espectáculo*. Desde otro punto de vista también es posible conjeturar que Vostell habría sido consciente de esta relevancia. En Vostell, de hecho, el desastre y el *appel* al desastre en sus happenings y *dè-coll/ages* tiene relación directa con la noción de arte y vida. "Arte para iluminar el desastre" escribió José Antonio Agúndez a propósito del Museo Malpartida que Vostell fundó en España, en el que figuran obras impulsadas por la *estética de la destrucción*. Pero habría que explorar más sobre imagen y destrucción o, como lo propuso Walter Benjamin, *el carácter destructivo*⁷. La catástrofe es el fracaso *inobviable*, ineludible, inexorable, pero la catástrofe, en su sentido más dialéctico, también debe ser entendida como el *precio a pagar* por el acceso a lo nuevo.

¿Qué impulso hay tras la obra propuesta por mí para este ejercicio de colección? Si entendemos la imagen como generadora de conceptos, como performatriz de ideas, tenemos que entender ésta en línea directa con el inconsciente, y a ella misma generada por una pulsión. Es en este sentido como habría que situar el impulso, en el gesto de instalar la caricatura del avión estrellado en el MSSA; es en esta imagen donde cristaliza una constelación, en su sentido dialéctico: en donde convergen todos los hilos. O como Benjamin escribe:

Éste es el gran vínculo que enlaza unánimemente todo lo que existe. Es un panorama que depara al carácter destructivo un espectáculo de la más honda armonía.⁸

Considero que este gesto de instalar el avión estrellado en una suerte de caricatura termina por enlazar fatídicamente todas las *partes* contenidas: esta obra particular de Vostell, como colección de este particular museo, ubicado en esta locación particular.

Ironía del destino ésta de plegar una sobre otra las capas de la catástrofe, resultando una amalgama donde todo se funde, como un manto de lava (aleación de metal) que cubre y monocromiza todo. ¿No sería esa quizá la gran obra que estaría a la altura de esta historia, de las historias de particulares calamidades que la forman, una que cubriese todo el inmueble, colección incluida, con fierro fundido? Pero démosle posibilidad a la metáfora, y con esto, posibilidad a la imagen para que *performe* una idea. Así, de paso salvar el patrimonio y ¿por qué no? la posibilidad de dar otro tono al conjunto, algo que nos recuerde, aunque sea solo por unos instantes, que todo se trata de una gran calamidad, constelaciones de historias fallidas, calamidad tras calamidad tras calamidad...



Intervención Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

¿Es posible incorporar el poder del recuerdo y con esto liberarse del trauma?

Es difícil escribir esto y no pensar en la catástrofe como una abstracción, *ergo* en todas las catástrofes juntas, no remitirse a una en particular. Y es esto finalmente lo que hace Vostell con sus *environments* (ambientes): no traduce un hecho específico sino que los hechos en su totalidad. Visto de esta manera, *La quinta del sordo* –el ambiente que Vostell creó para Documenta 6– equivaldría a una serie infinita, algunos de cuyos términos serían la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, el Holocausto y la Guerra Fría.

En esta serie infinita la temporalidad queda aniquilada de alguna manera. Como en un cabaret desierto, la luminaria *led* de mi avioncito estrellado se manifiesta como lo que queda, como el escenario de lo ya pasado, de lo ya terminado, de lo que irremediablemente caduca, se agota, muere. A esa imagería rinde homenaje este trabajo. Se trata de dar un vistazo, aunque sea el último, al pasado. Quizás a la manera del *Angelus novus*, el de Benjamin. Éste, mirando hacia atrás, mira la historia fascinado y horrorizado, no ya como *ordenada cadena de acontecimientos* sino como ruina. O como un cabaret vacío, otra imagen de la ruina a la que correspondería el ángel, no solo como criatura *sobrehumana* sino *subhumana*: como subjetividad arruinada, desbordada, incapaz ya de dar sentido a su experiencia: un ser perdido, un *homeless*, un *loser*. La imagen del espectáculo agotado, su fracaso –un avión estrellado– ésa es la ruina que se le hace

presente al ángel: de allí el vértigo que denota su aspecto –*sus ojos desorbitados*–: vértigo de caer en este irremediable, inconsolable vacío.

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.⁹

¿O quizás bastaría con apretar un botón para que las luces se volviesen a encender y el avión rodase nuevamente en la pista? Apretar un botón para que reiniciase, ahora sí, su literal *décollage* y para que con él se diese inicio nuevamente al gastado espectáculo. Un espectáculo que ya fue, un espectáculo del cual quedan tan solo unas pistas (imagen que *performa* una pista de baile vacía) pero, como en la pista de baile, todo puede volver a suceder: “The Show Must Go On”.

CLAUDIA ARAVENA ABUGHOSH _ Artista Visual. Comunicadora audiovisual, Instituto Arcos. Actualmente cursa el Magister en Estudios Culturales de la Universidad Arcis. Académica de pregrado en la Escuela de Arte y Cine de la Universidad Arcis, en la Escuela de Arte de la Universidad Diego Portales y en la Escuela de Arte de Uniacc.

Ha exhibido individual y colectivamente en Chile y en el extranjero, destacando su participación en: X Bienal de La Habana, Cuba 2009; 1ª Trienal de Chile, Santiago 2009; Lo Spazio dell’Uomo, FondazioneMerz, Torino (Italia), 2008; Emaf (European Media Festival), Osnabrueck (Alemania), 2007; 17º Videobrasil, Festival Internacional de Arte Electrónica, São Paulo (Brasil), 2007.

Premios y becas: 1ª Trienal de Chile, Santiago 2009; Lo Spazio dell’Uomo, FondazioneMerz, Torino, Italia 2008; Emaf (European Media Festival), Osnabrueck, Alemania 2007; 17º Videobrasil, Festival Internacional de Arte Electrónica, Sao Paulo, Brasil 2007. Colecciones: NBK, Berlín (Alemania); Visionarios, Itaú Cultural, São Paulo (Brasil); VideoDataBank, America without Borders, Chicago (EE.UU.), Colección de Arte Contemporáneo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago (Chile); La Caixa, Colección de Artes Visuales, Barcelona (España); y OVNI, Observatori de Video Non Identificat, Barcelona (España).

CLAUDIA ARAVENA ABUGHOSH _ Visual Artist, studied Audiovisual Communication at Instituto Arcos. She is currently studying the Master’s degree in Cultural Studies at Universidad Arcis. Professor in the undergraduate program at the Film and Art School at Universidad Arcis, Universidad Diego Portales’ School of Art and UNIACC’s School of Art.

Aravena Abughosh has exhibited her solo and collective work both, in Chile and abroad: La Habana Biennial X, Cuba 2009; 1ª Chile Triennial, Santiago 2009; Lo Spazio dell’Uomo, FondazioneMerz, Torino (Italy), 2008; Emaf (European Media Festival), Osnabrueck (Germany), 2007; 17º Videobrasil, International Festival of Electronic Art, Sao Paulo (Brazil), 2007.

Collections: NBK, Berlin (Germany); Visionarios, Itaú Cultural, Sao Paulo (Brazil); VideoDataBank, America without Borders, Chicago (EE.UU.), Contemporary Art Collection of the National Council of Art and Culture Santiago (Chile); La Caixa, Visual Arts Collection, Barcelona (Spain); and OVNI, Observatori de Video Non Identificat, Barcelona (Spain).

► REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y COMENTARIOS DEL AUTOR:

1. Técnica que nace por oposición al *collage* tradicional, se relaciona con la traducción literal de la palabra francesa de la que derivaba: desprender, y destruir/morir. Vostell aplicó el nuevo término tanto a sus pinturas-Dé-coll’age, que incluían jirones de carteles, fotografías emborronadas y objetos, como a sus acciones; las cuales estaban impulsadas por un mismo principio, la estética de la destrucción, que pretendía recoger el carácter negativo y agresivo del mundo contemporáneo. Texto extraído de www.wikipedia.org, licenciado bajo Creative Commons Atribución-CompartirIgual Unported (CC-BY-SA 3.0). Ver enlace: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.es> En francés corriente, el verbo “décholler” (aplicado a un avión) significa “despegar”.
2. Para mayor información consultar archivos en la página web de Documenta y el catálogo Vostell, Galería Época.
3. El Lockheed F-104 *Starfighter* es un caza interceptor ligero construido por la fábrica Lockheed de Estados Unidos y por otros países bajo licencia, principalmente Alemania.
4. María del Mar Lozano Bartolozzi (2000): *Arte hoy. Wolf Vostell*, Madrid, Nerea, p. 13.
5. Estas fechas son aproximadas, dado que no existe consenso entre las fuentes respecto a ellas.
6. El DEH de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas (Centro en su origen y luego Departamento) fue fundado en 1963 y operó en tres inmuebles distintos, cerrándose definitivamente en 2004.
7. Walter Benjamin (1973): “El carácter destructivo”, en *Discursos Inter-rumpidos I*, Madrid, Taurus.
8. *Idem*.
9. Walter Benjamin (2009): “Sobre el concepto de historia. Tesis IX”, en *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta.