

El gesto y la ceguera
obras de Boris Campos Ernst

Textos de
Rudy Iván Pradenas
Diego Pérez Pezoa

Palabra
Editorial



@2026, Rudy Iván Pradenas y Diego Pérez Pezoa

@2026, Palabra Editorial, primera edición impresa en papel
Santiago de Chile, enero de 2026. Ñuñoa, Santiago de Chile.
palabra02@gmail.com www.palabraeditorial.cl

Diseño y diagramación: Eugenia Prado Bassi

Corrección de estilo: Víctor Ibarra B.

Imagen de portada: Boris Campos Ernst

Fotografxs:

Marcela Villalobos

Jorge Brantmayer

Nicolás Retamal

R.P. I. 2025-A-9048

ISBN: 978-956-6085-51-5

El gesto y la ceguera

Obras de Boris Campos Ernst

Rudy Iván Pradenas

Diego Pérez Pezoa

Palabra
Editorial 



La persistencia del oficio y el oficio de la persistencia en la obra gráfica de Boris Campos Ernst

Rudy Iván Pradenas

*Lo que me ata al grabado es el error.
Nada en él es definitivo. Una equivocación es punto de partida,
la oportunidad de soltar amarras, de dejarse llevar por la materia
lo que es sugerido en este cuerpo a cuerpo, entre una mano que
quiere corregir y la misma mano que hace abandono,
detiene su frenesí y cae.*

Guadalupe Santa Cruz

*Una mano, y solo una
mano desencadenada,
puede trazarlo.*

Gilles Deleuze

Heterogéneos trazos

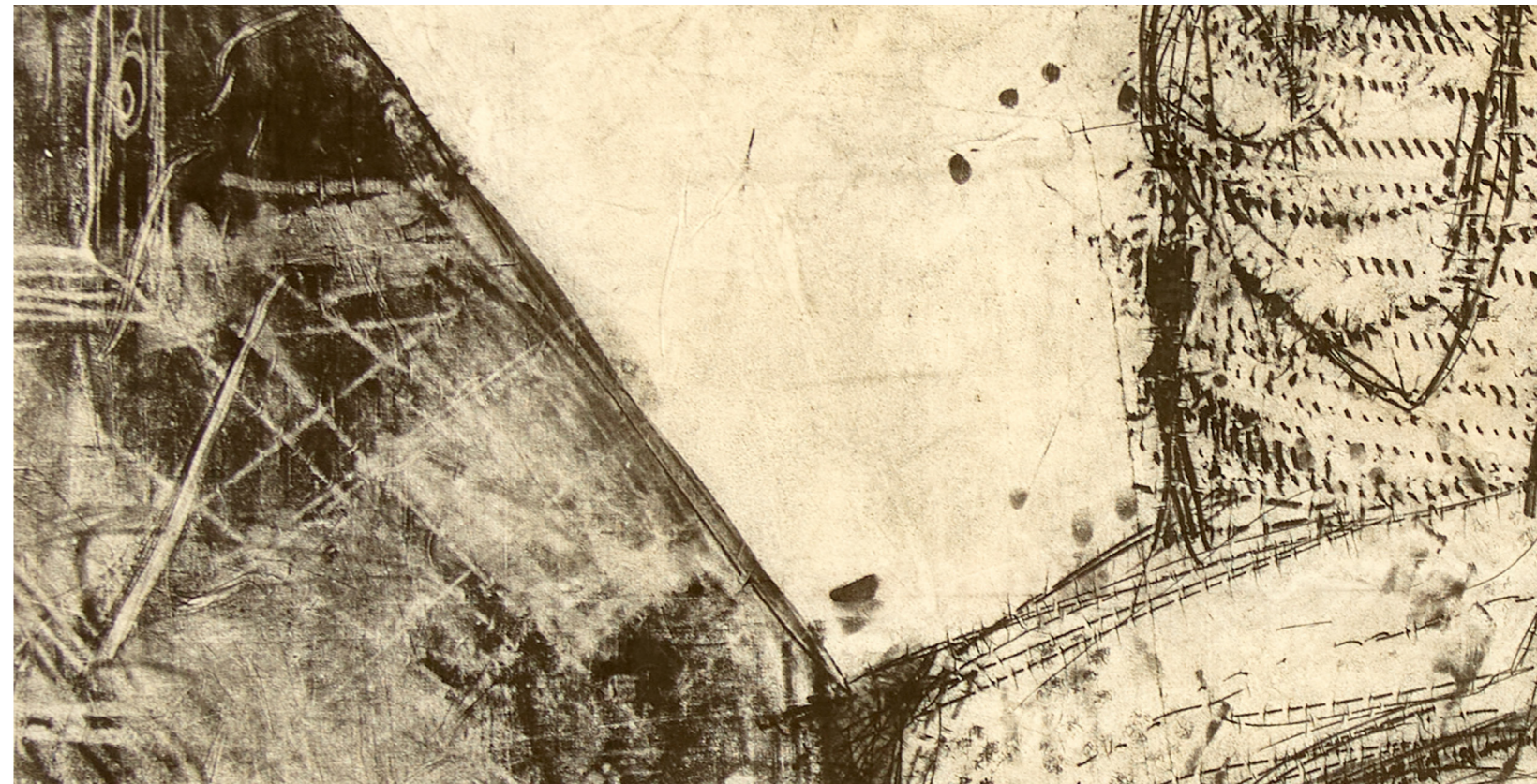
“La fuerza de los trazos (...) conforma (...) el dibujo impreso (...) no hay pie atrás” de “este acontecimiento, es violencia sin arrepentimiento, donde nada va a pérdida, donde se acumula una huella imborrable”¹. Así describe Boris Campos Ernst la fuerza inherente a su proceso de producción artística. El trazo es el lugar de la fuerza y de la forma, la unidad elemental de una violencia que hace proliferar un mundo de imágenes singulares como lo haría una bestia: rasguñar, arañar, cortar, o como un artesano, un tallador o un calígrafo. Para Campos Ernst, esa distinción antropológica no tiene relevancia, de sus trazos emerge aquella serie completa que atraviesa en un solo corte lo humano y su otro.

Las páginas siguientes ensayan una aproximación a este extenso proceso en el que se juegan las formas en la obra de Boris Campos Ernst. En-

tiéndase bien: mi escritura no pretende “aclarar”, “dilucidar” ni mucho menos “explicar” de manera definitiva el significado de sus imágenes. Mis trazos –los de mi escritura– buscan, más bien, establecer una relación –siempre indirecta y parcial– con los suyos, de una fuerza que engendra formas imaginarias únicas, brutales y fascinantes. De este modo, el texto hace converger dos trazos en retirada: los míos, por un lado, que toman distancia de la crítica de arte y sus agentes institucionales, aquellos *connoisseurs* –como los llamaba Edgar Wind–, que con su autoridad consular “pretenden impedir que la experiencia artística recorra su curso completo y aspiran a detenerla en el punto más elevado de su espontaneidad”². Del otro lado, los de Boris Campos Ernst, que rehúyen cualquier disciplinamiento estético que busque subordinar la mano al ojo y que tenga como imperativo la forma bella.

1 Boris Campos Ernst, *Mala noticia*. Memoria para optar al título de licenciado en Bellas Artes, 2008, 6-7 (inédito).

2 Edgar Wind, *Arte y anarquía* (Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2016), 30.



Detalle de monotipia sobre tela de la serie *Blanco y negro*, 2008.

Jean-Luc Nancy se pregunta: “¿[Q]ué es eso que, del trazo de escritura y del trazo plástico (...), hace contacto, encuentro?”, y responde: “Es precisamente el carácter de trazo, carácter común que sin embargo no tiene de ‘común’ más que su propia división, su propia diseminación entre las palabras por una parte y las formas y fuerzas de lo sin-palabras por otra”³. Ambos trazos heterogéneos pertenecen a regímenes sensibles diversos y entonces divergen también en la manera de abrirse al sentido o a los sentidos. Pero un trazo puede ofrecerle al otro –sin someterlo, sin sojuzgarlo a su identidad– un juego libre entre esos sentidos inteligibles y materiales heterogéneos: el arte y la gráfica de una parte, y la teoría y la escritura de la otra. Así pretendo avanzar hasta la obra de Boris Campos Ernst, bordeando los sentidos que abren sus imágenes, “girando alrededor” –como diría Derrida– de esos “cuerpos inaccesibles”⁴ que son sus obras, irreductibles al poder del discurso que quiere delimitar o fijar de manera definitiva su significado.

3 Jean-Luc Nancy, *El arte hoy* (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014), 44.

4 Jacques Derrida, “Pregnancias. Sobre cuatro *lavis* de Collette Deblé”, *Lectura*, No. 13 (2007): 273.



Detalle de monotipia sobre tela de la serie *Blanco y negro*, 2008.

Descubrimiento ciego

La obra de Boris Campos Ernst se abre con un “descubrimiento” –señala el mismo autor–, y todo descubrimiento pertenece al orden de lo imprevisible. El descubrimiento de Campos Ernst implica dibujar, trazar, desde la ceguera misma. Así lo describe el artista:

Ensayo el “descubrimiento” que hice. Al imprimir a mano una xilografía, con cualquier herramienta para hacer fricción de forma azarosa e inmediata, aparece el gesto de la mano, además de la imagen tallada. Experimento entintar una mesa con tinta tipográfica, cubriendo un metro cuadrado aproximadamente, sobre esta mancha pongo una tela de dimensiones “X” y con cualquier herramienta, en este caso la cacha de las gubias o de la espátula, comienzo a dibujar sobre la tela.

En un comienzo solo hacía trazos y dibujos no muy entendibles para ir percibiendo los resultados de la técnica, los distintos trazos [y] grosores de las líneas o las diferentes herramientas que se pueden usar para dibujar ya que solo con el hecho

de poner un dedo sobre esta mancha, aparecerán inmediatamente en el resultado de la imagen impresa en la tela⁵.

Al dibujar de esta manera sobre telas de gran formato apoyadas en mesas entintadas, el artista no puede ver lo que está creando. Son literalmente trazos de ciego, una liberación de la mano respecto de la hegemonía de la visión. Una “mano desencadenada”⁶, diría Deleuze: “¿Qué quiere decir una mano desencadenada? Uno no tiene más que preguntarse cuál es la cadena de la mano”⁷. El autor francés se refiere a la hegemonía de la mirada: “En tanto que la mano sigue al ojo, puede decir que está encadenada. La mano desencadenada es la mano que se libera de su subordinación a

5 Campos Ernst, *Mala noticia*, 11.

6 Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama* (Buenos Aires: Cactus, 2012), 91.

7 Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, 91.

las coordenadas visuales”⁸. El descubrimiento de Campos Ernst no solo inaugura una nueva técnica de monotipia, sino también un modo inaudito de librarse de la hegemonía moderna y contemporánea del órgano ocular y la mirada. De una mano desasida del ojo emerge lo que Deleuze denominó caos-germen: “Un poco como si hiciera especies de garabatos cerrando los ojos, como si la mano ya no se guiara por datos visuales. Es por eso que es un caos”⁹.



Monotipia sobre tela de la serie *Blanco y negro*, 2008, 175 x 145 cm.
Fotografía de Marcela Villalobos.

8 Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, 91.

9 Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, 92.

Boris Campos Ernst ha establecido su propio modo de desplegar un caos-germen sobre la tela: un *diagrama* de trazos ciegos que empujan la forma hasta su límite. El primer rasgo del caos-germen es su potencia generativa: algo debe surgir. No se trata de un caos informe, sino de una matriz fecunda que engendra formas por venir; formas que no se imponen desde afuera sobre la materia: la densidad misma de la materia y la intensidad de los gestos es lo que da forma a las formas.

Un segundo rasgo del caos-germen en los ámbitos de la pintura y el grabado es su condición manual antes que visual: “Una mano, y solo una mano desencadenada, puede trazarlo”¹⁰, insiste Deleuze. En este sentido, el trazo del caos-germen no traduce figuras ni caracteres visuales, sino que imprime, en primera instancia, una energía corporal: un *energón* que lo engendra y que, al mis-

10 Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, 91.

mo tiempo, “permite leer la huella de su pulsión y su desgaste”¹¹. Los trazos del caos-germen son así huellas de un proceso de engendramiento, una suerte de *geno-texto* que abre una proliferación significativa sobre la tela:

Es un trabajo sucio, difícil de controlar, es de resultados inmediatos e imborrables, la única forma de borrar algún “error” es continuar agregando más trazos a la imagen, la forma de eliminar es sumar, es el acumulamiento de huellas (...). Estas huellas se acumulan y no se olvidan, se van repitiendo frecuentemente y no tienen pie atrás. Una vez hecho ese acto solo es posible seguir acumulando por no poder borrar el momento¹².

11 Richard Leeman, *Cy Twomly. A Monograph*, 31. Citado en Andrade Kobayashi, *Otras escrituras. Gestos, movimientos e inscripciones en el arte y la poesía contemporáneos* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2024), 31.

12 Campos Ernst, *Mala Noticia*, 12.

No hay paso atrás en este proceso ciego, solo líneas aditivas que suman y suman huellas sobre la superficie oculta de la tela como acumulación de memorias latentes. El trazo se realiza de una sola vez. Compone un resultado inmediato e imborrable. Sin la posibilidad de la borradura, se produce entonces una lógica de acumulación de trazos que alteran con cada iteración el destino de la imagen de manera irreversible. Como en la pizarra mágica de Freud –metáfora del aparato psíquico a la que alude el propio artista–, se produce sobre la tela una superposición de estratos y huellas. Hay entre esta superficie de inscripción “una notable concordancia entre su construcción y la de nuestro aparato perceptivo”, dice Freud, “una superficie perceptiva siempre dispuesta y huellas duraderas de los caracteres recibidos”¹³. Huella mnémica, memoria de un gesto anterior a la palabra: “[E]l

grafismo estaría directamente vinculado al gesto, un fenómeno que, para Leroi-Gourhan, es autoexpresivo, rítmico, somático, versus el habla que sería social y comunicativo”¹⁴.

El caos-germen diseminado sobre la tela en blanco opera como una fuerza que borra los clichés que la habitan de forma espectral. La tela en blanco nunca está realmente vacía, siempre está repleta de clichés que se precipitan sobre ella como bestias. La grandeza de Cézanne y Bacon, nos cuenta Deleuze, consiste en su lucha contra los clichés:

La lucha contra el *cliché* en Cézanne. Comprendan que si uno pone toda su vida en la pintura, la lucha contra el *cliché* no es un ejercicio escolar. Es algo riesgoso, es terrible. A primera vista, estamos acorralados, al menos el pintor está acorralado: si no pasa por la catástrofe, quedará condenado al *cliché* (...).

13 Sigmund Freud, “Notas sobre la ‘pizarra mágica’”. En *Sigmund Freud. Obras completas XIX* (Buenos Aires: Amorrortu, 1992), 244.

14 Kobayashi, *Otras escrituras. Gestos, movimientos e inscripciones en el arte y la poesía contemporáneos*, 30.

He aquí el texto de Bacon: “Yo hago marcas” (...). Es lo que llama marcas al azar. Ven que es realmente –él lo llama así– una especie de limpieza. Toma una brocha o un trapo y limpia una parte del cuadro (...). Él mismo establece su catástrofe”¹⁵.

Tal y como ellos, Campos Ernst ha descubierto su propio modo de luchar con los clichés desde el ámbito de la gráfica. Atraviesa las telas por “una catástrofe de hoguera o de tempestad”¹⁶ al dibujar a ciegas sobre el reverso, cuyo contacto con una superficie entintada produce imágenes de cuerpos y rostros al borde de la desintegración, en lo que el autor denomina “conductas esquizofrénicas”¹⁷. A este caos-germen gestual, Campos Ernst incorpora la sumatoria de técnicas del grabado, y convoca con ello referencias que van desde el *frottage* surrealista de Max Ernst hasta la xilografía expresionista del

15 Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, 43.

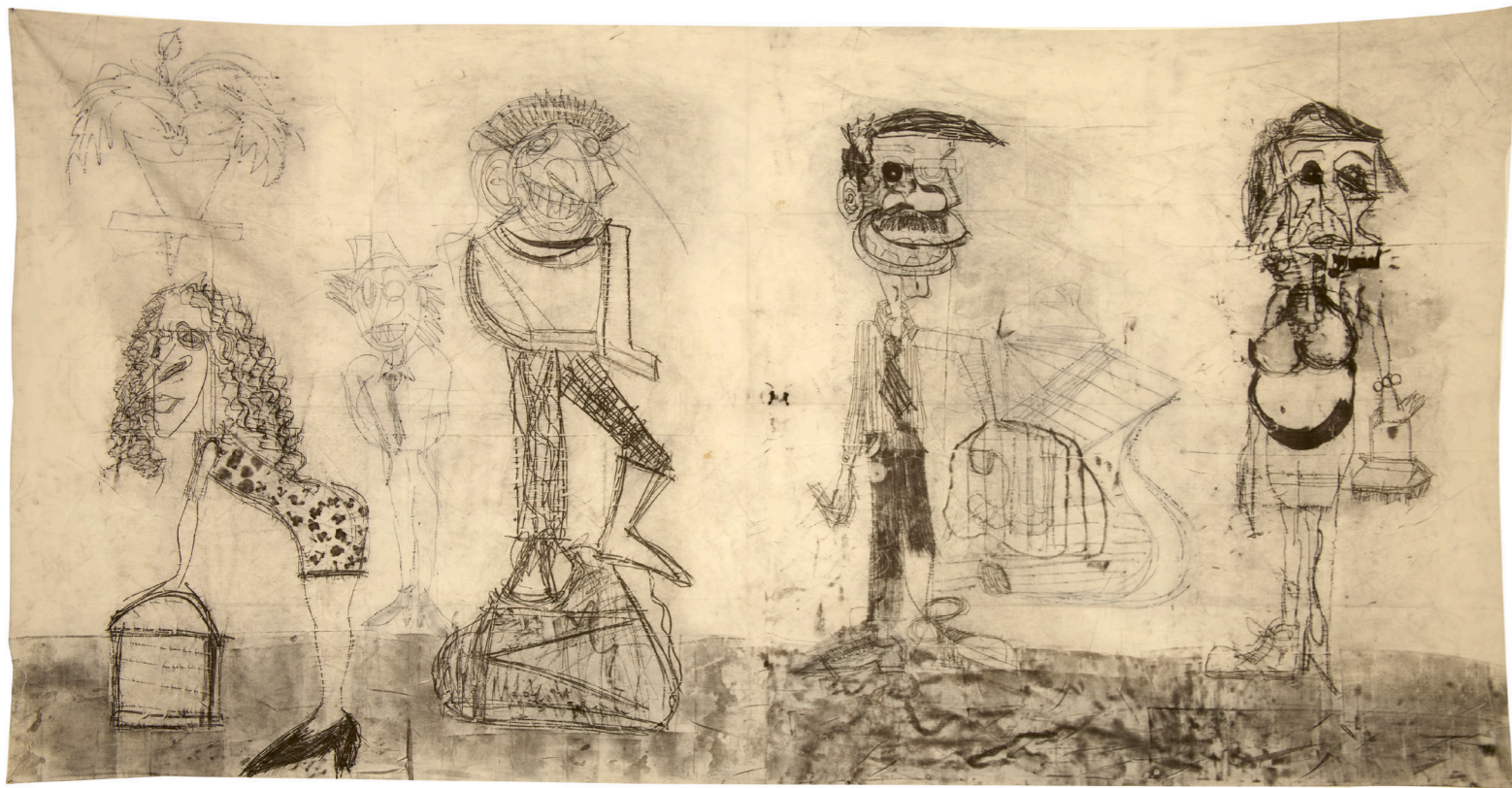
16 Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, 42.

17 Campos Ernst, *Mala noticia*, 14.

alemán Conrad Felixmüller. Esta sumatoria de técnicas pone en juego una forma de ceguera, porque el resultado de la imagen solo emerge al finalizar el proceso de trazar, frotar, rasgar. No hay cliché que pueda sobrevivir a esta catástrofe sobre la tela, enriquecida de materia, corporalidad y gestualidad.

Con la eliminación del cliché se gana, precisamente, el *soporte* mismo: “[L]o que se encuentra debajo, lo que se pone, coloca, dispone, bajo un dibujo, una pintura, una escritura (el papel, el papiro, la piel, el pergamino, el cartón, la tela, la madera o cualquier otra materia, etc.)”¹⁸. Es eso que Derrida, siguiendo los dibujos de Antonin Artaud, ha llamado el *subjectil*: aquello que está debajo y supuesto simplemente como soporte pasivo, en el caos-germen de Campos Ernst reemerge con todo su valor signifiante.

18 Jacques Derrida, *Artes de lo visible (1979-2004)* (Pontevedra: Ellago, 2013), 249.



Monotipia sobre tela de la serie *Blanco y negro*, 2008, 300 x 155 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

La tela es, simultáneamente, la superficie y lo que está por debajo: su cara inferior, oculta y extendida sobre la superficie entintada, que permanece invisible a la mirada del artista. Sin embargo, en la obra de Campos Ernst, este soporte —el *subjectil* tantas veces olvidado e invisibilizado— adquiere una importancia crucial, a partir de él emerge una relación cuerpo a cuerpo entre la obra y el artista. En este sentido, Campos Ernst habla de “lo sexual del frotado, el roce, el sobajeo, el frote de dos cuerpos, la fuerza de los trazos que conforman el dibujo”¹⁹. El cuerpo de la obra resiste la separación entre superficie y lo que yace debajo; como dice Derrida: “[R]esiste a la separación entre el debajo del soporte y la superficie de la forma”²⁰. Allí se inscriben las huellas de esa lucha cuerpo a cuerpo. El *subjectil*, insiste más adelante, “parece implicar la inseparabilidad de todos los cuerpos

19 Campos Ernst, *Mala noticia*, 6.

20 Derrida, *Artes de lo visible*, 257.

(la inseparabilidad entre el cuerpo del soporte y el cuerpo de lo que el soporte soporta, la inseparabilidad también en el cuerpo a cuerpo entre el artista y la obra ...)”²¹.

Pero el *subjectil* es también, de manera paradójica, la separabilidad de las obras, de su unicidad material, lo que les permite circular tanto dentro de los espacios del arte como fuera de ellos y perdurar en el tiempo, acumulando el testimonio infinito de las huellas hasta devenir vestigios. El *subjectil* constituye así la condición de existencia y de circulación de las obras, aunque también, a la vez, la raíz de su fragilidad, su vulnerabilidad y la posibilidad de su destrucción.

La insistencia material de este corpus abre entonces una interrogación sobre la historia de los modos de encuentro, choques, ensamblajes entre los cuerpos del grabado. Es decir, trata sobre la

21 Derrida, *Artes de lo visible*, 259.

transformación y herencia de los modos de producción gráfica, dado que, como escribe el artista e investigador Francisco Sanfuentes, grabar es “una humilde historia de la pugna contra la materia”²².

A continuación, quiero referirme a una serie de exposiciones que presencié a partir del año 2009, momento en que Boris Campos Ernst realizó su primera exposición en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en Santiago de Chile con la serie de monotipias de gran formato titulada *Mala noticia*, primera serie que produjo a partir del proceso técnico que denominó su “descubrimiento”. De esta manera, estableció una forma de producción singular tanto en lo técnico como en la forma expresiva de sus obras. Luego, comentaré las exposiciones *En horamala* de 2010 en la Galería Gabriela Mistral y

Mercado Visual – Pasillo Parcelado de 2013 en la Galería Metropolitana, en las cuales el color cobra toda su fuerza primaria y el formato de las telas se expande hasta apoderarse del espacio y del cuerpo de los espectadores. Por último, su más reciente exposición –en colaboración con la artista italiana Serena Oliva– titulada *They Tried to Make Me Go to Rehab* se presentó en el Museo de Arte Contemporáneo en 2024. Después de vivir una revuelta social, una pandemia y un proceso de rehabilitación por abuso de drogas, la experimentación estética de Campos Ernst se vuelca sobre el problema del pliegue subjetivo, las adicciones y la estética del dispositivo terapéutico.

22 Francisco Sanfuentes, *Grabado / Poéticas y desplazamientos* (Santiago: Extensión y Publicaciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, 2017).

Mala noticia. La persistencia de un arte degenerado

Arriba indiqué que la obra de Boris Campos Ernst se abre con el “descubrimiento” de su técnica de monotipia: trazos ciegos que habilitan la emergencia del cuerpo de la obra contra el cuerpo del artista. Esta técnica se transformó en un dispositivo que le ha permitido esbozar una extensa topografía del cuerpo a lo largo de sus obras gráficas. Ahora bien, siguiendo su primera serie expuesta, titulada *Mala noticia* (2009), diría que se trata más bien de una topografía de cuerpos en plural y sus violencias inherentes. En *Mala noticia* se inscriben, en telas de gran formato, los contornos desfigurados de cuerpos –hombres, mujeres y niños– envueltos en escenas perturbadoras de violencia y crimen. Durante los años 2007 y 2008, Campos Ernst recopiló noticias de las secciones

de crónica roja de periódicos nacionales, de las cuales extrajo historias macabras que trasladó a telas utilizando su técnica de monotipia.

Las historias breves narran hechos atroces cometidos por “hombres infames”²³, como diría Foucault: sujetos anónimos cuya existencia pasaría desapercibida para la mirada pública nacional de no ser por la aberración de sus crímenes y el aparataje mediático que se monta sobre ellos. Los periódicos espectacularizan la violencia en unos pocos párrafos, mediante la narración de hechos terribles de vidas mínimas que se diseminan para espanto y, probablemente, también para el goce sádico de una audiencia ávida de los desastres cotidianos que alimentan el mercado noticioso.

23 Michel Foucault, *La vida de los hombres infames* (La Plata: Altamira, 1996).

Foucault hace hincapié en la brevedad de la narración de los sucesos consignados, de los “oscuros azares”²⁴ de estas vidas marginales: “[E]s tal la concentración de cosas dichas contenidas en estos textos que no se sabe si la intensidad que los atraviesa se debe más al carácter centellante de las palabras o a la violencia de los hechos que bullen en ellos”²⁵. De la serie *Mala noticia* de Boris Campos Ernst se puede decir algo similar. Cuesta discernir si la fuerza de estas imágenes reside en la intensidad de los trazos y las grafías ciegas que las constituyen o en los actos brutales que en ellas presenciamos. Así reza una de estas noticias a partir de la cual Campos Ernst produjo una de sus imágenes más rotundas:

24 Foucault, *La vida de los hombres infames*, 121.

25 Foucault, *La vida de los hombres infames*, 121.

Rubén Orrego, jubilado, 65 años, miró por la rendija de su puerta y puso cara de inocente. Eran las diez de la noche y afuera de su casa, en la población Punta Mira Norte de Coquimbo, Carabineros preguntaba por P., una niña de 13 años que estaba perdida desde el lunes pasado.

El tío Rubén, como le dicen en la calle Ángel Bález Pizarro, negó conocerla, a pesar de que a la muchacha la vieron por última vez junto a él.

Con una orden judicial los policías regresaron a registrar la casa. Todo parecía normal, salvo por un detalle: había ropa interior de niña en su dormitorio. Orrego no supo que explicar y un funcionario halló a P. desnuda debajo de la cama...²⁶.

26 Véase Campos Ernst, *Mala noticia*, 26.



Monotipia y serigrafía sobre tela de la serie *Mala noticia*, 2009, 100 x 100 cm.
Fotografía de Marcela Villalobos.

Estos párrafos de una noticia del año 2007 en un periódico nacional encuentran un cierto parentesco temático y formal con los relatos que recopiló Foucault de condenados y criminales de las primeras décadas del siglo XIX: “El caso relatado por Metzger: un día ‘sin ningún motivo, sin que ninguna pasión como la cólera, el orgullo o la venganza entrase en juego’ se abalanzó sobre el niño y lo golpeó sin matarlo dándole dos martillazos”²⁷, o el caso de Sélestat: “[E]n Alsacia, durante el muy riguroso invierno de 1817, cuando el hambre se había convertido en una amenaza, una campesina aprovechó la ausencia de su marido que se había ido a trabajar, para matar a su hija pequeña, cortarle una pierna y ponerla a cocer en la sopa”²⁸.

27 Michel Foucault, “La evolución de la noción de ‘individuo peligroso’ en la psiquiatría legal”. En *La vida de los hombres infames*, 159.

28 Foucault, “La evolución de la noción de ‘individuo peligroso’ en la psiquiatría legal”, 159.

En un caso, se lee el lenguaje transparente y sensacionalista del dispositivo mediático, en el otro, el poder determinante y prescriptivo de la lengua jurídica; pero lo que ambos discursos comparten de manera implícita es el espectro persistente de una teoría clasi-
 20 a de la “degeneración”, nacida en el vínculo entre el poder psiquiátrico y el judicial, y difundida mediáticamente a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Estas escenas brutales —narradas en los documentos jurídicos o en los periódicos populares— pertenecen a una clase social específica, de tal modo que el salvajismo queda inscrito en esa relación entre clase popular, obrera y campesina, y en la representación de su supuesta brutalidad endémica (que, de no ser controlada y excluida, pondría en riesgo a la sociedad en su conjunto). Tal como señala Foucault: “[L]a noción de degeneración permitía relacionar al menor de los criminales con un peligro patológico para la sociedad, para la especie humana en su conjunto”²⁹.

29 Foucault, “La evolución de la noción de ‘individuo peligroso’ en la psiquiatría legal”, 172.

Esta teoría psiquiátrico-jurídica tuvo importantes proponentes en Chile. En 1892, el psiquiatra Luis Vergara Flores escribía: “[S]e va formando a pasos agigantados, con progresos visibles, que no escapan a los ojos escudriñadores de la ciencia, una raza criminal, una raza fatídica y siniestra, que pondría en duros aprietos a la sociedad entera, a los estados, a la humanidad misma”³⁰. Esta “raza fatídica” no es otra que la clase de los pobres, quienes ya no son vistos como un grupo cuya forma precaria de vida es causa de criminalidad, sino como aquellos que engendran psíquica y biológicamente criminales en una proge-
 21 nie que se hunde en la herencia de la degeneración³¹.

30 Luis Vergara Flores, “Alcoholismo y degeneración”. Citado en Marcelo Sánchez, “La historia de la degeneración en Chile (1892-1915)”, *Historia*, No. 47, vol. II (2014): 380.

31 “La pobreza no era sino falta de aptitud para la lucha por la vida, como lo señalaba Magnan, y el estado de deterioro orgánico de los campesinos y de las familias obreras que tímidamente crecían en las ciudades de Chile, era visto como parte de un proceso de degeneración biológica que provenía de la propia irresponsabilidad moral de la familia pobre” (Sánchez, “La historia de la degeneración en Chile (1892-1915)”, 398).

Pero la relación con estas formas de violencia no ha constituido un rasgo exclusivo de las ciencias médicas y jurídicas. Los artistas no han dejado de indagar y ofrecer su mirada sobre el carácter salvaje inherente a la vida moderna, y han sido señalados por ello como “artistas degenerados”. El autor judío-alemán Max Nordau, médico, crítico de arte y fundador del sionismo, tomó la idea de “degeneración” de la antropología criminal de Cesare Lombroso y escribió una extensa crítica del arte moderno en su libro titulado precisamente *Entartung* (Degeneración) de 1892. Esta catalogación fue retomada por los nazis en tiempos de la República de Weimar para perseguir a los artistas que no se alineaban con la estética del régimen y sus criterios de belleza, nacionalismo y pureza racial. Así, escribió Nordau en el capítulo final de su libro, titulado “Terapéutica”:

Nadie, espero, me considerará lo suficientemente infantil como para imaginar que puedo hacer entrar en razón a los degenerados demostrándoles de

manera incontrovertible y convincente el desarrollo de sus mentes. (...) Es igualmente inútil predicar a los fanáticos sobre las tendencias insanas de las modas en el arte y la literatura, acerca de su entusiasmo por el error y la necedad. Estos fanáticos, sin estar realmente enfermos en ese momento, están sin embargo al borde de la locura³².

Durante la década del treinta en Alemania, se produjo una persecución contra el llamado “arte degenerado”. Una exposición con este título se inauguró en Múnich en 1937 como una forma de humillar a los artistas, entre los cuales se contaban sobre todo los expresionistas, como Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, entre otros. La estética de Boris Campos Ernst se nutre directamente de esta fuente del “arte degenerado” y recupera un extremo expresivo y figurativo que nos expone a una cierta noción de verdad *cruda*, no vinculada a la

32 Max Nordau, *Degeneration* (Nueva York: D. Appleton and Company, 1895), 550.

coherencia lógica, sino a la violencia salvaje: el expresionismo, “pictórica y gráficamente, explotó ese recurso al desgarrar de velos y, por lo mismo, los rasgos que lo definen son la brutalidad y la crudeza”³³. El expresionismo de Campos Ernst desgarró a su vez el velo construido por el sensacionalismo de los periódicos nacionales, para exponernos el desgarrar del propio sujeto ante la imaginación de lo impresentable. Los trazos primarios, que evocan dibujos de niños o de dementes, se oponen a los discursos de la degeneración y degradación de lo secundario y derivado. Campos Ernst nos retorna a la escena primaria anterior a la codificación de la imagen en un cliché mediático, al velo de la información, a la página diagramada a partir de una jerarquización de la información y los datos.

33 Carlos Pérez Villalobos, *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción* (Santiago: Ediciones Universidad Arcis, 2005), 239.

Su referencia al grabado social de la así llamada *Lira Popular* es clara, aunque también debo señalar que guardó una distancia importante con este medio. La *Lira Popular* era una publicación callejera de finales del siglo XIX, que consistía en pliegos de papel impreso donde los poetas populares redactaban décimas sobre tragedias, asesinatos u otros hechos contingentes de relevancia nacional. Así era posible leer en estos pliegos titulares como: “El doble crimen de la calle de Blanco. La muerte del guardián Meza” (*Lira Popular*, N° 55), “Drama salvaje. Por causa de los celos, el marido que le pegó treinta y seis puñaladas a la mujer y después de muerta la degolló” (*Lira Popular*, N° 84), etcétera. Estos titulares y los poemas en décimas eran acompañados por un grabado, por lo general xilográfico y de factura muy rudimentaria, que servía para ilustrar y atraer la mirada del gran número de transeúntes iletrados en aquella época.



Monotipia, xilografía y *frottage* sobre tela de la serie *Mala noticia*, 2009, 500 x 200 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

De modo similar, Campos Ernst estampó en diversas partes de sus telas fragmentos textuales extraídos de titulares noticiosos: “Mató a su esposa mientras el bebé dormía”, “Violó a niña y la escondió desnuda debajo de su cama”, “Hombre que lanzó a su hija por el balcón”. En otros casos, solo aparecen frases breves y cortantes, acompa-

ñadas de fechas: “Cuchillo carnicero 24/09/07”, “3 años asfixió 22-9-07”, “Chiloé 5 nov 2007”. Es claro que, en las obras de Campos Ernst, a diferencia de lo que ocurre en la *Lira Popular*, el montaje visual-textual no busca informar ni ilustrar. Sus imágenes están atravesadas por una fuerza ciega que tensiona las formas hacia su disolución.

Así, sus obras operan de manera más bien *a-formativa*³⁴, esto es, desnarrativizando el relato informativo a partir de signos visuales que se tornan intransitivos y obtusos para el discurso comunicativo convencional, y por ello sus telas se encuentran más cercanas a los grabados de Goya sobre *Los desastres de la guerra*³⁵ que de la *Lira Popular*. La intromisión *a-formativa* de la imaginación de Campos Ernst aleja su serie de una “representación” de los hechos reales: la verdad en el arte no tiene que ver con la “verdad” del periodismo. Tal como escribe Tzvetan Todorov en su libro *Goya. La sombra de las luces*:

[L]as pocas masacres que [Goya] observa despiertan sus visiones anteriores. Su imaginación, por lo demás alimentada por los relatos que sin la menor

34 Véase Werner Hamacher, “Afformative, Strike”, *Cardozo Law Review*, vol. 13, No. 4 (1991): 1133-1157.

35 El pintor y grabador hispano realizó esta extensa serie de estampas en el contexto de la invasión napoleónica en España en las primeras décadas del siglo XIX.

duda circulaban, multiplica y diversifica las escenas que ha visto, lo que da origen a los *Desastres* (...). Los cuadros, grabados y dibujos de Goya surgen de lo que ha pensado y soñado, no de lo que ha visto (...). Generaliza y da sentido a sus recuerdos e invenciones, y por eso nos llegan con tanta fuerza en la actualidad³⁶.

Como señala Todorov, Goya también se nutrió de las referencias periodísticas de su tiempo³⁷. Sin embargo, la potencia de su imaginario escapa de las lecturas facilistas que reducen su obra a un mero testimonio moral o a una visión privilegiada de los acontecimientos históricos. Sí, sus grabados están

36 Tzvetan Todorov, *Goya. La sombra de las luces* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017), 113.

37 “Desastre 39 (GW 1055), titulado irónicamente ‘Grande hazaña! Con muertos!’, muestra varios cadáveres cortados en trozos, como si estuvieran en una carnicería. Hoy en día se cree que esos cadáveres son de españoles ejecutados por ‘traidores’ por otros españoles, porque en la prensa de la época, que Goya podía leer, se describían muchos casos de mutilaciones y descuartizamientos de este tipo” (Todorov, *Goya. La sombra de las luces*, 122).

en relación con la guerra, pero no porque el artista pretenda ofrecer un testimonio íntimo o una representación moralizante de los hechos. A partir de la “brutalidad extrema”, el pintor neutraliza cualquier ideología, finalidad o la lógica que pretenda otorgarle algún sentido:

[La guerra] es la puesta en escena de una masacre inmunda, no de un espectáculo heroico. En Goya no hay la menor tentación estetizante. Esos cuerpos desmembrados, esas mujeres violadas y esos colgados no son bellos. (...) Despoja sus imágenes de toda otra función aparte de la de designar. (...) Goya tiene un solo objetivo: mostrar la verdad de la guerra, la violencia humana que se desata en ella y la destrucción de todos los valores de las relaciones en tiempos de paz³⁸.

38 Todorov, *Goya. La sombra de las luces*, 125.

Tal como los *Desastres* de Goya, la serie *Mala noticia* de Boris Campos Ernst está *en relación con* una guerra, cuya dimensión estructural queda oculta bajo los relatos noticiosos que la muestran como hechos brutales de las clases populares. En *Mala noticia* vemos los *desastres de la guerra* intestina del neoliberalismo chileno de la primera década del siglo XXI contra los más pobres; una guerra no solo económica y policial, sino también mediática. El campo de batalla, como vemos insistentemente en las imágenes, se da al interior de los hogares más precarizados; una guerra patriarcal, porque las relaciones familiares se convierten en el lugar donde se ejerce tal violencia, cuyas víctimas primordiales son las mujeres y lxs niñxs.



Monotipia y frottage sobre tela de la serie *Mala noticia*, 2009, 200 x 150 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.



Monotipia, xilografía y frottage sobre tela de la serie *Mala noticia*, 2009, 250 x 150 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

Esta guerra no puede llamarse guerra, porque es asimétrica, injusta e impía. Por medio de esta violencia, inscrita en la extensa historia colonial y poscolonial, las mujeres fueron primero expulsadas del espacio público, enclaustradas en el ámbito doméstico, y luego reducidas a la condición de un animal doméstico y reproductivo. La organización simbólica del hogar –su administración, distribución y normatividad patriarcal– se convirtió en una forma de *oikonomía* de la violencia, ejercida sistemáticamente sobre los cuerpos femeninos y feminizados. El autor Rodrigo Quijano escribe sobre *Mala noticia* de Campos Ernst que sus imágenes, “realizadas sobre una tela de algodón sencillo, refuerzan el sentido brutal de los crímenes escenificados en la noticia, haciendo versátiles y variables los códigos del propio soporte y acaso desplazando la alusión del ‘cordel’ originario del género [literatura de cordel], hacia las sábanas y ropas del entorno doméstico de cada crónica criminal”³⁹.

39 Rodrigo Quijano, “Boris Campos: La huella material y sus memorias”. En *Catálogo Galería Mistral 2010* (Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2001), 72.

Al igual que *Los desastres de la guerra* de Goya, las obras de Campos Ernst no tienen fines documentales. Sus telas no explican ni denuncian, sino que desgarran la mirada y exponen la morfología más cruda de una violencia sin épica ni justicia. Al reapropiarse de los códigos de la *Lira Popular* y distorsionar las representaciones del sensacionalismo mediático chileno, el artista interrumpe el flujo habitual de las imágenes que naturalizan el horror cotidiano. Desde la expresividad cruda de un arte que ha sido tildado de “degenerado” a lo largo de la historia, sus trazos crueles e intensos desmontan los discursos dominantes que asocian de manera automática los estallidos de brutalidad con las formas de vida precarizada. De este modo, el arte aborda el cuerpo herido de lo impresentable sin explicarlo ni narrarlo, sino imprimiéndolo como huella, residuo, o una contramemoria material y gráfica.



Monotipia, serigrafía y *frottage* sobre tela de la serie *Mala noticia*, 2009, 300 x 200 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

En horamala y Mercado Visual – Pasillo Parcelado. El cuerpo en el intersticio

Comienzo con un chiste:

[U]na persona cualquiera (idealmente culto) ingresa de manera casual a una exposición de un artista conceptual. Encuentra la obra ilegible y poco seductora en términos visuales. Se lo espeta al artista a la cara: este responde que lo importante en su obra no es la forma o la visualidad, sino la idea, el concepto. Entonces nuestro confundido espectador le exige al artista que le señale los fundamentos conceptuales de su obra. Luego de escucharlo con disimulada paciencia, le dice que lo que acaba de escuchar no son más que puras estupideces carentes de sentido. Frente a lo cual el artista se defiende diciendo ¡pero si yo soy artista y no filósofo!⁴⁰

40 Guillermo Machuca, “Ni filósofo ni artista”, *The Clinic*, 27 de junio de 2010. <https://www.theclinic.cl/2010/06/27/ni-filosofo-ni-artista/>

Con este chiste, el fallecido teórico del arte chileno Guillermo Machuca, en una nota publicada en *The Clinic* en 2010, proponía contrastar el “retorno al oficio” presente en obras como las de Boris Campos Ernst con una vertiente de la producción artística nacional que denominó “arte de formulario”⁴¹. Este último tipo de producción estética depende de un “artista neoconceptual” que, según Machuca, no es “ni filósofo ni artista”. Se trata de un individuo que “vive de la ausencia de obra”⁴², cuya existencia está ligada a la “contingencia de la formulación de proyectos (en Chile: los fondos concursables)”⁴³. Además, no produce arte de forma continua y, en muchos casos, “ni siquiera posee taller”⁴⁴.

41 Machuca, “Ni filósofo ni artista”.

42 Machuca, “Ni filósofo ni artista”.

43 Machuca, “Ni filósofo ni artista”.

44 Machuca, “Ni filósofo ni artista”.



Invitación de la exposición *En horamala*, Galería Gabriela Mistral, 2010.

En cambio, la exposición *En horamala*, según el teórico, se inscribe en lo que él considera la “única alternativa para el arte actual”⁴⁵: una necesaria reivindicación del oficio. Este juicio certero puede aplicarse también a la muestra que, tres años más tarde, profundiza en los aspectos ligados al quehacer artístico de Campos Ernst: *Merca- do Visual – Pasillo Parcelado* (2013), realizada en la Galería Metropolitana (GALMET).

45 Machuca, “Ni filósofo ni artista”.



Invitación de la exposición *Mercado Visual – Pasillo Parcelado*, Galería Metropolitana, 2013.

La reivindicación del oficio que Machuca celebra en la obra de Campos Ernst alude a una serie de elementos que conviene, al menos, señalar: “Un retorno a la figuración”⁴⁶, “una necesaria lectura del espacio público”⁴⁷ y, sobre todo, una obra “subordinada a su ejecución”⁴⁸, que exhibe sus “procesos formales y técnicos”⁴⁹. El teórico del arte se refiere, parafraseando a Cézanne, a una exigencia que obliga a “enfriar las ínfulas del yo” para “someterse a los diseños de la obra”⁵⁰. Más allá de estos aspectos —que, en efecto, se hacen visibles en cada muestra de Campos Ernst—, Machuca destaca un rasgo que concierne de manera específica a las dos exposiciones que aquí comento: la “saturación del

46 Machuca, “Ni filósofo ni artista”.

47 Machuca, “Ni filósofo ni artista”.

48 Machuca, “Ni filósofo ni artista”.

49 Machuca, “Ni filósofo ni artista”.

50 Machuca, “Ni filósofo ni artista”.

espacio”⁵¹. Quisiera detenerme en este punto, que marca una inflexión significativa en el proceso creativo de Campos Ernst, inaugurada con *En horamala* y radicalizada en *Mercado Visual – Pasillo Parcelado*. En estas exposiciones, las telas alcanzan dimensiones imponentes, con alturas que superan los dos metros y medio y longitudes de hasta doce metros. La saturación del espacio a través del color, la acumulación de personajes y objetos desplegados en telas de gran formato, invaden el espacio galerístico y envuelven al espectador de forma inmersiva. Ya no se está simplemente frente a las obras: se está rodeado y asediado por su intensidad.

Ambas exposiciones abordan segmentos de la vida popular de modo tal que las disposiciones corporales se ven afectadas de diversas maneras. En *En horamala*, observamos cuerpos hacinados, enlatados, atrapados en los horarios punta del trans-

51 Machuca, “Ni filósofo ni artista”.

porte público santiaguino. Son cuerpos que van o vienen del trabajo a sus hogares y se enfrentan a condiciones inhumanas de aglomeración durante extensos trayectos, donde se multiplican las micro-situaciones de roces, hurtos, toqueteos, conflictos y escenas delirantes. El artista señala: “Más que un creador me ubico como un testigo para representar de una manera cruda, real, irónica y humorística lo que sucede en esta mala hora (...). La mezcla de técnicas sirve más que nada para dar realismo a la imagen. Con el frotado, por ejemplo, trabajo sobre pisos verdaderos. La xilografía va en partes concretas, como zapatos, pasamanos, asientos, letreros, timbres”⁵².

Mercado Visual – Pasillo Parcelado fue una exposición producida para la convocatoria de GALMET titulada “Arte y mercado”. En vez de elaborar una reflexión visual sobre el mercado del arte, Campos

52 Campos Ernst citado por Guillermo Machuca en “Ni filósofo ni artista”.

Ernst decidió explorar las lógicas de la economía popular en las ferias libres de la comuna de Pedro Aguirre Cerda, donde se ubica la galería. En esta obra, los cuerpos, gestos y trazos de los personajes se funden con la intensidad del *fauvismo* de sus telas, cuyos colores vibrantes evocan la experiencia estética del recorrido por los locales pasajeros que se levantan por la mañana y desaparecen al atardecer. La feria libre se inserta en medio de los pasajes y calles grises de la ciudad, transformando temporalmente la lógica cotidiana y social de la antropología barrial. Además de las enormes telas que cubrían todos los muros de la galería, Campos Ernst realizó en esta muestra una instalación central compuesta por esculturas precarias fabricadas con las matrices de madera tallada que utilizó para imprimir las imágenes de los objetos de la feria: sillas, teteras, radios viejas, letreros con precios, canastos, entre otros. Así, recreó la experiencia objetual que hace posible la espacialidad de un modo de habitar transitorio, a partir del cual los personajes se afanan en busca de víveres básicos para la subsistencia diaria.



Vista de la exposición *En horamala*, Galería Gabriela Mistral, 2010. Fotografía de Jorge Brantmayer.

En horamala se presentó en la Galería Gabriela Mistral y *Mercado Visual – Pasillo Parcelado* en la Galería Metropolitana. Estos espacios emblemáticos del circuito del arte chileno alcanzaron un punto de saturación espacial en las exposiciones de Campos Ernst. A pesar de su heterogeneidad material, espacial, simbólica y de su posicionamiento estético-político

frente a la institucionalidad, ambas galerías comparten una interesante condición *intersticial* especialmente propicia para el trabajo del artista. En este sentido, los dos espacios permiten el encuentro de elementos provenientes de mundos heterogéneos y funcionan como plataformas de agenciamiento estético-político.



Vista de la exposición *En horamala*, Galería Gabriela Mistral, 2010. Fotografía de Jorge Brantmayer.

Por un lado, Galería Gabriela Mistral, nacida junto con la transición chilena en 1990, se ubica en el barrio cívico-histórico de Santiago, en las dependencias del Ministerio de Educación. Pese al valor simbólico de esta institucionalidad –y de haber surgido en un período marcado por la proliferación de galerías de arte comercial–, desde sus inicios se perfiló como un laboratorio experimental para las artes visuales. Justo Pastor Mellado describe con precisión este carácter particular: “[E]l hecho de que esté enclavada en el barrio cívico histórico de la ciudad de Santiago hace que sea una especie de remedo de un oficialismo (...). La galería es una galería del Ministerio de Educación... Sin embargo, paradójicamente es (...) el lugar donde se han desarrollado, se han mostrado, se han exhibido las propuestas más interesantes

de la plástica emergente del último quinquenio”⁵³. Según Mellado, esta galería, aunque de origen institucional, ha fomentado una transversalidad que permitió un desarrollo heterogéneo, distanciado tanto de las demandas comerciales del mercado del arte como del conservadurismo institucional de la transición. De este modo, ha instaurado una exigencia formal en “el espacio plástico chileno en su zona más radical”⁵⁴.

53 Estas palabras corresponden a un video del año 1999 sobre la Galería Gabriela Mistral en el marco de Arco 99 donde Justo Pastor Mellado junto a otros personajes importantes de ámbito cultural de la época entregan su impresión sobre la aparición y desarrollo de este espacio emblemático del arte experimental chileno. <https://www.youtube.com/watch?v=h-6Tqfn1fEbo&t=442s>.

54 Justo Pastor Mellado, Galería Gabriela Mistral en Arco 99.



Vista de la exposición *Mercado Visual - Pasillo Parcelado*, Galería Metropolitana, 2013. Fotografía de Boris campos Ernst.

Por otro lado, la Galería Metropolitana, fundada en 1998, se posiciona desde Pedro Aguirre Cerda, una comuna histórica por su vínculo con la lucha popular y la resistencia política, alejada de los centros institucionales y de sus consensos ideológicos.

La espacialidad y materialidad de GALMET es también significativa: consiste en un galpón de láminas de zinc, ubicado en el patio de la casa de sus directores, Ana María Saavedra y Luis Alarcón. Como señalan ellos, GALMET posee un carácter autogestionado que les ha permitido *tomarse* un lugar clave en el circuito artístico⁵⁵. Desde este territorio —tanto físico como simbólico— mantienen “una relación crítica con las múltiples instituciones”⁵⁶, es decir, resistiendo los parámetros y formas de gobierno cultural, mientras disputan de manera

simultánea por su transformación y democratización permanente.

Ambos espacios, cada uno a su manera, propician encuentros inesperados entre elementos que rara vez convergen en la vida social contemporánea en Chile: de un lado, la dimensión del poder institucional con el carácter experimental del arte en el caso de la Galería Gabriela Mistral; del otro, el ámbito del arte contemporáneo —incluso en su dimensión internacional⁵⁷— con la espacialidad y la forma de vida local y popular en GALMET. Esta articulación intersticial que vincula ámbitos heterogéneos de la existencia y la vida cultural no puede reducirse a una crítica simplista y manida sobre las distinciones entre alta y baja cultura o entre cen-

57 Si bien Galería Metropolitana es un proyecto territorial, no trabaja bajo parámetros identitarios ni esencialistas sobre la noción misma de “terrario”. Por el contrario, como señala muy bien el texto de Ana María Saavedra y Luis Alarcón previamente referenciado, ellos plantean un pensamiento des/localizado. Sin abandonar una reflexión permanente sobre su contexto, buscan sin embargo ampliar las zonas de contacto del arte entre lo local y lo global.

tro y periferia. Muy por el contrario, apunta a una disputa estético-política por la transformación del sentido común del arte, desencajando sus reparticiones consensuales de “espacios propios” y “públicos objetivos” para propiciar la producción de un *sensorium* disensual que perturba aquella batería de lugares comunes. Como señala Rancière con mayor precisión: “El consenso es una distribución de las competencias, de los espacios especializados y de los públicos dirigidos. Pero es también, de una manera complementaria, un determinado modo de producción de la realidad común”⁵⁸. Frente a esto, agrega: “La cuestión [de los espacios del arte] consiste en utilizar la extraterritorialidad misma de esos espacios para descubrir nuevos disensos, nuevas maneras de luchar contra la distribución consensual de competencias, del espacio y de funciones”⁵⁹.

58 Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005), 72.

59 Rancière, *Sobre políticas estéticas*, 72.

Las exposiciones *Mala noticia* y *Mercado Visual – Pasillo Parcelado* se articularon a partir de una afinidad electiva con la dimensión intersticial que comparten ambos espacios de arte. Las obras de Campos Ernst no abordan el mundo popular desde el discurso de denuncia propio del realismo social ni a partir de una representación sociológica de los pobres propia del arte militante. Esta estética se ha convertido en un insumo consensual, donde los pobres o los subalternos son reducidos a las narrativas miserabilistas propias del así llamado “arte social”. Las figuras de Campos Ernst, en cambio, se acercan más a las pantomimas de la comedia del arte, filtradas por la gestualidad de una gráfica expresionista, que suspende cualquier atisbo de sentimentalismo y las convierte en tipos flotantes, excesivos y excedentarios, capaces de desestabilizar los cierres homogeneizadores de las narrativas institucionales sobre lo social. Estos cuerpos desbordados e impertinentes, saturados de signos, marcas de clase, gestos y colores estridentes, invaden el espacio galerístico y asedian el cuerpo del espectador.

55 Véase Ana María Saavedra y Luis Alarcón, *Galería Metropolitana 2011-2017* (Santiago: GALMET, 2017).

56 Ana María Saavedra y Luis Alarcón, “Pensar des/localizado. Respuestas diferidas al Encuentro Internacional ‘Manifiestos para la Experimentación’”, 8-11. En *Galería Metropolitana 2011-2017* (Santiago: GALMET, 2017).



Detalle de monotipia sobre tela de la exposición *Mercado Visual – Pasillo Parcelado*, 2013. Fotografía de Marcela Villalobos.



Detalle de monotipia sobre tela de la exposición *En horamala*, 2013. Fotografía de Marcela Villalobos.

Arriba me referí al enfrentamiento entre el cuerpo de la obra (*subjectile*) y el cuerpo del artista; ahora quisiera tocar el problema del *cuerpo del espectador*. La saturación del espacio mediante enormes telas, la violencia de las grafías y la vibración de los colores impiden una concepción del espectador como un sujeto exterior, situado *frente* a la obra; no puedo sino entenderlo como una corporalidad afectada y asediada de forma inmanente por la intensidad de la obra, como un juego de afecciones mutuas y múltiples entre el cuerpo del espectador y el cuerpo expuesto de la obra. Los elementos estéticos que se activan de este modo en su exposición mutua reconfiguran la experiencia estético-espacial e interrumpen las distancias tradicionales entre quien observa y lo observado. El cuerpo del espectador y el cuerpo de la obra se imbrican en una relación estética singular, sostenida por su mutua implicación sensible. El filósofo francés Maurice Merleau-Ponty ha reflexionado sobre esta vinculación fundamental al afirmar que el cuerpo es “un nudo de significacio-

nes vivientes”⁶⁰ y, en ese sentido, “comparable a la obra de arte”, cuyo sentido radica en el despliegue de sus materialidades sensibles y significativas en el espacio. Así, el cuerpo del espectador y el cuerpo de la obra no solo están *en* el espacio del arte: son, de hecho, constitutivos de esa espacialidad intersticial.

En conjunto, *En horamala* y *Mercado Visual – Pasillo Parcelado* configuran un territorio estético y político singular dentro del campo artístico chileno contemporáneo, un modo de espacialización del retorno al oficio del grabado. De este modo, las obras de Campos Ernst no solo reafirman la vigencia del oficio —como subrayaba Guillermo Machuca—, sino que expanden sus posibilidades al articular de manera compleja visualidad, espacialidad y corporalidad.

60 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* (Madrid: Península, 1994), 168.

Campos Ernst satura las galerías de arte con una visualidad sobrecargada y expresiva, y reactiva su dimensión política al producir un *sensorium* disensual, a partir del cual el espectador ya no es un sujeto distante, sino un cuerpo implicado y constitutivo de la espacialidad intersticial. Ahí, en esa zona de perturbación y encuentro entre los cuerpos del graba-

do —del artista, de la obra, del espectador—, se juega el potencial estético-político de estas exposiciones: devolver al arte su relación con el oficio y abrir espacialidades disensuales para que el encuentro entre cuerpos heterogéneos ofrezca un nuevo modo del estar-en-común.



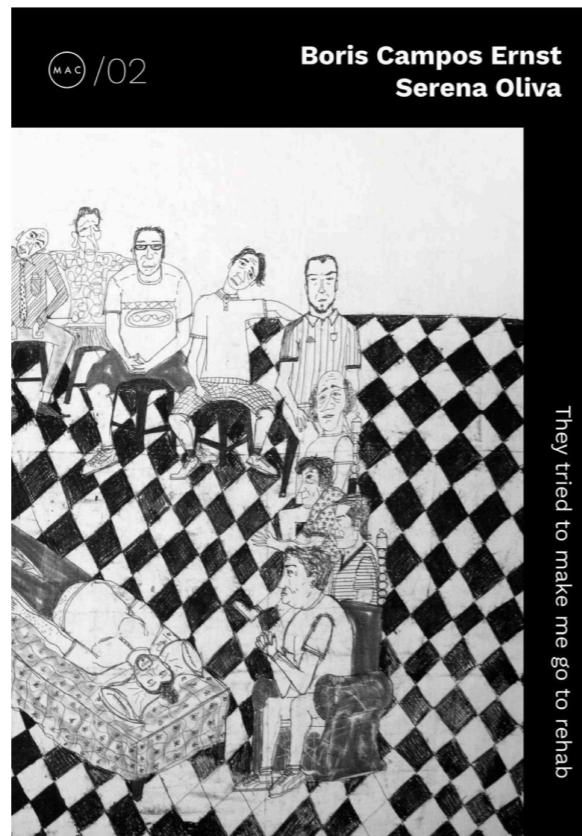
Monotipia, xilografía y frottage sobre tela de la serie Mercado Visual - Pasillo Parcelado, 2013, 1200 x 250 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.



Monotipia, xilografía y frottage sobre tela de la serie *En horamala*, 2010, 1000 x 250 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

They tried to make me go rehab Hacia una estética del poder terapéutico

46 La exposición a la que me referiré para cerrar estos trazos de escritura *en relación con* las obras de Campos Ernst tiene más de una década de distancia respecto de las dos muestras comentadas previamente. *They tried to make me go to rehab* es una exposición conjunta de Boris Campos Ernst y la artista italiana Serena Oliva, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo en 2024. La distancia entre una y otra no es solo temporal: la muestra marca también una ruptura en la manera en que el artista confronta y habita un cierto orden de sentido del mundo. Entre las exposiciones anteriores y esta más reciente, se han producido transformaciones radicales tanto en el plano colectivo como en el subjetivo. La revuelta social de 2019 abrió una fisura en el pacto transicional que sostenía el consenso entre individuos e instituciones económico-políticas; luego, la pandemia global interrumpió los lazos sociales y diseminó el miedo como nueva forma de mediación entre los cuerpos. Por su parte, Boris Campos Ernst atravesó procesos personales intensos de adicciones y rehabilitación.



Portada catálogo exposición *They tried to make go to rehab* de Boris Campos Ernst y Serena Oliva, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), 2024.

La noción de “normalidad” cambió completamente de sentido y perdió su vínculo con la repetición rutinaria para transformarse en un acontecimiento en sí mismo. Como diría Santiago López Petit, la normalidad es aquello que ya no está ahí, sino un tipo de imperativo al que se nos impele permanentemente a regresar: “Volver a la normalidad”⁶¹. Retornar a esa interioridad como único lugar de existencia posible, una interioridad marcada por la lógica del encierro inmunitario: cuidar la salud, cuidar el cuerpo, sostener la máquina productiva con un sistema nervioso anestesiado con ansiolíticos, psicoterapias semanales y discursos de autoayuda. Esta exposición, entonces, no solo exhibe obras, sino que confronta de manera directa los límites subjetivos del propio artista frente a esa nueva sensibilidad medicalizada.

61 Véase la conferencia de Santiago López Petit, titulada “La politización del malestar en una sociedad terapéutica”, presentada el 23 de enero de 2022 en el Aula Virtual de la Fundación Comunes. <https://www.youtube.com/watch?v=pAx474Mjo4&t=3521s>.

La exposición titulada *They tried to make me go rehab* de Boris Campos y Serena Oliva puede ser comprendida a partir del pliegue y repliegue entre el adentro y el afuera. “¿Qué es lo que está encerrado?”, se pregunta Maurice Blanchot. “Lo que está encerrado es el afuera”⁶², responde. Tal parece que la exterioridad dispersa y material de las palabras precede al sentido interior del enunciado, así como la exterioridad de la luz que dibuja la forma precede a la interioridad de la visión. Lo exterior precede a lo interior. Lo interior es solo una captura de lo exterior y, entonces, lo interior no es lo opuesto de lo exterior, sino su *pliegue*⁶³.

El poder terapéutico está al servicio de una función interior del poder: rehabilitar. Pero esta trama se vuelve más compleja en la medida que los elementos que integran la exposición, repartidos en

62 Maurice Blanchot, citado en Gilles Deleuze, *La subjetivación. Curso sobre Foucault*, tomo III (Buenos Aires: Cactus, 2015).

63 Gilles Deleuze, *La subjetivación. Curso sobre Foucault*, tomo III (Buenos Aires: Cactus, 2015).

sus dos salas, generan un *compositum* que espacializa, en imágenes, objetos y sonidos, el cruce de dos experiencias de un mismo proceso: la mirada “exterior” del testigo que acompaña el tiempo de rehabilitación (Serena Oliva) y la mirada del rehabilitado que lo internaliza (Boris Campos Ernst).

¿Qué significa ser o estar *rehabilitado*? Simplemente estar nuevamente habilitado para funcionar, volver al orden de la habilidad, de la funcionalidad de una productividad material, económica y simbólica. No quedar afuera del orden del trabajo, la familia, la educación; todas estas instituciones productoras del adentro funcional en que la *existencia* queda capturada en aspiraciones, deseos y proyecciones de lo “normal”. La vida se transforma así en un proyecto. El poder terapéutico se arroga el derecho de darnos una vida, pero solo bajo la condición de hacerla productiva. Santiago López Petit lo señala de este modo:

En el interior del espacio de posibles, el poder terapéutico, además, confiere un sentido a la misma autorrealización. ¿Autorrealizarse es tener una vida,

no? Pero ahora vivir no es vivir, es cargar con tu propia vida. Cargarla es darle valor, es decir, ser capaz de gestionarla, convertirla en proyecto. Vivir en definitiva es trabajar, pero esto ya lo sabemos, esto siempre ha sido así, pero es que ahora vivir es trabajar la propia vida para darle una rentabilidad, para sacarla, si queréis decirlo de otra manera, del abismo en el que estamos viviendo⁶⁴.

En un proceso tautológico, la mentada racionalidad normalizadora abre paso a la expansión de nuevas herramientas de poder. Si antes el tipo de poder que establecía el orden de inclusión y exclusión era normalizador, ahora se expande una nueva lógica que nos impele de modo permanente a habitar la normalidad como aquel imperativo que hay que alcanzar de manera desesperada: la expansión social del *poder terapéutico*, que se encuentra en conti-

64 Santiago López Petit, conferencia inédita sobre normalidad y anormalidad en el XIX Congreso Anual de Política Social. “Acción colectiva y trabajo psico-social frente el malestar”, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=-QVsl6OqeXQ>.

nidad con el poder normalizador, pero ha venido a superar el alcance de su dominio sobre la vida:

Las vidas pasadas quedaron afuera, ¿o no? Usted entrando por el portón pa’ dentro, usted ya es otra persona, mi hermano...

Que tenís las ganas de salir adelante porque está aquí internado, mi hermano. Si está aquí es por algo, compadre. (...) Lo único que tenemos nosotros son nuestros hijos...

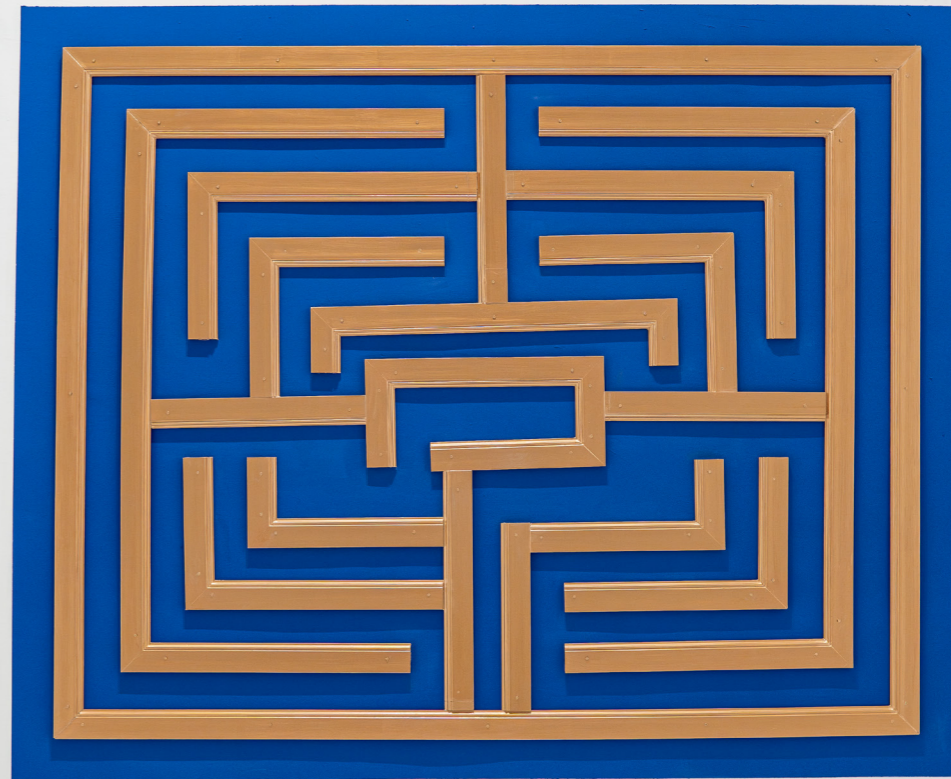


Vista de la exposición *They tried to make go to rehab*, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), 2024. Dieciocho sillas en círculo y monotipia sobre tela, 460 x 200 cm. Fotografía de Nicolás Retamal.

Estas palabras pertenecen al audio que escuchamos en el círculo de sillas que Campos Ernst dispuso frente a una gran tela que muestra, en una monotipia con su gestualidad singular, a un grupo de internos que llevan a cabo su “terapia de confrontación”. La figura del círculo es la forma de la intimidad cerrada. Un *rehabilitado* está puesto, entonces, nuevamente “adentro”. Sin embargo, “entrar” en la terapia, a su vez, simula la salida hacia un “afuera” mediado por la estructura de poder terapéutico. Una puesta en suspenso de las relaciones mundanas en las que la subjetividad fragmentada, los deseos salvajes, las pulsiones desbocadas del adicto son pacificadas, civilizadas y rehumanizadas. Las catorce imágenes grabadas sobre tela, hechas en técnica mixta, nos muestran escenas de la vida en ese adentro que se confunde con un afuera simulado. Allí todo es terapia: terapia de confrontación, terapia deportiva, terapia de urbanidad, terapia de contención, etcétera. Metafí-

sica terapéutica que santifica la psicopolítica de un mundo narcótico, donde solo una adicción maestra es aceptable para el *ethos* capitalista: la adicción al trabajo y la hiperproducción.

Salir del mundo cotidiano para rehabilitarse se vuelve indistinguible de la internación. Como quien se interna en un bosque o en un laberinto, aunque internarse en un laberinto es distinto que hacerlo en un bosque. El laberinto posee una racionalidad, un diseño que busca desorientar para volver a encontrar/se en la salida. “A veces, sí. A veces, no” sentencian los versos de la canción popular inscrita en la reproducción del laberinto de Lorenzo Leombruno (1505), que vemos adosado en el cielo de la sala del museo. Una metáfora temprana, renacentista, de las modernas tecnologías del yo, a saber, las del individuo que debe encontrar su camino en un mundo hiperracionalizado y tecnificado que, paradójicamente, lo arroja a la desorientación y la incertidumbre.



Reproducción del laberinto de Lorenzo Leombruno (1505), 264 x 216 cm. Parte de la exposición *They tried to make go to rehab*, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), 2024. Fotografía de Nicolás Retamal.



Vista de la exposición *They tried to make go to rehab*, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), 2024. Fotografía de Nicolás Retamal.

Frente a esto, emerge una nueva demanda: la producción de la identidad del adicto se convierte en el centro del dispositivo. El libro-manual de *Narcóticos anónimos (NA)*⁶⁵ describe al adicto como un enfermo:

No elegimos convertirnos en adictos. Sufrimos una enfermedad que tiene manifestaciones anti-sociales que dificultan su detección, diagnóstico y tratamiento.

Nuestra enfermedad nos aislaba de los demás, excepto cuando buscábamos drogas, consumíamos y buscábamos formas y medios de conseguir más. Éramos hostiles, rencorosos, egocéntricos, egoístas y nos aislábamos del mundo exterior. (...) Nuestro mundo se encogió y el aislamiento se convirtió en nuestra vida⁶⁶.

65 Sin autor definido, *Narcóticos anónimos* (traducción de la sexta edición) (China: Narcotics Anonymous World Services, 2010).

66 Sin autor definido, *Narcóticos anónimos*, 4.

Como vemos, los síntomas de esta “enfermedad” no se describen en términos médicos, científicos ni siquiera fisiológicos, sino en términos eminentemente morales. La adicción es presentada como una enfermedad del alma, y esta, según sentencia el manual de *Narcóticos anónimos*, es “una enfermedad incurable”⁶⁷. Aquí se despliega el nivel metafísico del discurso terapéutico, cuya eficacia se disemina a través de los pastores contemporáneos del alma —psicólogos, pedagogos, orientadores..., terapeutas de toda índole—. Desde esta lógica, ya no importa comprender las causas de la adicción. Lo esencial es conseguir la disposición del individuo a someterse a la guía externa del proceso terapéutico. Como afirma el propio manual: “Saber cómo contrajimos la enfermedad no tiene una importancia inmediata; lo que nos interesa es la recuperación”⁶⁸. No obstante, esta recuperación sí exige un cono-

67 Sin autor definido, *Narcóticos anónimos*, 8.

68 Sin autor definido, *Narcóticos anónimos*, 8.

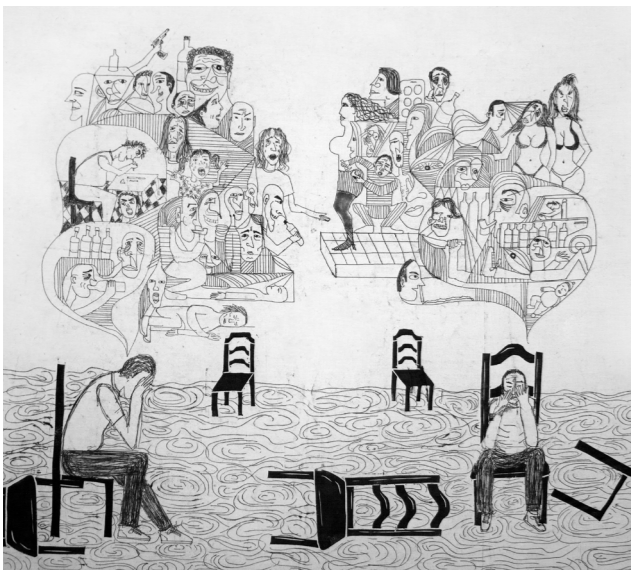
cimiento clave: el reconocimiento identitario de la condición de adicto. La enfermedad moral no solo afecta al sujeto, lo define. Solo cuando “nos identificamos como adictos”, se señala en el texto, “la ayuda se hace posible”⁶⁹. Si una enfermedad incurable determina la identidad del sujeto, la terapia se transforma en una tarea infinita. La recuperación ya no implica el fin de la afección, sino la articulación permanente de esa identidad del adicto en torno a una forma de existencia funcional y productiva. Así lo expresa el manual: “A través de (...) los Doce Pasos de Narcóticos Anónimos, nuestra vida se ha de convertir en algo útil”⁷⁰.

69 Sin autor definido, *Narcóticos anónimos*, 8-9.

70 Sin autor definido, *Narcóticos anónimos*, 9.



54



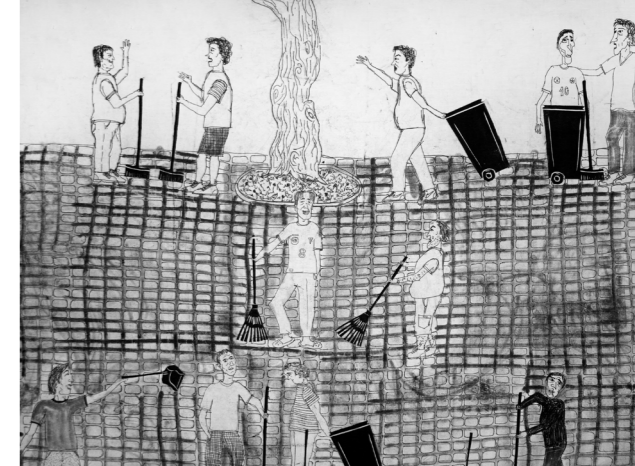
Emerge de este modo la promesa individualista de una salida exitosa, si las decisiones del camino son las “correctas”. La sociedad terapéutica trae consigo un control del grupo y del individuo: *omnes et simngulatum*⁷¹, pero su finalidad se dirige a la autovigilancia, la autoterapia, la *therapeia* como modo de autoafección originaria. El poder pastoral se actualiza en poder terapéutico, pasaje desde el discurso de la salvación a la *ethopoiética* de la rehabilitación. Para ello el imperativo dicta que no debe haber tropiezos ni fallas. Cada falla es una piedra en el camino, como se dice de manera ordinaria. En la exposición se distribuyen sesentainueve piedras en el piso, que metaforizan cada una de las fallas que el interno debe evitar:

Confundido, ambivalente, ansioso, dependiente a estímulos, intolerante, irresponsable, inepto, inmaduro, indeciso, melancólico, poco temple, poco humilde, se justifica, se aísla, viola norma, obsesivo, baja autoestima, egoísta, poco higiénico, manipula, etcétera.

71 Michel Foucault, “Omnes et singulatum”. En *Tecnologías del yo y otros textos afines* (Buenos Aires: Paidós, 2008).

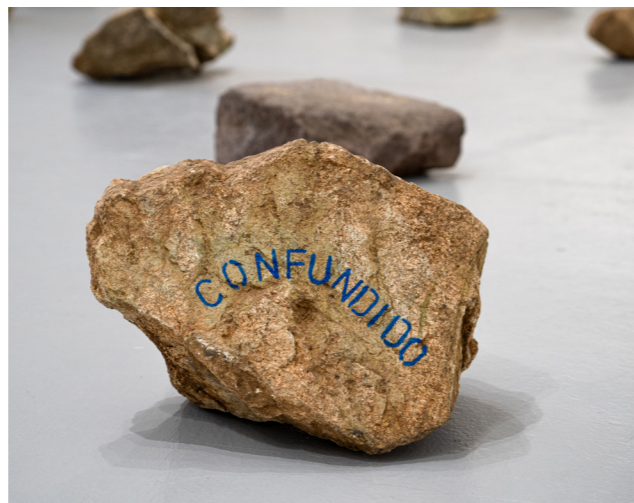
De otro modo, la exposición de Boris Campos Ernst y Serena Oliva nos presenta una reflexión estética sobre el proceso mediante el cual se produce el pliegue normalizador del sujeto terapéutico. Pero a la vez los objetos, imágenes y sonidos que constituyen el registro de este tipo de poder son expuestos, a la inversa, de una manera dislocada de su función y sentido terapéuticos originales. Esto es, a la manera en que solo el arte puede trastornar el sentido de los elementos de un mundo normalizado, cuando los vincula con el afuera constitutivo de una vida arrojada a la intemperie de su existencia.

Monotipias sobre tela, 120 x 100 cm. Exposición *They tried to make go to rehab*, Museo de Arte Contemporáneo (MAC), 2024. Fotografía de Marcela Villalobos.



55





Bibliografía

- Andrade Kobayashi, Megumi. *Otras escrituras. Gestos, movimientos e inscripciones en el arte y la poesía contemporáneos*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2024.
- Campos Ernst, Boris. “Mala Noticia”. Memoria para optar al título de licenciado en Bellas Artes, 2008.
- Deleuze, Gilles. *La subjetivación. Curso sobre Foucault*. Tomo III. Buenos Aires: Cactus, 2015.
- . *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2021.
- Derrida, Jacques. “Pregnancias. Sobre cuatro lavis de Collette Deblé”. *Lectora*, No. 13 (2007): 273-275
- . *Artes de lo visible (1979-2004)*. Pontevedra: Ellago, 2013.
- Foucault, Michel. *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira, 1996.
- . “La evolución de la noción de ‘individuo peligroso’ en la psiquiatría legal”. En *La vida de los hombres infames*. La Plata: Altamira, 1996.
- . “Omnes et singulatum”. En *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

- Freud, Sigmund. “Notas sobre la ‘pizarra mágica’ ”. En *Obras completas*, vol. XIX. Buenos Aires: Amorrortu, 1992.
- Hamacher, Werner. “Afformative, Strike”. *Cardozo Law Review* 13, No. 4 (1991): 1133-1157.
- Leeman, Richard. *Cy Twombly: A Monograph*. [2012].
- López Petit, Santiago. “La politización del malestar en una sociedad terapéutica”. Conferencia presentada en el Aula Virtual de la Fundación Comunes, 23 de enero de 2022.
- Machuca, Guillermo. “Ni filósofo ni artista”. *The Clinic*, 27 de junio de 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Madrid: Península, 1994.
- Nancy, Jean-Luc. *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- Narcóticos Anónimos* [Manual sin título]. China: Narcotics Anonymous World Services, 2010.
- Nordau, Max. *Degeneration*. Nueva York: D. Appleton and Company, 1895.
- Pérez Villalobos, Carlos. *Dieta de archivo. Memoria, crítica y ficción*. Santiago: Ediciones Universidad Arcis, 2005.

- Quijano, Rodrigo. “Boris Campos: La huella material y sus memorias”. En *Catálogo Galería Mistral 2010*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2010.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- Saavedra, Ana María y Luis Alarcón. *Galería Metropolitana 2011-2017*. Santiago: GALMET, 2017.
- . “Pensar des/localizado. Respuestas diferidas al Encuentro Internacional ‘Manifiestos para la Experimentación’ ”. En *Galería Metropolitana 2011-2017*, 8-11. Santiago: GALMET, 2017.
- Sanfuentes, Francisco. *Grabado / Poéticas y desplazamientos*. Santiago: Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile, 2017.
- Todorov, Tzvetan. *Goya. La sombra de las luces*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
- Vergara Flores, Luis. “Alcoholismo y degeneración”. Citado en Marcelo Sánchez, “La historia de la degeneración en Chile (1892-1915)”. *Historia* 47, vol. II (2014): 380.

Acelerar los oficios Arte y aceleracionismo en la obra visual de Boris Campos Ernst

Diego Pérez Pezoa

... la creatividad no puede ser movilizada para un fin compatible con el poder, ya que, salvo que la vida sea extinguida, el control ha de desmoronarse sin remedio.

Nick Land.

Arte y estética aceleracionista

Pensar la obsolescencia y sus vínculos con el pensamiento estético hoy en día equivale a pensar en los modos de producción del arte y en los quehaceres humanos que ya no se encuentran destinados a ser subsumidos en la lógica productivista del capital. No obstante, una tarea así trae consigo una exigencia bastante acuciosa: todo aquel pensamiento que pretenda abordar los modos de producción y los quehaceres humanos debe asimismo evitar ser absorbido por la subsunción real del capital. Esto quiere decir que debe ser capaz de diseñar escrituras y lecturas que no sean cooptadas por las escenas mercantiles del arte y las escenas académico-intelectuales que hablan sobre arte, las que utilizan las prácticas artísticas y las maneras de intervenir los espacios públicos como medios para posicionarse en el mercado de autores y au-

toras, capaz de hablar sobre los asuntos bellos que la sociedad capitalista organiza y de excluir a otros participantes. Por tanto, pensar la obsolescencia exige abordar tanto el modo de producción obsoleto como la forma de pensamiento no reductible a las lógicas productivas del capital, las que permiten identificar *pensar* y *hacer* en la misma plataforma de registros. La obra de Boris Campos Ernst nos ofrece, por el contrario, un punto de inflexión: la relación irónica que el oficio del grabado plasma ocupando los espacios del arte y los tiempos alternos, haciendo referencia a todo aquello que se ha perdido en el mundo del trabajo y las sociedades de consumo. Un oficio obsoleto es capaz de mostrar las diatribas actuales de los quehaceres humanos. En este sentido, ¿qué define una obsolescencia?, ¿qué establece la potencia de la obsolescencia?



Monotipia y xilografía sobre tela de la serie *Cara de palo*, 2011, 200 x 200 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

La obra de Boris Campos Ernst evidencia una transformación estético-política importante para el sistema del arte actual: la obsolescencia, un fenómeno que aparece tras sustituirse los sistemas de valores y reconocimientos con los que identificamos culturalmente tanto los objetos como las prácticas humanas. Un objeto o un quehacer —podemos pensar rápidamente en cualquier práctica artística u oficio improductivo— se vuelve obsoleto cuando es desplazada la escenografía utilitaria que valora cosas, archivos o quehaceres según sus coordenadas de consumo o sus referencias e impacto político en la cultura. Groys analiza la novedad en el mundo del arte y la cultura a partir de las formas de desplazamiento entre lo sagrado y lo profano, de la tensión interna de aquello que organiza la percepción sobre los objetos y acciones determinadas. Al respecto señala que “sólo la tensión interna entre el carácter profano del objeto, de su actitud o de su destino, y la pretensión teórica o artística que va unida a él da [a] la innovación ese valor que la distingue tanto del espacio profano como de la masa de formas de arte

no innovadoras, triviales, conformadas a las definiciones establecidas⁷². Una dimensión sagrada de las prácticas humanas y los objetos ofrece un sistema de valores y percepciones que establecen una doble utilidad para la conciencia humana: por un lado, las vuelve funcionales y eficientes a las referencias estéticas que definen prácticas y cosas diagramadas para el sistema del arte; por otro, establece una perdurabilidad (una forma de “inmortalidad”) de aquellas gramáticas que conciben las cosas y las prácticas como algo más que meras réplicas reproductivas de una percepción y una comunidad orientada al simple bienestar material de las existencias. Este último aspecto es lo que definiría los quehaceres del arte; pues el traslado de objetos, cosas o prácticas desde lo profano hacia lo sagrado del arte instala una metafísica de la existencia como perdurabilidad eterna ante las cosas comunes –tal como Platón pensaba la inmortalidad del alma, junto con su trascendencia–.

72 Boris Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* (Valencia: Pre-Textos, 2005), 104.

La representación mediante grabados de oficios obsoletos realizada por Boris Campos Ernst produce un giro irónico de las técnicas y prácticas de la inmortalidad en el arte; especialmente, a propósito de la neovanguardia transmedial actual que está experimentando el sistema de arte.

La representación de futuros oficios obsoletos mediante un oficio obsoleto nos habla de ciertas estrategias que el arte procura como salvación de aquellas prácticas y objetos humanos que desean perdurar. Indagar en el pasado del arte, más que un gesto patrimonial, es diseñar futuros dentro de la maquinaria imaginaria sobre la que orbita el sistema del arte y sus circuitos de reconocimiento y mercado. Así, el oficio del grabado se vuelve sagrado para desmontar el sistema de valores sobre el que giran el resto de oficios productivos y funcionales –con una fuerte tendencia hacia la innovación tecnológica–. El oficio del grabado, en tanto, acelera la maquinaria estética del arte contemporáneo que orbita sobre su falta de futuro transmedial.

El arte se transforma en un espacio hospitalario para aquellas prácticas y estéticas que no logran insertarse en las fuerzas productivistas del capital.

La historia del grabado nos demuestra que el acto de grabar es el modo de inscripción más arcaico que posee la humanidad, por medio del cual ha dejado sus huellas primitivas como una incisión en la especie que domina la materia. De esta manera, el grabado no es una práctica “original”, sino *originaria*. En términos históricos, puede entenderse como una técnica ancestral mecánica y reproductiva, pero también es originaria respecto de cualquier quehacer artístico en cualquier época humana. El tallado en la roca y en la madera, la pintura sobre la piedra o la tela, la escritura de los ritmos y melodías, aunque también la cocina y la danza –es decir, los elementos de la fiesta y el placer– se graban o se inscriben en el cuerpo de la especie. La forma sobre la materia es tan elemental como el simple acto estético de invocar el nombre de las cosas.



Monotipia y xilografía sobre tela de la serie *Cara de palo*, 2011, 200 x 200 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

Ahora bien, el grabado propiamente tal es una técnica que surge como necesidad de la escritura ante las fragilidades de la memoria y la volatilidad de la voz, así como experimentación y juego de la existencia. Según Derrida, “Platón ya decía en el *Fedro* que la escritura no puede más que repetir(se), que ‘significa (*semainei*) siempre lo mismo’ y que es un ‘juego’ (*paidia*)”⁷³. Grabar, por su parte, pasaría por la repetición de lo mismo, pero a la vez por el juego; es la razón lúdica de las imágenes y la imaginación, plasmando los deseos y la alteración de aquello que no quiere mostrarse. Más tarde, la práctica del grabado tuvo la necesidad de transformarse en oficio y de acelerar así las formas de conocimiento y de comunicación general. Un momento histórico clave en esto fue lo que Marshall McLuhan denomina “la galaxia Gutenberg”. Esta acepción histórico-filosófica es también el título de uno de los libros más considerables de

⁷³ Jacques Derrida, *La diseminación* (Madrid: Fundamentos, 1997), 95.

McLuhan y representa el estudio más acabado sobre la importancia de la imprenta en la conformación medial y material de la cultura moderna occidental.

Gradualmente, la imprenta fue quitándole sentido al acto de leer en voz alta y *aceleró* la lectura hasta un grado en que el lector podría sentirse “en las manos” del autor. Veremos que del mismo modo que lo impreso fue lo primero que se produjo en masa, fue también el primer “producto” uniformemente repetible. La línea tipográfica de tipos móviles hizo posible un producto uniforme y tan repetible como un experimento científico. El manuscrito no posee estas características. Los chinos, al imprimir con bloques en el siglo XVIII, habían quedado impresionados por el carácter repetitivo de la imprenta como “mágico”, y lo usaron como forma alternativa de la rueda para rezar⁷⁴.

⁷⁴ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962), 125. Traducción propia, la cursiva es mía.

El grabado, en tanto, se transforma en un oficio relevante para el mundo renacentista, debido a la transformación en las maneras de compartir los mensajes, de conocer y comunicarse, que en las épocas escolásticas se transmitían y practicaban a partir de la lectura en voz alta y los cantos. El trabajo y el oficio del grabado se funden como trabajo-medio de la incipiente modernidad.

El grabado es quizás el único oficio-medio que ha acompañado la escritura y las formas de inscripción de la existencia humana, y solo nos hemos concentrado en la fuerza o la metafísica que acompaña a la escritura. Esto demuestra, por otra parte, que la escritura también puede transformarse en material sagrado, en inmaterialidad productiva, desolando materialidades profanas e improductivas que no tienen la fuerza de conmover cuerpos más exigentes en términos espirituales. Un ejemplo filosófico claro de este asunto entre escritura, medio y pensamiento es el que ofrece Groyes cuando piensa la potencia material y los límites de la deconstrucción, junto con el autor-Derrida:



Monotipia, xilografía y *frottage* sobre tela de la serie *Guta percha*, 2013, 320 x 220 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

Derrida está pues atrapado en la contradicción entre dos presupuestos fundamentales de su pensamiento: la materialidad de los signos y el carácter infinito del juego de los signos, de la diferencia y de la deconstrucción. Ningún papel es infinito en el espacio y en el tiempo. Y lo material tiene siempre una cierta inercia, una cierta permanencia. En el instante en que escribimos sobre papel un trozo de escritura, hemos quitado algo del juego de los signos –antes incluso de cualquier posible destrucción–. Cuando la totalidad de la escritura ha sido transcrita en papel, todo se queda en reposo y se convierte en el objeto pasivo de una manipulación externa. Solo la conciencia está constantemente en movimiento y no puede ser dividida materialmente. El único medio adecuado para el archivo derridiano sería la memoria infinita de Dios (que de todas formas no excluye el olvido). El papel, claramente, no alcanza⁷⁵.

75 Boris Groys, *Introducción a la antifilosofía* (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016), 115.

Me propongo pensar el arte visual y el oficio del grabado de Boris Campos Ernst como una práctica aceleracionista; imaginar futuros oficios obsoletos –también, oficios ya obsoletos– no solo habla en términos culturales, patrimoniales y nostálgicos sobre aquellas prácticas antiguamente productivas y funcionales que han dejado de tener lugar y que han perdido su valor “patrimonial”, sino que permite a la vez repensar el arte como espacio de salvación de aquellas prácticas humanas que son improductivas e ineficientes para los sistemas del arte y, al mismo tiempo, como aceleración de la maquinaria mimética que coopta el futuro representacional de toda aquella práctica que pretenda transformarse en algo más que un simple oficio productivo. El oficio del grabado es más bien un símbolo de aquello que se puede dejar atrás, pero que, simultáneamente, abre umbrales de una ecología conceptual y material sobre la cultura, y desarticula las lógicas capitalistas y bienalistas del arte que subsumen la práctica artística como forma de trabajo.

El oficio del grabado, tal como lo practica artísticamente Boris Campos Ernst, es aceleracionista. Para comprender esto, tenemos que concentrarnos en definir lo que se entiende por aceleracionismo. Según el manifiesto aceleracionista, “el núcleo de la mayor parte del pensamiento aceleracionista es el examen del vínculo supuestamente intrínseco entre estas fuerzas transformadoras [es decir, las dinámicas emancipadoras de la modernidad] y las axiomáticas del valor de cambio y de la acumulación capitalista que organizan la sociedad planetaria contemporánea”⁷⁶. Al parecer, las fuerzas de transformación revolucionarias que promovía la modernidad se encuentran hoy en día completamente diagramadas por las formas de concentración y acumulación del capital hacia enfoques cognitivos, semióticos y digitales, lo que dificulta

76 Armen Avanessian & Mauro Reis (comps.), *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (Buenos Aires: Caja Negra, 2021), 10.



Monotipia, xilografía y frottage sobre tela de la serie *Guta percha*, 2013, 328 x 220 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

imaginar posibilidades y medios de transformación y emancipación de los individuos ante las nuevas estrategias psicopolíticas neoliberales de dominación⁷⁷. De acuerdo con esto, las fuerzas productivas, pero al mismo tiempo transformadoras, se encuentran latentes dentro de las lógicas productivas del capital. Por lo tanto, el aceleracionismo considera que “la infraestructura existente no es un escenario capitalista que deba ser demolido, sino una plataforma de lanzamiento hacia el postcapitalismo”⁷⁸. Por de pronto, no habría que entender estas mediatizaciones con el desarrollo tecnológico que el capital prolifera incesantemente como una suerte de resignación ante los modos de dominación psicopolítica actuales, más bien, considerando las capacidades y utopías poscapitalistas del aceleracionismo ante las

77 Ver Byung-Chul Han, *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder* (Barcelona: Herder, 2014).

78 Avanesian & Reis, *Aceleracionismo*, 41.

fuerzas productivas latentes, habría que concebir la idea de que el aceleracionismo “es la convicción de que estas capacidades pueden y deben ser liberadas, y elevarse por encima de las limitaciones que impone la sociedad capitalista”⁷⁹. De este modo, podemos comprender que el aceleracionismo consiste en una apuesta política que busca reconstruir el futuro de la modernidad inacabada; “una modernidad alternativa que el neoliberalismo es intrínsecamente incapaz de generar. El futuro debe ser partido al medio otra vez para liberar y abrir nuestros horizontes hacia las posibilidades universales del Afuera”⁸⁰.

Nick Land, uno de los precursores del aceleracionismo, también nos entrega algunas pistas y definiciones para comprender la fuerza intelectual que inaugura esta corriente de pensamiento estético-político. Una de sus definiciones es atemorizante:

79 Avanesian & Reis, *Aceleracionismo*, 47.

80 Avanesian & Reis, *Aceleracionismo*, 48.

la autodestrucción del capitalismo *es* el capitalismo. La “destrucción creativa” es su totalidad, hecha la excepción de sus retrasos, compensaciones parciales o inhibiciones. El capital se revoluciona a sí mismo más exhaustivamente de lo que lograría cualquier revolución (...). Dado que cualquier cosa capacitada para alimentar consistentemente la aceleración sociohistórica *será capital*, necesaria o esencialmente, la posibilidad de que cualquier “aceleracionismo de izquierda” unívoco adquiera impulso puede ser descartada con confianza. El aceleracionismo no es otra cosa que la consciencia de sí del capitalismo, y eso apenas está comenzando (“todavía no hemos visto nada”)⁸¹.

El propio Land ofrece una serie de sentencias que perfilan aún más la potencia política y estética del aceleracionismo. “El aceleracionismo es tiempo tecnoeconómico”⁸²: esto quiere decir, en tér-

81 Nick Land, *Teleoplexia. Ensayos sobre aceleracionismo y horror* (Barcelona: Holobionte, 2021), 25-26.

82 Land, *Teleoplexia*, 27.

minos sintéticos, que la lógica histórica del capital es siempre la articulación mecánica entre tiempo y tecnología administrativa del gasto, consumo y circulación de las energías que se territorializan automáticamente en la lógica del sistema productivo (en cuanto autoproductivo), cuya acumulación es cibernética. De ahí que “el término aceleración (...) describe la estructura temporal de la acumulación de capital”⁸³. Por medio de estas dos características, Land determina el rasgo *teleopléxico* del aceleracionismo. *Teleoplexia* es la intensificación de la lógica acumulativa y productiva del capital, pero ahora orientada como automatización de los elementos cibernéticos que ensimisman la función horrorosa del capital, es decir, el desarrollo hipertecnológico como diagramación constante de lo tecnoeconómico. Por ello, las actividades humanas —incluyendo las prácticas artísticas— se encuentran

83 Land, *Teleoplexia*, 27.

completamente sometidas a la lógica aceleracionista de la *teleoplexia* capitalista, pues la semiotización de la vida y los espacios de circulación energéticos; la pedagogización de la esfera pública y las formas de bancarización de los resentimientos y expectativas de la vida política; el arte y sus mercados de exhibición y circulación de materias ecológicamente renovadas, y el Estado como promotor maquínico y ergocrático lo único que hacen es resignificar las prácticas humanas como ecología conceptual y como reeducación de los oficios. El capital es horroroso porque no deja cálculo vital fuera de su *teleoplexia* fagocitante.



Monotipia, xilografía y *frottage* sobre tela de la serie *Guta percha*, 2013, 328 x 220 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

Por último, es Benjamin Noys (pensador británico que acuñó el término “aceleracionismo”) quien ofrece de manera más puntual y precisa las tensiones entre aceleracionismo y obsolescencia, al repensar el resignificado del trabajo bajo la lógica acelerante del capital. Entender la obsolescencia es crucial para comprender el futuro del aceleracionismo; la estética-política que consagra el valor de ciertos productos culturales se encuentra sujeta a la transvaloración de aquellos trabajos pasados o muertos como trabajos vivos o presentes. La lógica temporal que acompaña a este movimiento de transvaloración exige una “fricción” en los encuadres de confrontamiento entre un valor del trabajo y otro. El efecto de fricción, en vez de aquella imagen de continuidad entre pasado y presente, entrega mejores elementos de reactivación de las fuerzas estéticas y productivas aceleracionistas, pues,

En lugar de oposiciones metafísicas entre lo húmedo [bueno] y lo seco [malo], acelerativo [bueno] y estático [malo], la noción de fricción implica la tensión que rechaza tales oposiciones. Ocurre

también que esta tensión es necesaria para cualquier sensación de aceleración. La aceleración al extremo deriva en ruido. Es la tensión o fricción entre formas diferentes de aceleración o entre la aceleración y la desaceleración lo que genera la percepción de sentido de aceleración, y no el simple aumento de velocidad. Esta necesidad estética puede, en una vena más especulativa, conectarse con la necesidad de incluir una fricción que perturbe una aceleración fluida o la liquidez, que es la metafísica preferida del aceleracionismo. Esta fricción es frecuentemente más efectiva cuando es integrada en la lógica de la aceleración⁸⁴.

De esta manera, Noys es el primero en indicar las dificultades del aceleracionismo, puntualmente a partir de sus observaciones sobre la función y el valor del trabajo en la lógica acelerante del capital. “Si el aceleracionismo apunta al problema del trabajo como la ‘contradicción en movimiento’ del capital

84 Benjamin Noys, “Baila y muere: obsolescencia y aceleración”. En Avanesian & Reis, *Acercacionismo*, 199.

—fuente de valor a la vez que desterrado por las máquinas— acto seguido trata de resolverla efectuando una fusión alquímica del trabajo con la máquina”⁸⁵. Según Noys, las virtudes del aceleracionismo no deberían concentrarse en evidenciar estas contradicciones. Es imposible abandonar las condiciones laborales impuestas por el capital, pero también es imposible volver a las estabilizaciones productivas fordistas, marco en el cual los andamios estatales permitían conllevar y compensar las precariedades que imponen las formas laborales del capital. En consecuencia, lo relevante de las imposibilidades de regresar al trabajo productivo fordista es que permiten crear mecanismos de interrupción de los procesos de validación de la existencia y la ciudadanía mediante el trabajo mismo; es decir, abandonar la lógica ergocrática que valida nuestras existencias a par-

72

85 Benjamin Noys, *Velocidades malignas. Aceleracionismo y Capitalismo* (Madrid: Materia Oscura, 2018), 155.

tir de las capacidades productivistas que organizan el espacio público y social⁸⁶. Como vemos, el trabajo se volvió dispositivo no solo productivo, sino también de validación social y política. Así, “una solución útil y deliberadamente irónica, consiste en luchar por la desmercantilización de nuestras vidas (...). Aunque puedan parecer antiestéticas, comparándolas con la tecnología espacial, pueden invalidar las condiciones de imposibilidad del trabajo al tratar de separarlos de su papel ideológico y material como forma de validación de la ciudadanía y la existencia”⁸⁷.

86 Véase Diego Pérez Pezoa: “Ergocracia. Breve ensayo sobre hiperproducción de la vida y colapso sensible”. En *Del consenso a la posdemocracia en Chile. Ensayos sobre restauración neoliberal y progresismo reaccionario* (Santiago: Grapho, 2024).

87 Noys, “Baila y muere”. En *Aceleracionismo*, 158.



Monotipia, serigrafía y frottage sobre tela de la serie *Guta percha*, 2013, 330 x 228 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

De este modo, podemos comprender que el aceleracionismo es una corriente intelectual que trata de desbordar las áridas lógicas obsoletas del pensamiento crítico y emancipatorio, articuladas discursivamente en la vejez de un idioma nostálgico, inerte e impotente. En su lugar, el aceleracionismo trata de revitalizar las lógicas modernas que la tecnología mantiene con las formas de existencias novedosas o extrañas, evadiendo el “miserabilismo trascendental”⁸⁸ como argumento *a priori* de desmantelamiento del capital. Esta simbiosis entre existencias y nuevos quehaceres (pos)humanos, de la mano de una tecnopolítica consistente y antifascista, permite la recuperación de las energías improductivas, ahora entendidas como fuerzas reimaginantes futuras sobreexpuestas a lo abierto.

73

88 “Los ‘medios’ y las ‘relaciones’ de producción se han emulsionado simultáneamente en competitivas redes descentralizadas bajo control numérico, dejando las esperanzas paleomarxistas de extraer un futuro postcapitalista de la máquina capitalista manifiestamente inconcebibles”, Nick Land, “Crítica del miserabilismo trascendental”. En *Aceleracionismo*, 67.

El abandono de la nostalgia como vector de lectura y representación estético-política permite que el resentimiento se vuelva potencia creativa, sin dejar de mirar al pasado. Por consiguiente, señala Noys, “tenemos que abordar la cuestión de cómo se puede definir una sensibilidad política alternativa que no sea una mera modalidad del miserabilismo”⁸⁹.

La obra de Boris Campos Ernst, tal como señalábamos en un comienzo, es aceleracionista, debido a que, primero, toda práctica artística que recurre al pasado para rearticular un futuro –del arte, en este caso– está provocando una “fricción” entre una práctica obsoleta y una práctica artística novedosa que busca reimaginar los futuros oficios obsoletos, a la vez que nos permite imaginar un futuro del arte capaz de desestabilizar las prácticas artísticas innovadoras que utilizan la transmedialidad como estrategia estética de exhibición y circulación dentro de los mercados bienalistas del

arte. Segundo, la obra de Boris Campos Ernst es aceleracionista, debido a que el detalle y práctica de su arte visual indaga en el pasado, no solo del grabado, sino también de su diferencia: el trabajo.

De modo que, finalmente, el arte como aceleración estética no sería un arte avanzado en términos de una transmedialidad incapturable, que fundiría la idea de que el arte es una forma de trabajo –de sobrevivencia o activismo político–; los vínculos abiertos entre arte y aceleracionismo consisten, antes bien, en la constante diferenciación entre un quehacer y otro, pues la libertad soberana del artista no puede fundirse en la lógica de subsunción de lo real-capitalista; lo que no quiere decir que el arte no intervenga, altere o friccione lo real mediante sus transformaciones del *sensorium* colectivo.

89 Noys, *Velocidades*, 160.



Monotipia, xilografía y frottage sobre tela de la serie *Guta percha*, 2013, 300 x 240 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

Boris Campos Ernst, el oficio que acelera los deseos populares

La obra de Campos Ernst se caracteriza por retratar escenas de la vida cotidiana popular, disidente y marginal de la sociedad chilena. Su propuesta general se encuentra marcada por la recuperación de estas escenas vernáculas para perturbar una sociedad atravesada por la amnesia irreversible que una forma de vida neoliberal desarrolla, experimenta y reproduce sin parangón ni inquietudes en términos culturales. El aceleracionismo de Boris Campos Ernst se puede comprender como una recomposición de la memoria nostálgica de la posmodernidad, “un tipo de nostalgia en la que la referencia al presente o incluso al futuro al nivel del contenido oscurece la posibilidad de confiar en modelos establecidos o anticuados al nivel de la forma”⁹⁰.

Presente y forma son elementos del arte que el artista recurrentemente trata de desdibujar; pues, al parecer, la forma antigua es siempre huella de un pasado borrado en la historia de arte y sus tratamientos formales. ¿Por qué hacer “grabados” en una era de hipertecnología, en la cual el arte, a su vez, ha adoptado la transmedialidad como ejercicio tecnoestético sin tapujos?



Monotipia, xilografía y frottage sobre tela de la serie *En horamala*, 2010, 500 x 250 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

90 Mark Fisher, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* (Buenos Aires: Caja Negra, 2022), 94.

Las escenas de la vida cotidiana grabadas sobre tela ofrecen un ejercicio de memoria cultural idéntico al que cumplía la *Lira Popular* a fines del siglo XIX y comienzos del siglo pasado: el intento por recrear futuros no nostálgicos que trabajen a partir de la potencia creativa del poder popular; es decir, a partir de sus materiales, sus lenguas y sus utopías. Las representaciones de Campos Ernst no dejan de enseñar, por lo mismo, escenas fatales, decadentes, o, mejor dicho, escenas de aquello que Reinaldo Laddaga denominó —a propósito de Felisberto Hernández— “placeres bajos”⁹¹. Estos placeres bajos son las fuerzas productivas latentes que los aceleracionistas buscan exacerbar para desmantelar las lógicas productivistas del capital y, muchas veces, se encuentran incrustadas en la memoria popular, más allá del bien y del mal. Es lo que ocurre si nos detenemos en la

serie de las obras titulada *Blanco y negro* (2008)⁹², pues aquí encontramos las escenas que comunican un realismo sucio, infrahistórico respecto de las coordenadas desplegadas por la sociología popular; o bien, siguiendo las prácticas historiográficas populares, desentrañamos una memoria popular representada por los elementos más abyectos que podríamos asociar a la identidad de los cuerpos marginados, monstruosos y anormales; cuerpos de lo monstruoso que “combina[n] lo imposible y lo prohibido (...) que viola la ley y la deja sin voz (...) forma brutal, forma natural de la contranaturalidad (...) transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco, transgresión de la ley como marco: en la monstruosidad, en efecto, se trata realmente de eso”⁹³. Grabar la transgresión de lo popular, como efecto de una

recuperación deseante por compartir las escenas de una vida marcada por la violencia sistemática, pero, a la vez, estigmatizada por ser el espacio de decantación de la monstruosidad y las inhumanidades de las existencias, permite comprender la trayectoria de una horizontalidad hermética ante las violencias estatales, jurídicas y policiales. La criminalidad como espectáculo estresante del sujeto burgués, que mira con asco y misericordia a esos cuerpos autodestructivos eliminarse unos a otros, es una estrategia consolidada desde tiempos precibernéticos, epistolares, cuando las comunicaciones demoraban y la alfabetización era un asunto de las élites y sus mecanismos estéticos de la alta cultura. La obra de Boris Campos Ernst busca acelerar la memoria de los cuerpos monstruosos y las formas de vida miserables con el objetivo de reconstruir una memoria no melancólica y pospresentida, y así reconstruir un futuro marcado por la evidencia de que la inhumanidad no es la naturaleza de la especie, sino, más bien, un defecto no intuitivo del temprano sistema capitalista.



Monotipia sobre tela de la serie *Blanco y negro*, 2008, 300 x 155 cm.
Fotografía de Marcela Villalobos.

91 Véase Reinaldo Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos*. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock (Rosario: Beatriz Viterbo, 2000).

92 Algunas monotipias de esta serie fueron expuestas tempranamente por Boris Campos Ernst en la muestra “So Seductive”, emplazada en la sala +18 de la Biblioteca de Santiago en el año 2007.

93 Michel Foucault, *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000), 62-68.

Ocurre lo mismo en la exposición *Mala noticia* (2009)⁹⁴: las escenas de violencia, asesinatos y crímenes se organizan con la finalidad inicial de emular las maneras decimonónicas de transmitir información y noticias antes de la digitalización de la información. Cuando la *Lira Popular* circulaba por las ciudades letradas de Chile, lo hacía con la intención de que la mayoría del pueblo pudiese enterarse de las atrocidades humanas derivadas de la vida en los márgenes de la existencia. La modernidad se puede concebir no solo como una educación mediante la letra (educación cívica), sino también como un plan ulterior de educación sensible del país; a través del grabado de imágenes y escenas de crímenes y calamidades humanas para la concientización y regularización de los cuerpos, la *Lira Popular* buscaba estetizar la ley y sus normas consuetudinarias. Posteriormente, el artis-

ta, emulando la *Lira Popular*, pretende acelerar la moral moderna no sin ironía, evidenciando que la actualidad criminal —es decir, la serie de crímenes y asesinatos extraordinarios que vuelven monstruosa la vida popular— aún habita en las sociedades posfordistas, cibernéticas y multiculturales. Así, demuestra dos cosas: primero, que las normas constitutivas de lo criminal se encuentran diseñadas para transfigurar los cuerpos normalizados, a saber, normas para producir monstruos y no solo vigilar y castigar; y, segundo, que las fuentes inconscientes, primitivas y salvajes de la humanidad son el material moral sobre el cual se monta el esfuerzo que toda sociedad productivista y extractivista necesita para que los cuerpos se autorregulen sin mayor violencia física.



Monotipia y xilografía sobre tela de la serie *Mala noticia*, 2009, 250 x 250 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

Podríamos aventurarnos en señalar que la obra aceleracionista de Boris Campos Ernst encuentra su punto de partida estético en la recreación de un oficio obsoleto ante las múltiples y experimentales tecnologías cibernéticas que moldean la cultura y las artes contemporáneas, pero que buscaría también, al mismo tiempo, acelerar la moral normalizada del capital; o sea, esa moral productivista que ve con ojos temerosos a los cuerpos improductivos que se exterminan y engullen entre sí tratando de sobrevivir dentro del palacio de cristal neoliberal.

Ahora bien, de estas reminiscencias de lo popular, en las que el cuerpo se escinde hasta colapsar la forma normalizada y civilizatoria de la carne, los retratos de la vida cotidiana popular nos llevan a esos intervalos de tiempos diagramados por las comunicaciones y medios de transportes capitalistas que trituran los tiempos libres, los tiempos de ocio.

94 Exposición en el Museo de Arte Contemporáneo Quinta Normal.

La exposición *En horamala* (2010)⁹⁵ retrata los roces, junturas y muecas de los cuerpos en tránsito mientras se trasladan en microbuses de regreso a sus hogares; microescenas de todo tipo se traslucen en la tela grabada: cartereos, gritos de hastío, bostezos, cantautores, un payaso “cogotero”; vidas familiares y vidas amorosas; colores diversos, así como edades diversas. Toda la fauna de un espacio en traslación. Pero también la obra —que se encuentra compuesta por dos telares gigantes— nos cuenta una escena inconfundible de la cotidianidad de los intervalos: el rostro gris y aplanado, el rostro inconfundible del cansancio poslaboral. De este modo, Campos Ernst pretende realzar la vida cotidiana que desgasta nuestras energías en la *vida en tránsito*; así como la vida de quienes operan estas máquinas transportadoras de cuerpos aletargados. El artista persigue la intención de acelerar al cuerpo como dispositivo antionírico y cuasienergético de la vida capitalista, precisamente en el tránsito de sus recuperaciones.

95 Exposición en Galería Gabriela Mistral.



Monotipia, xilografía y frottage sobre tela de la serie *Blanco y negro*, 2008, 500 x 250 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

La exposición *Mercado Visual – Pasillo Parcelado* (2013)⁹⁶ busca retratar precisamente las escenas de la vida popular desde el mercado popular chileno: la feria del Persa. A través de una tela-mural de grandes proporciones, el artista graba una escena de las ferias periféricas de Santiago; ahora ya no nómada como el microbús —la “micro”—, sino estacionaria, fija en los barrios periféricos de Santiago y otras ciudades de Chile —y de Latinoamérica—. El tiempo libre es llevado al libre intercambio de los productos de autocultivo soberano y popular, es decir, la contraparte del libre mercado neoliberal y transgénico. La representación del libre intercambio popular, donde se luce soberana e históricamente el “empresariado popular”⁹⁷, busca acelerar las lógicas barrocas neoliberales que han desplazado los cuerpos en el mismo sentido y valor que los objetos reciclados, alimentos y vestimentas residuales,

96 Exposición en Galería Metropolitana.

97 Ver Gabriel Salazar, *Ferias libres. Espacio residual de soberanía ciudadana* (Santiago: Sur, 2003)

Nick Land ofrece una observación crucial para superar el miserabilismo trascendental del arte político popular, que condena la representación y fuga de los cuerpos escindidos al atolladero estético del arte y la cultura de masas, a través de la siguiente reflexión:

El arte, como forma de escape de la individuación y el deseo, sería de este modo el negativo de lo ilusorio o ficticio, y la belleza sería así una experiencia de verdad (...). El arte como agotamiento de la vida (...). Una filosofía del exceso que hace brotar una conexión íntima entre literatura, erotismo y revuelta no puede ser irrelevante (...). Como señala el propio Bataille, “sólo la belleza hace tolerable una necesidad de desorden, de violencia e indignidad, que es la raíz de amor”⁹⁹.

¿Puede el arte de lo popular, el arte político, practicar un arte insurrecto, concentrado en destacar las energías inconscientes que el propio capital se ha encargado de diagramar y controlar horrorosamente sobre los cuerpos?, ¿puede una representación de lo popular abandonar los marcos de la sublimación del arte burgués instalados a través de la espacialidad expositiva de los museos, galerías y palacios?, ¿puede un arte sobre lo popular y político trabajar con materiales no populares, es decir, con materialidades originadas culturalmente fuera de las periferias de una vida desplazada, escindida y vulnerada?



Detalle de monotipia sobre tela de la serie *Mercado Visual - Pasillo Parcelado*, 2013. Fotografía de Marcela Villalobos.

99 Nick Land, *Fanged Noumena. Vol. 2: 1990-2006*, Barcelona: Hologbionte, 2023, 176-185.

Arte y oficio en la era aceleracionista: cosmotécnica popular

El aceleracionismo ha instalado una interrogante bastante acuciosa —y, por qué no decirlo, sumamente incómoda, a la vez— a las prácticas artísticas contemporáneas. La cercana relación que el sistema del arte guarda con las formas mercantiles del diseño y decorado global, necesarias para la aproximación estética del capital a los espacios de consumo, implica el desarrollo de un extraño circuito de reconocimientos en torno a las profundidades más inconscientes de los y las artistas. La exacerbación de las fuentes de inspiración deseantes de los y las artistas ha creado un sistema de valores narcisista, de acuerdo con el cual la imagen y las lógicas capacitistas han tomado control de las ideas e innovaciones estéticas, lo que exige no solo repensar los vínculos concretos que el arte ha mantenido con la política —pues cabe recordar que “la política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el

seno de los cuales se definen objetos comunes”¹⁰⁰—, sino también reconocer que el arte se sostiene por “un sistema de celos”. En este sistema de celos, “el deseo de obras acaba señalando objetos de deseo (...) el que quiere ser alguien abre en su interior una cuenta corriente para el arte (...) tengo una cuenta, soy una cuenta, contabilizo en mí mis ingresos. Una obra tendrá significado para mí en la medida en que pueda contabilizar su valor en mí mismo”¹⁰¹. Esta es la verdad horrorosa del arte que ha acompañado la historia material (y estética) del capitalismo —pues “la historia del capitalismo, qué duda cabe, es un relato de horror”¹⁰²—.

¿Tuvo el arte este sentido desde sus orígenes? ¿No fue nunca una exaltada manifestación pública de fuerzas que eran demasiado libres para ser poseí-

100 Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, 61.

101 Peter Sloterdijk, *El imperativo estético. Escritos sobre arte* (Madrid: Akal, 2020), 338.

102 Land, *Teleplexia*, 56.

das? ¿De qué hablaba Kandinsky cuando escribió: “cada cuadro encierra un modo misterioso toda una vida llena de torturas, dudas y horas de entusiasmo y de luz”? ¿Nunca hubo transferencias cuyos mandantes soñaran con el abono en cuenta de “toda una vida”? Ahora el mundo de arte ha quedado invadido de cuentas privadas. ¿Puede el arte desprenderse de ellas?¹⁰³.

Estas verdades horrorosas del arte (es decir, verdades capitalistas y libidinales) incitan todo su sistema de celos, ego y competencias a redibujar sus maneras de *savoir-faire* para no caer en la tentación abstracta suscitada y ejercida por los extractores de creatividad e innovación capitalistas sobre los dispositivos sensibles de la cultura y la existencia actual. Es decir, dispositivos extractores sensibles que afectan el imaginario político de los individuos. Tanto Mark Fisher como Alberto Toscano consideran un texto de Toni Negri como elemento cla-

103 Sloterdijk, *El imperativo estético*, 338.

ve para pensar los conflictos estético-políticos del arte contemporáneo: *Arte y multitud*¹⁰⁴, obra que, a su vez, puede considerarse uno de los pocos libros precursores de una teoría del arte político aceleracionista. El argumento central de Negri —y que ambos pensadores rescatan— es la comprensión de un arte que va más allá de la expresión humana. El poder —a saber, la voluntad de insistir en una potencia vitalista que cambie la vida inserta en las diversas formas de dominación actual— sobrepasa la capacidad creativa y expresiva de los seres humanos. De este modo, el arte no sería solo un espacio de creación y de libertad de expresión, sino que tendría que ser *otra forma de abstracción*, distinta a la experimentada por el capital. La imaginación como ejercicio inmaterial subyacente a todo proceso creativo debe ser reivindicada en el espacio de una deconstrucción incesante del trabajo, entendido como operación que agota el tiempo de la imaginación.

104 Antonio Negri, *Arte y multitud. Ocho cartas* (Madrid: Trotta, 2000).



Monotipia y xilografía sobre tela de la serie *Tentempié*, 2019, 130 x 120 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

Ahora bien, esta “otra abstracción”, para evitar su pura desintegración posmoderna, supone la creación de ciertas atmósferas de sentido o, mejor dicho, de determinados cosmos envolventes, capaces de abstraerse del “capitalismo creativo” e instalarse como espacios de sobrevivencia estética e imaginativa. ¿Es necesario que todo arte tenga que venderse, volverse mercancía, moneda de cambio? ¿Existe irrenunciablemente un arte que solo deba exhibirse, intercambiarse por dinero, por razones de competencias y sobrevivencia individual? Tendríamos que pensar todas las posibilidades para no desarrollar un “arte falso”; es decir, aquel “arte que ha dominado en el realismo capitalista, con su valor artístico y comercial enormemente inflado, es un arte falso, una traición y una disolución de la militancia inherente a él”¹⁰⁵. Estas traiciones del arte son, más precisamente, las estrategias que el sistema del arte ha desarrollado en la constante subsunción real del capital. Y la resignificación de la imaginación como potencia estético-política exige una revaloración de dimensiones cosmológicas.

105 Mark Fisher, *K-Punk*, vol. 2 (Buenos Aires: Caja Negra, 2020), 325.



Xilografía a taco perdido sobre tela de la serie *Tentempié*, 2019, 130 x 40 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

La imaginación –que Toscano, por su parte, rescata de los textos sobre arte redactados epistolarmente por Negri– es fundamental para enervar un “palpitar cósmico”: “La imaginación es el poder que atraviesa el aparente vacío de la abstracción del mercado, ‘para determinar un acontecimiento de ruptura’. La imaginación es lo que logra transformar el sinsentido del capitalismo, en algo ‘monstruoso’”¹⁰⁶. De esta manera, la imaginación no es solo fuente de creación, funciona recobrando a la vez una dimensión ejercitante del “trabajo vivo”. Esta resignificación del trabajo –que para Negri resultaba en una diferenciación fundamental– permitía distinguir entre “trabajo vivo” y “trabajo muerto”; pues el arte –para Negri– no es más que la visualización de una ontología del trabajo que subyace como base operativa y cosmológica para toda práctica artística.

106 Alberto Toscano, *La abstracción real. Filosofía, estética y capital* (Santiago: Palinodia, 2021), 180.

El arte le permite a Negri continuar con sus reflexiones sobre la revolución y la emancipación en un contexto del todo capitalista –y, por ende, atravesando una actitud pesimista y nihilista de la época–, ya que en el espacio del arte se radicalizan las más certeras fuentes del deseo humano y, asimismo, un canal de revolución sensible, cuyos cuerpos deseantes revolotearán imparablemente entre las redes forzadas de la globalización. La experimentación constante del arte genera formas de abstracción incodificables para las lógicas extractivistas del capital, lo que permite pensar y crear “comunidades abstractas”. Así, podríamos adoptar la siguiente inquietud: “¿Qué formas de sensación y creación pueden resistir la corrosión del capital y construir la autonomía de trabajo vivo sin recaer en la nostalgia o fomentar esa misma indiferencia?”¹⁰⁷

107 Toscano, *La abstracción real*, 184.

Al parecer, el “trabajo vivo”, para no ser abstraído por la maquinaria fagocitante del capital, necesita de una especie de *curatoría cósmica*, de esfera envolvente y sensible que brote de una relación íntima entre experiencia colectiva y sus materialidades y técnicas recursivas.

La cosmología aparece como uno de los tópicos relevantes para pensar la relación entre cultura, técnica y arte contemporáneo. Una de las características indiscutibles de las prácticas artísticas actuales es su puesta en escena transdisciplinar y transmedial para la elaboración de las obras de arte e intervenciones públicas. Esta singularidad exige elaborar mapeos y ópticas de pensamiento situadas para cada obra y artista, donde los componentes objetuales y técnicos muchas veces son aún más relevantes que la dimensión cualitativa de la obra. Por lo mismo, supone su inscripción en un ecosistema estético de sobrevivencia y perduración entre objetos y materialidades afines, in-

centivando reflexionar un nuevo espíritu sobre el arte. El filósofo Graham Harman es uno de los primeros en proponer el vínculo entre cosmos, estética y arte para pensar, a la vez, las amplitudes y nuevas exigencias del pensamiento estético, junto con sus resultados epistemológicos. Al respecto, señala que, “con este espíritu tal vez la única forma de echar luz sobre el arte es dejarlo tomar altura e irse tan lejos de su lugar original en el mundo de manera que pueda coincidir con el Universo entero. Tal vez la mejor forma de abordar la estética sea desde la puerta trasera de la cosmología general: como si el mundo entero tuviera estructura estética”¹⁰⁸.

108 Graham Harman, “La estética como cosmología”. En *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias* (Buenos Aires: Caja Negra, 2015), 106.



Detalle de xilografía a tacho perdido sobre tela de la serie *Tentempié*, 2019, 130 x 40 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

Como vemos, la comprensión de Harman de las complejidades y exigencias del arte contemporáneo es lúcida, e identifica también las demandas de una epistemología basada en las dicotomías obsoletas entre el sujeto y el objeto. Que el universo entero tenga una estructura estética quiere decir, a fin de cuentas, que tanto la filosofía como las ciencias orbitan sobre una idea del mundo y la naturaleza que proviene de una estética primera, ancestral; a saber, una estética cosmológica a partir de la cual el sujeto abandona su trascendencia funcional y estética. ¿Qué quiere decir que una estética sea cosmológica y que se encuentre a la base de todas las funciones subyacentes de la “naturaleza”?

... podremos echar alguna luz sobre el arte solo si nos animamos a considerarlo como el elemento que yace en silencio en la base de todo proceso de causación física, como el ingrediente responsable de la colisión de los granos de arena, de la emisión de vapor por parte de las plantas nucleares defectuosas, de nuestro luctuoso encuentro con una pintura de los zapatos de un labriego¹⁰⁹.

109 Harman, “La estética como cosmología”, 106.

De este modo, podemos comprender que el arte exige el establecimiento de conexiones objetuales entre los elementos que componen el universo de una obra o, mejor dicho, el universo sensible desde donde se imagina y conforma una obra. De ahí que toda obra de arte sea, en su composición sensible, técnica de diagramación entre un cosmos envolvente que la ampara y un orden moral que la acepta entre las materialidades mundanas y quehaceres cotidianos. Boris Groys realiza un estudio histórico bastante sugerente a propósito de la relación entre arte, cosmos e inmortalidad en la Rusia pre- y posrevolucionaria. El universo de la época rusa, donde las resistencias a la metafísica coincidían con las ansias incipientes de la revolución, respondían, a su vez, a múltiples deseos de inmortalidad poscristianos. Es la época, al mismo tiempo, de las experimentaciones humanas y científicas, cuando el arte comenzaba a contagiarse con la idea material de que las creaciones humanas deben estar orientadas hacia un sentido universal de producción colectiva y así obtener impacto y resultados tecnológicos similares a los que

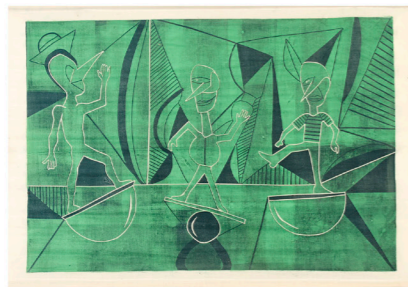
se desarrollaban en las ciencias decimonónicas. Lo que Groys denomina el “cosmismo” consiste fundamentalmente en considerar que el “universo será, en realidad, cosmos si es transformado en correspondencia con un único plan que ubique a la humanidad y sus intereses en el centro de la vida cósmica”¹¹⁰. La planificación de la existencia y sobrevivencia humana se ubican en el centro del proyecto cosmista ruso, que exigía la reunión de todas las fuentes de creación e innovación humanas. El arte, por su parte, se transforma en una experiencia museológica radical, en la cual cada práctica artística buscaría la técnica de reordenamiento entre las inmaterialidades de la humanidad y las materialidades evidentes de composición universal. El artista, por ende, ya no sería el centro de creación del mundo, que sigue llenando de cosas y objetos sin sentido, sino, más bien, es el resultado

110 Boris Groys, *Cosmismo ruso. Tecnologías de la inmortalidad antes y después de la Revolución de Octubre* (Buenos Aires: Caja Negra, 2021), 18.

de composiciones materiales universales dedicadas a la preservación de existencias humanas. Así, “el propio ser humano, como parte del mundo, deja de ser un sujeto de razón y se vuelve solo un objeto de aplicación de las fuerzas materiales que se manifiestan en ellas, como los impulsos subconscientes, incontrolables”¹¹¹. El espíritu colectivo del cosmismo ruso no solo culminó en la antesala de las grandes aglomeraciones de cuerpos insurrectos, sino que, de manera más universal y potente, el cosmismo fue un intento de planificación de todas las fuerzas materiales e inmateriales del mundo en vista de una transformación cosmológica. “El cosmismo propone la solidaridad y la participación en un proyecto colectivo con el carácter de una alternativa para la sociedad de la competencia universal”¹¹².

111 Groys, *Cosmismo ruso*, 18.

112 Groys, *Cosmismo ruso*, 20.



Serie de tres xilografías a taco perdido sobre tela de la serie *Temptié*, 2019, 100 × 70 (c/u) cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

96

Boris Groys detecta en el movimiento cultural e intelectual de la Rusia de finales del siglo XIX uno de los primeros intentos de pensar que el arte y la técnica —así como todas las implicancias estéticas de esta relación— deben estar concentrados en construir elementos de interés cosmológico, más que humano. Pues los cosmistas rusos, a través del vínculo entre arte y biotecnología, creían en un poder del arte proveniente de fuerzas imperceptibles a la creación humana. De la misma manera, Markus Gabriel considera la impronta del arte y toda su historia:

nuestra experiencia estética es una paradoja para nuestra lógica y nuestras obligaciones morales. Un factor poderoso se manifiesta radicalmente en nuestras vidas, fuera de todo control humano. Este factor es el arte en sí mismo. El arte en sí mismo no está en la mirada del observador. No creamos las obras de arte; son ellas las que nos crean en tanto que participantes para empezar a existir. No se anuncian, sino que están ahí sin razón exterior a ellas mismas. No podemos resistirnos ni deshacernos de ellas¹¹³.

113 Markus Gabriel, *El poder del arte* (Santiago: Roneo, 2019), 90.

97

De este modo, el arte posee rasgos metafísicos, similares a los de la religión, que deben ser considerados para elaborar una relación sustancial entre arte y cosmología¹¹⁴. No obstante, para reflexionar en torno al vínculo entre arte y cosmología es necesario salir de la teología y enfocarse más bien en la secularización que la modernidad le exige a toda práctica artística y al pensamiento. El mismo Boris Groys reconoce que “el pensamiento puede ser considerado impotente y desprendido de la vida solo si sigue suponiéndose distinto del mundo material —o, en otras palabras, todavía se analiza desde en una perspectiva teológica y metafísica que se opone al espíritu de la materia—. La argumentación de los cosmistas estaba dirigida, precisamente, contra esta concepción cripto-teológica

114 Para reflexionar sobre los vínculos entre arte y religión, ver Diego Pérez Pezoa, “Ángeles y profetas: construyendo escenas profanas. Breve reflexión sobre arte, religión y poscrítica”, *Index. Revista de Arte Contemporáneo*, 10, No. 19 (2025): 81-99. <https://doi.org/10.26807/cav.v10i18.600>.

del pensamiento”¹¹⁵. Ampliar los elementos de transformación hacia dimensiones cosmológicas supone, a su vez, que la potencia del pensamiento y la imaginación son fuerzas que se manifiestan de manera material, en paralelo al modo en que se dan los símbolos e imágenes en la materia. Así, por fin, se cierra tecnológicamente el proceso de secularización moderno.

115 Groys, *Cosmismo ruso*, 19.



Xilografía a taco perdido sobre tela de la serie *Tentempié*, 2019,
130 × 40 cm. Fotografía de Marcela Villalobos.

Ahora bien, quien ha desarrollado de manera más acabada la relación que el cosmos mantiene con el arte y la tecnología es el pensador Yuk Hui, a través del concepto de “cosmotécnica”. En su texto *La pregunta por la técnica en China*, define de la siguiente manera este vínculo ancestral:

la cosmotécnica es la unificación del orden cósmico y el orden moral por medio de actividades técnicas (aunque el término *orden cósmico* sea en sí mismo una tautología, pues la palabra griega *kosmos* significa “orden”). La noción de cosmotécnica nos proporciona inmediatamente una herramienta conceptual con la que superar la oposición habitual entre técnica y naturaleza y nos sirve para entender la tarea de la filosofía como la búsqueda y la afirmación de la unidad orgánica entre ambas (...). El momento mágico primitivo, la modalidad original de la cosmotécnica, se bifurca en técnicas y religiones, y en esta bifurcación estas mantienen un equilibrio con aquellas, en un esfuerzo constante por alcanzar la unidad (...). Sólo hay tal separación durante la época moderna, en la que el estudio de

la técnica y el estudio de la cosmología (en cuanto astronomía) son considerados dos disciplinas distintas: un indicio total del desacople de la técnica respecto de la cosmología y de la desaparición de toda concepción explícita de una cosmotécnica¹¹⁶.

Como vemos, la cosmotécnica es una herramienta conceptual apta para comprender no solo la estrechez que la técnica mantiene con las reglas constitutivas de la moral que cualquier grupo humano desarrolla, sino también la multiplicidad de formas que adopta el significado “técnica” según su cosmos que la origina. Vía Simondon, Heidegger y Stiegler, entre otros, Yuk Hui nos ofrece una nueva manera de concebir la técnica, pues “¿[q]ué cultura carece de técnica? (...) la técnica en cuanto actividad humana general ha estado presente en la Tierra desde los tiempos del Australantropos, pero el concepto filosófico de ‘técnica’ no puede ser asu-

116 Yuk Hui, *La pregunta por la técnica en China. Un ensayo sobre cosmotécnica* (Buenos Aires: Caja Negra, 2024), 34-35.

mido como universal (...) la técnica entendida de este modo —como una categoría ontológica— debe ser interrogada, como argumentaré, en relación con una configuración más general, con una ‘cosmología’ propia de la cultura a partir de la cual surgió¹¹⁷. La técnica, en tanto, comprende las formas de la *poiesis* (de la producción, de la obra), del arte, así como las modalidades de su pensar. Pues pensar siempre ha sido una técnica de la intuición.

La cosmotécnica, de esta manera, ofrece un modo de reflexión intuitivo de los quehaceres humanos, especialmente de aquellos que pueden acceder a una plenitud cosmológica para concebir la especie en su manera singular. El arte, en este caso, es puro elemento tecnológico de mediación sustancial de la especie humana; y lo que importa es el pensamiento estético intuitivo, a saber, “el acceso más intuitivo al mundo y al cosmos, a partir del cual el pensamiento filosófico puede penetrar en las cuestiones específicamente

117 Hui, *La pregunta por la técnica en China*, 24.

conceptuales y contribuir al pensamiento estético reestructurándolo. Esto significa que el pensamiento estético y el pensamiento filosófico forman un bucle recursivo mediado por la tecnociencia”¹¹⁸. En concreto, la cosmotécnica permite pensar los informes que el *kosmos* le envía a la cultura, a la moral, instruyéndola sensiblemente. El *kosmos* instruye a la Tierra para que la domesticación de los seres ocurra según las técnicas que conectan el orden moral con el Orden.

¹⁰⁰ La obra de Boris Campos Ernst, de este modo, lo que intenta representar no es la figura popular, así como tampoco intenta pedagogizar una técnica popular para plasmar figuras de *lo popular*; en cambio, su obra recrea un *cosmos de lo popular*. Su arte aceleracionista consiste en recreaciones cosmotécnicas de lo popular en vista de reactivar el imaginario y la intuición, y así hacer colapsar los nuevos quehaceres (oficios) capitalistas y algorítmicos. Una

118 Yuk Hui, *Arte y cosmotécnica* (Buenos Aires: Caja Negra, 2025), 87.

estética aceleracionista se desarrolla reinventando futuros, reimaginando utopías, por lo que podríamos preguntarnos, a partir de la obra de Campos Ernst, ¿cuál es el futuro de lo popular en las prácticas culturales y artísticas contemporáneas?, ¿es el grabado la ironía del arte, de sus técnicas, de sus evoluciones?, ¿no constituye el arte un médium de entrelazamiento entre las diversidades técnicas que emergen a diario con las maneras de percibir y conectarse con los entornos —naturales y objetuales—?, ¿no compone la obra de Boris Campos Ernst un intento por demostrar que el arte no es más que una manera de expresar un modo de habitar un cosmos? Y ¿no es acaso *lo popular* un cosmos hecho de sentidos residuales —inconscientes, estéticos, fragmentados, horrorosos, abyectos—, cuya cosmotécnica es el arte de una sobrevivencia insistente, una porfía de permanecer dentro de un orden cosmológico, de pensamiento, visual?, ¿no es, por último, el cosmos de lo popular un universo de resistencia anónima ante las arremetidas milenarias de las diversas maneras de dominación?

Bibliografía

- Avanessian, Armen, y Mauro Reis, comps. *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.
- Campos Ernst, Boris. “*So Seductive*”. Exposición en la sala +18 de la Biblioteca de Santiago, 2007.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997.
- Fisher, Mark. *K-Punk*. Vol. 2. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.
- . *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja Negra, 2022.
- Foucault, Michel. *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Gabriel, Markus. *El poder del arte*. Santiago: Roneo, 2019.
- Groys, Boris. *Cosmismo ruso. Tecnologías de la inmortalidad antes y después de la Revolución de Octubre*. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.
- . *Introducción a la antifilosofía*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- . *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos, 2005.

- Han, Byung-Chul. *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder, 2014.
- Harman, Graham. “La estética como cosmología”. En *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*, 105-117. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- Hui, Yuk. *Arte y cosmotécnica*. Buenos Aires: Caja Negra, 2025.
- . *La pregunta por la técnica en China. Un ensayo sobre cosmotécnica*. Buenos Aires: Caja Negra, 2024.
- Laddaga, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- Land, Nick. *Fanged Noumena, Vol. 2: 1990-2006*. Madrid: Holobionte, 2023.
- . *Teleoplexia. Ensayos sobre aceleracionismo y horror*. Barcelona: Holobionte, 2021.
- . “Crítica del miserabilismo trascendental”. En *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, editado por Armen Avanessian y Mauro Reis, 65-79. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.
- McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

- Negri, Antonio. *Arte y multitud. Ocho cartas*. Madrid: Trotta, 2000.
- Noys, Benjamin. *Velocidades malignas. Aceleracionismo y capitalismo*. Madrid: Materia Oscura, 2018.
- . “Baila y muere: obsolescencia y aceleración”. En *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, editado por Armen Avanesian y Mauro Reis, 197-210. Buenos Aires: Caja Negra, 2021.
- Pérez Pezoa, Diego. “Ángeles y profetas: construyendo escenas profanas. Breve reflexión sobre arte, religión y poscrítica”. *Índex. Revista de arte contemporáneo*, 10, No. 19 (2025): 81-99. <https://doi.org/10.26807/cav.v10i18.600>.
- . “Ergocracia. Breve ensayo sobre hiperproducción de la vida y colapso sensible”. En *Del consenso a la posdemocracia en Chile. Ensayos sobre restauración neoliberal y progresismo reaccionario*. Santiago: Grapho, 2024.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- Richard, Nelly. *Crítica y política*. Santiago: Palinodia, 2022.
- Salazar, Gabriel. *Ferías libres. Espacio residual de soberanía ciudadana*. Santiago: Sur, 2003.
- Sloterdijk, Peter. *El imperativo estético. Escritos sobre arte*. Madrid: Akal, 2020.
- Toscano, Alberto. *La abstracción real. Filosofía, estética y capital*. Santiago: Palinodia, 2021.

TEXTOS contraportada chileno textos simulados... biografías, textos simulados... biografías textos simula-
dos... biografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías
textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados...
biografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías, chileno textos simulados... biografías,
textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados.
chileno textos simulados... biografías, textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos sim-
ulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías,
textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados...
biografías textos simulados... biografías textos simulados... textos simulados... biografías textos simulados...
biografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos
simulados... biografías, textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados... bi-
ografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados... textos simulados... bi-
ografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos sim-
ulados... biografías textos simulados... biografías, textos simulados... biografías textos simulados... biografías
textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados... biografías textos simulados...

Palabra
Editorial 

NUCLEO DE INVESTIGACION
EPCC

ISBN: 978-956-6085-51-5

9 789566 085515