

# Masacre de Puerto Montt: Apuntes en torno a la reconstrucción histórica del arte no-objetual

Joaquín Barriendos

Profesor en Columbia University (Nueva York). Ha sido investigador del Institut National d'Histoire de l'Art de Paris, de la New York University y de la Universidad de Barcelona. En 2007 creó la plataforma *Culturas Visuales Globales* y en 2009 co-fundó el grupo de investigación en *Arte, Globalización e Interculturalidad*. Es miembro del consejo editorial del *Journal of Visual Culture* y de la *Revista Hispánica Moderna*. Entre sus libros se encuentran *Global Circuits: The Geography of Art and the New Configurations of Critical Thought* (2011) y *Geoestética y Transculturalidad* (premio Crítica de Arte de la Fundació Espais d'Art Contemporani, 2007).

## RESUMEN

En los últimos años, los museos han comenzado a reconocer la necesidad de adquirir, catalogar y exhibir documentos relacionados con las así llamadas prácticas conceptualistas latinoamericanas. Lo que caracterizó a estos comportamientos vanguardistas de ruptura fue su carácter efímero, conceptual, inmaterial, performático o no-objetual. La reconstrucción de estos objetos documentales y su exhibición en tanto que obras de arte conlleva una serie de problemáticas curatoriales y catalográficas, ya que su regreso al museo abre la pregunta por su actualización ya sea como obras de arte o como documentación artística. Este breve texto toma como ejemplo la reconstrucción de Masacre de Puerto Montt (1969) del artista uruguayo Luis Camnitzer, y abre una serie de interrogantes en torno a la reinstalación museográfica de documentos.

Palabras clave: Documentación artística, arte latinoamericano, prácticas conceptualistas, reconstrucción histórica

## RESUMO

Nos últimos anos, os museus começaram a reconhecer a necessidade de adquirir, catalogar e exibir documentos relacionados às práticas conceitualistas latino-americanas. O que caracteriza essa arte vanguardista de ruptura foi sua natureza efêmera, conceitual, imaterial, performática ou baseada no não-objeto. A reconstrução desses objetos documentais e de sua exposição como obras de arte envolvem uma série de problemáticas curatorial e catalográficas, uma vez que seu regresso ao Museu abre questões sobre sua atualização, como obras de arte ou como documentação artística. Este breve texto toma como exemplo a reconstrução do Massacre de Puerto Montt (1969), do artista uruguaia Luis Camnitzer e abre uma série de perguntas em torno de sua reinstalação museográfica.

Palavras-chave: documentação artística, arte latino-americana, práticas conceptualistas e reconstrução histórica

## ABSTRACT

In recent years, art museums have acknowledged the need of acquiring, cataloguing, and exhibiting a variety of documents related to the so-called Latin American conceptualist practices. An important characteristic of these alternative practices is their ephemeral, immaterial, performative, conceptual or non-objectual existence. Reconstructing these documental objects and reenacting them within the museum imply a series of curatorial and cataloguing dilemmas, because of their fluctuant actualization as artworks or artistic documentation. This brief text analyzes the reconstruction of Masacre de Puerto Montt (1969) by Luis Camnitzer, and elaborates on a series of problems derived from the reinstallation of historical documentation.

Keywords: Artistic documentation, Latin American Art, conceptualist practices, historical reconstruction



Coleccionar, exhibir, catalogar y poner en valor las historias ocultas de una serie de prácticas conceptualistas que tuvieron lugar durante las décadas de los sesentas y setentas parece guiar lo que podría definirse como el giro archivístico y documental del arte latinoamericano. Estas prácticas artísticas, antes marginalizadas, han comenzado a experimentar una suerte de renacimiento simbólico y económico mediado por los museos, las galerías y el coleccionismo. Un renacimiento que, de manera paradójica, consiste en potenciar la visibilidad de un conjunto de documentos y archivos de arte que las grandes instituciones y el propio mercado miraron en su momento con profundo desinterés.

Como intentaremos plantear en este texto, el impulso de archivar y desarchivar este tipo de experiencias conceptuales –geográficamente localizadas y geoestéticamente jerarquizadas– comporta toda una serie de ambivalencias relacionadas con el deseo de algunos museos progresistas de arte de coleccionar y exhibir algunas de las más radicales y marginales experiencias del conceptualismo no-canónico, con la intención de convertirlas en ‘piezas maestras’ contra-canónicas. Esta situación nos obliga a reconsiderar los siguientes puntos: 1) la autopercepción de los museos de arte en tanto que instituciones capaces no sólo de exhibir y documentar, sino también de ‘coleccionar’ la memoria sensible a la que aluden los documentos dejados por dichas prácticas conceptualistas; 2) la fina línea museográfica que divide, y a la vez conecta, la ‘artistificación’ de documentos y la ‘documentalización’ de obras de arte intangibles; 3) los dilemas estéticos, políticos y epistémicos que supone el impulso de reconstruir acontecimientos que tuvieron lugar durante la década de los sesentas con la idea de restaurarles su valor historiográfico, disruptivo y de crítica institucional.

Para poner en tensión estos tres puntos, describiré la manera en la que la obra *Masacre de Puerto Montt* (1969) del artista uruguayo Luis Camnitzer fue reconstruida y exhibida en Chile en 2006 y, a partir de los interrogantes que nos plantea esa suerte de ‘reterritorialización’ de una obra de arte, analizaré la pretensión de los museos de arte contemporáneo de rehistorizar sus colecciones echando mano de lo que podría definirse como *documentación artística*, la cual se distinguiría de la mera *documentación del arte* por su potencial capacidad de operar como una obra de arte.

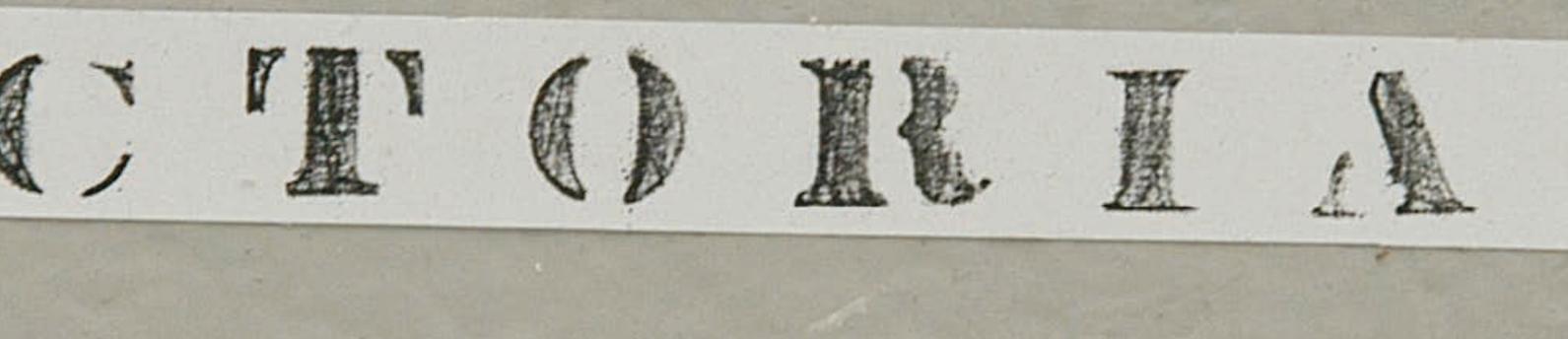


Figura 1 - *Masacre de Puerto Montt*,  
Camnitzer, Galería Metropolitana de  
Santiago de Chile, 2006 - detalle

### **Masacre de Puerto Montt 1969 (2006)**

La organización sin ánimo de lucro INCUBO, la Galería Metropolitana de Santiago de Chile y el artista uruguayo Luis Camnitzer se coludieron en 2006 para perpetrar un atentado expositivo. El afectado debía ser el olvido o, mejor dicho, los imaginarios archivísticos y las políticas institucionales de los museos los cuales habían dejado en la desmemoria una intervención que el propio Camnitzer había instalado en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago en el año 1969. Bajo el título, *Masacre de Puerto Montt*, Camnitzer había operado en aquella ocasión un tipo de denuncia política a través de la cita conceptual de un acontecimiento brutal (antesala sin duda de la dictadura que viviría Chile poco tiempo después) en el cual un grupo de modestos pobladores había sido masacrado por un cuerpo de carabineros con el fin de expropiarles un terreno. La idea del atentado expositivo era simple y contundente: volver a montar la instalación *Masacre de Puerto Montt* treinta y siete años después con la intención de sacarla del olvido y de convertirla en una fuerza disruptiva en el presente. En palabras de la curadora de la muestra, Cecilia Brunson, dicha exposición fue concebida como una *reconstrucción histórica* la cual debía llevarse a cabo tomando como punto de partida 'la naturaleza' del nuevo emplazamiento. La Galería Metropolitana fue elegida por "su impecable trayectoria, por su cercanía a las manifestaciones sociales al interior del arte, por su austeridad, elegancia y flexibilidad".<sup>1</sup>

La esquematización clínico-forense de la escena del crimen y la descarnada simpleza constructivista con la que el artista había dado forma a la arquitectónica criminalística del suceso

—despojándolo de toda representación estética de la violencia y de la victimización— inauguró en aquel entonces un tipo de práctica conceptual y una forma del arte político que, por su radicalidad, pasó prácticamente inadvertido y a la sombra de otras formas de arte político en boga por aquellos años. Conscientes no sólo de dicho olvido sino también de que los asesinatos siguen impunes en nuestros días, los curadores-restauradores de *Masacre de Puerto Montt* (2006) se dieron a la tarea de reconstruir la instalación. Para ello, montaron en la Galería Metropolitana un cubo blanco que ellos mismos catalogaron de ‘cápsula’, la cual tenía la función de “[activar] la memoria sin comprometer el contenido de la obra”. La finalidad de este cubo blanco era servir como contenedor de la *reconstrucción histórica* de la instalación de 1969.

Figura 2 - *Masacre de Puerto Montt*, Camnitzer, Galería Metropolitana de Santiago de Chile, 2006 - vista parcial de la instalación



A la luz de la idea de los curadores de concebir 'la naturaleza' institucional de la Galería Metropolitana como garantía para llevar a cabo una reactivación fiel a la memoria sensible de la pieza original, la estrategia de aislar la obra en una cápsula para que ella pudiera impactarse de manera directa con el presente, nos sugiere las siguientes preguntas: ¿dicho aislamiento convierte el re-emplazamiento de la instalación en una nueva *obra de arte* o, por el contrario, lo que hace es más bien generar un nuevo *documento* de la obra original? ¿hasta qué punto es posible retrotraer el contenido de una obra de arte (la cual consistió precisamente en interferir en el contexto de su época) desde su 'momento histórico' hasta el presente y hasta qué punto es deseable disociarlo, al mismo tiempo, de las condiciones que le determina su nuevo emplazamiento?

De manera independiente a las respuestas que se den a estas preguntas, el acierto de la reconstrucción de *Masacre de Puerto Montt* fue, sin lugar a dudas, el de no convertirla en un ejercicio de antropología cultural sino más bien en articular a través suyo un oportuno cuestionamiento de las políticas de la memoria de la institución arte. En este sentido, la *reconstrucción histórica* de *Masacre de Puerto Montt* se inscribe efectivamente en una línea de investigación en torno a la función de los registros relativos a las prácticas conceptuales

Figura 3 - *Masacre de Puerto Montt*, Camnitzer, Galería Metropolitana de Santiago de Chile, 2006 - vista parcial de la instalación



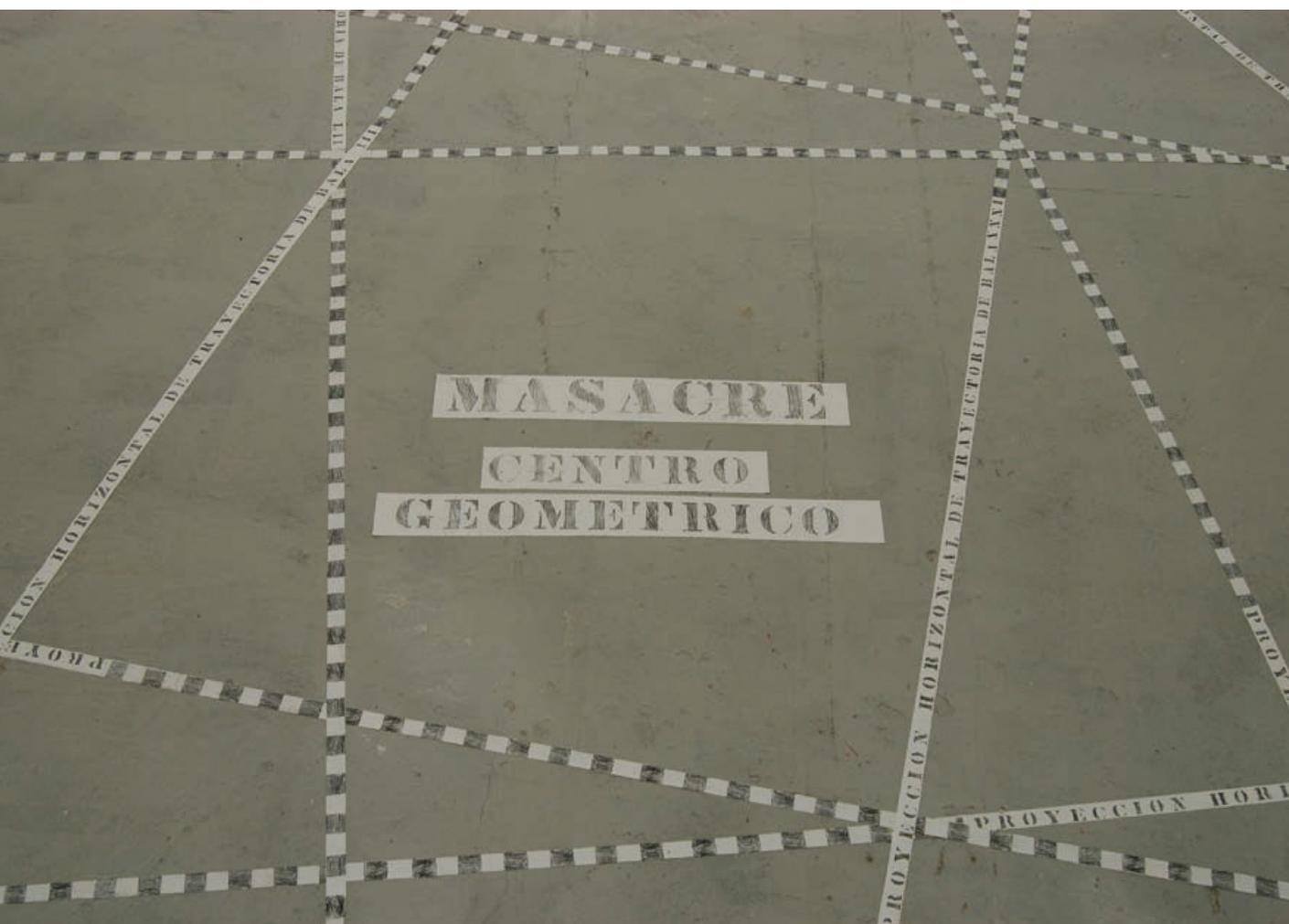


Figura 4 - *Masacre de Puerto Montt*, Camnitzer, Galería Metropolitana de Santiago de Chile, 2006 - vista parcial de la instalación

en América Latina por un lado y problematiza, por el otro, las formas de reactivación de la memoria sensible en tanto que estrategias para cuestionar el rol actual de las instituciones en el proceso de rescate de las experiencias radicales de crítica artística de la década de los sesentas.

Ejercicios de curaduría crítica como estos —los cuales asumen de lleno el riesgo que implica la función historiográfica del *display* de archivos, registros y trazos de la memoria de las prácticas conceptuales de América Latina— son cada vez más frecuentes en nuestros días; sin embargo, el deseo de los museos de arte de traer a la luz algunas de las experiencias más radicales y marginales del conceptualismo no canónico para convertirlas en *highlights* de las *otras* historias del arte aumenta día a día. Es por esta

razón que el ejemplo de *Masacre de Puerto Montt 1969 (2006)* es útil para seguir pensando por qué en nuestros días es tan difícil distinguir si una *reconstrucción histórica* retrotrae LA obra desde el pasado hasta el presente o si, por el contrario, lo que hace es más bien re-instalar la documentación de una obra del pasado bajo el formato de una obra nueva.

Aunque se afirme por ejemplo que las *reconstrucciones históricas* no pueden convertirse de ninguna manera en obras originales debido a la deuda que guardan los documentos con el contexto aurático del pasado, y se esté convencido además de que un re-emplazamiento sólo puede aspirar a producir un nuevo documento a partir de una obra del pasado, queda abierta sin embargo la pregunta por la función de dichos documentos en tanto que artefactos del museo, es decir, la pregunta por su *artisticación* una vez que éstos han sido re-instalados y reterritorializados bajo el aura de la institución arte. Asumiendo estas problemáticas, cerraré este texto enlistando lo que creo que podría describirse como 1) la paradoja expositiva; 2) el dilema adquisitivo; 3) la aporía historiográfica; y 4) la dimensión biopolítica de la práctica de exhibir/activar archivos en los museos de arte.

Figura 5 - *Masacre de Puerto Montt*, Camnitzer, Galería Metropolitana de Santiago de Chile, 2006 - vista parcial de la instalación

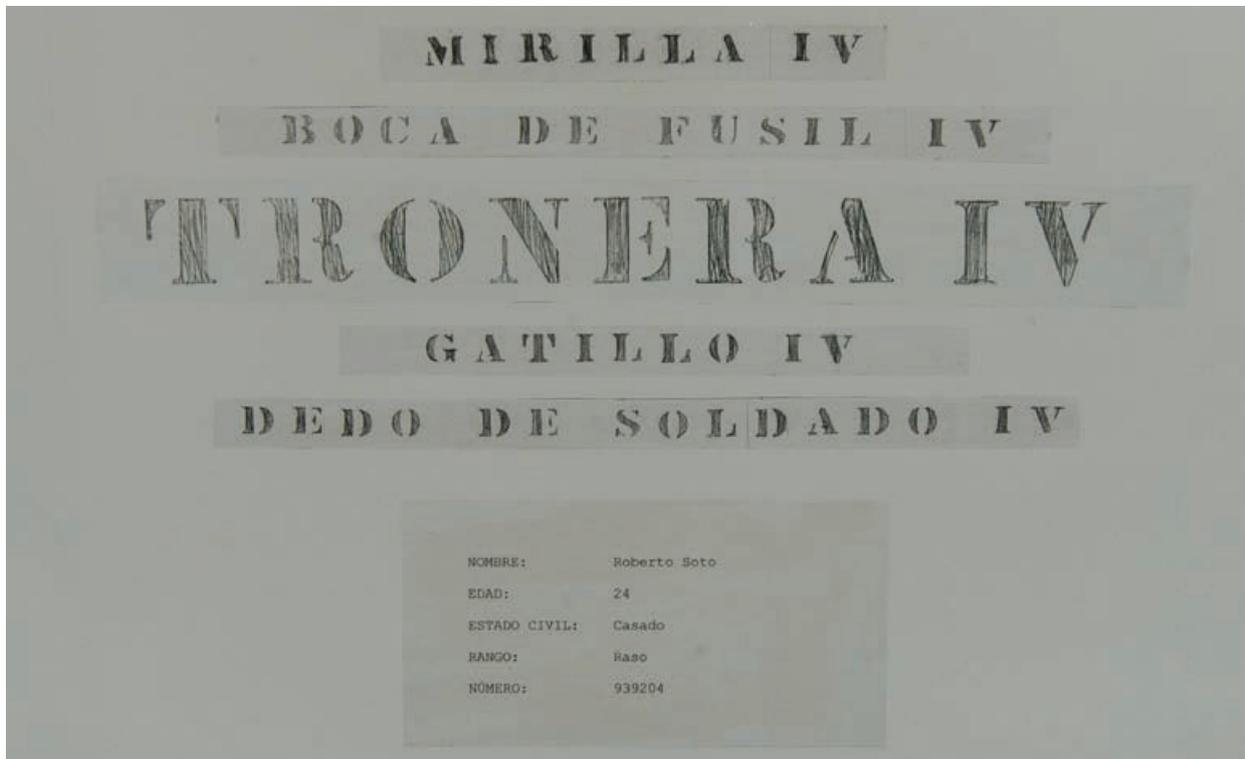




Figura 6 - *Masacre de Puerto Montt*, Camnitzer, Galería Metropolitana de Santiago de Chile, 2006 - vista parcial de la instalación

1) La paradoja expositiva consiste en que, mientras que el argumento que alimentó y dio sentido a gran parte de las prácticas conceptuales en América Latina desde los sesentas consistió en desvincularse del museo, en negar sus categorías estético-políticas y en procurar la transformación o el desmantelamiento de las instituciones para poder completar el programa político de las vanguardias y las neo-vanguardias, son hoy los propios museos, autoconscientes de su obsolescencia pero también de su capacidad de adaptación y participación en la

construcción de nuevos relatos los que se ofrecen y se perciben como posibilidad de reactivar la fuerza política y la capacidad disruptiva que, en su momento, los museos les negaron como presente.

2) El dilema adquisitivo consiste en que, además, estas contradicciones ocurren una vez que los objetos, registros, documentos o materializaciones de gran parte del conceptualismo canónico (por decirlo de manera imprecisa y genérica), es decir, su reificación, es constitutiva del sistema de capitalización y asignación de valor económico y simbólico de la categoría arte conceptual en tanto que un arte de ruptura; esta reificación dibuja por lo tanto un escenario en el cual el coleccionismo de archivos aparece como el nuevo terreno de batalla para agenciarse el poder de enunciar otros



Figura 7 - Luis Camnitzer en la Galería Metropolitana

relatos antes silenciados o el poder de dejar expresarse a otros sujetos políticos de la historia del arte. Es, en concreto, un escenario en el que los archivos que nos ocupan aquí (los vinculados a la idea del arte latinoamericano) participan de manera directa o indirecta no sólo en el sistema de intercambio del circuito internacional del arte contemporáneo sino también en las transformaciones del valor simbólico y económico, y, por ende, en la geopolítica adquisitiva de la categoría 'arte conceptual'. Nos hablan pues, de un tipo de patrimonio artístico-documental.

3) La aporía historiográfica consiste por su parte en que el rescate de estos archivos opera de manera paralela al nuevo 'regreso' de los sesentas en tanto que imagen-signo y fetiche. Es decir, a las políticas de exhibición de lo que en su artículo, *The Return of the Sixties in Contemporary Art and Criticism* James Meyer denomina el 'efecto sesentas'. "¿Puede ser que 'los sesentas', al convertirse en historia, regresan a nosotros como un tropo de la contemporaneidad, como un objeto utilizable en el presente?", se pregunta el propio Meyer. Ante su cuestionamiento, sin embargo, cabría

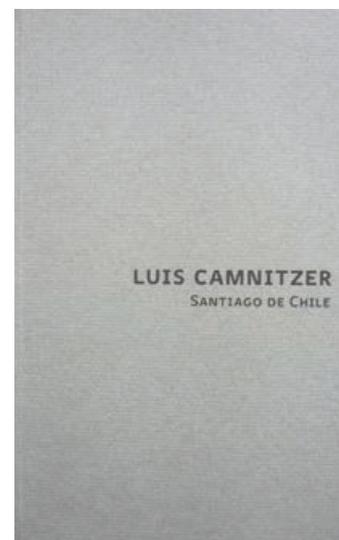


Figura 8 - Portada del catálogo de la instalación



Figura 9 - Vista exterior de la instalación en la Galería Metropolitana. Santiago de Chile, 2006.

argumentar que el conflicto de la historización del pasado (por ejemplo del registro archivístico de un suceso o de la preservación de la memoria de un acontecimiento) es siempre un campo de fuerzas del presente, es decir, una lucha con su contemporaneidad que toma la forma de un objeto-deseo mercancía y que sólo en su calidad de fetiche puede construir un espacio para el debate político.<sup>2</sup> Por lo tanto, su concepto de 'acción retardada' (su idea de que regresan a nosotros) es conflictivo en la medida en que supone la desidentificación con el pasado para poder ser fiel a la idea de romper el efecto sesentas sin apología y sin nostalgia (en la misma línea que lo habían propuesto los editores de la revista *Social Text* hacia la mitad de los ochentas y que quedaría expresado de manera clara en la articulación histórica que hiciera Frederic Jameson en artículo *Periodizing the 60s* (1984).<sup>3</sup>

En este sentido, Meyer tiene razón al afirmar que la integración de las prácticas de los sesentas en los museos de arte puede suponer la pérdida o disminución de su potencia disruptiva pero no creo que ello suceda por el hecho de que el museo atente contra su radicalidad al volverlas canónicas, sino, todo lo contrario, por que creo que el

museo privilegia la tendencia de preservar y perpetuar a toda costa la radicalidad y la no canonicidad de los objetos exhibidos sin preguntarse por los procesos de construcción de dicha radicalidad; en otras palabras, la tendencia que observo no es la de la inoculación de la potencia disruptiva del arte conceptual periférico, sino más bien la de fijación y *artificialización* del carácter de *no canónico* o de *aún-no-canónico* de las prácticas conceptuales de América Latina: una suerte de esencialización estratégica entre canon y contra-canon.

4) En cuanto al último punto, el teórico Boris Groys ha avanzado la tesis de que el problema de la autonomía de la documentación del arte ha inaugurado un estadio biopolítico del mismo. En su conocido artículo, *Art in the Age of Biopolitics: From*

*Artwork to Art Documentation* (2008), Groys argumenta que, por definición, “la documentación del arte no es arte” pero que su reinstalación, es decir, el proceso de reasignación de lugar en términos de una reterritorialización benjaminiana, permite la restauración del aura perdida. “Si la reproducción —nos dice Groys en

un intento de cuestionar y completar la teoría de la reproductibilidad mecánica analizada por Benjamin— consiste en hacer copias de un original, la instalación hace, de las copias, originales. La manera propiamente moderna de acercarnos al arte en nuestros días no puede quedar reducida por ningún motivo a la idea de la pérdida del aura. En su lugar, la modernidad nos permite un complejo juego de remociones de lugar y de reubicaciones en nuevos lugares, de desterritorializaciones y reterritorializaciones, de pérdidas y restauraciones de aura”.<sup>4</sup>

Desde nuestro punto de vista, estas cuatro coyunturas tienen que ser tomadas en cuenta a la hora de valorar la manera en que la documentación histórica del arte latinoamericano ha aumentado su presencia tanto en las salas de exposición del museo como en los circuitos del mercado del arte y del coleccionismo público y privado. Día con día, el valor simbólico y comercial de estos archivos aumenta, sin que ello signifique que estén bien preservados, que sean accesibles o que estén activando los contextos políticos y las comunidades estéticas que les dieron origen.

## Agradecimiento

Agradezco a Luis Camnitzer y Cecilia Brunson por los registros fotográficos usados en este artículo

## NOTAS

<sup>1</sup> Cecilia Brunson, “Acerca de la revisión de un evento histórico” en Incubo, *Luis Camnitzer. Santiago de Chile*, Santiago de Chile, Edit. Metales Pesados, 2007, p. 15.

<sup>2</sup> James Meyer, “The Return of the Sixties in Contemporary Art and Criticism” en Terry Smith, Okwui Enwezor, Nancy Condee (Eds.) *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham, Duke University Press, 2008.

<sup>3</sup> Fredric Jameson, “Periodizing the 60s” en *Social Text. The 60's without Apology*, num. 9/10, Spring-Summer, 1984, pp. 178-209.

<sup>4</sup> Boris Groys, “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation” en *Art Power*, Massachusetts, MIT Press, 2008, p. 64.