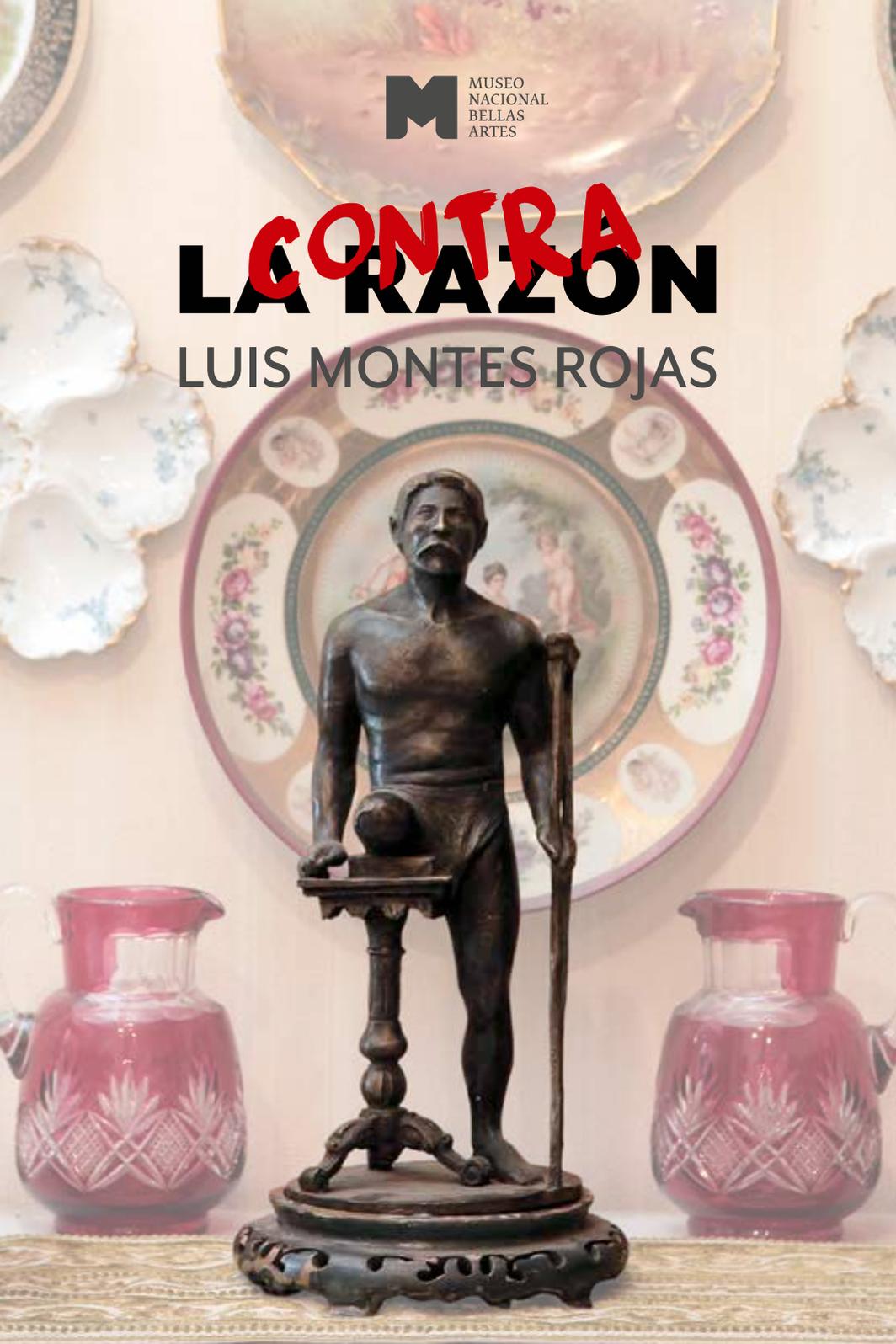


M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

CONTRA LA RAZON

LUIS MONTES ROJAS





CONTRA LA RAZÓN

LUIS MONTES ROJAS

PRESENTACIÓN

Consuelo Valdés Chadwick

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Como Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio nos complace presentar la exhibición *Contra la Razón*, de Luis Montes Rojas. Enmarcada en el programa del Foro de las Artes de la Universidad de Chile, la muestra cuestiona el ideal racional de la sociedad ilustrada, que a través de la estatuaría moderna configura una serie de hitos memorables, con el fin de fomentar un proceso identitario asociado al proyecto de nación.

Esta propuesta es el resultado de un extenso proceso de investigación que Montes Rojas ha realizado desde 2008, y cuyo objeto de estudio son algunas piezas emblemáticas de nuestro entorno urbano. Así, centrada en la figuración y en la instalación del relato histórico, la exposición revisa el imaginario de los monumentos emplazados en la vía pública, utilizando la potencia de su lenguaje estatuario.

Se trata de una propuesta que insta a romper la distancia o indiferencia que nos imponen los rápidos trayectos diarios de la ciudad, para invitarnos a tomar conciencia respecto a las esculturas que representan insignes hechos y personajes de nuestra vida republicana. Pero, por sobre todo, nos aborda para que reflexionemos sobre la vigencia de las narraciones y valores que los sustentan.

De esta forma, la exhibición dialoga con la noción de espacio público como contenedor de relatos y proyectos sociales. En suma, es una oportunidad para acercarnos a nuestro legado patrimonial a través de una perspectiva que lo decodifica, al mismo tiempo que vuelve a poner en valor su poética monumental.

Fernando Pérez Oyarzun

Director Museo Nacional de Bellas Artes

La exposición *Contra la Razón*, de Luis Montes, trae al Museo Nacional de Bellas Artes un trabajo en el que se entrecruzan la reflexión crítica y la producción artística. La educación de su autor y la tradición familiar de la que participó, ligaron desde temprano a Montes con el oficio de la escultura. Por otra parte, su formación de postgrado y su actividad universitaria lo vincularon al mundo de la docencia y de la investigación. Esta peculiar trayectoria le ha permitido relacionar la actividad artística y la de investigación, una tarea de importancia creciente con la incorporación de las artes al mundo universitario. El proyecto artístico de Montes, aún en su dimensión reflexiva y crítica, se manifiesta través de una obra que habla por sí misma. Así, su producción se encarna en formas que, además de su valor estético intrínseco, plantean un punto de vista sobre el oficio y el significado social de la escultura.

La temática del monumento ha estado, como se sabe, en el centro de la reflexión y la producción artística de Montes. En el monumento se entrecruzan la memoria y el objeto de arte, frecuentemente en el contexto del espacio público. Una porción considerable de la actividad de los escultores ha estado históricamente ligada a la tarea de situar en calles y plazas representaciones materiales de los protagonistas de la historia política, militar o cultural. Hasta en los más modestos poblados se exhiben una variedad de monumentos que pueden ir desde complejos conjuntos escultóricos a bustos,

medallones o placas. En el otro extremo, la actividad escultórica ha estado también ligada a una producción que, en ocasiones, alcanza la condición serial o industrial: objetos de pequeña escala destinados a incorporarse al acervo doméstico con una intención ornamental. Ambos extremos, monumento y ornamento, establecen el campo en que se mueve la producción reflexiva de Luis Montes. Sus piezas expresan complejas relaciones sociales en que se entrecruzan cuestiones relativas a la historia, la memoria y el poder.

Establecido este campo, Montes lleva a cabo, una serie de operaciones que trastocan las piezas monumentales o los fragmentos con que trabaja. Muchas de ellas son de conocimiento público y esa referencia a los originales juega un papel decisivo en la serie de articulaciones y transformaciones que Montes propone. Aislado piezas o fragmentos de ellas, seriando y multiplicando, cambiando e intercambiando escalas, es capaz de generar un universo que permite a la escultura no sólo reflexionar sobre sí misma, sino también sobre su relación con la sociedad y con la historia.

Es un hecho conocido que la investigación está en el centro de la misión no sólo del Museo Nacional de Bellas Artes sino más en general de los museos contemporáneos. Por tal razón, nos complacemos en presentar una exposición como *Contra la Razón*, que explora caminos en los que el arte y la investigación establecen nuevas y fructíferas relaciones.



LUIS MONTES ROJAS
Ornamento, 2014
Serie de 10 fotografías. Impresión digital en papel

CONTRA LA RAZÓN: RECOMPOSICIÓN NARRATIVA DE UN TERRITORIO EN BLANCO

Mauricio Bravo Carreño

Curador de la muestra

En la aceleración el tiempo se sustrae definitivamente al régimen de representación.

Sergio Rojas

Pensar las dimensiones narrativas que subyacen a las espacialidades, las figuras y los armados objetuales que realiza el escultor contemporáneo chileno Luis Montes Rojas es indisoluble de la mirada crítica que el autor tiene de la tradición figurativa del monumento, así como de los modos a través de los cuales se ha representado escultóricamente la verdad de nuestra historia, nuestra memoria y nuestra idiosincrasia local.

Por ello, sus indagaciones plásticas buscan hacer evidente que la racionalidad política que ha gobernado y gobierna el país, amparada en el paradigma neoclásico y, en otros casos, en la retórica escultórica modernista, ha dado un orden a los hechos sociales que excluye los sinsentidos, los espectros inconscientes y las luchas desenfrenadas que habitan las potencias de lo viviente. Al parecer, es la vida bruta lo que le interesa a Montes Rojas y, en particular, las marcas que insisten en aparecer en la dramaturgia escultórica urbana.

En efecto, sus objetos e instalaciones evocan realidades que se manifiestan refractarias a los modos y maneras según los cuales se ha realizado la edición estética y política de nuestra temporalidad. En su conjunto, traman un corpus de obra que, por medio de una mirada arqueológica, descubre los signos y las huellas de lo vencido y lo derrotado que subyace a las narrati-

vas dominantes. Me refiero con esto a que, en su hacer, Montes Rojas da lugar y expresión al conjunto de “códigos que la memoria omite a propósito de situaciones de ruptura traumática”¹.

Son obras, por ende, que hablan de las fuerzas que exceden la discursividad oficial y, por lo mismo razón, cuya identidad estética da visibilidad a una memoria país anómala, que se descalza de la épica dominante, pero también difiere de las políticas públicas contemporáneas que reducen lo pasado a ser el correlato cosmético de las economías avanzadas.

Tomando una distancia crítica con lo pospatrimonial y con los estudios dedicados a diseccionar nuestra memoria traumática, Luis Montes Rojas apuesta a la recomposición de un sustrato político esquizo, es decir, estudia y releva los signos de la violencia, la exclusión y la locura que necesariamente han sido borrados para que lo chileno se convierta en un relato-nación codificable globalmente.

En *Contra la razón*, el artista desarrolla nueve montajes escultóricos de carácter figurativo. Estos ocupan como soporte ejes narrativos que relatan, desde puntos de vista diferentes, historias que deconstruyen nuestra memoria colectiva. A través de procesos similares al peritaje policial, la recopilación de informaciones y la toma de huellas, el artista devela, por medio de la figura del monumento y de la arquitectura institucional, el carácter informe del poder que les dio origen y potencia ontológica. Al ver estas obras se hace evidente que, en Chile, la política nunca ha sido un arreglo consensuado entre sujetos libres, sino, opuestamente, el resultado de fuerzas desmedidas y fracasos sucesivos. La muestra, así, se constituye en un territorio diseminado en el cual la presencia residual de lo histórico se abre a un nuevo campo de interpretaciones. Por ello es válido decir que, en su conjunto, estos objetos desean que el tiempo vuelva nuevamente a ser tejido por palabras y símbolos, pero a través de un habla habitada por el pathos de la muerte y el retorno de un real histórico reprimido.

¹ Marcelo Mellado. *La batalla de Placilla*. Santiago: Hueders, 2012, p. 11.

Cabe destacar que las obras expuestas son el resultado de un proceso de investigación que Montes Rojas realiza desde el año 2008 y cuyo objeto son algunas piezas emblemáticas de la estatuaria chilena. En estas piezas lo que destaca o enfatiza el artista son las anomalías o deformidades que reflotan de modo latente en sus modos de representación. Con los resultados de su indagación, Montes Rojas busca la recomposición de una épica fracturada, es decir, una épica desfigurada por las relaciones de poder que traman su transparencia retórica y su poética monumental. Aquí la figura del héroe es clave, pero porque es continuamente reemplazada por los actores sociales y políticos que el sujeto mítico venció y, con ello, condenó a una existencia baja y abyecta.

Este conjunto de tópicos Luis Montes Rojas los desarrolla a través de operaciones visuales que tienen como base la extracción de fragmentos o partes de la estatuaria chilena. Con estos “trozos de historia”, como los denomina, elabora composiciones tridimensionales que hacen evidente que la unidad retórica y coherencia semántica de la historia es solo una pantalla que oculta los aspectos confusos e ilegibles subyacentes a toda empresa civilizatoria. Las cabezas doradas y colgantes de “*Damnatio Memoriae*”, los rostros seriados de una mujer gritando en “*Hystérie*”, el español vencido que yace debajo de O’Higgins o el puño de minero en “*Sub-terra*” remiten, desde su existencia parcial y descontextualizada, a una memoria que difiere profundamente de la que habita nuestra historia oficial. Esta otra memoria contempla, al interior del relato histórico, los miedos, las iras, las pérdidas y las derrotas que la razón de Estado ha debido excluir para perpetuar en el tiempo su poder y su soberanía política.

Otra manera de lograr objetivos críticos similares es a través de la apropiación de las dimensiones cosméticas del monumento. Esta utilización de lo ornamental como caballo de Troya y recurso retórico permite al artista reflexionar sobre la consistencia política de nuestra memoria país. En efecto, a través de puestas en escena que mezclan lo decorativo con representaciones escultóricas de héroes mutilados o por medio de estrategias de carácter relacional-performativo, Montes Rojas hace visible que, para los chilenos, el pasado político y las figuras de la historia tienen una existencia

más bien difusa y espectral. Al parecer, en el Chile de hoy, el pasado carece de potencia constituyente o ya no es una fuerza emancipatoria. Al ver obras como “*República*”, “*Ornamento*” y la serie de entrevistas sobre los presidentes del país realizadas a familias en espacios domésticos, se hace fácil percibir que la historia política posee una presencia puramente residual en nuestra memoria. Tanto es así, que los iconos patrios, la colección de miniaturas de los monumentos de presidentes y la balaustrada quebrada del Palacio de La Moneda, que el artista reproduce a escala uno a uno, se nos aparecen en la sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes como imágenes de algo perdido o definitivamente extraviado.

Para finalizar, es necesario tener en cuenta que, a través de lo ornamental y un uso estratégico de lo fragmentario, Luis Montes Rojas nos presenta una historia que ha sido *barrada*², tachada, es decir, una historicidad puesta en suspenso por la materialización de microrrelatos que rompen la unidad estética y la racionalidad política que sustentan el mito del Estado. En su obra, el cuerpo heroico se desploma, los espacios de poder se derrumban y la viril historia se ve obligada a confesar los pecados y las obscenidades, los síntomas y los arrebatos que habitan su metálica y pétreo carne de estatua.

² En el sentido que le da Jacques Derrida a esta expresión.



LUIS MONTES ROJAS
Hystérie, 2016.
Fotografía: José Luis Rissetti

IMPACTOS DE LA MEMORIA.

[SOBRE LOS PROCESOS HISTÓRICOS EN LAS ESCULTURAS DE LUIS MONTES ROJAS].

Fernando Castro Flórez

“Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido”. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante del peligro”.

Walter Benjamin: “Tesis de filosofía de la historia”).

Tenemos que aceptar (valga la clave heideggeriana) la pérdida de la imagen del mundo o, en otros términos, hay que asumir (sin melancolía) que hemos perdido la experiencia del “todo”. No hace falta ser “marxista” para comprender que *todo lo que es sólido se disuelve en el aire*. Con su habitual lucidez Zizek diagnostica, en su monumental libro *En defensa de causas perdidas*, una situación patológica que pretendería adormecerse con su peculiar canción de cuna, a lo Fukuyama, del “final de las ideologías”². Traza, sin caer en lo apocalíptico, un horizonte de conservadurismo-populista que precisamente podrá auparse gracias a la miseria económica. Aunque pretendamos encontrar un raro placer en la ceguera, estamos empantanados en un momento absolutamente ideológico en el que la democracia está *cimentada* en el desánimo total. Llevamos demasiado tiempo “narcotizados” en el país de los lotófagos, sin angustia a pesar de la completa falta de memoria³.

¹ “Si, con todo, la experiencia del mundo es destruida por tal cantidad de partículas dispersas, por fragmentos y por particularidades, la idea de la totalidad resulta ideológicamente sospechosa (como hizo Theodor W. Adorno, aunque por motivos, en relación con la teoría norteamericana de la Ciencia): entonces el hombre queda prácticamente sin mundo, como sacrificio de aquella división del trabajo que no le deja más que una mirada sobre el detalle no aprehensible aunque funcionalmente dominante, y le fuerza a perder la experiencia de un todo” (Hans Heinz Holz: *De la obra de arte a la mercancía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979, p. 142).

² Vid. especialmente Slavoj Zizek: *En defensa de causas perdidas*, Ed. Akal, Madrid, 2011, pp. 431-475.

³ Recordemos el pasaje octavo canto de la *Odisea* en el que Ulises tiene que liberar a sus compañeros de



Fotografía publicada en *La Verdad Histórica* del 11 de Septiembre. Tomo 1.
Fuente: Memoria Chilena

esa suerte de “nirvana total” en el que se han instalado en la isla de los lotófagos, teniendo a la postre que atarles a los bancos de los remeros para que no retornen a la embriaguez del olvido. “Hoy en día, ¿se sometería Ulises a este esfuerzo? Difícilmente. Incluso cabría imaginarse a un héroe sin memoria, “un trapicista en la cúpula del circo... que no supiera qué hacer” (Alexander Kluge) y que tras la mera lectura del periódico de ayer se considerase un historiador. A causa de su débil memoria, no notaría si la cosa pública a la que pertenece se iba a regir según el lema “Vale la palabra rota” (Manfred Osten: *La memoria robada. Los sistemas digitales y la destrucción de la cultura del recuerdo*, Ed. Siruela, Madrid, 2008, p. 12).

Todas las obras de Luis Montes Rojas tienen el carácter de un combate en defensa de la memoria, un intento de hacer, a la manera benjaminiana, ese “salto del tigre” sobre el pasado para rescatar de entre las ruinas⁴ sentidos que nos permitan afrontar lo que nos pasa. Un ejemplo perfecto de esa *rememoración crítica* es la instalación *La casa en ruinas* realizada con copias de los diez pináculos que rematan el Palacio de la Moneda. Como el propio artista apunta, este proyecto surge de una fotografía en la que pudo apreciar que de los pináculos que rematan el frontis de ese edificio emblemático solo uno se vio afectado por el bombardeo del golpe de estado de 1973. Esos elementos decorativos adquieren la cualidad de *objetos parciales* para la rememoración de la “catástrofe”, materializándose aquí tanto un homenaje cuanto un reconocimiento de una *fractura histórica*⁵. Aquí no está re-creada la mirada pintoresco-romántica, no hay ni sublimidad ni sublimación en estas ruinas perfectamente “moldeadas”, sino una puesta en escena de lo traumático y lo siniestro, esto es, de aquello familiar (la “casa” que es tanto el espacio de la representación política cuanto el ámbito doméstico en el que intentamos sobre-vivir) que se tornó extraño por causa de una represión (militar tendríamos que añadir).

⁴Remito, una vez más, al archicitado fragmento benjaminiano en el que aparece el Angelus Novus de Paul Klee: “Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándose a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremisiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Walter Benjamin: “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 183). Manfred Osten considera que ese pasaje puede entenderse como una anticipación sistémica de las irreversibles pérdidas de la memoria en forma de paisajes en ruinas y de posmodernas formaciones de desiertos: “Es la imagen de una “única catástrofe”, a saber, la de la destrucción consecuente de la cultura de la anamnesis en favor de una idolatría hipertrófica del futuro” (Manfred Osten: *La memoria robada. Los sistemas digitales y la destrucción de la cultura del recuerdo*, Ed. Siruela, Madrid, 2008, p. 13).

⁵“Después del golpe ya nada quedó indemne. Todo se ha de pensar desde ese lugar: un tiempo y un espacio que se dota de un cuerpo en un objeto destruido. El 11 de septiembre de 1973, La Moneda en sí misma fue un edificio lleno de vestigios, de los cuales debió ser vaciado una vez terminó el bombardeo y fue sofocado el incendio. Todos y cada uno de los escombros adquiere, una vez ha transcurrido el tiempo, un valor histórico. Sin embargo, pocos tienen la pregnancia visual de los pináculos, una forma que se ha terminado por alojar en los habitantes de Santiago haciéndola reconocible. Prueba de ello es que fue repetida para labrar las nuevas fuentes de agua que adornan el frontis una vez fue reconstruido el Palacio. Eso permite pensar en la correcta elección del signo para construir con él una metáfora de un acontecimiento por cuya dimensión –“lo tremendo”, como diría Sergio Rojas- lo hace irrepresentable” (Luis Montes Rojas sobre *La casa en ruinas*).

La memorable corrección marxista a la idea hegeliana de que la historia se repite primero como tragedia y después como farsa merecería ser completada con la apostilla de que en un acto patético se atraviesa la catástrofe hasta un estado de estupefacción tecnocrática. El principal producto de la industria capitalista moderna y posmoderna son, precisamente, los residuos. “Somos –apunta Jacques-Alain Miller- seres posmodernos porque nos damos cuenta de que todos nuestros artefactos de consumo, estéticamente atractivos, acabarán convertidos en deshechos, hasta el punto de que transformarán el planeta en una enorme tierra baldía. Perdemos el sentido de la tragedia, concebimos el progreso como irrisorio”. Hemos soportado, durante demasiado tiempo, la presión política para que *no pase nada* y la labor (policíaca) de hacernos circular (por favor o sin tantas consideraciones) porque “no hay nada que ver”, hizo que nos instaláramos en una calma chicha lamentable. En cierta medida estaba interiorizada la consigna proto-punk de que no hay futuro. Cuando la esfera de la representación política se cierra queda claro que el presente no tiene salida. Y, más acá de toda la lógica de las bienaventuranzas y sus “derivados” (anticipatorios de la economía burbujeante y estructuralmente estafadora), lo que conviene es tener en cuenta que el tono apocalíptico puede ser sometido a una *transvaloración*: si los majaderos intentan ofrecer soluciones que son desmentidas en el acto, los nihilistas cabales al menos recuerdan, como apunta el Comité Invisible en *La insurrección que viene*, que “el futuro ya no tiene porvenir”⁶.

Luis Montes Rojas titula *Contra la Razón* su exposición en la Sala Matta del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, aunque el “diseño tipográfico” parece sugerir que la evocación de la diosa de la Ilustración ha sido quedado mancillada por un iracundo “gesto graffitero” que parece tachar con el color de la sangre el serio imperio racional; bien podría ser que este artista más estuviera retomando aquella amarga constatación goyesca de que “el sueño de la razón produce monstruos”. Desde hace años Luis Montes Rojas

⁶“Desde cualquier punto que se mire, el presente no tiene salida. No es la menor de sus virtudes. A aquellos que querían esperar a toda costa, les roba todo apoyo. Aquellos que pretenden ostentar soluciones, son desmentidos al momento. Se escucha decir que la situación sólo puede ir de mal en peor. “El futuro ya no tiene porvenir” es la sabiduría de una época que ha llegado, bajo sus aires de extrema normalidad, al nivel de consciencia de los primeros punks” (Comité Invisible: *La insurrección que viene*, Ed. Melusina, Barcelona, 2011, p. 29).



Estatua del General D. Bernardo O'Higgins en Santiago. Grabado publicado en *Chile ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales* / por Recaredo S. Tornero. Valparaíso: Libr. i ajencias del Mercurio, 1872 (Paris: Impr. Hispano-Americana de Rouge Dunan i Fresne). Fuente: Memoria Chilena

no deja de darle vueltas a la Historia y a los monumentos que tratan de mantener vivo el recuerdo de los acontecimientos extraordinarios, de los gestos fundacionales de la comunidad, como sucede en la soberbia *re-materialización* del soldado español vencido a los pies del O'Higgins, imponente en su caballo. Esa obra plantea, de modo muy efectivo, la cuestión de quién es, a la postre, el padre de la patria⁷, pone en tela de juicio la razón histórica y focaliza la mirada en el “aspecto desenajado” de los derrotados.



LUIS MONTES ROJAS | *Kalos Thanatos u Homenaje a Abdón Calderón*, 2016. Obra expuesta en *Gigantes y derivas*, Intervención de la ex Cárcel de Cuenca (Ecuador) curatoría de Hernán Pacuruca y V. H. Bravo. Escultura en peltre, texto en plotter de corte, pintura, madera, soporte en aluminio. Medidas variables.

⁷ “Carrier-Belleuse incorpora en el monumento a O'Higgins el esquema donde el vencido aparece bajo el caballo del vencedor, cuestión ya visible en los bocetos de Leonardo para el monumento al general Trivulzio. El vencido, esta vez, es un soldado realista español que aparece con un rostro desenajado que ya fuera fruto de polémica al momento de la instalación del monumento, pero olvidado a la altura del pedestal. ¿Quién es el verdadero Padre de la Patria? ¿El español vencido, u O'Higgins, el bastardo que traiciona a su padre, el Virrey, para sumarse a la causa de la independentista?” (Luis Montes Rojas sobre *Padre de la Patria*).

Con motivo de la intervención en la antigua cárcel de Cuenca (2016) cuando construyó un homenaje al cuencano Abdón Calderón, Luis Montes Rojas se plantea el problemático vínculo con la historiografía, con la gramática propia de la escultura representativa y con la deconstrucción de un relato relacionado con el poder. “Así –apunta Montes Rojas- el arte contemporáneo se propone como un contrapunto que desvela las estructuras que han amparado una historia cuya veracidad no se ha cuestionado, y que ha permitido la construcción de identidades que se sostienen como arcaicas estructuras extrañamente vigentes en la actualidad”⁸. La estética escultórica de Montes Rojas plantea, en todo momento, la necesidad de una *detención crítica* en los procesos históricos para comprender aquello que aceleradamente (nos) sucede; tenemos que iniciar un ejercicio de aprendizaje colectivo para poder comenzar a escribir lo que sería *nuestra historia*. Aunque podríamos pensar, como ya sugerido, que vivimos en el país de los lotófagos, también tendríamos que estar prevenidos contra el uso retorizado y, finalmente, banal de aquella “Historia” que acaso sea, tal y como Nietzsche apuntara en su segunda *Consideración intempestiva*, la fuente de una *enfermedad* que tiene en el cinismo uno de sus síntomas. Más allá del “delirio conmemorativo”⁹ podríamos comenzar a recordar de *otra manera*.

En cierto sentido el historicismo tiene que ver con la canalización del tiempo libre¹⁰. Sabemos que ser artista hoy en día, cuando la “grandeza” está, aparentemente, obsoleta¹¹ y la ociosidad contribuye a la masificación del

⁸ Luis Montes Rojas sobre *Kalos Thanatos*.

⁹ “Por lo que parece, un museo es inaugurado a diario en Europa, y actividades que antes tuvieron carácter utilitario han sido convertidas ahora en objeto de contemplación: se habla de museo de la crêpe en Bretaña, de un museo del oro en Berry... No pasa un mes sin que se conmemore algún hecho destacable, hasta el punto de que cabe preguntarse si quedan bastantes días disponibles para que se produzcan nuevos acontecimientos... que se conmemoren en el siglo XXI” (Tzvetan Todorov: *Los abusos de la memoria*, Ed. Paidós, Barcelona, 2008, p. 87).

¹⁰ “Lo que desde el siglo XIX se conoce como historicismo es un efecto adicional, percible en toda la cultura, de la canalización de enormes cuantos de tiempo libre en el ornato de pasados atractivos; la satisfacción por el hecho de que siquiera se sepa algo de otras épocas redondea la subcultura de los recordadores en sí misma” (Peter Sloterdijk: *Esfemas III*, Ed. Siruela, Madrid, 2006, p. 636).

¹¹ “Ser artista hoy en día es una situación que ya no se sostiene en la bella conciencia de una gran función sagrada o social; ya no es ocupar serenamente un lugar en el panteón burgués de los Faros de la Humanidad: es, en el momento de cada obra, verse obligado –desde el momento en que ya no es sa-

aburrimento, puede suponer que hay que trazar una línea de resistencia contra la “huelga de los acontecimientos”. Hacer obra de historia, como es manifiesto en el caso de Luis Montes Rojas, remite entonces a un arte consciente de su distancia radical con lo que lo imita. La “pintura de la vida moderna” se piensa *revolucionaria*, desde las barricadas a la imagen de los picapedreros; la exposición política del realismo de Courbet supone tomar en cuenta el “pensamiento del afuera” inherente, como recuerda Foucault, a toda obra de arte. Toda historia reconstruye su escena. Como apuntó Benjamin en 1940, la obra del historiador es política en cuanto consiste en “apoderarse de un recuerdo tal como este surge en el instante del peligro”¹². El mismo anacronismo -ese encuentro del presente y la memoria- es el único capaz de producir una “chispa de esperanza”, para hacer, de alguna manera, la luz sobre y contra los “tiempos de oscuridad” que, más que nunca, amenazan a los pueblos.



LUIS MONTES ROJAS | *Mesa de centro*, 2019. Still del video.

cerdote- a afrontar en uno mismo esos aspectos de la subjetividad moderna que son el cansancio ideológico, la mala conciencia social, el atractivo y la repugnancia del arte fácil, el temblor de la responsabilidad, o el incesante escrúpulo que divide al artista entre la soledad y el gregarismo” (Roland Barthes: “Querido Antonioni...” en *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, p. 182).

¹² Walter Benjamin: “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 180

La serie de los presidentes de Luis Montes Rojas revela la eficacia crítica de sus proyectos; más que una minimalización, lo que hace es una *domesticación* de las estatuas conmemorativas reducidas a la dimensión del “bibelot” o peor transformadas en mero *souvenir*¹³. Nos encontramos con un contundente (paradójicamente de escala mínima que transforma la imagen de majestad política en algo semejante a un soldadito de plomo) *detournement*, la “reducción” de los presidentes y, al mismo tiempo, se ejecuta un desplazamiento desde el espacio público a la mesa de la sala de estar. Dialéctica smithsoniana del *sitio al no sitio*, vale decir de la calle donde pretendían conmemorar a los padres de la patria (ingresando en el olvido mayúsculo) al Museo (donde la invocación al dominio de las musas no hace otra cosa que sublimar la habitual “percepción distraída” del visitante o turista) previo paso, para encontrar algo en lo que literalmente *apoyarse*, por la casa (el lugar *in-hospito*, valga la paradoja, por excelencia: allí donde experimentamos el horror domiciliario y también donde tenemos que intentar soportar las anomalías de la familiaridad).

Lo que Luis Montes Rojas hace no es una mera *ridiculización del poder político* ni un señalamiento de la desactivación de la memoria histórica, sino sobre todo hace visible, de forma alegórica, la desaparición del diálogo, tanto público cuanto doméstico. “El living o sala de estar –escribe este artista chileno– es el espacio del diálogo, y la mesa de centro, un equivalente de la plaza pública. Su paisaje, por tanto, es un territorio posible de colonizar políticamente. Está destinado a ser un espacio que media la conversación (y discusión) pero que sin embargo se desnaturaliza si su función crítica no se ejercita. Al vaciarse los diálogos de contenido político se instala un paisaje equivalente a cubrir su superficie con adornos, floreros y libritos de arte”¹⁴. Esos presidentes “miniaturizados” amplían la reflexión que hiciera Luis Montes en la instalación de la *Galería de los Presidentes* que exhibió en el Museo de Arte Contemporáneo en 2015 en la que materializaba una *historia política que fue literalmente bombardeada*¹⁵.

¹³ “La reducción de escala acerca estos modelos a los souvenirs que se ofrecen al turista en cualquier ciudad, cuyo destino natural se encuentra en las repisas y otros espacios de los hogares donde se colocan los objetos decorativos” (Luis Montes Rojas sobre *Mesas de centro*).

¹⁴ Luis Montes Rojas sobre *Mesas de centro*.

¹⁵ En el interior del Palacio de la Moneda se encontraba una Galería con los bustos de los presidentes

Las *instalaciones histórico-dialécticas* son, en todos los sentidos, “intempestivas”, alejadas de las modas bializantes pero también del *charlatanismo post-histórico* que no conduce tanto al mutismo cuanto a ocupar el espacio con opiniones intrascendentes. El *storytelling*, tematizado por Christian Salmon¹⁶, no es otra cosa que la expresión de la vieja necesidad humana de contarse, identificarse, dar sentido a nuestras experiencias a través de los relatos que, con el impacto global de Internet, genera un espacio mucho más vasto. Ya sea en el marketing narrativo (una configuración concreta de las conductas) o en el jurídico-político (la era del archivo y la vigilancia planetaria que registra el comportamiento del individuo), ya sea en la macropolítica (desde las prácticas propias de un *lobby* a las tácticas de los *spinners* y demás fauna específica del asesoramiento “gubernamental”) o en las narrativas expandidas cibernéticamente (blog, chats o variaciones *twitteras*), las narraciones no cesan de *codificarnos* con una sutileza “seductora” en apariencia pero esencialmente conductista.

El ritual electoral es tanto una mascarada cuanto algo equivalente al Carnaval aunque ahora lo que interesa no es tanto entronizar al loco cuanto promover una *marca*. “¿Qué significa –pregunta Christian Salmon– entonces conquistar el poder o perderlo? ¿De qué poder se trata y de qué pérdida sino de un poder desprovisto de sus atributos y de una pérdida que, lejos de limitarse a una derrota electoral, afecta al poder mismo, a la política misma, una pérdida inscrita en el corazón de la democracia?”¹⁷. Lo fundamental, en la época de las *fake-news* y con el retorno internacional de los planteamientos “fascizantes”, parece que fuera reinstaurar el discurso maniqueo y transformar toda

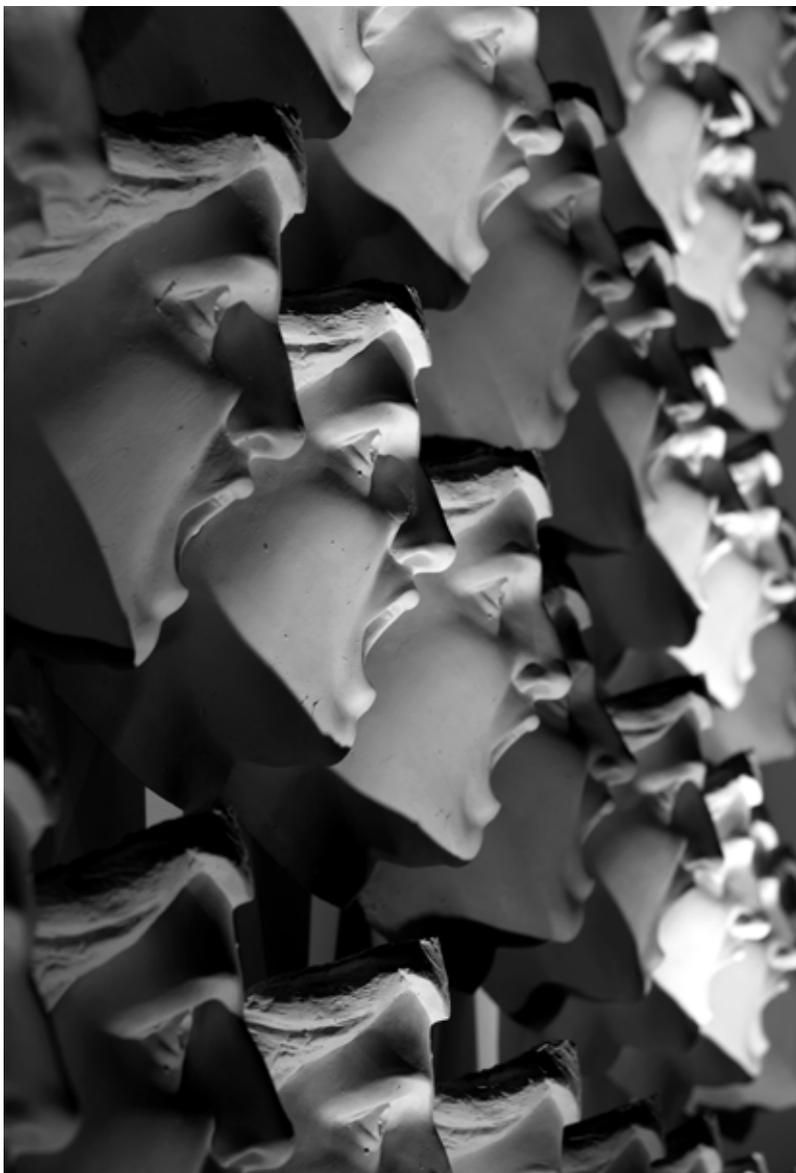
de Chile que el bombardeo del golpe de estado hizo que desapareciera. “*Galería de los Presidentes* es el resultado de un ejercicio ficcional que imagina, localizando en un lugar, el momento exacto antes del desastre. Un segundo antes a la desaparición total de aquellos símbolos de una tradición republicana también ficcional, construida, imaginada. Una metáfora sobre la historia de Chile, inscrita en un puñado de objetos ahora inexistentes, pero que aún en su desaparición constituyen herencia material del acontecimiento histórico” (Luis Montes Rojas sobre *Galería de los Presidentes*).

¹⁶ “La nueva ideología del capitalismo privilegia el cambio sobre la continuidad, la movilidad sobre la estabilidad, la tensión sobre el equilibrio y propone un nuevo paradigma organizativo: la empresa sin frontera, descentralizada y nómada, liberada de las leyes y los empleos, ligera, ágil y furtiva, que no reconoce otra ley que el relato que se da, otra realidad que las ficciones que prodiga por el mundo” (Christian Salmon: *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, Ed. Península, Barcelona, 2010, p. 111).

¹⁷ Christian Salmon: *La estrategia de Shreazade. Apostillas a Storytelling*, Ed. Península, Barcelona, 2011, p. 39.



LUIS MONTES ROJAS | *Galería de los Presidentes*, 2015.
30 bustos de cera negra, en base a tres modelos de 80 cms. de altura,
30 pedestales de madera, con pintura negra (50 x 40 x 110 cms.)
Video full Hd 1920x 1080. Medidas variables
Fotografía: José Luis Rissetti



LUIS MONTES ROJAS | *Hystérie*, 2016. Cabezas en yeso de 46 cms. de altura x 42 cms. de ancho, medidas variables. Fotografía: José Luis Rissetti

elección en un teatro moral: “La estrategia de Sherezade es un gran timo construido sobre la ilusión de que unas sencillas historias moralizantes te darán un sentimiento de seguridad, independientemente de lo que ocurra en el mundo”¹⁸. Tenemos síntomas inequívocos de “infobesidad” (problemas causados por la sobrecarga de información) y no hay modo de recuperar la confianza (eso que ahora es una necesidad de lo que esotéricamente nombramos como “mercados”) o por lo menos saber en qué abismo nos estamos precipitando.

Victor Klemperer apuntó, en relación al Tercer Reich, que el estilo obligatorio para todo el mundo se convierte en el del agitador charlatanesco. Las fábulas del neoliberalismo son una mezcla de andanzas y de traspies, mezclados el desmentido tras la torpeza mayúscula o la amarga toma de conciencia de que el mensaje “no ha llegado” cuando la derrota impone su cruda ley. La narrativización de la acción política suscita un torrente de comentarios (una tendencia a la sobreinterpretación o “hiperglosia”) mientras la inflación de historias arruina la credibilidad del narrador. Fredric Jameson señaló en su importante ensayo *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* que el “historicismo” eclipsó a la Historia y, perdida la experiencia de “profundidad”, todo parece deslizarse hacia lo que llama lo “sublime histórico”¹⁹. Precisamente a la histeria remite la imponente instalación *Hystérie* (2016) de Luis Montes Rojas, compuesta por una repetición de la máscara de la estatua de La Victoria emplazada en Talca, una obra concebida por el escultor León Cugnot como homenaje al triunfo de Perú en el combate del 2 de mayo de 1866 contra la Armada Española. “Su rostro desencajado muestra –apunta Montes Rojas– la irracionalidad de la guerra, un retrato en que bien se puede expresar la voluntad identitaria de un país que fraguó en ese enfrentamiento la manera de concebirse a sí mismo respecto de las naciones vecinas”. Ese semblante-máscara femenino tiene algo de *meduseo*, iluminando y, acaso, petrificando nuestra mirada, revelando las sombras de la historia, tratando de encontrar fragmentos de la memoria que nos impidan abismarnos en el olvido.

¹⁸ Christian Salmon: *La estrategia de Sherezade. Apostillas a Storytelling*, Ed. Península, Barcelona, 2011, p. 46.

¹⁹ Cfr. Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, pp. 75-78



Monumento a la Victoria, Talca. Obra de León Cugnot. Fotografía: José Luis Rissetti

Luis Montes Rojas ha realizado cinco esculturas en bronce, titulada esa serie *Ornamento*, a partir de fotografías históricas de soldados chilenos heridos y mutilados en la Guerra del Pacífico. La brillante *puntualización* de este artista surge cuando toma en consideración los elementos decorativos (una mesita o un pedestal, por ejemplo) en los que esos “héroes” se apoyan²⁰. En una lúcida *mise-en-abyme* llevó estas piezas a un anticuario y las fotografió sobre muebles o con el fondo de una suntuosa vajilla. Se produce un singular camuflaje o una integración en el seno de esa historia-anticuario-decorativa, una perversa (re)vuelta del monumento²¹ que pone en primer término la “insignificancia” del heroísmo y de la retórica patriótica que intenta suplementar todo aquello que ha (sido) mutilado.

Recordemos que Adolf Loos en su polémico texto *Ornamento y delito* (1908) señaló que el ornamento es una epidemia que tiene a los humanos esclavizados, una trampa por tanto, un signo de degradación estética y moral, en definitiva, un delito, “puesto que perjudica enormemente a los hombres atentando contra la salud, el patrimonio nacional y, por ello, la evolución cultural”. Loos sostenía que la evolución cultural equivale a la

²⁰ “Hubo un intento de enaltecimiento del soldado herido, sea cual hubiese sido su estatus previo al conflicto. [Muchos de los soldados fueron reclutados en las calles por las que deambulaban o en las cárceles]. Las fotografías localizadas por el artista Luis Montes Rojas en el Museo Histórico Nacional de Santiago de Chile así lo demuestran. Introduciría un matiz: la exaltación no se dirigía hacia la dignidad del soldado herido. Sino hacia la herida. Columnas y pedestales profusamente decorados sirven de reposadero para los miembros seccionados de los combatientes, resaltando la invisibilidad de las extremidades perdidas en el campo de batalla. El resultado es esta operación fotográfica confusa que se tambalea entre lo noble, lo cruel, lo paródico, lo humillante y lo heroico” (Juan José Santos: texto sobre *Ornamento* de Luis Montes Rojas).

²¹ Unas piezas de la serie *Ornamento* de Luis Montes Rojas fueron presentadas en la exposición *Reconsiderando el monumento*, comisariada por Miguel Cereceda en el Palacio de Quintar de Segovia. “El arte público y monumental —apunta Cereceda en torno a ese proyecto— parece uno de los grandes olvidados de la historia del arte. La gente reconoce con dificultad las estatuas y las esculturas en las plazas y las calles de las ciudades, pero ignora por lo general a los artifices de estas obras. Ello es sorprendente, puesto que se trata de un arte público, que a todos pertenece. Sin embargo, el carácter oficial, patriótico y conmemorativo que suele tener la estatua y la escultura pública en general, hacen que su estética sea considerada como tradicional, poco novedosa o conservadora, y que por ello la estatua sea especialmente olvidada por los historiadores del arte. Por lo demás, la escultura pública y monumental tiene algo de decimonónico y, en el contexto de la gran ciudad contemporánea, dominada por el automóvil, por los rascacielos y por las grandes vallas publicitarias, la escultura monumental tiende a pasar desapercibida. Todo ello unido a sus valores eminentemente patrióticos y patriarcales, parece que hubiera vuelto este arte monumental completamente obsoleto” (Miguel Cereceda texto curatorial de la exposición *Reconsiderando el monumento*).



LUIS MONTES ROJAS | *Ornamento*, fotografía de la Serie de 10 fotografías. Impresión digital en papel Hahnemuhler Rag Baryta 315 g. Enmarcadas en madera lacada al duco tono nogal oscuro. Medidas externas: 113 x 81,5 cms. Instalación, medidas variables | Serie 5 esculturas en bronce

eliminación del ornamento y, así, refiriéndose a la modernidad, añadió: “Lo que constituye la grandeza de nuestra época es que esta es incapaz de realizar un ornamento nuevo”. También Le Corbusier lanzó enfáticas diatribas contra la decoración²². Los modernos tenían que buscar una pureza estética que obligaba a depurar tanto el “fachadismo” como todo aquello que, por analogía epidérmica, es mero tatuaje. Luis Montes Rojas recupera lo que podríamos llamar una *ornamentalidad crítica* por medio de sus anómalas “estatuillas de época”, esos objetos que parasitan el espacio anticuario²³.

Conviene tener presente que, con el ornamento, la efectividad del arte guarda relación con una cierta tendencia hacia la autorreferencialidad. Según Alfred Gell, las superficies de un objeto se *animan* cuando los motivos decorativos proceden a articular “una intrincada danza a la que nuestros ojos se muestran dispuestos a abandonarse”²⁴. Los ornamentos no tienen otra razón de ser que la de captar la atención, pero ese es, como hemos indicado, el *deseo meduseo* de las imágenes. La ornamentación *aumenta a eficacia de los objetos*, impone una estética de la diferencia que revela, como apuntó Deleuze, un proceso dinámico de crecimiento de un motivo “constituido por zonas de intensidad variable”²⁵.

Una y otra vez encuentro en la estética de Luis Montes Rojas un entrelazamiento entre decoración y mutilación, ya sea en la fractura

²² “El *décor* es de orden sensorial y primario como color, y conviene a los pueblos sencillos, a los campesinos y a los salvajes. La armonía y la proporción solicitan el intelecto, llaman la atención del hombre culto” (Le Corbusier: *Hacia una arquitectura*, Ed. Poseidón, Barcelona, 1977, p. 122).

²³ “Lo que exponen los anticuarios en sus miniaturas son figuras ornamentales; miniaturas, platos y tazas... Pero lo que más nos interesa aquí son las estatuillas de época. Algunas de ellas, representando militares o soldados. Oficios de moral cuestionable convertidos en piezas que decoran interiores de hogares. Hechas con porcelana, metal o madera, y adornadas con colores y brillos. Ornamento y delito se unen en una misma materia” (Juan José Santos: *textos sobre Ornamento* de Luis Montes Rojas).

²⁴ Alfred Gell: “Sobre el arte ornamental” en *Concreta. Sobre creación y teoría de la imagen*, nº 7, Valencia, 2016, p. 57.

²⁵ Thomas Golsenne entiende que el ornamento no es parte del embellecimiento externo y accesorio de un cuerpo, “sino que es la expresión de una fuerza de diferenciación. [...] El ornamento constituye la vitalidad misma de la cosa a la que confiere su potencia” (Thomas Golsenne: “Armas y joyas. Sobre la potencia de la ornamentación en el Renacimiento” en *Concreta. Sobre creación y teoría de la imagen*, nº 7, Valencia, 2016, pp. 43-53)



LUIS MONTES ROJAS | *Del deber, la virtud y la derrota*, 2015.
Intervención del Patio Andrés Bello, Casa Central de la U. de Chile. Instalación,
medidas variables. Fotografía: José Luis Riseti

del pináculo en *La casa en ruinas*, en los “héroes” de *Ornamento* o en la magnífica intervención que realizó en la Casa Central de la Universidad de Chile (2015), confrontando la estatua de Bello con el *Horacio* de Rebeca Matte. El *punctum* de esta instalación es el dedo “fracturado” del patricio romano que impone el deber de luchar por la patria hasta la muerte. Fragilidad y vanidad, ceguera y prepotencia se articulaban en esa confrontación escultórica en la que el “telón de fondo” eran los gestos de las manos del poder, una verdadera deíctica autoritaria en la que, como bien apuntó Sergio Rojas, se trata de una suerte de carnavalización de la historia y un recuerdo de nuestra propensión a la amnesia²⁶.

Estamos en una época de espectáculos en la que, definitivamente, la realidad supera a la ficción²⁷. Tenemos que recordar que no solamente es que en el Paraíso está la muerte (“Et in Arcadia Ego”) sino que en esas tierras reina el dios Pan. Tal vez esa urdimbre de pánico y sublimidad es lo propio de nuestra condición social, de la barbarie que está contenida en la ciudad. Estamos, no digo nada nuevo, tremendamente alienados, empantanados en la mayor de las “desconfianzas”²⁸. Hoy no se necesita, para la *ejecución del sujeto*, montar un pelotón de fusilamiento como queda fijado en la representación de *3 de Mayo* de Goya o en la *Ejecución de Maximiliano* de Manet²⁹, basta

²⁶ “Ambas representaciones del ejercicio del poder –el entendimiento Rectoral y la voluntad desmedida del patricio romano– se enfrentan al interior de la intervención “Del deber, la virtud y la derrota” de Luis Montes, como una especie de carnavalización de la historia, cuando las jerarquías y relaciones de sentido consagradas en los textos escolares entran en crisis. Entonces los “personajes” abandonan sus particulares relatos y se encuentran en un presente cuyo desconcierto ha desencadenado el retorno insubordinado del pasado, cuando en medio de la marea neoliberal uno se pregunta de qué ha tratado la historia” (Sergio Rojas sobre *Del deber, la virtud y la derrota* de Luis Montes Rojas).

²⁷ “La fórmula según la cual “la realidad supera la ficción” cobra su sentido. Solo la ficción, por la necesidad de sus encadenamientos, tiene la capacidad de subrayar esa suspensión de las razones que impone la realidad” (Jacques Rancière: *Figuras de la historia*, Ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013, p. 32).

²⁸ “Pero esa supresión de la alienación –advirtió Marx en el texto de 1844 titulado “Crédit et banque”–, ese retorno del hombre a sí mismo y por lo tanto al otro, no es más que una ilusión. Es una autoalienación, una deshumanización tanto más infame y extremada cuanto que su elemento ya no es la mercancía, el metal, el papel, sino la existencia moral, la existencia social, la intimidad misma del corazón humano; cuanto que, bajo la apariencia de confianza del hombre en el hombre, es la suprema desconfianza y la completa alienación”.

²⁹ Bataille señaló, a propósito del cuadro de Manet, que la “ejecución del sujeto” se pone de manifiesto en un desprendimiento absoluto de toda forma o voluntad del decir: “A priori, la muerte, administrada de forma metódica, finalmente, por soldados, es desfavorable a la indiferencia: se trata de un sujeto cargado de sentido,

con tener atrapada a la sociedad entre la deuda y la burocracia. Sin saberlo, tal vez, nos estemos practicando una especie de lobotomía global. La ideología (contemporánea) de la crisis no deja de camuflar su indecencia con una palabra como “confianza”. Conocemos la fragilidad inherente a las instituciones humanas, esa precariedad de todo orden político³⁰. Luis Montes Rojas, por medio de su particular “homenaje” a Brancusi en la *Columna sin fin* (2018), deconstruye la imagen del líder político, hace que desaparezca el rostro del “héroe” o directamente ridiculiza un orden que revela su condición “acéfala”³¹.

La lucha política surge, habitualmente, del dolor ante la injusticia, nos movilizamos, en ocasiones, al sentir la herida en el seno de la democracia. En buena medida el arte crítico de Luis Montes Rojas surge de la necesidad de encontrar alguna esperanza³². “El tiempo de la historia –apunta Jacques

de lo que se desprende un sentimiento violento, pero Manet parece haberlo pintado como insensible; el espectador lo sigue en esa apatía profunda. Ese cuadro recuerda la insensibilización de un diente: se desprende una impresión de progresivo e invasor entumecimiento” (Georges Bataille: *Manet*, Ed. Skira, París, 1955, p. 52).

³⁰ “Nos gustaría saber algo más sobre los mecanismos por los que reaparece “esa barbarie contenida en el seno de la ciudad”. Pero precisamente el mito no nos dice nada sobre ese tema. O mejor dicho, nos presenta a Pan cuyas acciones o manifestaciones son imperceptibles, por ejemplo, una música cuyo origen se desconoce como es la de Eco, esa ninfa a la que Pan acosa con requerimientos y a la que, a su vez, remite un sonido que viene de no se sabe dónde; Eco que rechaza a Pan porque ama a Narciso, precisamente aquel que ama su propia imagen. En resumen, Pan es tan invisible como el lazo social que puede llegar a deshacer. Los griegos hacían de Pan la causa presente-ausente de todo lo que no tiene causa; la razón de todo lo que carece de razón, en particular, de esas totalizaciones paradójicas en las que una colectividad de pacíficos arcadianos se muta súbitamente en una horda salvaje” (Jean-Pierre Dupuy: *El pánico*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1999, pp. 29-30).

³¹ “La escultura vertical como símbolo de poder, ahora constituida por símbolos de poder. Bustos de personajes ilustres, de los cuales no hace falta saber su identidad pues ya sabemos que serán hombres occidentales, blancos, ostentadores de riqueza. Uno tras otro, uno sobre otro, componen esta nueva columna que sostiene el orden de un sistema que encuentra su sostén en ellos mismo, una autarquía que no admite fisuras ni externalidades” (Luis Montes Rojas sobre *Columna sin fin*).

³² “Se trataría, como han sostenido Gilles Deleuze y Félix Guattari, de producir una imagen capaz de “confiar al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan al acontecimiento: el sufrimiento siempre renovado de los hombres, su protesta recreada, su lucha reiterada una y otra vez”. [...] Es aquí, para terminar, donde *un arte* toca, no “la vida”, como suele decirse, sino *una vida*: la “vida impersonal y sin embargo singular” cuya “determinación de inmanencia” buscó Gilles Deleuze al final, justamente, de la suya. Ahora bien, el elemento más “vital” de esa vida, su bella energía de protesta, de creación, su *virtus* misma, reside para Deleuze en lo que hemos precisamente reconocido, desde Warburg hasta Pasolini, como el *desafío del dolor*: “Una herida se encarna o se actualiza en un estado de cosas una vivencia; pero es en sí misma una pura virtualidad en el plano de la inmanencia que nos lleva a una vida. Mi herida existía antes que yo”” (Georges Didi-Huberman: *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2014, p. 221).



LUIS MONTES ROJAS | *Columna sin fin*, 2017. Resina poliéster, fibra de vidrio y espuma de poliuretano, estructura interior de acero y pintura roja poliuretana de terminación. 460 x 80 x 60 cms.

Rancière- no es solamente el de los grandes destinos colectivos. Es aquel en el que cualquiera y cualquier cosa hacen historia y dan testimonio de la historia. A la máscara de cera de los fusilados del *Tres de mayo* [de Goya] responde el rosa de las mejillas de la *Lechera de Bordeaux*. El tiempo de la promesa de emancipación es también aquel en que toda piel resulta capaz de manifestar el brillo del sol, todo cuerpo autorizado a gozar de él cuando puede y a hacer sentir ese goce como testimonio de historia³³. El dispositivo representativo de las composiciones escultóricas de Montes Rojas, transforma la memoria en disposición crítica, la fuerza en potencia³⁴.

Boris Groys sostiene que bajo las condiciones de la modernidad hay dos formas de producir y hacer llegar al público una obra de arte: como mercancía o como instrumento de propaganda política. Godard afirma que no se trata de mostrar las cosas verdaderas, sino de mostrar como son verdaderamente las cosas, retomando a Brecht que en 1935 nombraba las *cinco dificultades para decir la verdad*: la inteligencia de la fidelidad, la moral de lo trágico, el sentimiento de urgencia, la voluntad de experiencia y el coraje de santidad. Ser realista en el arte implica, para el autor de *Madre coraje*, ser realista también fuera del arte. La *pasión de lo real* persiste en el arte contemporáneo y particularmente en la obra de Luis Montes Rojas. Nuestro “desobramiento” puede que no sea otra cosa que una continuación del pensamiento materialista y afortunadamente ateo que llevó, entre otras cosas, a una *desacralización* de la obra de arte e incluso a una descomposición de la idea romántica del artista³⁵. Una época marcada por la biopolítica del miedo³⁶, en la que las ideologías, según declaran

³³ Jacques Rancière: *Figuras de la historia*, Ed. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2013, p. 63.

³⁴ “De ahí la hipótesis que formula Louis Marin: el dispositivo representativo tendría por función operar la transformación de la fuerza en potencia, por una parte re-presentándola (en el espacio y el tiempo del reino), por otra legitimándola. “Si la representación en general tiene un doble poder: el de hacer de nuevo e imaginariamente presente, incluso vivo, al ausente y el muerto, y el de constituir su propio sujeto legítimo y autorizado exhibiendo cualificación, justificaciones [...], dicho de otra manera, si la representación no solo reproduce en hecho sino también en derecho las condiciones que hacen posible su reproducción, entonces entendemos el interés del poder por apropiársela. Representación y poder son de igual naturaleza” (Christian Salmon: *La ceremonia canibal. Sobre la performance política*, Ed. Peninsula, Madrid, 2013, p. 109).

³⁵ Cfr. Alain Badiou: *El siglo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2005, p. 194.

³⁶ “Con la administración especializada, despolitizada y socialmente objetiva, y con la coordinación de intereses como nivel cero de la política, el único modo de introducir la pasión en este campo, de movilizar activamente a la gente, es haciendo uso del miedo, constituyentemente básico de la subjetivi-

LUIS MONTES ROJAS | *Sub terra. Stencil, 2019*

voceros autorizados, han “finalizado”, algunos procesos plásticos intentan dar cuenta de *la vida precaria*, reconsiderando el sentido de la comunidad pero a partir de la dimensión frágil de la corporalidad.

*Puede que “arte de propaganda” no sea otra cosa que un oxímoron*³⁷ aunque tal vez lo que suceda es que ya no tenemos (casi) nada que decir y todo aquel intento (formulado por Benjamin en su famoso cierre del texto sobre la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica) de responder con la politización arte a la estetización de la política haya terminado reducido a la glaciación museal de los planteamientos culturales (pretendidamente) antagónicos. Como decía Hannah Arendt, nos basta con mantener los ojos abiertos, “para ver que nos encontramos en un verdadero campo de escombros”. El intelectual y el artista tienen, fundamentalmente, que tratar de conquistar una parcela de humanidad. Una obra de arte debería ser capaz, con la condición, como es manifiesto con los trabajos de Luis Montes Rojas, de hacer la “historia narrable”, de producir la anticipación de un hablar con otros.

Más allá del discurso post-moderno del *fin de la historia*, asistimos tanto a una resurrección (atea seguramente) de los cuerpos cuanto a una reaparición de la rebeldía con intención de producir acontecimientos históricos³⁸. Desde las revueltas de las plazas árabes hasta la Acampada Sol o el movimiento Occupy Wall Street, se extendió por todo el mundo un reguero de *indignación*. Las políticas austericidas no consiguieron otra cosa que generar una *re-politización del cuerpo social*. Tres décadas después del eclecticismo posmoderno tenemos, necesariamente, que *tomar partido*, cobrando conciencia, como hace Luis

dad actual. Por esta razón la biopolítica es en última instancia una política del miedo que se centra en defenderse del acoso o de la victimización potenciales” (Slavoj Žižek: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Ed. Paidós, Barcelona, 2009, p. 56).

³⁷ “La palabra “propaganda” tiene un aura siniestra al sugerir estrategias manipuladoras de persuasión, intimidación y engaño. Por el contrario, la idea de arte significa para mucha gente una esfera de actividad dedicada a la búsqueda de la verdad, la belleza y la libertad. Para algunos, “arte de propaganda” es una contradicción de términos. No obstante, las connotaciones negativas y emotivas de la palabra “propaganda” son relativamente nuevas y están íntimamente ligadas a las luchas ideológicas del siglo XX. El empleo original del término para describir la propagación sistemática de creencias, valores y prácticas se remonta al siglo XVII, cuando el papa Gregorio XV promulgó en 1622 la *Congregatio de Propaganda Fide*” (Toby Clark: *Arte y Propaganda en el siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 7).

³⁸ Cfr. Alain Badiou: *El despertar de la historia*, Ed. Clave Intelectual, Madrid, 2012.

Montes Rojas, de que la tarea necesaria no es meramente la de imitar lo que sucede sino tratar de ofrecer instancias críticas emancipadoras³⁹ en tiempos de franca des-democratización. Hay que enfrentar la historia partiendo de referencias cívicas, tratando siempre de hacer comprensible aquello que nos preocupa. Debemos actuar más allá de la melancolía, recuperar, en tiempos deprimentes, el vigor del pensamiento crítico y si tenemos que tener algún tipo de nostalgia debería ser del *futuro*.

Puede que la lógica del campo expandido, tematizada por Rosalind E. Krauss, no supusiera tanto una *pérdida del pedestal* cuanto una problematización de aquello sobre lo que se cimentaba el discurso histórico. En la pieza *Sub Terra*, como el propio Luis Montes Rojas reconoce, saca partido de la divertida tergiversación del monumento al Marqués de Larios que planteo el colectivo Agustín Parejo School en Málaga. En caso del artista chileno lo que hace es *dar el protagonismo* al trabajador que está, literalmente, “semienterrado” *al pie del pedestal* del monumento a Matías Cousiño. La mano con el mineral, en otra estatua que se “reconstruye” a partir de su *utilización*, parece que estuviera haciendo un gesto de *rebeldía*, una extraña “sublevación histórica”. David Harvey advierte que los continuos espectáculos de la cultura de la mercancía, incluida la mercantilización del propio espectáculo, ayudan a fomentar la indiferencia política: “Todo apunta –leemos en *Espacios de esperanza*- a la consecución de un nirvana aturdido o de una actitud totalmente *blasé*, que es la fuente de toda indiferencia”⁴⁰. La sociedad está saturada de esteticismo y, arrastrados por la viralización de las redes y deseando la *dopamina del like*, todos buscamos la fama-post-warholiana, esos segundos que son el penoso resto de aquel *pedestal histórico*.

El arte puede ser, de acuerdo con Rancière, político modificando lo visible, el modo de percibirlo y expresarlo: “Frente al consenso, el arte busca el

³⁹ “El arte no es simplemente reflejo de la realidad sino que toma *partido* por algo o contra algo. El espejo del arte no es inerte ni inanimado. No está dotado de la objetividad de un instrumento científico, pues no sólo es observador sino también participante. No existe arte sin una participación apasionada en la realidad que se quiere representar. La noción de *reflejo* sólo define imperfectamente esta participación artística” (Ernst Fisher: “El problema de lo real en el arte moderno” en *Polémica sobre realismo*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, pp. 104-105).

⁴⁰ David Harvey: *Espacios de esperanza*, Ed. Akal, Madrid, 2007, p. 195.

disenso, lo que en términos formales puede significar la búsqueda de nuevos modos de construir la relación entre el espacio y la identidad, el espectáculo y la mirada, la proximidad y la distancia”. Tenemos que articular nuevas formas de producir disenso, esto es, preparar lugar de encuentro entre arte y política. En el último de los textos que escribió en mayo de 1979 sobre la revolución iraní, titulado “¿Es inútil la revuelta?”, Michel Foucault señala que el hombre que se revuelve es a fin de cuentas inexplicable: “Ha de tener un desarraigo que interrumpa el despliegue de la Historia y sus largas serie de razones para que un hombre prefiera “realmente” el riesgo de la muerte a la certidumbre de tener que obedecer”⁴¹.

Toda la obra de Luis Montes Rojas puede ser entendida como un *proceso crítico anti-monumental* o, en otros términos, una lúcida forma de la “historia materialista”⁴² que acecha, una y otra vez, la cuestión de la *damnatio memoriae*⁴³. La obra *A la memoria* que Luis Montes Rojas presentó en Sala de Arte Museo sin Muros, del Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile en el 2014, estaba compuesta por una medalla que recuerda los cien años de la muerte de Portales representando la cabeza del monumento del ministro (símbolo corporal e histórico del imperio de la ley y de la dinámica del progreso) que estaba en la Plaza de la Constitución. El 11 de septiembre de 1973, el fatídico día del golpe militar, la escultura de Portales recibió varios impactos, concretamente cinco balas atravesaron la cabeza broncea. “Muchos –apunta Luis Montes Rojas- se sorprenden de la coincidencia que liga este acontecimiento a la verdadera muerte de Portales, quien fuera

⁴¹ Michel Foucault citado en J. Afary y K.B. Anderson: *Foucault and the Iranian Revolution*, Chicago University Press, 2005, p. 263.

⁴² Se podría hacer una lectura de la estética de Luis Montes Rojas en las claves interpretativas desplegadas por Miguel A. Hernández-Navarro en *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiiano)*, Ed. Micromegas, Murcia, 2012.

⁴³ Una de las obras de la exposición de Luis Montes Rojas en la Sala Matta del Museo de Bellas Artes se titula precisamente *Damantio Memoriae* y de ella señala que “es la proposición de un antimonumento, un ejercicio que funciona en la dirección opuesta a la monumentalidad entendida ésta como fórmula instituida para la escritura de la historia y, desde ahí, constituir una memoria colectiva relativa a hechos y valores que se hallan inscritos en ella. La instalación maniobra entonces con la deconstrucción de la gramática monumental de tal forma que permite reutilizar sus componentes para volver a escribir una versión interesada sobre la historia ya escrita, tergiversando la direccionalidad de cada uno de los elementos constituyentes lo que determina necesariamente un lugar de arribo disímil del punto de partida” (Luis Montes Rojas sobre *Damantio memoriae*).

asesinado de un tiro en la cara. Sin embargo, sabemos que no es más que una mirada forzada de un hecho que más que una casual coincidencia nos propone otra lectura que no es fortuita. Diego Portales, el ministro que construye la República, es el inspirador del gobierno dictatorial de Pinochet⁴⁴. Las balas que atraviesan a Portales (en diálogo con la obra que realizó Fernando Sánchez Castillo con los impactos de las ráfagas de metralleta en el techo del Congreso de los Diputados español que son recuerdos-omitidos del golpe de estado, fracasado afortunadamente, del 23 de febrero de 1982) terminan por ser “tergiversadas” en un atentado (*para*)político como extrañas joyas. Lujo histórico⁴⁵ que nos recuerda las heridas de las utopías políticas⁴⁶.

De la *majestad política* no queda, en la bruma del olvido, otra cosa que los rastros de violencia, “las heridas” casi ilegibles, las ruinas *domésticas*; el esplendor caído no genera nostalgia y todo aquello que pudiera haber sido sublime ha quedado triturado en lo banal⁴⁷. El simbolismo patriótico, encarnado por el cóndor, puede terminar por revelar que el ciudadano ha terminado por desaparecer tras ser consumido como atroz “carroña”. La escultura titulada *República* (2017), con toda la precisión-obsesiva que es tan

⁴⁴ Texto de Luis Montes Rojas sobre *A la memoria*.

⁴⁵ “De esta manera los balazos cobran sentido como una verdadera acción política que dispone a la estatua como signo vivo de la historia, y a la Joyería como un dispositivo de reposición de aquel acontecimiento. Los pequeños bronce se constituyen entonces en monumentos portátiles que representan un acontecimiento histórico cuya dimensión supera largamente lo que el mismo objeto puede atesorar en sus formas, pero que ponen de manifiesto una acción que expone un enfrentamiento ideológico sobre la propia historia de Chile” (Luis Montes Rojas texto sobre *Joyería*).

⁴⁶ “Como el arte, el pensamiento utópico siempre ha sobrevivido a los entierros prematuros, y en determinadas épocas ha protagonizado incluso resurrecciones bastante espectaculares desde los no-lugares de los mapas de la vida social y cultural. Sobrevivir y volver a nacer, el deseo de aniquilar la muerte, la añoranza de una vida mejor, siempre han formado parte de los impulsos más obstinados que en la adversidad mantienen viva la utopía. En nuestro siglo, el discurso del fin de la utopía es tan endémico en la imaginación utópica como lo son sus visiones de mundos alternativos, tiempos distintos, otras formas de pensar” (Andreas Huyssen: “Recuerdos de la utopía” en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 252).

⁴⁷ “Sólo algunos teólogos doctrinarios antiguo-europeos conservan un sentido para “majestad”. Tendrían que ser los primeros en comprender por qué el Estado majestuoso, en sus épocas de esplendor, mostró tantos rasgos de gloria como rasgos de horror. También los reyes son admirables cuando renuncian graciosamente a destruirnos. A partir de los productos de decadencia del horror de la majestad se desarrolló desde el Romanticismo la estética política del riesgo de vida, que fue mistificada por la filosofía de la burguesía, después de Burke y Kant, como la capacidad del ánimo humano de juzgar sobre objetos sublimes o estremeecedores” (Peter Sloterdijk: *Esfemas III*, Ed. Siruela, Madrid, 2006, p. 367).



LUIS MONTES ROJAS | *A la memoria*, 2014. Medallón en bronce fundido y patinado, de 70 cms. de diámetro. Fotografía: José Luis Rissetti

característica de Luis Montes Rojas, deconstruye un emblema-comunitario asociado con la libertad y el vuelo que nos elevaría hacia la “grandeza” para hacernos pensar en el fondo insondable de miedo que nos constituye como sujetos-vacíos⁴⁸.

No podemos olvidar que los documentos de cultura también lo son de barbarie. En el instante del peligro, el artista tiene que ser, como demuestra Luis Montes Rojas, un *materialista histórico*, un experto en “restauraciones escultóricas” que recupera rostros desenchajados como el de la Victoria *histórica* o el del soldado vencido por el Padre de la Patria. Parece como si en el teatro del presente en el que, según Gabriel Tarde, la tragedia retrocede cada vez más ante la comedia, si bien ésta se vuelve continuamente más triste y afligida, los *pedestales* solamente sirvieran para que la memoria mutilada tuviera algo en lo que apoyarse. La retórica (deconstructiva) de la Historia que despliega (per-versamente) Luis Montes Rojas tiene algo de *oxímoron*⁴⁹. Es necesario recordar lo olvidado, hay que tratar de suturar el trauma, aunque sepamos que nuestro destino es oscuro casi tanto el pasado que retorna como lo reprimido. *Time is out of joint*⁵⁰ y, cuando nos faltan las palabras, necesitamos imágenes (pese a todo).

⁴⁸ “*República* toma inicio desde una reflexión acerca del lugar que ocupa el cóndor en nuestro ordenamiento simbólico. Reemplazo de la figura del águila imperial, su lugar en el escudo representa el vigor y la fuerza. Sin embargo, a pesar de su simbólica dignidad no deja de ser “un hermoso buitre”, como lo llama Gabriela Mistral, un ave de carroña que enfrentada al huemul parece encarnar la idea del poder y el autoritarismo. La maraña de aves ha terminado por hacer desaparecer al sujeto, quedando sólo aquello que más de una vez ha venido a simbolizar la persecución, el control y el miedo” (Luis Montes Rojas sobre *República*).

⁴⁹ “En la retórica las figuras de la renuncia a la simplificación se conocen como *correctio* y *oxímoron*. En la primera, el orador se corta la palabra a sí mismo, sustituyendo una primera expresión inapropiada por una segunda más apropiada. Se podría afirmar que toda la historia de las ideas sigue este procedimiento, sólo que las correcciones se reparten entre varias generaciones. La otra figura surgió de la observación de que algunos oradores se sienten incapaces de decidir si describen un gusto concreto como dulce o más bien como algo agrio, como agrio pero también como algo dulce: con el resultado de que inician la huida hacia delante con el fin de hacer de la indecisión un valor propio, lo agridulce, el doble sabor, el predicado doble. Literalmente, el *oxímoron* significa lo agudo-romo o lo ardiente-templado” (Peter Sloterdijk: *Esferas III*, Ed. Siruela, Madrid, 2006, p. 660).

⁵⁰ “El mundo va mal, la pintura es sombría, se diría que casi negra. Formulemos una hipótesis. Supongamos que, por falta de tiempo (el espectáculo o la pintura están siempre “faltos de tiempo”), se proyecta solamente pintar, como el Pintor de *Timón de Atenas*. Una pintura negra sobre una pintura negra” (Jacques Derrida: “Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad)” en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 92).



LUIS MONTES ROJAS | *República*, 2017. 130 cóndores fundidos en bronce, pulidos. Placa de hierro. Dimensiones: 180 x 60 x 60 cms. Fotografía: José Luis Rissetti

OBRAS SALA MATTA

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES





Hystérie, 2016

Cabezas en yeso de 46 cms. de altura x 42 cms. de ancho, medidas variables.

Fotografía: José Luis Rissetti



***La casa en Ruinas*, 2019**
9 pináculos en resina poliéster y fibra, uno en yeso. 185 cms. altura
Alfombra circular roja, 4 metros de diámetro.



***Columna sin fin*, 2017**
Resina poliéster, fibra de vidrio y espuma de poliuretano, estructura interior de
acero y pintura roja poliuretana de terminación. 460 x 80 x 60 cms.

Mesas de centro, 2019

Colección de estatuillas de Presidentes (10) en resina

Vitrina de acero y cúpula de acrílico de 170 x 120 x 37 cms.

Video full Hd 1920x 1080.

5 mesas de granito y bronce pulido, con estatuillas





Sub Terra, 2019
Escultura en bronce patinado, sobre pedestal de acero. 140 x 25 x 25 cms.



República, 2017
130 cóndores fundidos en bronce, pulidos. Placa de hierro. ζ Dimensiones: 180 x 60 x 60 cms.



Ornamento, 2014
5 esculturas en bronce sobre pedestales de época. 10 fotografías en color, impresión digital.



Padre de la patria, 2019
Escultura en resina poliéster, 100 x 150 x 90 cms.



Damnatio Memoriae, 2012

Instalación, medidas variables

3 cabezas de bronce pulido, de 48 cms. de altura. Cable de acero

Pintura roja

LUIS MONTES ROJAS (1977)

Escultor, vive y trabaja en Santiago de Chile. Licenciado en Artes Plásticas mención Escultura de la Universidad de Chile y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia, España.

Académico del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, Senador Universitario por la Facultad de Artes, Coordinador de Investigación del Departamento de Artes Visuales y editor de la revista [*cuatro treintaitrés*].

Coordinador del Núcleo de Investigación de Escultura y Contemporaneidad, es responsable de las investigaciones *Escultura contemporánea en Chile: genealogía de una transformación*, financiada por Fondart 2015, *La densidad política del Monumento al General Schneider (1971) y el Monumento a Salvador Allende (2000)*, financiada por el concurso DAV2017, así como *Escultura y contingencia: producciones críticas entre los años 1959 – 1973* financiada por Fondart 2018. Ha escrito numerosos textos y artículos sobre escultura, arte público y arte contemporáneo, siendo además editor de publicaciones como *Arte público, propuestas específicas; El arte de la historia y Escultura y contemporaneidad en Chile: tradición, pasaje, desborde.1985-2000*.

Expone de forma individual en *Santa Lucía*, Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Parque Forestal (2016); *Galería de los Presidentes*, MAC Parque Forestal (2015); *Del deber, la virtud y la derrota*, intervención en la Casa Central de la Universidad de Chile (2015); *Carne de Estatua*, Galería Tajamar (2013); *Damnatio Memoriae*, Sala Juan Egenau (2012), y de forma colectiva en *Reconsiderando el monumento*, Palacio de Quintanar, Segovia – España, curatoría de Miguel Cereceda (2019); *De aquí a la Modernidad*, Museo Nacional de Bellas Artes, curatoría de Gloria Cortés Aliaga (2018 – 2019); *Cuerpos Liminales*, Centro de Extensión de la Universidad Católica, curatoría de Mauricio Bravo (2017); *Gigantes y derivas*, intervención de la ex Cárcel de Cuenca, Ecuador, curatoría de Hernán Pacurucu y Víctor Hugo Bravo, (2016); *Sobreexposición*, MAC Quinta Normal, curatoría de Juan José Santos (2016); “Vacua-s-cultura”, MNBA – Museo Abierto, Santiago y Concepción, curatoría de Víctor Hugo Bravo (2014), entre otros.

Consuelo Valdés

**MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES
Y EL PATRIMONIO**

Emilio de la Cerda

SUBSECRETARIO DEL PATRIMONIO CULTURAL

Carlos Maillat Aránguiz

**DIRECTOR SERVICIO NACIONAL
DEL PATRIMONIO CULTURAL**

Para Clara, Marcia, Andrés, Santiago y Aitana

AGRADECIMIENTOS

Luis Montes Becker, Pablo Rivera, Edgardo Garín,
Sergio Cerón, Carolina Pelegrí, Francisca Cerda,
Arturo Hevia, Elida Valenzuela.

CRÉDITOS

FOTOGRAFÍA: José Luis Rissetti

DISEÑO DE OBRAS : Ramiro Leiva

PROYECCIÓN Y MODELADO 3D: Álvaro Sallés

VIDEO Y EDICIÓN: Roery Herrera

MODELADO : Cristián Meza

PRODUCCIÓN: Taller Montes Becker

EQUIPO DE TRABAJO: Williams Inostroza, Marcelo
Mardones, Guido Orellana, Alan Espinoza, Gastón
Norero, Delleuphane Lorentus, Diego Rodríguez

VIDEO MESA DE CENTRO: Teresa Núñez Villalobos,
María Núñez Villalobos, Guadalupe Núñez
Villalobos, Pedro Jofré, Víctor Herrera, Angélica
Herrera, Hugo Herrera, Luis Solari, Elena Rosa
Vilches, Patricia Santibáñez y Josefina Ramírez

INVITA



PARTICIPAN



DISTRIBUCIÓN GRATUITA

EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
Fernando Pérez Oyarzun

SECRETARÍA DIRECCIÓN
Verónica Muñoz Mora

CURADORAS
Gloria Cortés Aliaga
Paula Honorato Crespo

**DEPARTAMENTO DE COLECCIONES
Y CONSERVACIÓN**
Eva Cancino Fuentes

EXHIBICIONES TEMPORALES
María de los Ángeles Marchant Lannefranque

COMUNICACIONES
Paula Fiamma Terrazas
Paula Celis Díaz

RELACIONES PÚBLICAS
María Arévalo Guggisberg

RELACIONES INSTITUCIONALES
Cecilia Chellew Cros

DISEÑO GRÁFICO
Lorena Musa Castillo
Wladimir Marinkovic Ehrenfeld
Camila Vicencio Pérez

MEDIACIÓN Y EDUCACIÓN
Graciela Echiburu Belletti
Matías Cornejo González
Constanza Nilo Ruiz
Montserrat Brandan Strauszer

INVESTIGACIÓN
Jaime Cuevas Pérez

ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS
Alejandro Bley Uribarri
Manuel Arenas Bustos
Marcela Krumm Gili
Carlos Alarcón Cárdenas

Ignacio Gallegos Cerda
Elizabeth Ronda Valdés
Hugo Sepúlveda Cabas

**AUTORIZACIÓN SALIDA E
INTERNACIÓN OBRAS DE ARTE**
Sebastián Vera Vivanco

MUSEOGRAFÍA
Ximena Frías Pinaud
Marcelo Céspedes Márquez
Gonzalo Espinoza Leiva
Mario Silva Urrutia
Jonathan Echeagaray Olivos

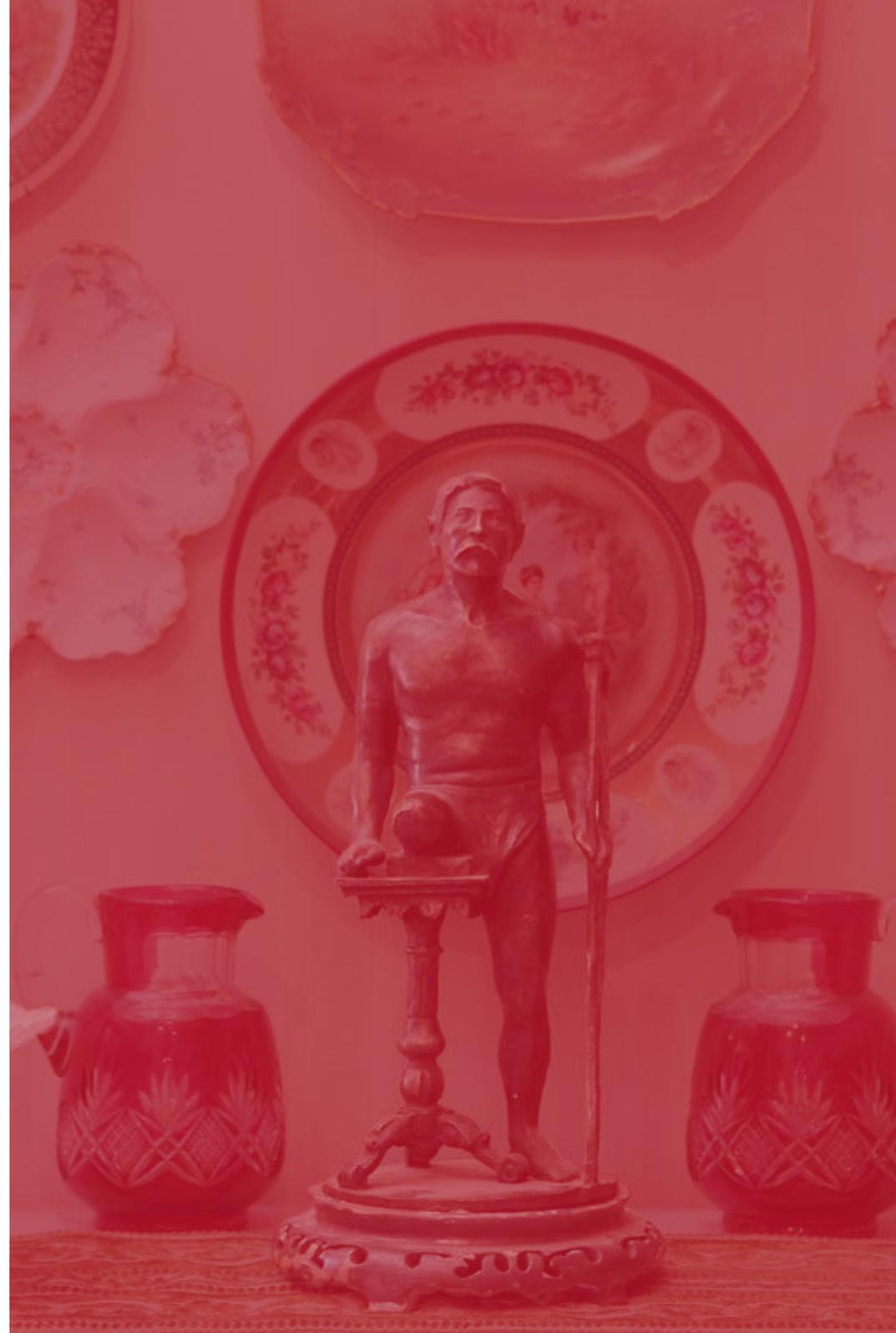
MUSEO SIN MUROS
Patricio M. Zárate

**BIBLIOTECA Y CENTRO
DE DOCUMENTACIÓN**
Nelthy Carrión Meza
Juan Pablo Muñoz Rojas
Segundo Coliqueo Millapán
Soledad Jaime Marín
Katia Venegas Foncea

ÁREA DIGITAL
Érika Castillo Sáez

AUDIOVISUAL
Stephan Aravena Manterola

SEGURIDAD
Gustavo Mena Mena
Hernán Muñoz Sepúlveda
Eduardo Vargas Jara
Pablo Véliz Díaz
Alejandro Contreras Gutiérrez
Guillermo Mendoza Moreno
Luis Solís Quezada
Warner Morales Coronado
Vicente Lizana Matamala
Patricio Vásquez Calfuén
Rodrigo Espejo Villanueva
Héctor Lagos Fernández





Ministerio de
las Culturas,
las Artes y el
Patrimonio

Chile
en marcha

Gobierno de Chile