

Promoción Popular (Acotaciones Sobre la Exposición La Máquina del Deseo)

por Justo Pastor Mellado

Una introducción necesaria

PROMOCION POPULAR es un proyecto curatorial concebido por el suscrito para Matucana 100 Centro de Arte. El proyecto incluye obras de los artistas Cecilia Vicuña (chileno, residente en Nueva York), Rosa Velasco (Chile, residente en Santiago, Chile), Paulo Climachauska (brasileño, residente en Sao Paulo) y Marcos Ramírez (ERRE) (mexicana, residentes en Tijuana).

¿Qué es una curaduría? En pocas palabras, una curaduría es un concepto editorial. Y lo que es un conservador? Un conservador es un editor, es decir, una persona que reúne una serie de obras desde el punto de vista específico, la definición de un conjunto de criterios sobre la base de lo que él o ella se reunirá a un grupo de artistas. En este caso particular, mi trabajo reúne estas obras sobre la base de las condiciones de habitabilidad de arte y las prácticas artísticas fronterizas. Este ha sido un hilo conductor en lo que podría llamarse mi propia “práctica curatorial”. Mi relación con estos artistas se formula sobre la base de mi enfoque en los aspectos esquemáticos de su trabajo. ¿Qué es un esquema? Un diagrama se define aquí como un diseño geométrico resumen de un conjunto y su desplazamiento en relación con los demás. Cuando hablo de los “aspectos esquemáticos de la obra” Me refiero a la representación gráfica de la evolución y las variaciones de un fenómeno específico. En este sentido, tales variaciones se refieren a una cierta dimensión de la persistencia y la fijeza de tales fenómenos. Por ejemplo, los elementos inmutables participar problemas tan urgentes como la viabilidad de la edificación, las fronteras y el concepto de despliegue. En este ejercicio curatorial, todo esto se resume como un “diagrama de la viabilidad de la edificación.” Hay algo que nos permite determinar

Promoción Popular (Comments on the exhibition “La Máquina del Deseo”)

by Justo Pastor Mellado

A necessary introduction

PROMOCION POPULAR is a curatorial project conceived by the undersigned for MATUCANA 100 Art Centre. The project includes work by the artists Cecilia Vicuña (Chilean, resident in NY), Rosa Velasco (Chilean, resident in Santiago, Chile), Paulo Climachauska (Brazilian, resident in Sao Paulo) and Marcos Ramirez (ERRE) (Mexican, resident in Tijuana).

What is a curatorship? Simply put, a curatorship is an editorial concept. And what is a curator? A curator is an editor, that is, a person who puts together a series of works from a specific point of view, defining a set of criteria based on which he or she will bring together a group of artists. In this particular case, my work brings together these works on the basis of the conditions of habitability of art and border art practices. This has been a guiding line in what might be termed my own “curatorial practice”. My relationship with these artists is formulated on the basis of my focus on the diagrammatic aspects of their work. What is a diagram? A diagram is defined here as a summarized geometric layout of a set and its displacement in connection with others. When I speak of the “diagrammatic aspects of the work” I refer to the graphic representation of the development and variations of a specific phenomenon. In this sense, such variations refer to a certain dimension of persistence and fixity of such phenomena. For instance, unchanging elements engaging problems as urgent as the feasibility of edification, borders and the notion of deployment. In this curatorial exercise, all this is summarized as a “diagram of the feasibility of edification.” There is something that allows us to determine whether a group of elements makes it possible to corroborate the existence and deployment of the notion of house.

si un grupo de elementos que permite corroborar la existencia y el despliegue de la noción de casa. Para reconstruir una aproximación a este problema, tuve la oportunidad de recordar aquí mis propios “recuerdos de la infancia” de las luchas urbanas en Chile. En ese momento, nociones tales como “toma de posesión de la tierra”, “tierra la operación”, “la construcción de auto-ayuda”, “gran vacío”, “división informal de la tierra”, entre otros, me proporcionaron un caudal de reflexiones en torno a un esquema de las relaciones políticas ampliamente conocido como “luchas urbanas”. Todo esto tenía que ver con las estrategias para la ocupación del territorio cuyo objetivo era convertirse en “conquistas del poder” en un sentido simbólico. Recuerdo aquí, no sin cierto sentimiento de perplejidad e inquietud, el lema que animó a las oleadas de tomas de tierras organizadas por la extrema izquierda durante los años 60: “una casa hoy, el poder político de mañana.”

He invertido estas nociones en un campo diferente de aquella para la que fueron concebidos. Es decir, tomé una serie de nociones concebidas para describir un tipo particular de movilización social de los años 60 y los reinvierten aquí para rastrear ciertas movi- lidades internas en el campo de las artes en la primera década del siglo XXI. Esto implica una aplicación contundente que no está bien visto por los filósofos o por los historiadores clásicos en la escena del arte de escritura chilena. Sin embargo, he sido capaz de formular una pequeña teoría sobre estas cuestiones de traducción conceptuales que me ha dado algunos frutos en el campo de la escritura técnica. En concreto, esta exposición demuestra que el campo del arte se debe aplicar una diversidad de herramientas de análisis e interpretación para llegar a ser fijo, como tal, en el contexto de este proceso social formativa.

To reconstruct one approach to this problem, I had the opportunity here to recall my own “childhood memories” of the urban struggles in Chile. At the time, notions such as “land takeover”, “operation land”, “self-help construction”, “empty lot”, “informal land division” among others, provided me with a flow of reflections about a scheme of political relations broadly known as “urban struggles”. All this had to do with strategies for the occupation of territory whose purpose was to become “conquests of power” in a symbolical sense. I recall here, not without a certain feeling of perplexity and disquiet, the slogan that animated the waves of land takeovers organized by the extreme left during the 60s: “a home today, political power tomorrow.”

I have invested these notions in a field different from that for which they were conceived. That is, I took a set of notions conceived to describe a particular kind of social mobilization of the 60s and re-invested them here to trace certain internal mobilities in the field of the arts in the first decade of the XXI century. This implies a forceful application that is not well looked upon by philosophers or by classic historians in the Chilean art-writing scene. Yet I have been able to formulate a small theory about these conceptual translation issues that has afforded me some dividends in the field of art writing. In specific, this exhibition demonstrates that the field of art must apply a diversity of tools of analysis and interpretation in order to become fixed as such in the context of this social formative process.

Siguiendo el hilo de conceptual «deuda» que acabo de mencionar, adopté como referente para el modelo de catálogo utiliza aquí un formato cuya forma más alta fue el “Manual de capacitación”. Las luchas urbanas que me refiero involucrado un elemento de conflicto que dio lugar a movilizaciones fuertes en los últimos años de la presidencia de Eduardo Frei Montalva, pero que ya habían comenzado a llevarse a cabo en los últimos años de la presidencia de Jorge Alessandri. Al principio, sin embargo, estas luchas se produjo dentro de un marco de integración y colaboración de clase. El orden social de los pobladores [habitantes de las zonas de bajos ingresos en Chile] tuvo que ser articulado en forma conjunta con centros regulados para la integración, lo que supuso la organización de un movimiento amplio para la educación de las masas. El formato comunicacional para esta empresa fue el volante, el cuaderno y el manual. La idea era instruir a las comunidades de bajos ingresos desposeídos y desfavorecidos de las formas de organización a través de la cual para resolver sus necesidades utilizando estrategias de auto-producción, cooperativas de consumo, etc que permiten estos pobladores a dejar atrás su estado de pobreza y exclusión social. Sin embargo, las resoluciones siempre se estipularon de acuerdo con un estado-parámetro externo que arroja dudas sobre la viabilidad de la realización de las diferentes etapas de este proceso de integración. Habiendo examinado muy de cerca el resultado de un proceso de este tipo en los últimos cuarenta años, yo concebí la posibilidad de ‘aplicar’ esta teoría del desarrollo y la integración de un análisis del campo del arte.

Following the thread of conceptual ‘debt’ I just mentioned, I adopted as referent for the model of catalogue used here a format whose highest form was the “training booklet.” The urban struggles I refer to involved an element of conflict that resulted in strong mobilizations in the last years of the presidency of Eduardo Frei Montalva, but which had already begun to take place in the final years of the presidency of Jorge Alessandri. In the beginning, however, these struggles occurred within a framework of class integration and collaboration. The social order of the pobladores [inhabitants of low income areas in Chile] had to be articulated jointly with regulated venues for integration, which meant organizing a broad movement for the education of the masses. The communicational format for this enterprise was the flyer, the notebook and the handbook. The idea was to instruct dispossessed and disadvantaged low-income communities in forms of organization through which to resolve their needs using strategies of self-production, consumer cooperatives, etc. allowing these pobladores to put behind them their state of poverty and social exclusion. However, the resolutions were always stipulated according to an external-state-parameter that cast doubts about the feasibility of realizing the different stages of this integration process. Having examined closely the outcome of such a process over the past forty years, I conceived the possibility of ‘applying’ this theory of development and integration to an analysis of the field of art.

LOS ARTISTAS

He seguido de cerca el trabajo de Cecilia Vicuña y Rosa

Velasco, hasta el punto de incluirlos en HISTORIAS DE TRANSFERENCIA Y DENSIDAD (Museo Nacional de Bellas Artes, 2000). Las obras incluidas son, precisamente, los proyectos de obras originadas en diferentes condiciones históricas en la escena artística chilena, pero funciona a través del cual se ejecuta el mismo gesto formales: la viabilidad de la construcción. En este sentido, los trabajos presentados en esta exposición operan con la tecnología gráfica invertido en la reproducción del interior de la estructura de la habitación, señalando a su condición como un techo sobre nuestras cabezas. Es la distribución interior de la casa, con la que Cecilia Vicuña redefine “desde adentro” las condiciones de sostenibilidad de “afuera”. Para este propósito trabaja el único material de pre-tratada lana roja: un cordón grueso. Lo interesante de esto es que esta lana roja se asocia con el cable azul que los albañiles utilizan para marcar los niveles en las paredes de las casas en proceso de construcción. Pero esta lana no toca el material real de la casa está hecha. En cambio, la reconstruye “virtualmente” señalando el hecho de que la lana resulta ser un elemento de unión arcaica que se convierte en un nudo y se dibuja de acuerdo con un mapa previamente definido de relaciones ya establecidas por el “espíritu del lugar”. Cecilia Vicuña habla de “tejer una casa” y eso es precisamente lo que se trata.

Una vez que tiene que tener en cuenta que en 1970, cuando Cecilia Vicuña celebró su exposición histórica “Salón de Otoño” (Salón de otoño) en el Museo Nacional de Bellas Artes, el cobertizo masivo que alberga la exposición y que se ha transformado en Matucana 100 Centro Cultural fue un estacionamiento perteneciente a la División de Adquisiciones del Estado. Ambos edificios están “vinculados”. Hay una ‘cadena’ invisible conectarlos como un síntoma de las “luchas urbanas.”

THE ARTISTS

I have followed closely the work of Cecilia Vicuña and Rosa Velasco, to the point of including them in HISTORIAS DE TRANSFERENCIA Y DENSIDAD (National Museum of Fine Arts, 2000). The works included are precisely projects for works originated in different historical conditions in the Chilean art scene, but works through which runs the same formal gesture: the feasibility of construction. In this sense, the works presented in this exhibition operate with the graphic technology invested in reproducing the interior of the structure of the room, drawing its condition as a roof over our heads. It is the interior layout of the house, with which Cecilia Vicuña redefines “from the inside” the conditions of sustainability of “the outside”. For this purpose she works the sole material of pre-treated red wool: a thick strand. The interesting thing about this is that this red wool is associated with the blue cord that masons use to mark levels on the walls of houses in the process of construction. But this wool does not touch the actual material the house is made of. Instead, it reconstructs it “virtually” pointing to the fact that wool turns out to be an archaic linking element that becomes a knot and is drawn out according to a previously defined map of relationships already established by the “spirit of the place.” Cecilia Vicuña speaks of “knitting a house” and that is precisely what this is about.

Once must bear in mind that in 1970, when Cecilia Vicuña held her historical exhibition “Salon de Otoño” (Salon D’Automne) at the National Museum of Fine Arts, the massive shed that houses the exhibition and which has been transformed into Matucana 100 Cultural center was a parking lot belonging to the State Procurement Division. Both buildings are “linked.” There is an invisible ‘string’ connecting them as a symptom of the “urban struggles.”

Es en el marco de este concepto de contratación que Rosa Velasco produce un cuerpo de trabajo utilizando sacos vacíos apilados para formar columnas que soportan (casi) nada. Estos sacos contienen un trozo de forma rectangular de fieltro de las mismas dimensiones de los sacos. Su uso de fieltro como material es una referencia velada a Joseph Beuys, uno de los principales referentes del arte contemporáneo. Pero no se puede ver, sin embargo. Es en el interior del saco, como una especie de “referencia en bolsas”. Una cita dentro de un sobre. Hay que recordar en este punto que Rosa Velasco es un discípulo de Eugenio Dittborn y que, por lo tanto, las capturas se mantienen, sobre todo, una referencia al valor formal del modelo de la bolsa en la propia obra de Dittborn. Pero ella va más allá de esta referencia. Rosa Velasco abre otras relaciones posibles para los sacos mediante la incorporación de la forma de su despliegue. No sólo como un objeto colocado en un espacio dado, sino como un objeto que está disponible, vacío de alimentos. Sólo contiene materia arte. Sin embargo, al ser lleno de dicha cuestión cualquier otro uso, como los alimentos, por ejemplo, se descarta.

Los sacos comprenden una estructura que enmarca una pequeña pantalla de video que, a su vez, reproduce la imagen impresa de una pintura de Courbet: “El nacimiento del mundo.” Este es el famoso cuadro que exhibe el pubis de una mujer que se muestra parcialmente en una pose en escorzo. Existe una posible relación entre las costuras de los sacos, que indican una apertura y el vello púbico. La proliferación de pelo define el lugar del umbral, en el extremo, de todos los umbrales. Es decir, se define la condición de ser una ‘casa’ de un cuerpo que tiene la inversión seminal de la reproducción del Verbo. Es decir, para pasar de una historia que involucra a un

It is under the aegis of this notion of procurement that Rosa Velasco produces a body of work using empty sacks piled up to form columns that support (almost) nothing. These sacks contain a rectangular shaped piece of felt of the same dimensions of the sacks. Her use of felt as a material is a veiled reference to Joseph Beuys, one of the main referents of contemporary art. But it cannot be seen, however. It is inside the sack, as a kind of “bagged reference.” A quote within an envelope. One must remember at this point that Rosa Velasco is a disciple of Eugenio Dittborn and that, therefore the sacks hold, above all, a reference to the formal value of the model of the sack in Dittborn’s own work. But she goes beyond this reference. Rosa Velasco opens up other possible relationships for the sacks by incorporating the form of their deployment. Not merely as an object placed in a given space, but instead as an object that is available, empty of food. It only contains art matter. However, upon being filled with such matter any other use, such as food for example, is ruled out.

The sacks comprise a structure that frames a small video screen that, in turn, reproduces the printed image of a painting by Courbet: “Birth of the world.” This is the famous painting exhibiting the pubis of a woman who is partially shown in a foreshortened pose. There is a possible link between the stitching of the sacks, which indicate an opening and the pubic hair. The proliferation of hair defines the place of the threshold, in the end, of all thresholds. That is, it defines the condition of being a ‘house’ of a body that holds the seminal investment of reproduction of the Verb. That is to say, to move from one story involving a thread to another, the wool in Cecilia Vicuña’s architectural drawing is combined with the representation of hair in painting, but transmigrated to video in order to lie, as a technological wedge, interwoven among the folds of

hilo a otro, el de la lana en el dibujo arquitectónico de Cecilia Vicuña se combina con la representación del cabello en la pintura, pero transmigradas de vídeo con el fin de mentir, como una cuña tecnológica, entretejido entre la pliegues de los sacos. El dispositivo de vídeo almacena la imagen virtual de una “novela gráfica” sobre los orígenes, todo esto atados juntos sólo como la imagen construida de sus propias condiciones de reproducción.

La obra de Paulo Climachauska y Marcos ERRE se articula como espacios de recorrido traumático y resta como procesos básicos de una economía de signos, la instalación de las imágenes de sujetos migrantes de que es posible hacer hoy en día, los pobladores de la década de 1960 remiten a las migraciones internas desde del campo a la ciudad, de la desposesión a la satisfacción de las necesidades, por lo tanto, la política social es la política de “transferencia”. Por esta razón, creo que no hay mucho sentido en la definición propuesta por Buchloch en el contexto de una discusión con C. David y J.L. Chevener cuando dice: “La gente está, lo que le falta algo.” Sin embargo, estas obras también tienen que ver con la condición de ser migrante del artista en el escenario de la economía contemporánea, en el área abierta por el deseo de un TLC (Tratado de Libre Comercio). Todo existe dentro del concepto más amplio de “acceso”. Supuestamente, este acceso nos permitiría dejar de ser “Gente” (temas de necesidad) como el término se define aquí. La necesidad será satisfecha. Este es el mito en que se fundamentan todas las estrategias de movilidad.

Paulo Climachauska trabaja con dos materiales: arena y vidrio. Una montaña de arena impide el uso de una de las escaleras que conducen al atilillo interior del cobertizo. No hay acceso sin la historia de sus problemas. La montaña de arena es el equivalente a

the sacks. The video device stores the virtual image of a “pictorial novel” about origins, all of this tied together only as the constructed image of its own conditions of reproduction.

The work of Paulo Climachauska and Marcos ERRE is articulated as spaces of traumatic journey and subtraction as basic processes of an economy of signs, installing the images of migrant subjects that it is possible to make today, The pobladores of the 1960s remit to internal migrations from the country to the city, from dispossession to satisfaction of needs, therefore, social politics are politics of “transference.” For this reason, I find there is a lot of sense in the definition proposed by Buchloch in the context of a discussion with C. David and J.L. Chevener when he says, “People are, that which lacks something.” However, these works also have to do with the condition of being migrant of the artist in the scene of contemporary economy, in the area opened up by the desire for a FTA (Free Trade Agreement). Everything exists within the broader concept of “access.” Supposedly, this access would allow us to cease being “People” (subjects of need) as the term is defined here. The need will be satisfied. This is the myth on which all strategies of mobility are founded.

dos camiones llenos de arena. Esta es una amenaza simbólica a la edificación existente. Si hay arena, se puede suponer el inicio de las obras de construcción. No es necesario iniciar empíricamente las obras. Todo lo que se necesita es de señalar la amenaza de tales obras para desestabilizar la noción de acceso. Por ejemplo, acceder al “sentido de la obra.” A continuación, varios cientos de botellas se han colocado en el pie de la acumulación de arena. Dentro de cada botella hay una página arrancada del Código Leyes Laborales. Al igual que los mensajes lanzados al mar en una botella. Pero no hay mar! Hay arena sin embargo. Las botellas y sus mensajes no pueden flotar y se enterraron en la arena en su lugar. Dicho lo suficiente. Al mismo tiempo, las botellas van a servir de apoyo para las operaciones de suma y resta, todos los cuales producen el mismo resultado: cero. Las hojas arrancadas del Código Leyes Laborales están conectados a las sustracciones reales derivadas del cálculo del desplazamiento de mercancías.

Por último, Marcos ERRE instala una pieza en el propio loft. Él construyó un muro de metal de láminas de techo. Hay que tener en cuenta aquí que, en la frontera entre México y Estados Unidos, los ‘gringos’ han construido un muro similar para evitar los cruces clandestinos de los inmigrantes ilegales. Esta pared se ha planteado el uso de materiales reciclados extraídos de excedentes militares de la (primera) guerra contra Irak. Pero, en nuestra parte del mundo, láminas de chapa ondulada son un significante de la construcción. Por lo tanto, se construye un muro en el que los soportes verticales descansan sobre almohadas, presionándolas contra el suelo. El edificio parece estar apoyada por las almohadas. Y las propias almohadas parecen ser una indicación de “literal” de la precariedad de los “sueños migratorios.” Es decir, de esos sueños truncada

Paulo Climachauska works with two materials: sand and glass. A mountain of sand prevents the use of one of the staircases leading to the loft inside the shed. There is no access without the history of its troubles. The mountain of sand is the equivalent of two truckloads of sand. This is a symbolic threat to the existing building. If there is sand, one can assume the beginning of construction works. It is not necessary to empirically initiate the works. All that is needed is to point out the threat of such works to destabilize the notion of access. For example, access to the “meaning of the piece.” Next, several hundred bottles have been placed at the foot of the accumulation of sand. Inside each bottle there is a page torn out from the Labor Laws Code. Like messages tossed into the ocean in a bottle. But there is no sea! There is sand though. The bottles and their messages fail to float and are buried in the sand instead. Enough said. At the same time, the bottles will serve as support for operations of addition and subtraction, all of which produce the same result: zero. The sheets torn from the Labor Laws Code are connected to the actual subtractions resulting of the calculation of the displacement of merchandize.

Finally, Marcos ERRE installs a piece in the loft itself. He built a wall of metal roof sheeting. One has to bear in mind here that in the border between Mexico and the United States, the ‘gringos’ have built a similar wall to prevent the clandestine crossovers of the illegal immigrants. This wall has been raised using recycled materials taken from military surplus from the (first) war against Iraq. But, in our part of the world, sheets of corrugated tin are a signifier of construction. Thus, he builds a wall in which the vertical supports rest on pillows, pressing them against the floor. The building seems to be supported by the pillows. And the pillows themselves seem to be a “literal” indication of the

por la pared, pero el concepto general de la pared y no con referencia a esa pared, en particular. Luego, en los dos lados de este cierre se coloca fotografías que tomó durante el viaje que lo llevó desde Santiago con el propósito de realizar esta instalación, junto con las aplicaciones pictóricas utilizando una combinación de pinturas industriales, sílice de arena productiva y pegamento de madera. En cierto sentido, esto es una cita de su formación como artista con artistas de tendencias informalistas.

El título de la exposición, PROMOCION POPULAR remite a la condición migratoria del artista contemporáneo en relación con los territorios institucionales de producción de arte, así como a los desplazamientos traumáticos que deben pasar por el fin de “lugar” de su trabajo en el “mayor circuito “. Todos estos artistas en sus obras remiten a la posición productiva de tales desplazamientos a través de la construcción de un organismo autónomo de trabajo que trata de las condiciones bajo las cuales se creó el propio circuito internacional.

Como título, PROMOCION POPULAR es incapaz de ocultar su deuda con las teorías sociológicas de desarrollo forjado en América Latina durante los años 60 de los años 70. Pero estas teorías se toman aquí como sustitutos de una “teoría estética” precisamente porque las corrientes estéticas de hoy no han podido tener en cuenta el hecho de la organización de la política del arte como un ejercicio de la fuerza la migración (teórico). Por lo tanto, la “teoría del desarrollo” se invierte aquí como fondo de referencia para una pragmática de la condición de estar sin hogar como una ausencia de lugar para los sujetos que pagan el costo real de desarrollo.

precarious nature of “migratory dreams.” That is, of those dreams cut short by the wall, but by the general concept of wall and not with reference to that wall in particular. Then, over the two sides of this closure he places photographs he took during the journey that brought him from Santiago for the purpose of realizing this installation, together with painterly applications using a combination of industrial paints, silica bearing sand and wood glue. In a sense, this is a quote of his training as an artist with artists of Informalist leanings.

The title of the exhibition, PROMOCION POPULAR remits to the migratory condition of the contemporary artist in relation to the institutional territories of art production, as well as to the traumatic displacements they must go through in order to “place” their work in the “greater circuit.” All these artists remit in their works to the productive stance of such displacements via the construction of an autonomous body of work dealing with the conditions under which the international circuit itself was created.

As a title, PROMOCION POPULAR is unable to conceal its debt with the sociological theories of development forged in Latin America during the 60-70s. But such theories are taken here as substitutes for an “aesthetic theory” precisely because the aesthetic currents of today have failed to take on board the fact of the organization of the politics of art as an exercise of forcible (theoretical) migration. Therefore, the “theory of development” is invested here as referential background for a pragmatics of the condition of being homeless as an absence of place for the subjects who pay the real cost of development.

PROMOCION POPULAR es un proyecto que no pudo haber sido concebido para cualquier espacio que no sea Matucana 100. Esto no es acerca de que sea el emplazamiento, en el sentido de adaptarse a un espacio determinado, sino más bien un desarrollo de la enunciación curatorial sobre la base de el diseño de la historia pasada y el sitio actual, lo que altera la densidad del concepto de ADQUISICIÓN DE LA SITUACIÓN ACTUAL DE LA TÉCNICA.

La noción de “PROMOCION POPULAR fue utilizado por primera vez en los años 60 cuando una gran parte de la población no tenía acceso al disfrute de los productos culturales. El concepto político de “Promoción populares” no tienen como objetivo consolidar el acceso de las personas a un mejor trabajo y las condiciones de producción, sino más bien para generar un nuevo tipo de relaciones sociales, que no dependen de la producción de bienes para fines de identificación, pero en cambio la vida como sujeto territorial (poblador). La noción de “bienes culturales”, por lo tanto, sirve para clasificar a través de la forma de ingeniería política conocida como “desarrollismo”, la estrategia para la conquista de “los corazones y las mentes” de la población civil a través de la resolución de un determinado número de deficiencias en relación con la vivienda y el manejo de las áreas del tejido urbano que se encuentran en riesgo. En sentido estricto, el término Promoción (promoción) implica que un cierto número de condiciones mínimas de existencia social no han sido resueltos y que, en esa medida, un cierto sector de la población civil se ha iniciado un proceso de movilidad ascendente, cuyas dimensiones se han delimitado razonablemente por los poderes que garanticen su llegada.

A mediados de los años 60 Chile, lo que se hace evidente

PROMOCION POPULAR is a project that could not have been conceived for any space other than Matucana 100. This is not about it being site-specific in the sense of adapting to a given space, but rather a development of the curatorial enunciation on the basis of the layout of past history and the present-day site, which alters the density of the concept of PROCUREMENT OF THE STATE-OF-THE-ART.

THE NOTION OF ‘PROMOCION POPULAR was first used in the 60s when a large part of the population had no access to the enjoyment of cultural products. The political concept of “promoción popular” did not aim to consolidate people’s access to better work and productive conditions but rather to generate a new type of social relationships, not dependent on the production of goods for identity purposes, but instead life as a territorial subject (poblador). The notion of “cultural goods”, therefore, serves to categorize via the form of political engineering known as “developmentalism” the strategy for the conquest of the ‘hearts and minds’ of civilian population via the resolution of a certain number of inadequacies relative to housing and the handling of areas of the urban fabric that are at risk. Strictly speaking, the term promoción (promotion) implies that a certain number of minimum conditions for social existence have not been resolved and that, to that extent, a certain sector of the civilian population has initiated a process of upward mobility, the dimensions of which have been reasonably delimited by the powers that guarantee their arrival.

es que las compensaciones reguladas deben constituir una alternativa a las movi­lidades sociales sin marcar, y, en todo caso, los objetivos bajistas calificados como “irrealizable” en el marco de un dominio específico, corriendo el riesgo de provocar una explosión en el sistema.

En este contexto de ascenso previsto razonablemente, la noción de “bienes culturales” sirve para designar el “plus” de la afirmación de la pertenencia, pero no de la propiedad, sin embargo. Todos los programas de desarrollo social deben cumplir los objetivos de rendimiento que regulan las condiciones de pertenencia territorial.

Los sellos “título de propiedad” y sanciona una etapa del proceso. “Dominio” se encarnara por una porción de territorio en el que se han determinado dos elementos básicos de la localización de la ciudad: la electricidad y el agua potable, cada uno con sus respectivos metros. Por lo tanto, no había una ley que regula los límites y el acceso al sitio. Lo que sucedió después fue la “construcción de auto-ayuda” de la casa o la solicitud de un subsidio gubernamental de vivienda normalizada, como el famoso Bloc 1010 y 1020. Esta fue una estrategia, por parte del Estado, para instalar una lógica de acceso al agua y la electricidad como “bienes culturales” básicos para los sectores de la población que estaban en riesgo. propuesta aquí es un “deslizamiento” de la noción de “productos de primera necesidad.” En este sentido, por cultura entendemos aquí la adquisición de una “conciencia de la promoción. “De lo contrario, los agentes sociales no estarían en condiciones de evaluar la magnitud de sus logros. Sobre todo, sin embargo, ellos no serían capaces de determinar lo que” abandonan “como estado.

In mid 60s Chile, what becomes evident is that regulated compensations must constitute an alternative to unchecked social mobilities and, in any case, bear objectives qualified as “unrealizable” within the framework of a specific domain, running the risk of causing an explosion in the system.

In this context of reasonably scheduled ascent, the notion of “cultural goods” serves to designate the “plus” of the affirmation of belonging, but not of ownership, however. All programs for social development must satisfy performance targets that regulate the conditions of territorial belonging.

The “property deed” seals and sanctions a stage of the process. “Domain” is thus embodied by a portion of territory in which two basic elements of urban siting have been determined: electricity and drinking water, each with their respective meters. Thus, there was a law regulating the boundaries and access to the site. What happened later was the ‘self-help construction’ of the house or the application for a government subsidy of standardized housing such as the famous Bloc 1010 and 1020. This was a strategy, by the State, to install a logic of access to water and electricity as basic “cultural goods” for sectors of the population that were at risk. Proposed here is a ‘slippage’ of the notion of “basic goods.” In this sense, by culture we understand here the acquisition of an “awareness of promotion.” Otherwise, social agents would be unable to assess the magnitude of their achievements. Above all, however, they would be unable to ascertain what they “abandon” as status.

El concepto de “Promoción Popular” como se usa aquí pertenece a la episteme de los años 60, pero puso en la escena artística chilena de 2003. Tiene que ver con la crisis de la habitabilidad de las instituciones artísticas, cuya consistencia actual es incapaz de mantener una la apertura adecuada de sus condiciones de reproducción.

Para decirlo de otra manera: el movimiento social “avanzó” hasta que se desarrolló casos traumáticos para la resolución de su consistencia (UP, la dictadura, la transición), erigiendo nuevas condiciones para la producción de la subjetividad social. Instituciones de arte, sin embargo, se han mantenido en su conjunto vacilante administrativa y toma de decisiones maneras, el desarrollo de estrategias institucionales productivos vinculados a las “ideologías integracionistas” de la Promoción Popular. En este marco, las instituciones culturales se han reorientado hacia las “artes de compensación soso” en la medida en que los productos reales de la “integración” social, fracasan ante un pragmatismo de exclusión incorporada en una discriminación razonable aplicada por las empresas que tienen el propósito de regular el acceso a los “productos nuevos”, según la definición de la ingeniería política de la Transición Interminable.

Los anteriores son sólo notas, anotaciones acerca de una “historia interminable” de la política. Superpuesta a la palabra “promoción” es otra palabra: Frontera. La estrategia de los años 60 tiene por objeto incorporar en la “vida real” del país a los sectores desfavorecidos de la población. Programas de mejora social implican la existencia de un viaje regulado por una zona fronteriza donde “la integral” debe cumplir ciertos objetivos que permite a su / su travesía. La utopía política de desarrollo se basó en un gran rito de paso colectivo.

The concept ‘Promoción Popular’ as it is used here belongs to the episteme of the 60s, but put in the Chilean art scene of 2003. It has to do with the crisis of habitability of artistic institutions, whose present consistency is unable to sustain an adequate openness of its reproductive conditions.

To put it another way: the social movement “advanced” until it developed traumatic instances for the resolution of its consistency (UP, dictatorship, transition), erecting new conditions for the production of social subjectivity. Art institutions, however, have remained set in their faltering administrative and decision-making ways, developing institutional-productive strategies linked to the “integrationist ideologies” of the Promoción Popular. In this framework, cultural institutions have been re-oriented towards the “arts of bland compensation” inasmuch as the real products of social “integration” fail before a pragmatism of exclusion embodied in a reasonable discrimination applied by enterprises that are meant to regulate the access to the “new goods,” as defined by the political engineering of the Interminable Transition.

The above are merely notes, annotations about a “never-ending story” of politics. Superimposed onto the word ‘promotion’ is another word: Border. The 60s strategy aims to incorporate into the country’s “real life” those underprivileged sectors of the population. Social improvement programs imply the existence of a regulated journey through a borderline zone where “the integrated” must fulfill certain objectives that enable his/her crossing. The political utopia of development was based on a great rite of collective passage.

En términos de lo que ha ocurrido en los últimos treinta años, este tipo de ritos de paso a un lado el territorio material. El territorio ha sido “tomado” por la lógica de la especulación inmobiliaria, el verdadero ejemplo de la planificación urbana en ambas ciudades y la infraestructura pública. La noción de territorio se ha transformado hasta el punto de que los sujetos que tenían la intención de dominar ese territorio se ven privados de toda participación en su desarrollo. De este modo, los promotores urbanos se centran en los sistemas de acceso (a través de una definición rentable de lo cotidiano flujos vinculación empresarial / industrial con zonas residenciales) y la evaluación de flujo (gestión de residuos domésticos e industriales). Estas son las nuevas “fronteras” de la noción ampliada de “Promoción Popular”.

LA EXPOSICIÓN

El sitio de la exposición es muy significativo: un gran almacén que originalmente perteneció a la Agencia de Contratación del Estado. Cerca de la estación central de tren de Santiago, que colinda con terrenos de la Compañía del Ferrocarril y se encuentra a pocas cuadras de la Quinta Normal. En Matucana 100, se enfrenta a la Biblioteca de Santiago Nuevo. Este triángulo de la inversión institucional se cierra por el Museo Salvador Allende de la Solidaridad, que está a cuatro cuadras de distancia.

Como un centro de cultura, Matucana 100 se apoya sobre sus hombros el peso de la tradición social e institucional antes mencionadas. Por esta razón, su perfil espacial, material y histórico se convierte en un recipiente privilegiado de los vínculos entre los conceptos de la contratación y promoción. Esto es especialmente así, si se tiene en cuenta el hecho de que durante el período de la Unidad Popular, el concepto

In terms of what has occurred in the past thirty years, such rites of passage set aside the material territory. The territory has been “taken over” by the logic of real-estate speculation, the true instance of urban planning in both cities and public infrastructure. The notion of territory has been transformed to the point that the subjects who intended to dominate such territory are deprived of any involvement in its development. Thus, urban promoters focus on the access systems (via a profitable definition of the everyday flows linking business/industrial with residential areas) and flow evaluation (handling of domestic and industrial waste). These are the new “borders” of the expanded notion of ‘Promoción Popular’.

THE EXHIBITION

The site of the exhibition is very meaningful: a large warehouse originally belonging to the State Procurement Agency. Near Santiago’s Central Railway Station, it adjoins land belonging to the Railway Company and is just a few blocks away from Quinta Normal. On Matucana 100, it faces the New Santiago Library. This triangle of institutional investment is closed by the Salvador Allende Museum of Solidarity, which is four blocks away.

As a center for culture, Matucana 100 bears on its shoulders the weight of the social and institutional tradition referred to above. For this reason, its spatial, material and historical profile becomes a privileged vessel for links between the concepts of procurement and promotion. This is particularly so, if one takes into account the fact that during the period of the Unidad Popular, the concept of promotion, displaced by the notion of political conflict, gave this place a key role in that conflict. It was here that the food taken to Santiago

de promoción, desplazada por la noción de conflicto político, dio a este lugar un papel clave en ese conflicto. Fue aquí donde la comida tomada a Santiago en octubre de 1972, durante la llamada “huelga de camioneros”, organizado por las fuerzas que se oponen al gobierno de Salvador Allende, fue traído. La huelga buscaba asedio de la capital y alterar sus rutas de abastecimiento. Un gran esfuerzo por parte de los voluntarios hizo posible para asegurar los suministros de la ciudad utilizando el sistema ferroviario. Los estudiantes, los trabajadores y los intelectuales todos vinieron aquí para descargar los trenes y permitir la distribución interna de las mercancías.

En sentido estricto, en sus orígenes, Matucana 100 fue parte de las fronteras interiores de una ciudad que ya no existe. Es, hoy en día, la memoria física de un período traumático donde la amenaza a los suministros se hizo visible.

He mencionado antes los flujos de agua potable y electricidad; No puedo omitir el flujo y la circulación de mercancías. El concepto de “promoción” se refiere a una articulación en capas de formas específicas de las corrientes sociales. Por lo tanto, este edificio es el más apropiado para una exposición como PROMOCIÓN POPULAR.

Los artistas seleccionados para participar en este proyecto, desde el punto de vista de los esquemas de su trabajo, operan a lo largo de las fronteras de la tensión entre los flujos libidinales y las redes de contención social.

in October of 1972, during the so-called “truckers’ strike” organized by the forces opposing the government of Salvador Allende, was brought. The strike sought to siege the capital and disrupt its supply routes. A great effort by volunteer workers made it possible to secure the city’s supplies using the railway system. Students, workers and intellectuals all came here to unload the trains and allow for the internal distribution of the merchandize.

Strictly speaking, in its origins, Matucana 100 was part of the inner borders of a city that no longer exists. It is, today, the physical memory of a traumatic period where the threat to supplies became visible.

I mentioned earlier the flows of drinking water and electricity; I cannot omit the flow and circulation of merchandize. The concept of ‘promotion’ concerns a layered articulation of specific forms of social flows. Therefore, this building is most appropriate for an exhibition such as PROMOCION POPULAR.

The artists selected to participate in this project, from the standpoint of the schematics of their work, operate along the borders of tension between libidinal flows and the grids of social contention.