caiana #10 | primer semestre 2017 : 179-189

ISSN 2313-9242

caiana

Soledad García Saavedra
Universidad Alberto Hurtado, Chile

Un parque llamado Deseo. Prácticas y discursos curatoriales en el Parque Cultural de Valparaíso

Un parque llamado Deseo. Prácticas y discursos curatoriales en el Parque Cultural de Valparaíso*

Soledad García Saavedra
Universidad Alberto Hurtado, Chile

En las últimas décadas la transformación de cárceles a espacios culturales ha proliferado en América Latina. Ciudades como Bogotá, Sao Paulo, Valparaíso, Montevideo, y La Romana han transformado los recintos penitenciarios en museos, parques, centros de arte contemporáneo y aldeas culturales, respectivamente.[1] Este auge de conversión para la habilitación del patrimonio, ha sido lo suficientemente nítido como para identificar un patrón de renovación cultural amparada por las fuerzas políticas que actúan entre las exigencias globales y las decisiones oligárquicas del momento, en pos del bienestar económico de la sociedad y su entorno. Uno de los impulsos de estas fuerzas políticas constituye la industrialización de los lugares de memoria,[2] un fenómeno de conversión en el que en muchos casos, la catástrofe ocurrida en esos sitios –a nivel natural o humano–, se transforma por un lado, en conmemoración e historia, y por otro lado, desemboca en una exitosa y atractiva formula de tragedia, placer y espectáculo.[3] En otras palabras, podríamos corroborar la afirmación de García Canclini de que en América Latina "el patrimonio [solo] existe como fuerza política en la medida que es teatralizado".[4]

La espectacularidad física de estos espacios culturales, trama además procesos conflictivos en su conversión. Podríamos recordar a modo de ejemplo, el caso cumbre de erradicación de los rastros de violencia, protagonizada por la masacre de la cárcel de Carandiru en Sao Paulo en 1992 tras la revuelta de los prisioneros en donde murieron 111 reclusos de los cuales 109 fueron abatidos por disparos de la policia militar, quedando en pie un edificio del complejo penitenciario transformado hoy en el Parque da Juventude. Incomparables con la trágica masacre en Carandiru, constituyen las pugnas de poder entre las instituiciones gubernamentales y los alcances comunitarios y barriales que protagonizó la conversión –primero de cárcel a éx-cárcel y luego a parque–, de la actual Corporación Parque Cultural de Valparaíso (PCdV), uno de los proyectos más ambiciosos realizados bajos las políticas culturales de Chile en democracia, inaugurado el año 2011.

El proyecto, concebido en base a un complejo penitenciario en desuso, consiste en un terreno de 2,5 hectáreas que alberga a tres edificaciones de distintas épocas: la Casa de Pólvora de 1810, la prisión que data de 1917, y un edificio de cinco pisos destinado al arte, el teatro, la danza, la documentación y la lectura. Estas tres edificaciones, que atraviesan más de dos siglos de historia, actualmente se articulan mediante un parque con árboles y senderos peatonales **(figs. 1 y 2)**.

Fig. 1 Actual Museo de sitio, Polvorín. Fotografía: Parque Cultural de Valparaíso.

Fig. 2 PCdV, vista hacia el Edificio de Transmisión, ex galería de reos. Fotografía: Parque Cultural de Valparaíso.

En este texto, abordaré algunas de las tensiones culturales y espaciales de esta institución desde los distintos medios y aspiraciones que problematizan la memoria como estratos visibles y latentes que

refuerzan modos de representación, ya sea materiales –a través de la concepción y cambios de su edificación–, como inmateriales –a través de la modificación de valores y comportamientos de los visitantes–. A partir de la identificación de esas tensiones, me aproximaré a la posición que adoptó discursiva y programáticamente la primera dirección artística del Parque Cultural (2010-2013) bajo la conducción del crítico de arte Justo Pastor Mellado, con el propósito de reflexionar sobre los procesos de transformación de un sitio histórico, la rehabilitación moderna de un espacio cultural, los discursos curatoriales adoptados y las posibles preguntas e ideas que subyacen en los conflictos y memoria colectiva del lugar.

Primer estrato: instrumentalización de vestigios y malestar

A diferencia del usual emplazamiento de recintos penitenciarios apartados de la vida urbana de un lugar, el Parque Cultural, coloquialmente llamado "ex-cárcel", se encuentra en la loma del cerro Cárcel del puerto de Valparaíso. Su ubicación fue planificada estratégicamente para la defensa de una posible agresión naval inglesa a inicios del siglo XIX, para lo cual se construyó un almacén de pólvora.[5] Luego, entre los años 1846 y 1999 fue ocupado por el Ejército chileno, quien construyó la prisión para recluir a reos **(figs. 3 y 4)**. Posteriormente, en medio de los cambios jurídicos del inmueble, la Municipalidad de Valparaíso vendió el complejo al Ministerio de Bienes Nacionales y, entre los años 2000 y 2002, se concibió desde la Secretaría General del Ministerio, la apertura del recinto para fines y usos culturales por distintos agentes. A partir de esa fecha, se reactivó el espacio con actividades culturales en torno al teatro y la música, imbuidos en su mayoría de un sentido social y comunitario[6] aunque no ausentes de desmanes en cada evento organizado. Simultáneamente, el Consejo Nacional de la Cultura (CNCA), instaló las escuelas de rock.[7]

En paralelo a los nuevos usos culturales, se gatillan tres polémicas que entrelazan aspiraciones e intereses dispares en torno al valor del recinto. La primera es la inclusión arbitraria del recinto a la celebración del Bicentenario de Chile decretada en 2002 por la Comisión Presidencial de Infraestructura Cultural del presidente Ricardo Lagos. El proyecto encargado a la inmobiliaria Novaterra, inicialmente conocido como "Campus Cultural", se insertaba dentro del "Plan Valparaíso" cuyo propósito era doble: por una parte, fomentar la reactivación económica de la ciudad y, por otra, subsanar la evaluación negativa que en un primer momento recibiera la postulación de un sector de Valparaíso a la lista de Patrimonio de la Humanidad de la Unesco realizada por el Consejo de Monumentos Nacionales. Un año después, Valparaíso es admitido en este nuevo rango y coincide con la creación del CNCA y su instalación en la ciudad en el 2004, además de su posicionamiento para convertirse en la "capital cultural de Chile" según el nombramiento del senado.[8]

Fig. 3 Acceso a la ex-cárcel, previo a la transformación de Parque Cultural. Fotografía: Parque Cultural de Valparaíso.

Fig. 4 Explanada de tierra, ex cárcel Valparaíso. Fotografía: Parque Cultural.

La segunda polémica ocurre en torno al diseño arquitectónico de Oscar Niemeyer del 2007, quien propuso tres diseños que desconocían las cualidades del espacio, principalmente, el vestigio del Almacén de Pólvora y la cárcel en desuso. Aunque el proyecto fue un regalo del arquitecto a la ciudad-puerto, éste fue descartado.

Ambas polémicas generaron la organización de un movimiento social agrupado por los ocupantes del espacio: Juntas de vecinos, colectivos artísticos y sociales que rechazaron y detuvieron los embates inmobiliarios con el fin de defender los edificios "originales". Sin embargo y entremedio de revueltas e incendios, en 2008 son desalojados los ocupantes del recinto por fuerza de carabineros, constituyéndose la última polémica que aún permanece en el recuerdo de los ex ocupantes y habitantes del barrio. Un año después, y en pleno gobierno de la presidenta Michelle Bachelet, se licita a concurso público el proyecto arquitectónico para el Parque. Su jurado estuvo compuesto por profesionales, representantes de distintas instituciones públicas y la ciudadanía, lo cual significó la inclusión de los antiguos gestores y aseguró la preservación del Almacén de Pólvora y la cárcel, los que en la nueva institucionalidad cultural se calificarán como "lugares de memoria".

Segundo estrato: concepciones de libertad y restricción

La ocupación de los gestores independientes durante los siete años en la ex cárcel, implicará una concepción del espacio público de manera opuesta a los principios arquitectónicos del nuevo Parque. De acuerdo a las entrevistas recogidas por la socióloga Camila van Diest a los ex ocupantes del recinto, la importancia del cuidado y apertura pública de la ex cárcel constituía una alternativa diariamente disponible para la expresión, la recreación y el entretenimiento liberado de restricciones. Además de los murales y *graffitis* en los muros y los talleres de circo-teatro, los partidos de futbol, en su mayoría "pichangas", eran la actividad que cristalizaba simbólicamente este valor de libre acceso y "vocación comunitaria". Incluso, esta actividad es recordada constantemente tanto por los reos y ex ocupantes como símbolo de libertad. En cambio, en sus primeros años de funcionamiento, el área verde representó una de las tensiones más evidentes de prohibición que enfrentó el espacio al convertirse en un apetecido terreno con prado en la ciudad de Valparaíso **(figs. 5 y 6)**.

Si seguimos la perspectiva del sociólogo Tony Bennett, la construcción de los parques –al igual que la de los museos– canaliza el rol cultural de una agenda política gubernamental para materializar un efecto de progreso. En términos concretos, el parque impone orden, higiene y paz. Es un ambiente que, en la tradición anglosajona, supone valores morales de comportamiento y sanación. De esta manera, Bennett –citando las palabras del arquitecto del Central Park de Nueva York–, insiste en que los parques son "una influencia favorable para la cortesía, el auto-control y la templanza" y por tanto, "una gentil pero efectiva escuela para la ciudadanía".[9] Considerados como antídotos para un entorno agreste, los parques cumplen la función de atenuar las tensiones, suavizar los grados de malestar, descansar o recordar en un ambiente calmo y agradable, el pasado.[10] Son espacios acogedores para el ocio y el encuentro social, sin embargo intransigentes ante los deseos o inventivas de recreación. Esta ambivalencia que está presente en muchos parques, pero de forma inédita en Valparaíso, contiene una diferencia abismante con la orgánica entrópica y laberíntica de Valparaíso, donde la retícula urbana es incompatible a las quebradas y los cerros, donde la improvisación, la imprecisión y la disfuncionalidad de sus construcciones son el carácter natural y provisonal de una ciudad expuesta también a los siniestros naturales como incendios, tormentas y terremotos.

Fig. 5 Pasillos galería de reos. Fotografía: Parque Cultural de Valparaíso.

Fig. 6 Galería de reos, destruida. Fotografía: Parque Cultural de Valparaíso.

Si tomamos el parque como símbolo representativo de orden y norma para la regulación, cabe

preguntarse de qué manera estas fuerzas antagónicas de restricción y los deseos de recreación son articuladas, mediadas y reconocidas hacia la comunidad y su entorno. Y en específico: cómo la protección del polvorín como la cárcel se reconecta con los funcionamientos de una nueva lógica museal emparentada al orden que impone el Parque; ¿de qué manera se rearticula la complejidad arquitectónica del pasado y del presente?

Aunque estas preguntas son difíciles de responder con certeza (por la mixtura de própositos e intereses institucionales) tuvieron una reflexión y resonancia durante la primera dirección del Parque. Los conflictos evidentes e implícitos que resonaban en el Parque fueron planteados por el crítico de arte Justo Pastor Mellado. A modo general, podríamos adelantar que la dinámica del discurso de Mellado y la posición de su programa durante los cuatro años de su dirección, consitió en un desplazamiento del conocimiento del arte de historias locales omitidas y estancadas hacia un deseo de reparación social para construir una afiliación entre el Parque y la comunidad. Para reconocer la complejidad de este discurso y su implementación es necesario hacer un desvío en la envergadura arquitectónica del Parque Cultural.

Tercer estrato: del curador de infraestructura a la reparación social

Como uno de los proyectos más ambiciosos realizados bajos las políticas culturales de la Concertación en Chile, es la primera infraestructura fuera del radio capitalino y uno de los últimos en albergar dominios heterogéneos e inclusivos de participación donde se impone una complejidad disciplinar de práticas y saberes en paralelo que conviven junto a la recreación y el turismo **(fig. 7)**. La renovación arquitectónica del recinto[11] contempló tres ambientes distintos e interconectados. El primero corresponde a la adaptación de la prisión para el funcionamiento de salas de ensayo de teatro, danza, música y prácticas asociadas con el circo y la cocina; ésta fue calificada por sus diseñadores como "arquitectura de reciclaje" ya que se mantuvo la construcción externa –e incluso los muros interiores con las marcas de pinturas y rayados de cada celda– y se habilitó para cada sala, una infraestructura y equipamiento adecuado para los requerimientos de cada práctica. Mellado la llamará "edificio de transmisión". La segunda edificación fue la "arquitectura contemporánea" compuesta por un Centro de Documentación, una Sala de Lectura para el Adulto Mayor, un Espacio de Lectura Infantil, salas de exposiciones, una sala de teatro, una sala de laboratorio multidisciplinario y cuatro espacios de proyección comercial: un restaurante y café, dos sitios para tiendas, y una amplia playa de estacionamiento. Para el año 2015, solo tres espacios de los cinco pisos del edificio se encontraban con programación. Por último, el espacio que conecta a ambos edificios a través de un sendero público constituye la "arquitectura paisajística": un diseño de parque que circunscribe al Almacén de Pólvora, el Patio de los Pimientos y un Invernadero, contiguo a la remodelada prisión.

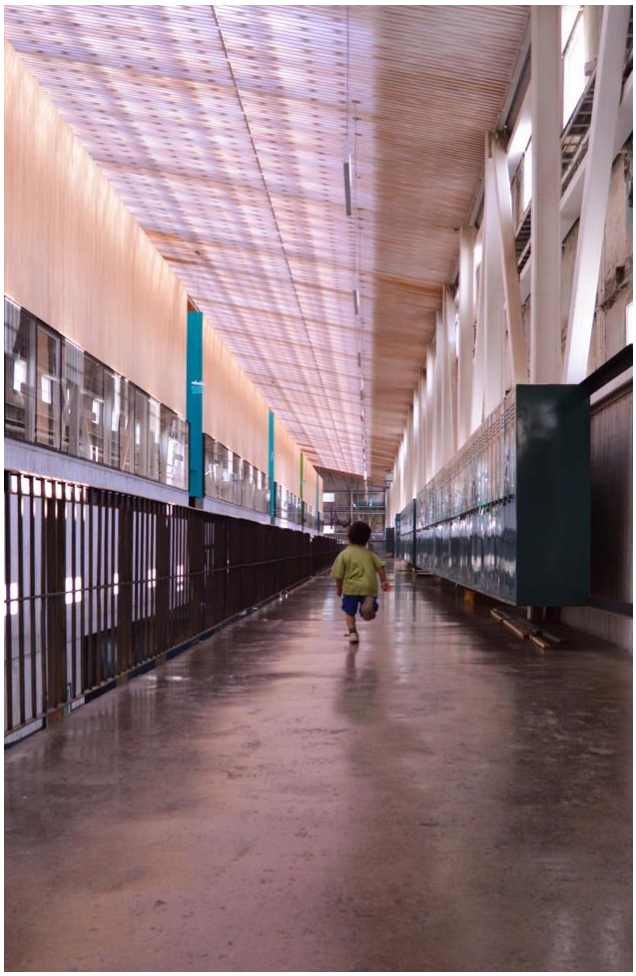

Fig. 7 Actual pasillo en la ex galería de reos. Fotografía: Parque Cultural de Vaparaíso.

La asociación polifacética del Parque fue definida en el pensamiento poético de Mellado como "un dispositivo de lectura del imaginario local".[12] Esta propuesta consistió en un mecanismo que permitía formular procedimientos de investigación y reconocimiento del contexto específico del parque para reunir un conjunto de interpretaciones y praxis de las distintas identidades culturales y subjetivas "averiadas", abandonadas o raramente atendidas de Valparaíso. Mellado comprendía la inconsistencia y quiebre que significaba para una comunidad la

infraestructura del Parque, su "continuidad encubridora",[13] cuando en realidad "redefinía roles y modos de empleo" de un espacio inserto en una "ciudad que se caracteriza por una vandalización constante de ésta".[14] En esa sintonía, la complejidad interdisciplinar del parque permitía "reconstruir los vínculos averiados", enfatizando la consistencia de manifestaciones rituales y sociales como las coreografías de bailes chinos, las cocinas populares del puerto, la activación de un invernadero casero, los clubes de adulto mayor o las residencias y las clínicas de arte por sobre las exhibiciones de plástica y arquitectura locales. Aun cuando las exhibiciones fueron comprendidas como herramientas de mediación, la prioridad consistía en la reparación e integración vecinal por medio de la convivencia y la interrelación en torno al Parque. De esta manera, la dirección editorial del Parque proponía "articula[r], acciones de centro cultural, de centro de arte y de centro comunitario [con el objetivo de montar] procesos de conocimiento, no para satisfacer una demanda de consumo espectatorial, sino para producir dos cosas: conocimiento reparatorio y pragmática del lenguaje".[15] Estos ejes componen las pautas y un plan de acción que dejaba en evidencia las discrepancias sobre cómo abordar la formación del arte, los malestares en contra del parque, sus contradicciones y la historia de Valparaíso.

Crítico de los procesos violentos de gentrificación de algunos barrios de Valparaíso (principalmente Cerro Alegre y Cerro Concepción), como de la comprensión de la memoria desde su instrumentalización estatal-espectacular para la producción del patrimonio industrial, Mellado trató al parque desde un diálogo constante entre historia y memoria, o desde una estrategia dinámica entre pasado y presente. Para sostener e ilustrar este modelo que honestamente llamó un trabajo "parcial o incompleto", recuperó el ensayo documental *A Valparaíso* realizado por el cineasta holandes Joris Ivens en 1963. El interés de este film recayó en su utilización de imágenes de archivo de temporalidades diferentes para leer y pensar la localidad desde el presente; es una representación que ofrece, en palabras de Mellado, "un eje definido por una dualidad ascenso/descenso"[16] donde las tomas de escaleras y ascensores en los cerros de Valparaíso contienen implícitamente los registros de destrucción, desafiliación y desigualdad de la lucha social, particularmente obrera y penitenciaria, por resguardar el patrimonio. A su vez, en el pensamiento crítico de Mellado, *A Valparaíso*, significaba pasar de una "máquina de memoria" a una "máquina de ficción": este proceso de trabajo no solo implicaba rastrear y reconstruir una historia, sino que la reconstrucción del pasado podía ser reformulada a través de actos, gestos y formas de invención que actuaran en el presente, generando un nuevo lenguaje o ideas alternativas.

El corto de Ivens representaba además un delimitado campo como constructor de un imaginario local que se adentra en las relaciones sociales mínimas y cotidianas. Un ensayo que observa, actúa e inventa. Y que por tanto permitía a Mellado sustentar un referente para articular en el Parque "acciones patrimoniales habitables, con acciones para el desarrollo de una vida comunitaria, con acciones de experimentación formal".[17] De esta manera, Mellado –conocido por el apodo metafórico de sus propias teorías, llamó al Parque Cultural un espacio *post-patrimonial*, cuya apuesta estimaba la invención de una *ficción documental*. En términos simples, este traspaso consistía en preservar, mediar y crear formas de vida comunitaria con prácticas contemporáneas que podían modificar la experiencia y vincularse entre sí.

Por otra parte, este carácter intencional de ficción, determinado también por el uso de un "lenguajero", categorías conceptuales por sobre la descripción de las cosas –obras e imágenes–, se argumenta en un texto de suma acogida en los discursos sobre prácticas curatoriales en América Latina, "El curador como productor de infraestructura" (2001).[18]

Cómplice de las redefiniciones que por esos años distinguía Marcelo E. Pacheco sobre el justificable recambio entre "Historia del arte vs. Práctica curatorial"[19] y de las propuestas filosóficas de Deleuze y Guattari en *Kafka. Por una literatura menor* (1975), Mellado aboga por una atención y escritura de las historias locales omitidas y estancadas, entre ellas la producción de escenas locales y las *historias de malestar* suscitadas por la carencia de reconocimiento de artistas en sus propias localidades. De esta manera, Mellado aplica la dimensión política de la historia menor de Deleuze y Guattari, aquella que constituye los puntos ciegos de la historia mayor al limitarse a lo lineal, lo homogéneo y reconocido, por estar fuera del desarrollo de un sistema o de la definición de categorías estandarizadas, de sus progresos y sus constantes.

Tal como lo explica Branden W. Joseph en su lectura sobre la historia menor del artista y músico Tony Conrad, esto no implica una historia aislada o anónima, sino una que está siempre en relación a dichas categorías, apareciendo en algunos momentos en una nota al pie y otras veces en un lugar central de una historia mayor.[20] Por tanto, aparecen en los bordes o márgenes de estilos, movimientos y *tropos*,

cuya relación es deterritorializarlos, abriendo sus categorías a relaciones de conexiones e interacciones heterológicas. En otras palabras, lo medular de una historia menor es que abre otras categorías, proponiendo una continua diferenciación y variación respecto a su propio territorio y, al mismo tiempo, "va más allá del umbral representativo del estándar mayoritario, por exceso o defecto".[21]

El *método* enunciado de Mellado adapta aquel diálogo, ante la inexistencia de una historia mayor, llámese una historia del arte consolidada en Chile. En su defecto, lo que interpela es una *historia retrasada*, para reparar y sostener una nueva hipótesis desde un "exceso 'lenguajero' que ejerce el rol de generador de ficción".[22]

Asimilando la historia del arte como un campo de deuda y carente de agenda, la pequeña historia pretende una zona de producción curatorial desde los marcos de las obras, desde las problemáticas que proyectan sus soportes y ejes para nombrar, anotar y narrar un discurso. En las variadas comprensiones e incorporaciones de la historia menor, la de Mellado se aferra a las dimensiones poéticas, a la invención de la palabra y a las conexiones que pueden leerse desde los diagramas culturales y sus elementos simbólicos, no así desde los diagramas personales/biográficos de los artistas y sus obras, menos aún desde la interpelación y reescritura de documentos de archivos, puesto que sus pretensiones se enmarcan en un mecanismo intrínseco que constituye el discurso y el deseo de autor.[23]

A veces, la ficción que declara no es necesariamente una historia verosímil, sino una teoría que se desborda y se adelanta a los procesos constitutivos de una institución. Lo que se tejió fue, predeciblemente, una nueva novela: la novela del Parque Cultural de Valparaíso, cuyos primeros capítulos estaban incubados en la página web institucional y luego publicados en el libro *Escritura Funcionaria. Ensayos sobre políticas de gestión en arte y cultura* (2013). Mellado, la llamaría una empresa historiográfica, no desde el historiador "profesional" y/o "académico", menos desde la afirmación de una carrera curatorial, sino desde un intelectual que compone un ejercicio analítico de conexiones *entre una teoría e historia menor del arte*, en dos modos narrativos que conjugan una ficción, una invención.

Aún cuando esta posición oscilante constituye una continuidad en el discurso de Mellado, la que ha sido interpelada por algunos historiadores del arte en Santiago como una *ficción histórica*[24] o un relato provisional de *historias ficticias*,[25] surge una serie de interrogantes sobre el lugar que ocupa esta teoría menor para el ejercicio curatorial.

Considerando el valor que se le atribuye al lenguaje y a su juego metafórico arraigado en las problemáticas de las instituciones, así como a la pérdida de los límites en provecho de una reformulación de las limitaciones de un campo como la historia del arte, es posible sostener que dicha posición sintoniza más con las ocupaciones de la diversa trayectoria de los estudios culturales, cuyas problematizaciones –siguiendo a Stuart Hall–, establecen "una teoría crítica, donde se contestan, localizan, conjeturan conocimientos que deben ser debatidos en una manera dialógica".[26] Esta afirmación merece un estudio aparte; uno que al menos de cuenta de la apropiación de la práctica curatorial en vista de la desfasada historia del arte y de las insuficiencias institucionales, tanto universitarias como culturales en Chile, como también de las paradojas que suscita hoy el foco de estudio en lo local para encarar la adherencia a un campo disciplinario de procedencia extranjera; justamente cuando llega a Sudamérica hacia el 2000, la importación traducida de ideas de autores como de H. Belting en 1983[27] y A. Danto[28] en 1984, sobre la crisis de la historia del arte y la invención de teorías a modo de entrar en el "abarrotado mercado de la literatura sobre arte".[29]

Sin embargo, si asentimos en la configuración de esta nueva novela, ¿qué sucede cuando una teoría sobre la curaduría se encarna en un espacio cultural, en este caso en el Parque Cultural de Valparaíso? ¿Cómo se asimila?

Para retomar el *modus operandi* de los discursos de Mellado sobre el Parque, se hace necesario revisar los ejes previamente enunciados y definidos de "conocimiento reparatorio" y "pragmática del lenguaje". Estos ejes componen las pautas y las determinantes de acción, donde afloran las discrepancias sobre cómo abordar la historia, particularmente la memoria de los vestigios.

Este plan contó con una bajada. Aquí es donde entra el rol de las exposiciones comprendidas como espacios para la mediación. Constituyen otra herramienta, una que actúa de forma primaria y directa para encauzar la teoría de encuadre sobre la escena artística de Valparaíso. En su texto *Ensayo sobre Mediación en el PCV* publicado en septiembre del 2012 en la web, Mellado define cuatro exposiciones que representan las tensiones entre una "cultura popular urbano-portuaria y una cultura rural de interior diferenciado".[30] Estas son: el ciclo *Sentimental* con la exposición inaugural de la sala artes visuales, *Objetual* (enero-abril 2012), la

exposición *Ciudad abierta* (diciembre 2012-marzo 2013). Entre medio hubo exposiciones como *Grabado Manifiesto* (junio-agosto 2012), *Alzheimer* (agosto-octubre, 2012) curada por el artista chileno Patricio Vogel, y la última con un acento transnacional, la itinerante *Of Bridges and Borders* (marzo-mayo, 2013) curada por el suizo-argentino Sigismond de Vajay y exhibida los meses anteriores en Fundación Proa, Buenos Aires. En este sentido, el programa complementaba exposiciones locales con muestras internacionales que, en algunos casos, se desmarcaban de la línea predeterminada, incluyéndose según la coyuntura de un momento.

Más allá de la coherencia o pertinencia de estas exposiciones en la programación de la escena local, lo que me interesa resaltar es el valor reparatorio que le asignó Mellado a las exposiciones. Por ejemplo,

> En 'Sentimental', el dolor, la pena, la venganza, la pasión, son caracteres de un tipo de producción subjetiva que afecta el concepto de socialidad y define una relación fóbica o eufórica con el espacio, con el habitar. Siendo ésta una de las razones de por qué la gentrificación que está teniendo lugar en algunos barrios, es verificada como el signo de una derrota de la que otros han aprendido a sacar ventajas que resultan imaginariamente insostenibles. Una exposición como 'Sentimental´ debe contribuir a reparar los daños ligados a la violencia de este proceso.[31]

Nuevamente la pugna a la que alude Mellado repara en uno de los conflictos de malestar ciudadano, exacerbada en Valparaíso ante la prioridad de capitales económicos y su fervor por las construcciones novedosas y eficientes **(fig. 8)**.

Fig. 8 Vista a la exposición Objetual, junto a la obra *Divine* del artista Luis Salas, 2012. Fotografía: Parque Cultural de Valparaíso.

La primera exposición del ciclo, *Objetual,* presentaba obras de siete artistas de Valparaíso que visibilizaban la perdida emotiva y mental de los objetos y su consciente reubicación y resignificación en los espacios. En las palabras de Mellado, "Los objetos, en cierta medida, son anclas del deseo", por tanto, la exposición actuaba desde "un doble regimen del objeto: como portador de una carga emocional y/o como una meta alcanzar".[32] En las obras exhibidas, la mayoría de los artistas transforman una suma de objetos rotos, en ruina –e incluso invisibles– para expresar las paradojas de una "ciudad por los suelos". Chantal de Rementeria en sus paneles transcribía con hilos más de novecientos nombres de comercios, servicios y asociaciones vigentes en Valparaíso. Luis Salas documentó fotográficamente los abandonados vestigios de la revolución industrial como las copas de agua de los Ferrocarriles, o la tragedia de 20 personas homosexuales muertas por el incendio de la *discoteque* "Divine", producto de un atentado homofóbico del que quedaban sus huellas en su instalación sobre el suelo. Paola Caroca atendió aquellos objetos decorativos de hogares de clase media en encuadres fotográficos, conformando una colección de imágenes y otorgándole valor a una vida íntima. Las obras de los artistas Mario Ibarra, Manuel Sanfuentes, Pedro Sepúlveda y Vanessa Vásquez, hacían visible la condición de ruina en las calles y en lo doméstico: con tenor ilustrativo, denunciante y asfixiante para las referidas a la ciudad de Valparaíso y, en su dimensión privada, a partir de la poética de las recuperaciones personales. En términos conceptuales y prácticos, el encuadre propuesto por Mellado delimitaba un campo sobre el imaginario local, cristalizado en una sola disciplina: las artes visuales. Si nos preguntamos por aquel "deseo que tiende a salirse del tema" y "que parte hacia la deriva" –tomando prestadas las palabras de Felix Guattari–, la exposición quedaba más bien muda. Fuera de la densidad de seis textos sobre cada artista/obra (de más de 300 palabras cada uno) distribuidos por columnas en un mismo panel y un texto de presentación, la exposición coincidía más con aquella tradición moderna del arte en que la obra puede hablar por sí sola[33], al ofrecer un espacio limpio de rótulos explicativos, donde el espectador contemplaba los objetos, principalmente fotografías, telas, papeles y videos. Fue una exposición formal, correcta y uniforme tanto en tema como en montaje. En ese sentido, muy lejana de una *ficción documental experimental* que pudiese proyectar en sí misma la vitalidad del deseo, sus preguntas o espacios de imaginación a nivel colectivo, o que produjera una reenacción del documental de Joris Ivens, donde pudiese existir un discurso visual e ideas alternativas. Más bien, la exposición se autodelimitó a un encuadre de respuesta circular: las

obras verificaban los trozos de ruina, el deterioro y los siniestros, intensificando y reafirmando el problema, más que reparándolo. Iteraba en un ciclo auto-reflexivo sobre identidad. Desde el programa de mediación del Parque Cultural, la capacidad para gatillar un estado de conciencia sobre las obras y la condición de Valparaíso se solventaba en las actividades que acompañan a las exhibiciones con coloquios sobre los temas, talleres segmentados y conversatorios de los artistas a los visitantes. La necesidad de este complemento, apoyaba, transmitía contenidos y, por sobre todo, ayudaba a comprender las imágenes exhibidas. Surge entonces la siguiente pregunta: ¿son acaso las exposiciones de artistas locales las que pueden, a través de sus obras, reparar los malestares sociales?

Considerando el acrecentado valor discursivo curatorial otorgado por Mellado a la escritura por sobre el ejercicio espacial, esta misión tenía un cariz utópico. En la práctica exhibitiva, se acentuaban los esfuerzos de recomponer una conducta de percepción y conocimiento estable más que dinámico, la que evidentemente añadía otro ingrediente más para mantener el *status quo* de los imaginarios de *rehabilitación* al interior del Parque.

En ese sentido los discursos curatoriales y prácticas de Mellado se encontraban disociados, confrontados por sus propias expectativas narrativas y la ausencia de estrategias ideadas para el espacio de exhibición que encuentren asidero en la formación de conocimiento e interrogación de conflictos.

Estratos de juego: del Parque a la cancha

Para finalizar, quisiera esbozar cómo percibo esta interrogación de conflictos tanto en el parque como en la práctica curatorial. Retomando el hilo-problemático de la cárcel y los conflictos que subsisten en el Parque, quisiera comentar algunas ideas que sobresalen al revisar ciertas imágenes constantes del Parque publicadas en su web e internet. Considero que estas imágenes-textos concentran ciertos desvíos constructivos sobre la memoria comprendida en su funcionalidad representativa-nostálgica o reparadora y, al mismo tiempo, pueden generar otras salidas para el ejercicio de la práctica curatorial, de acuerdo a las estructuras condicionantes e impuestas por la actual infraestructura del Parque.

Por una parte, se encuentra la evocación y actual uso del Parque para partidos de futbol; como juego conforma la figura transversal entre pasado y presente ya que, en el periodo penitenciario, el futbol posibilitaba un intercambio entre presos, gendarmes y equipos externos formados al alero de clubes de barrios, posibilitando una cierta flexibilidad a la intransigencia de la administración carcelaria y generando un espacio momentáneo cercano a una heterotopia del ritual.[34] En el segundo periodo del Parque ex cárcel, se produce la apropiación de la explanada de tierra para la realización de *pichangas* de barrio. De alguna manera, estas *pichangas* median entre lo que sería un juego de cohesión social en su periodo precedente y el ejercicio de pleno deporte y esparcimiento en el periodo actual del Parque, al proveer una superficie de pasto donde la pelota se desliza mejor, con mayor alcance y con menos caídas dolorosas. Es decir, nuevamente el Parque subsana la irregularidad, en este caso, del campo de juego anterior. En este juego, se encuentra implícita una genealogía y aquellos estratos de conflictos del espacio que son propios de los recuerdos y ocupaciones presentes de la comunidad y el barrio. A partir de esta lectura, podría argumentarse que el fútbol es un documento vivo, cercano, de intereses barriales masculinos y representativos de sus condicionantes fundacionales que traza un arco temporal desde fines del siglo XIX a la fecha. Otros datos que podrían aportar a esta trama de conexiones remiten a que el futbol llega a Chile a través de los inmigrantes británicos que desembarcan en el puerto de Valparaíso, mientras que el Polvorín se construye en defensa de los británicos.

Pienso que el fútbol en el Parque entreteje temas que desplazan la clásica concepción de la memoria como desaparición, pérdida, ausencia, ruina de un pasado nostálgico imposible de resucitar, pero necesario de visualizar en registros para no olvidar. Al mismo tiempo, se condensan en él todas estas cuestiones pero desde un ámbito relacional-social de sustento específico, local y universal, intersectado por ejes temporales sincrónicos y anacrónicos que pueden dar mayor sentido a la comunidad, pudiendo resultar materia de trabajo –desde sus usos e implicancias– para un proyecto expositivo. Tal vez este puede ser un puntapié inicial para generar conexiones entre el interior de una sala de exhibición y su entorno externo del paisaje, para abrirse además a la confluencia del teatro, la danza y el circo desde acciones dialógicas. Esto implica trabajar los espacios desde una transposición idealmente no reductiva solo a la data informativa, a la ilustración contemplativa o a la reparación social, sino que incluya las contradicciones, paradojas y cabos sueltos de un tema, de un espacio, de un momento. Esto implica, además, modificar el actual ejercicio del curador como autoridad excluyente y discrepante de las memorias colectivas. El curador entonces, puede ofrecer espacios de discusión, como también abrir y

activar el espacio cúbico y blanco hacia eventos que transformen la relación temporal con la realidad. Una cuestión que implica trabajar su propia estructura en relación a los espacios de los otros.

Notas

* Agradezco las observaciones y comentarios de Germán Heufemann, Gloria Cortés, Josefina de la Maza y Camila Van Diest para el desarrollo de este texto.

[1] El Museo Nacional de Bogotá fue un antiguo panóptico que en 1948 comenzó a albergar las colecciones históricas del país; la mítica prisión Carinduru fue convertida en 2002 en Parque de la juventud alojando un museo; la ciudad de Montevideo inauguró en julio de 2010 el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC) y, en el sureste de República Dominicana se está remodelando la cárcel en la ciudad La Romana, para transformarse en una aldea cultural. En lo que respecta a Valparaíso, este trabajo se detiene en las especificidades de la conversión de cárcel a parque cultural.

[2] Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire,* Santiago, Lom Ediciones, 2009, p. 53.

[3] Andrés Estefane, "Materiality and politics in Chile's Museo de la Memoria y los Derechos Humanos", en *The sholds 41,* Cambridge, Spring 2013, pp. 158-171, documento electrónico: http://thresholds.mit.edu/issue/41/t41_estefane.pdf, acceso 14 de noviembre de 2013.

[4] Nestor García Canclini, *Culturas Hibridas*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 163.

[5] Marcelo Zamora, "*Polvorín Central de Valparaíso, 1807-1809. Loma de Elías/Cerro Cárcel*", *Revista Archivum*, a. 4, n. 5, 2003, pp. 101-118.

[6] Sigo en esta sección la lectura de Camila van Diest en "*Reapropiaciones y representaciones de la cultura en Chile. Lecturas desde el caso de la ex cárcel de Valparaíso*", 2013, documento electrónico: http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT6/GT6_VanDiestH.pdf, acceso 10 de diciembre de 2013.

[7] Justo Pastor Mellado, *Escritura Funcionaria*, Santiago Curatoría Forense, 2013, p. 35.

[8] El Senado aprobó el nombramiento de la ciudad en "Valparaíso será capital cultural de Chile", *El Mercurio*, 6 de mayo, 2013.

[9] Tonny Bennet, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, New York, Routledge, 1995, p. 225.

[10] Si bien existen varios ejemplos a nivel mundial, uno de los casos chilenos, es la transformación de lo que fue uno de los centros de detención y tortura: Villa Grimaldi en Santiago, cuyo predio fue convertido en 1997 en Parque por la Paz, conmemorando las víctimas torturadas y aprisionadas durante la dictadura militar de Augusto Pinochet. Ver Macarena Gómez-Barris, *Where Memory Dwells, culture and State of Violence in Chile*, California, University of California Press, 2009, pp. 37-73.

[11] De los 113 proyectos presentados al concurso se eligió el diseño de un equipo de arquitectos. La remodelación y construcción del proyecto estuvo a cargo de los arquitectos Martin Labbe, Jonathan Holmes, Carolina Portugueis y Osvaldo Spichiger. Ver documento electrónico: http://pcdv.cl/parque/arquitectura/, acceso 20 de mayo de 2013.

[12] De acuerdo a Giorgio Agamben, un dispositivo hace "referencia a una economía, es decir, a un conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar y orientar –en un sentido que se quiere útil– los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres". Giorgio Agamben, "Qué es un dispositivo" [2007], en *Sociológica*, v. 26, n. 73, México, mayo-agosto, 2011, documento electrónico: http://www.sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112/103, acceso 25 de junio de 2017.

[13] Pastor Mellado, *Escritura funcionaria*, *op. cit*, p. 16.
[14] *Ibidem*, p. 18.

[15] Justo Pastor Mellado, "El PcdV como dispositivo", 01 de octubre de 2012, documento electrónico: http://pcdv.cl/2012/10/01/el-parque-cultural-de-valparaiso-como-dispositivo-de-lectura-del-imaginario-local/, acceso 20 de mayo de 2013.

[16] *Idem*.

[17] *Idem*.

[18] En este texto se utiliza la última versión editada del ensayo de Mellado, "Apuntes para una delimitación de la noción de curador como producción de infraestructura", en José Jiménez (ed.) *Una Teoría del Arte desde América Latina*, Madrid, Turner, 2011.

[19] En "Campos de batalla...Historia del arte vs. Práctica curatorial", ponencia leída para el simposio *Teoría, Curatoría, Crítica*, organizado por la Pontificia Universidad Católica de Chile, 12 a 14 de noviembre de 2001, documento electrónico: http://www.micromuseo.org.pe/lecturas/mpacheco.html, acceso 12 de mayo de 2013.

[20] Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate, Tony Conrad and the Arts after Cage*, New York, Zone Books, 2011, p. 51.

[21] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota, 1987, p. 106.

[22] Mellado, "Apuntes para una delimitación...", *op. cit.*, p. 179

[23] Entendida desde la dimensión de Michel Foucault en "¿Qué es un autor?", en *Aesthetics, Essential works: 1954-1984*, v. 2, Londres, Penguin, 1999.

[24] Guillermo Machuca, "Una ficción histórica", *El Mercurio*, 19 de noviembre de 2000.

[25] Luis Cortés Cuevas, "La vanguardia imposible (o reflexiones en torno a la provisionalidad de la historia del arte en Chile)", en *III Encuentro de Historia del Arte en Chile*, Departamento de Teoría de las Artes, Santiago, 2005, pp. 243-247.

[26] Stuart Hall, "Cultural Studies and Its Theoretical Legacies", en David Morley y Kuang-Hsing Chten (eds.), *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, London, New York, Routledge, 1996.

[27] En su texto "¿El fin de la historia del arte?" (1983), en Hans Belting, *La historia del arte después de la modernidad*, Universidad Iberoamericana, México D.F., 2010.

[28] En su texto "El fin del arte" de 1984, cuyas ideas se profundizan en su libro *Después del Fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de a historia,* Barcelona, Paidós, 1999.

[29] Hans Belting, *La historia del arte…*, *op. cit.*, p. 44.

[30] Justo Pastor Mellado, *Ensayo sobre Mediación en el PcdV*, 10 de septiembre de 2012, documento electrónico: http://pcdv.cl/2012/09/10/ensayo-sobre-mediacion-en-el-pcdv, acceso 22 de mayo de 2013.

[31] *Idem*.

[32] Justo Pastor Mellado, "Libreta de notas, Sentimental (1) Objetual", documento electrónico: http://pcdv.cl/web/wp-content/uploads/2012/02/Libreta-Sentimental-Objetual.pdf, acceso 25 de mayo de 2013

[33] Boris Groys, "On Curatorship", en *Art Power*, Cambridge, MIT Press, 2008, p. 44.

[34] La identificación de estas memorias orales le pertenecen al trabajo de campo realizado por la sociológa Camila Van Diest quien ha entrevistado a los vecinos del cerro Cárcel para el desarrollo de su tesis doctoral titulada *De monde carcéral à espace culturel: Mémoire collective, patrimonialisation et réappropriations. Le cas de la transformation de l'ExCárcel de Valparaiso (Chili)*, L'Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, 2016.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

García Saavedra, Soledad; "Un parque llamado Deseo. Prácticas y discursos curatoriales en el Parque Cultural de Valparaíso". En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte* (CAIA). No 10 | 1er. semestre 2017, pp. 179-189

Fecha de recepción: 20/05/2017
Fecha de aceptación: 20/06/2017