



BLANQUEAMIENTO ESTADUAL

Víctor Hugo Bravo

MAC Quinta Normal
Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Chile.
2021



BLANQUEAMIENTO ESTADUAL 2021

BLANQUEAMIENTO ESTADUAL

Curador:

Hernán Pacurucu Cárdenas

Textos:

Inés R. Artola

Hernán Pacurucu

Mauricio Bravo

Fernando Castro Flores

MAC - Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal
Santiago, Chile - 2021



Agradecimientos: Gabriela Carmona Slier, Francisco Brugnoli, Daniel Cruz, Carola Chacón, Magdalena Contreras, Pedro Menique, Manuel Vega, Inés R. Artola, Fernando Castro Flores, Mauricio Bravo, Carolina Benavente, Máximo Vera Peña, Emil Nolde, Mauricio Carmona, Viviana Jara.

Formas, fuerzas y anomalías en la escena artística local. Sobre la obra de Víctor Hugo Bravo

Mauricio Bravo Carreño

La fuerza impetuosa de la vida fluye a través de las plantas y animales, sin que sea formulada”.

Martin Heidegger, Introducción a la metafísica

El viento, el agua o el vapor podrían, sin ningún problema, tomar el lugar del hombre

Timothy Morton, Hiperobjetos

Intentar escribir sobre la extensa y prolífica obra visual y plástica de Víctor Hugo Bravo, así como sobre su figura, me presenta una doble dificultad. La primera está relacionada con la naturaleza inclasificable de su obra, pues su hacer no se deja reducir a categorías como son las de arte conceptual, arte político, arte relacional o contextual ni tampoco a los refritos posmodernos de orientación subjetivista o expresionista. Más bien, las obras de este artista parecen ser el resultado de la puesta en acción de una voluntad artística impersonal, de una dinámica pulsional y acéfala que desborda por todas partes la figura del sujeto y el conjunto de certezas que garantizan su identidad estable y auto constituyente.

La segunda dificultad que experimento al escribir sobre Víctor Hugo Bravo, no menos importante que la anterior y muy relacionada con ella, está vinculada al carácter heterogéneo y anómalo de su imaginario. Esto se manifiesta en la utilización, en sus montajes, de imágenes que atentan e inestabilizan los imperativos categoriales con las cuales damos orden al mundo y, sobre todo, que alteran hasta la confusión las dimensiones valóricas a través de las cuales transformamos la vida en un débil reflejo de nuestros temores y miedos más primarios.

En efecto, la elaboración de enunciados críticos no anclados ni en el individuo ni en el yo creador o el sujeto cartesiano y la elaboración de una propuesta estética que perturba nuestras perspectivas valóricas más primarias me hace pensar que su trabajo se orienta o dirige a producir un espacio estético cuyos contenidos o dinámicas de expresión, como diría el filósofo alemán Friedrich Nietzsche, se localizan más allá del bien y del mal, es decir, fuera de todas las ficciones que el hombre ha configurado para mantenerse a resguardo de las dimensiones no humanas que inundan su humanidad.

Dentro de esta exploración de un plano de consistencia estética que no obedece a los patrones antropocéntricos que rigen nuestro devenir subjetivo, creo que el que predomina y señorea en la obra de Víctor Hugo Bravo es, sin lugar a duda, lo animal. Me refiero a que, si existen figuras por medio de las cuales se pueda producir un acceso a su trabajo, es evidente que todas ellas están estrechamente relacionadas con la potencia desterritorializante o desfigurante de una vida anterior a la humana.

No solo lo pienso o creo porque dentro de su propuesta la figura de lo animal, los insectos, las bacterias y todo aquello que distorsiona la figura del hombre y la convierte en un híbrido chocante adquieren una presencia que iguala o incluso supera en protagonismo los signos de nuestra cultura occidental, sino porque, al ver detenidamente sus instalaciones, es imposible no percatarse de la similitud que sus tácticas de apropiación de los espacios expositivos tienen con las formas en que las bestias marcan su territorio o construyen sus nichos y madrigueras.



Función de firma o marca territorial análoga tienen el camuflaje, la mancha o la mácula, los símbolos y los iconos políticos, los objetos y las múltiples y atroces imágenes del cuerpo presentes en el trabajo de Víctor Hugo Bravo. Pero, además, estos elementos plásticos se convierten en fuerzas artísticas impersonales que, de manera simultánea, desatan el miedo y la fascinación en el espectador, provocando su huida o su captura definitiva. Así, al parecer, para este artista el arte contemporáneo no es un medio para vehicular ideas, conceptos o contenidos que refuercen la humanidad del sujeto o den expresión estética a su mala conciencia.

Esta animalización o a-moralización de la praxis y la recepción artística se manifiesta también en su aspecto, apariencia o performatividad. Víctor, para muchos que lo conocen, no calza con la imagen humana y demasiada humana del artista contemporáneo, pues su ser belicoso y propagante, mutante y expansivo, violento para unos y seductor para otros, se distancia de la actitud sacerdotal que caracteriza al artista actual. Contrariamente a esta imagen sacerdotal, Bravo opone la imagen de una bestia blanca, maciza y de piel camuflada que solo busca ampliar y dominar su campo de acción, su medio o su hábitat natural que es el arte y la carne de sus espectadores.

Estos antecedentes, aunque puedan parecer anecdóticos, no lo son porque la simbiosis de hombre y bestia en este artista es mucho más que la simple conjunción de un estilo o *look* y un destacable desempeño profesional. Más bien, la conexión que existe entre su naturaleza y las singulares rúbricas o marcas con las cuales dicha fisiología se territorializa son un signo evidente de que el conatus del artista lo ha llevado a inscribir su hacer en un espacio de creación que transgrede, radicalmente, la perspectiva antropocéntrica o humanista que históricamente ha dominado la producción del arte occidental. Como lo enuncia la crítica Inés R. Artola en un texto interpretativo de su obra: “el hombre, sí, aparece en la obra de Víctor Hugo Bravo, pero como una silueta, una sombra, arrancado de su absurdo antropocentrismo.

Es necesario destacar que la visión del arte en clave antropológica o humanista ha sido el factor más determinante en la configuración de una visión de lo estético que promueve el olvido de “que el humano se ha constituido en la textura de la animalidad, y que lo sigue haciendo” (Lestel 11-12). En efecto, el primado de una consciencia humanizada y un lenguaje por sobre lo pulsional, lo fisiológico y lo somático nos ha hecho creer que la creación y el arte son manifestaciones exclusivas del hombre. Sin embargo, las infinitas morfologías presentes en la naturaleza, como también las múltiples maneras en que nuestra biología pervierte los códigos genéticos creando malformaciones, texturas y colores inimaginables para la mente del hombre son una prueba de que nuestra humanidad no es el origen, sino la simple heredera de esa potencia de creación impersonal cuya característica principal es no requerir razones ni fundamentos que justifiquen o den significado interpretable a sus desmesuradas y arbitrarias creaciones.



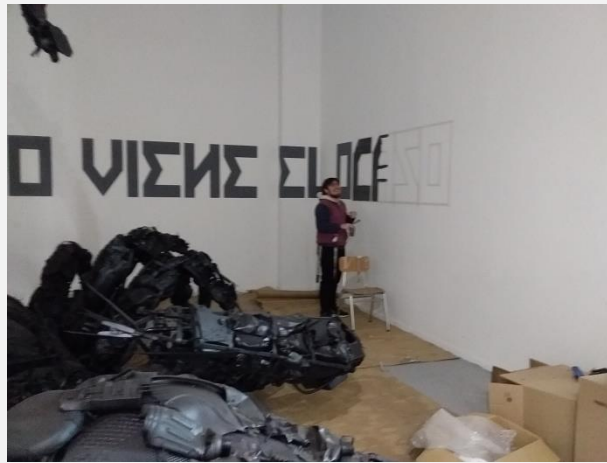
Vista general del montaje



Figuras en arcilla, palillos
barniz



Proceso de montaje.
Pintura mural, fermas pintadas
Sobre MDF



Proceso de montaje
Pintura Mural, desechos, madera
Cemento, fierro

Si bien en el ámbito artístico pensar el arte fuera de lo humano o como producto de una fuerza ajena al sujeto es un tema reciente dentro de la filosofía, este cuestionamiento ya cuenta con una fuerte tradición. La voluntad de poderío en Friedrich Nietzsche, la evolución creadora en Henri Bergson o la individuación en Gilbert Simondon son solo algunos de los conceptos por medio de los cuales el logos occidental comenzó a poner en entredicho la centralidad de lo humano. Pero es en la obra conjunta que Gilles Deleuze realiza con Félix Guattari en donde la potestad artística de hombre es desplazada radicalmente hacia el universo animal. Tal como lo plantean en Mil mesetas “no sólo el arte no espera al hombre para comenzar, sino que cabe preguntarse si aparece alguna vez en el hombre, salvo en condiciones tardías y artificiales” (326). Habría que pensar ese desfase, esa espera o ese retardo implícito en nuestras formas de expresión porque, tal vez, al hacer ese cambio de velocidad en nuestros modos de sentir y pensar logremos una síntesis estética que integre los múltiples modos de expresión de los agentes larvarios y moleculares que el saber estético moderno o contemporáneo no ha dejado nunca de bloquear en nuestra subjetividad. En su análisis de la literatura kafkiana, Deleuze y Guattari otorgan una especial atención a los animales y a sus singulares formas de expresión, haciendo referencia a una economía semiótica no articulada por el hombre. Así, los alaridos de los perros, los gritos de las ratas, para ellos, se constituyen en flujos sensibles a-significantes que componen modos de subjetivación que ya no contemplan al sujeto como espacio privilegiado de territorialización.

La existencia de una subjetividad estética de las características recién mencionadas es la que actúa a lo largo de toda la obra de Víctor Hugo Bravo. En cada una de sus puestas en escena se aprecia cómo las imaginaciones de una entidad larvaria y molecular secreta formas, excreta cosas, modula espacios y vocifera palabras cuya única finalidad es la de agredir o violentar sistemáticamente la organización binaria de nuestra consciencia socializada. En sus montajes, es habitual ver cómo las categorías epistemológicas de sujeto y objeto, orgánico e inorgánico, vivo y muerto, sano y enfermo, femenino y masculino, erotismo y pornografía se mezclan e indeterminan constantemente, recreando un cuerpo sin órganos que goza tanto de su anatomía indiferenciada e informe como de su rígida modulación o individuación militar.

Para comprender de modo adecuado los problemas hasta aquí desarrollados y en especial el cómo las obras de Bravo cuestionan la centralidad que se ha otorgado a lo humano en los sistemas de expresión y pensamiento occidentales, considero pertinente analizar de modo separado las estrategias plásticas y las narrativas filosóficas que cruzan sus sistemas de producción. De esta manera, lo que busco es definir los distintos aspectos en que un devenir animal manifiesto en su hacer genera un modelo de trabajo artístico que responde a los cambios y transformaciones que se dan en la sociedad actual.

Yo bestia / Yo mutante / Yo loser

Entre los años 2012 y 2013, Víctor Hugo Bravo realiza las siguientes exposiciones: Yo bestia, en el Museo sin muros de Concepción (2012); Yo mutante, en el Centro Cultural de Los Andes (2012); y Yo loser, en la Galería de Arte Contemporáneo de El Bosque (2013). No me referiré tanto a las obras porque lo que me interesa destacar o reflexionar aquí es el proceso de despersonalización e hibridación que se hace evidente en tan particulares títulos. En efecto, en cada una de estas exposiciones el artista ha decidido asociar el pronombre personal “yo” a las figuras de la bestia, el mutante y el loser (perdedor), figuras cuyo factor común es exhibir modos de existencia que se marginan del patrón dominante. Esta decisión, a mi modo de ver, debemos entenderla como una radical afirmación de que el sujeto de la enunciación estética no es el individuo, sino una entidad o potencia habitada y habilitada por fuerzas de indiferenciación o multiplicidad. Tanto en su dimensión corporal como en su articulación social y política, lo deforme para el artista simboliza el sustrato rebelde, irracional e irrepresentable que posee la vida y, en especial, la voluntad de poder que en ella reside y habita. Es este pre-sentimiento de que existe un poder anterior al poder, una política anterior a la política, una anarquía anterior al anarquismo o una voluntad más allá de lo humano lo que sus trabajos intentan captar y hacer visible al espectador.

Como he afirmado más arriba, Víctor es un artista que trabaja “con su animalidad tomando la palabra” (Lemm 16). Sin embargo, en las exposiciones señaladas esta indagación de formas de expresión no sometidas al referente antropológico se desplaza hacia la exploración del potencial constituyente y disruptivo de lo deforme, lo anormal y lo residual. Al parecer, el artista utiliza el monstruo, la máquina y todo cuanto remita a la pérdida o perturbación de la forma humana como figuraciones que le permiten contrarrestar el patrón apolíneo que domina las formas de expresión crítica del arte contemporáneo; formas humanas y demasiado humanas que, por lo mismo, no reflejan el carácter contradictorio de nuestra existencia actual o, más aun, les colocan un velo que nos impide “ver todo lo que hay de terror, de crueldad, de misterio, de vacío, de fatalidad en el fondo de las cosas de la vida” (Nietzsche 37).

Retrato.
Justo Pastor Mellado, esmalte
Sobre MDF. Coligue, telas industriales
Barniz y látex.





Serie 1000 objetos.
Desechos, piezas encontradas, arcilla
Esmalte, palillos de madera - 2021

Tal toma de posición por lo que aparentemente se manifiesta como negativo o necesario de evadir, borrar o simplemente embellecer es indicativa también de que el artista pone en práctica una política de la forma que busca directamente contrarrestar la nitidez y la transparencia de los modos de subjetivación estética o artística que predominan en la escena actual. Estos modos de hacer que nunca alteran lo políticamente correcto se caracterizan por trabajar una economía de medios austera y de gran pulcritud y, en términos temáticos, abordan nuestros estados de crisis, conflicto, incertidumbre y terror, pero, al someter la visualidad a un régimen de orientación clásica o cartesiana, configuran una imagen mundo liberada de su opacidad y secreta violencia .

En La salvación de lo bello Byung-Chul Han observa que “lo pulido, pulcro, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual”, enfatizando que estamos en un contexto social en el cual “toda negatividad resulta eliminada”. Este régimen estético lustroso y sin contrasentidos en el que coinciden “las esculturas de Jeff Koons, los iPhone y la depilación brasileña” (5) es lo que el yo mutante de Bravo desafía. Su posicionamiento de un sí mismo informe o acéfalo solo obedece a la necesidad de hacer visible el lado b de lo real que gran parte del arte contemporáneo se afana en tapar, velar u ocultar. Porque, para el artista, lo real contemporáneo, sumido en lógicas de mercado y sometido al imperativo de una felicidad prefabricada, está plagado de paradojas y en particular está lleno de disonancias y contraproduencias. De este modo, su identidad zombi, dado que en su obra “todo ocurre a manera de plaga, por infección y mordedura de temas” (Fernández 13), se plisa y se revuelca en lo abyecto con el único objetivo de hacernos visibles los horrores que traman la jovialidad posmoderna y contemporánea.

Si en la actualidad el anclaje antropocéntrico al cual ha estado sometida nuestra subjetividad estética se manifiesta en el campo artístico contemporáneo a través de la exclusión de los signos que cifran nuestra relación de inmanencia con el mundo, la obra de Víctor Hugo Bravo, contrariamente, nos obliga a mirar la realidad sin omitir el campo de fuerzas, resistencias y luchas fácticas que la sustenta. Esta mirada, la del yo mutante, el yo looser y el yo bestia es una mirada inocente, un ver que no desea juzgar o adjudicar a los procesos materiales y sociales adjetivos que los clasifiquen ni menos aún los sentencien como positivos o negativos. Este percibir lo real sin la necesidad de encontrar razones, valores ni fundamentos externos a su agitado acontecer conlleva una mirada alegre que goza y disfruta la belleza trágica de las cosas.

Más allá de lo liso, pulcro y pulido, el artista compone su yo con todo lo que el mundo tiene de áspero, rugoso e irremediamente feo. Sin realizar una poética de lo grotesco ni tampoco de lo sublime negativo, la obra de Víctor Hugo Bravo se orienta hacia una perspectiva realista del mundo, exigiéndonos, por ende, abandonar las ideas y las representaciones que nos hacemos de lo real y de nosotros mismos. Dentro de este enfoque, lo que nos solicita es abrirnos hacia los aspectos de las cosas que exceden nuestro pensamiento y superar el conjunto de saberes con que reducimos el dolor que nos causa su contacto y cercanía.

Blanqueamiento Estadual.
Vistas generales del montaje - 2021



Tal toma de posición por lo que aparentemente se manifiesta como negativo o necesario de evadir, borrar o simplemente embellecer es indicativa también de que el artista pone en práctica una política de la forma que busca directamente contrarrestar la nitidez y la transparencia de los modos de subjetivación estética o artística que predominan en la escena actual. Estos modos de hacer que nunca alteran lo políticamente correcto se caracterizan por trabajar una economía de medios austera y de gran pulcritud y, en términos temáticos, abordan nuestros estados de crisis, conflicto, incertidumbre y terror, pero, al someter la visualidad a un régimen de orientación clásica o cartesiana, configuran una imagen mundo liberada de su opacidad y secreta violencia .

En La salvación de lo bello Byung-Chul Han observa que “lo pulido, pulcro, liso e impecable es la seña de identidad de la época actual”, enfatizando que estamos en un contexto social en el cual “toda negatividad resulta eliminada”. Este régimen estético lustroso y sin contrasentidos en el que coinciden “las esculturas de Jeff Koons, los iPhone y la depilación brasileña” (5) es lo que el yo mutante de Bravo desafía. Su posicionamiento de un sí mismo informe o acéfalo solo obedece a la necesidad de hacer visible el lado b de lo real que gran parte del arte contemporáneo se afana en tapar, velar u ocultar. Porque, para el artista, lo real contemporáneo, sumido en lógicas de mercado y sometido al imperativo de una felicidad prefabricada, está plagado de paradojas y en particular está lleno de disonancias y contraproducciones. De este modo, su identidad zombi, dado que en su obra “todo ocurre a manera de plaga, por infección y mordedura de temas” (Fernández 13), se plisa y se revuelca en lo abyecto con el único objetivo de hacernos visibles los horrores que traman la jovialidad posmoderna y contemporánea.

Si en la actualidad el anclaje antropocéntrico al cual ha estado sometida nuestra subjetividad estética se manifiesta en el campo artístico contemporáneo a través de la exclusión de los signos que cifran nuestra relación de inmanencia con el mundo, la obra de Víctor Hugo Bravo, contrariamente, nos obliga a mirar la realidad sin omitir el campo de fuerzas, resistencias y luchas fácticas que la sustenta. Esta mirada, la del yo mutante, el yo looser y el yo bestia es una mirada inocente, un ver que no desea juzgar o adjudicar a los procesos materiales y sociales adjetivos que los clasifiquen ni menos aún los sentencien como positivos o negativos. Este percibir lo real sin la necesidad de encontrar razones, valores ni fundamentos externos a su agitado acontecer conlleva una mirada alegre que goza y disfruta la belleza trágica de las cosas.

Más allá de lo liso, pulcro y pulido, el artista compone su yo con todo lo que el mundo tiene de áspero, rugoso e irremediamente feo. Sin realizar una poética de lo grotesco ni tampoco de lo sublime negativo, la obra de Víctor Hugo Bravo se orienta hacia una perspectiva realista del mundo, exigiéndonos, por ende, abandonar las ideas y las representaciones que nos hacemos de lo real y de nosotros mismos. Dentro de este enfoque, lo que nos solicita es abrirnos hacia los aspectos de las cosas que exceden nuestro pensamiento y superar el conjunto de saberes con que reducimos el dolor que nos causa su contacto y cercanía.

Blanqueamiento Estatal
Vistas generales del montaje - 2021



El orden, el caos molar-molecular

Después de analizar de manera general como Víctor Hugo Bravo configura relaciones o interacciones estéticas a través de la apertura de su self hacia dimensiones radicalmente no humanas, en el siguiente análisis abordaré los problemas que se deducen de las estrategias y las dimensiones fenomenales que plantean sus montajes y espacialidades. Dentro de lo que caracteriza los montajes del artista me parece que el caos y el orden o, parafraseando a Gilles Deleuze y Félix Guattari, el polo esquizo y el polo paranoide se constituyen en momentos complementarios, en fuerzas estéticas que actúan al unísono y se estructuran tácticamente como entidades gemelas. Lo paranoide, que codifica, determina, regula, sanciona e inscribe las fuerzas en un régimen de representación claramente molar y legible, dialoga y discute su potencial expresivo con lo esquizo, es decir, con la anomalía y la fuerza de lo estallado o disperso. Ambos polos son transformados por Bravo en una banda libidinal a través de la cual lo esquizo o molecular fluye sin tener que sortear los obstáculos y las restricciones que se le imponen en el ámbito social.

Me interesa destacar que la manera en que el artista articula complementariamente lo molar con lo molecular y las formas con las fuerzas le otorgan a sus montajes un sentido que difiere de los modos en que lo humano piensa el cómo deben ser las cosas. Si en el mundo social humano el orden debe imponerse a las fuerzas informes del cuerpo colectivo, estableciendo disposiciones normativas que canalicen el deseo hacia un fin determinado, en el modelo social no humano de Bravo lo que ordena o lo que manda no difiere de los que obedece; el instinto y la razón o el deseo y aquello que los canaliza, liberados de su marco antropológico, están allí solamente para reforzar e incitar la potencia de su ser múltiple y heterogéneo.

Esto se aprecia de manera precisa en sus últimos montajes, es decir, en las exposiciones Cabezas negras (2017), Yo bestia (2012), Yo mutante (2012), etc., donde los fondos camuflados alcanzan un fuerte protagonismo. Estos diagramas bélicos, en efecto, devienen marcados territoriales o mapas que delimitan zonas geológicas específicas al interior de la sala. En términos etológicos, definen una zona de propiedad y, por ende, un perímetro que debe ser fuertemente delimitado y defendido por el artista con signos, objetos e imágenes de todo tipo. Tales materialidades se expanden y retrotraen enfatizando con ello su naturaleza energética, por sobre su identidad formal. En su conjunto construyen enjambres o constelaciones semióticas en las cuales el caos y el cosmos remiten a sistemas de configuración espacial.

Siguiendo a Juan Duchesne acerca del filósofo de la ciencia mexicano Manuel de Landa, "el ensamblaje es legión. Es población, multiplicidad: de células, de átomos, personas, especies vivientes, instituciones, artefactos culturales, sonidos, gradientes de temperatura, o combinaciones de estos". Esta idea de que el ensamblaje es un sistema de composición basado en lo múltiple y no en lo individual ha estado presente desde el inicio en las instalaciones del artista. En estas obras, cada elemento comparece hasta cierto punto serializado; no es una forma aislada, sino una manada de signos que se movilizan o migran sin destino específico por la geografía de la sala. Por otro lado, en los montajes del artista las cosas o insumos extraídos y recolectados de su medio más inmediato se juntan. pero al mismo tiempo se separan, como si los artefactos diseñados por él emitieran campos de fuerzas que atraen y rechazan componentes a su alrededor. Las cosas, de este modo, están allí, pero su estar nunca es quieto o tranquilo, sino convulso y agonal, por lo cual se puede decir que cada objeto y cada imagen se disputan el espacio que ocupan, pelean y luchan por hacer prevalecer su poder o voluntad de sentido.



Tela industrial, plumones
barniz esmalte, látex, coligues.
Dimensiones variables.



Serie 1000 objetos contruidos con desechos, palillos de madera y cemento - 2021

Lo que circula, entonces, son deseos, voluntades y potencias sin nombre y sin un yo que garantice su identidad plástica ni les asigne un lugar de procedencia u origen; residuos parciales que, al no estar organizados según un fin narrativo específico ni sintetizados por aspiraciones formales totalizantes se apropian anárquicamente del espacio expositivo. Más una toma ilícita que un montaje programado, estos sitios son espacios excitados por la imposición de un magma formal que carece de un núcleo o centro ordenador. Este cuerpo rizomático, que solo obedece a directrices pulsionales o instintivas, articula un mundo semiótico en el que la idea o el concepto carecen de todo lugar.

Por ejemplo, las imágenes de dictadores o criminales, las cabezas de teóricos de arte chileno, los cuerpos mutilados o deformes y los múltiples objetos que el artista realiza con desechos de todo tipo, entre otros elementos, no tienen un fin semántico específico. Contrariamente, se puede apreciar que buscan desenfrenadamente establecer un orden en constante desequilibrio y tensión. Nunca en paz o siempre en guerra, estas iconologías parecieran atacarse todo el tiempo: su agresiva presencia plástica es bélica y no conceptual.

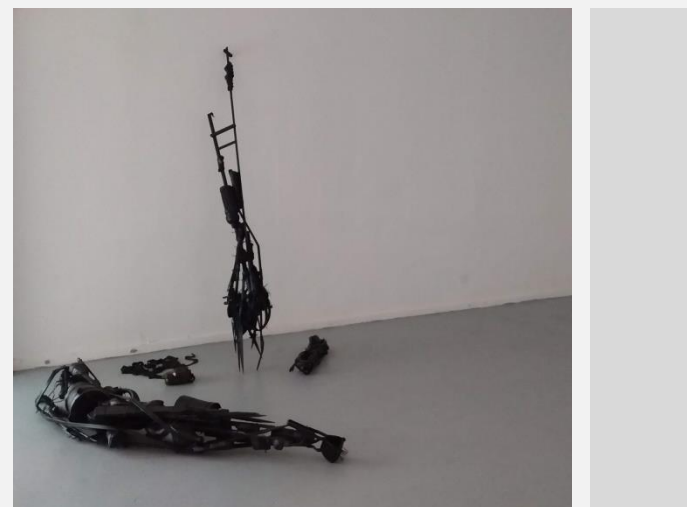
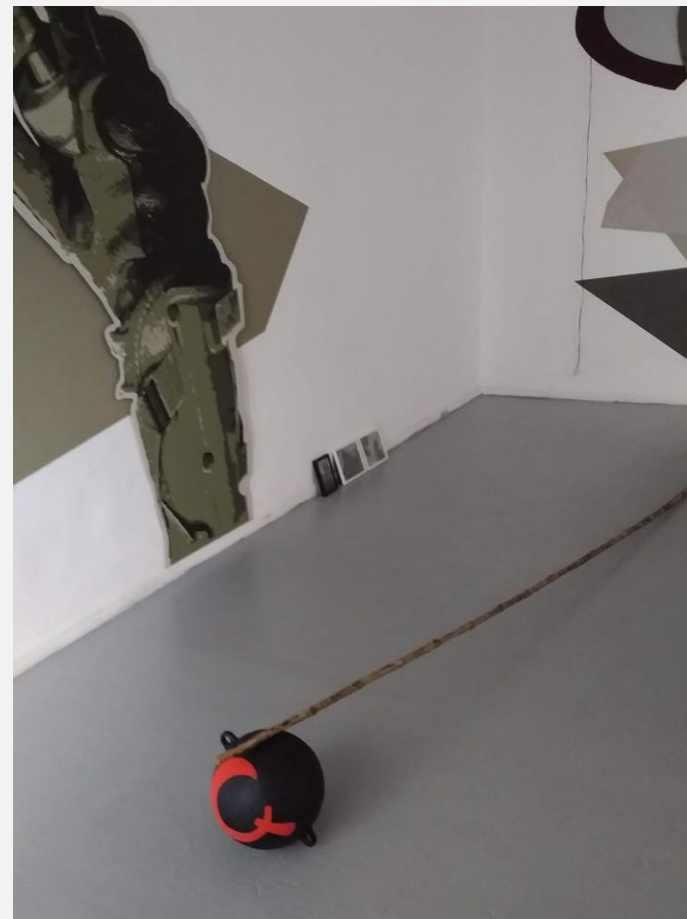
Muy cercanas al materialismo presente en la obra de Georges Bataille y al realismo fecal de la literatura de Howard Phillips Lovecraft, las instalaciones de Víctor Hugo Bravo nos sumergen continuamente en campos de experiencia sensorial contradictorios. La precisión gráfica de sus montajes se confronta con cuerpos volumétricos amorfos y plenos de agresividad; las imágenes de seres alterados por la enfermedad o la violencia se enfrentan a cuerpos fuertemente estructurados por la disciplina militar; entre estos polos o polaridades habitan una infinidad de criaturas de las cuales no se puede establecer un estatuto ontológico específicos: ¿son cosas o criaturas?, ¿pertenecen al presente o a un pasado remoto?, ¿son artefactos diseñados por el hombre o herramientas fabricadas por entidades que pertenecen a otras culturas y civilizaciones?. Estas interrogantes no tienen respuesta en la obra, pues su inquietante “ser allí” solo quiere perturbar una subjetividad demasiado acostumbrada a mirarse a sí misma desde lugares claramente delimitables. En estos espacios distópicos, nada de lo sabido se cumple; al contrario, todo lo que hemos aprendido se rompe: lo militar ya no significa orden ni jerarquía, la violencia se manifiesta como una belleza desenfrenada, el mal se torna una experiencia demasiado familiar, la vida no parece diferir de la muerte, el hombre aparece como una imagen debilitada de lo animal.

Fuerzas y formas, potencia y poder

El tema del poder se presente de forma continua en la obra de Víctor Hugo Bravo, pero este factor no es tratado como en la mayoría del arte contemporáneo desde una perspectiva moral o política ni tampoco desde una mirada que intenta sancionar su ejercicio como bueno o malo: no hay víctimas ni victimarios en esta obra, sino solo violencias convulsas que nunca paran de alterar y transformar la materia humana, animal y objetual.

Esta forma de ver el poder como una fuerza instituyente y dadora de realidad desconcierta a gran parte de los espectadores, dado que lo que todos esperan de un artista es que su obra muestre su naturaleza maligna, cruel o simplemente irracional. Pero la obra de Bravo no tiene ese objetivo. Más bien, en sus montajes los ejercicios de violencia, de sometimiento y de infinita crueldad configuran un cosmos en el cual el bien, el mal y sus múltiples correlatos ideológicos no tienen ningún protagonismo o poder referencial.

En efecto, las máquinas de guerra y los armamentos que el artista reproduce incansablemente, los retratos monumentales de dictadores, las matanzas atroces de los narcotraficantes mexicanos, pero también los cuerpos alterados por la enfermedad y las cabezas de personajes claves del arte chileno y la cultura urbana nacional encarnan siempre lo mismo, es decir, remiten de manera rigurosamente sistemática al eterno retorno de las potencias que traman o vertebran lo viviente. Así, si estas imágenes nos afectan es porque en cada una de ellas lo que hace prevalecer al artista, más allá de su significado o simbolismo, es la naturaleza anónima del poder, su no pertenencia a nada ni a nadie, pues, tal como lo enuncia Deleuze en sus clases dedicadas a Michel Foucault: “el poder no es propiedad de nadie: por el contrario, es el ejercicio de todo el mundo” (44).



Pintura sobre MDF.
Objetos contruidos con desechos
Audio - 2021

Esta dimensión anónima del poder se manifiesta claramente en los diversos modos de producción de Víctor Hugo Bravo. En su amplia mayoría, estos procesos se basan en el ejercicio de fuerzas y contrafuerzas que inscriben en la materia y en los objetos altos coeficientes de violencia y agresividad. La forma, por ende, no solo adquiere un posible significado o una posible figuración, sino que se llena de tensiones físicas que la convierten en una suerte de ser habitado por potencias y energías provenientes de la materia en sí misma. Si bien, al verlos, logramos identificar aspectos que nos remiten al mundo cotidiano, al mirarlos con detalle nos damos cuenta de que, si existe algo familiar en dichos cuerpos y artefactos, esta familiaridad ha sido trastocada completamente por la irrupción de las energías morfogenéticas que exceden la intencionalidad del artista o del sujeto creador. De esta manera, las cosas desaparecen para dar lugar al espectáculo de las luchas y contiendas que sostienen su fisicidad.

Por otra parte, el trabajar con las voluntades no humanas que subyacen secretas en nuestro universo cotidiano le permite al artista crear un mundo plástico donde la imagen del hombre o la dimensión antropocéntrica de las artes se desbaratan. Esta caída de lo humano artístico al pulular propagante de fuerzas sin cabeza y sin identidad precisable se moviliza en todos los estratos estéticos de la propuesta del artista: tanto los objetos como las formas y los espacios, machacados, torcidos y plisados por las manos del artista participan de un caos-cosmos en donde los sentidos y significados de nuestra humanidad solo poseen un protagonismo secundario.

Al interior de este universo sensible donde el poder del hombre ha sido secundarizado por la aparición de nuevas voluntades expresivas es pertinente preguntarse cuál es el lugar que tiene lo político en el imaginario del artista, sobre todo si pensamos que uno de los sellos distintivos de su trabajo es la utilización de imágenes que aluden directamente a episodios, personajes e iconografías claves de la historia política del siglo XX.

Desde la perspectiva desarrollada hasta aquí, creo saber que lo político para el artista es solo el modo en que las fuerzas se hacen presentes en el mundo de la representación. ¿Qué quiere decir esto? Que las imágenes utilizadas por el artista son solo fantasmas o espectros por medio de los cuales se expresan voluntades que desbordan el conjunto de demandas, intereses y anhelos que traman la historia de lo humano. De hecho, el tratamiento gráfico al cual el artista las somete nos indica que existe una intención de unificar y totalizar estos iconos causando que funcionen como parte de un flujo homogéneo indiferenciado. Esta anulación parcial de sus diferencias y consiguiente conversión en una materia no significativa debilita sus sentidos, pero refuerza su dimensión invasiva y proliferante. Los signos, de este modo, ya no pueden tramar una representación del mundo, pero si pueden dar cuenta del dinamismo pulsional que subyace a su visualización política.

Lo recién enunciado no significa que, para Víctor Hugo Bravo, la política sea un conjunto de ficciones o ilusiones y pensar esto sería restarle complejidad a su propuesta. En su obra, lo político y la política están presentes, pero no como un campo de representaciones o símbolos, sino como conjunto de relaciones intensivas donde cada signo corresponde a un grado de potencia y nada más. Estos signos no significan, no representan y no expresan, sino que solo marcan los umbrales que se cruzan, dando inicio un nuevo ciclo morfológico. Entender la política desde la forma y sus infinitas mutaciones me parece que es la única manera de comprender el poder y lo político fuera de un espacio antrópico. Mirado así, es fácil percibir que la propuesta del artista no niega lo político. Más bien, el carácter "otro" de su hacer nos indica que su afán o su deseo no es hablar del poder, la política y lo político, sino hacerlos hablar, obligándolos a decir su origen a-sistémico o su naturaleza anárquica. En fin, lo que desea el artista es interrogar la economía libidinal que subyace a dichos conceptos.





Propagar e invadir y curar

En este último apartado me interesa abordar dos aspectos de la obra de Víctor Hugo Bravo: el primero se relaciona con la manera en que este artista habita el campo artístico local, un modo marginal o periférico, dados los imaginarios que moviliza y su utilización de una estética sucia o bizarra; el segundo es el de su trabajo en el ámbito de la gestión curatorial, cuya potencia radica en abordar la gestión expositiva a través de metáforas medicas o biológicas que enfatizan las ideas de propagación y contaminación o enfermedad. Ambas instancias las rescato porque considero que dichas facetas de su proyecto de trabajo pueden ser consideradas como extensiones de su producción de obra.

Como se ha enunciado en este escrito, Bravo trabaja haciendo que lo animal tome la palabra. Esta condición o elección de dar voz a las dimensiones no humanas que habitan y habilitan en gran medida las acciones conscientes e inconscientes del hombre son, para mí, la causa o el motivo por el cual la escena local ha visto su hacer entre la sospecha y la seducción.

Sospecha, porque para el público general sus trabajos y proyectos reniegan de una perspectiva anclada en el bien o el mal, mostrando, opuestamente, que estas categorías son insuficientes para comprender la manera en que el animal humano produce sociedad y habita el mundo.

Seducción, porque su obra abarca las dimensiones negativas, oscuras y violentas que, en la era de la transparencia y el consenso obligatorio, han sido borradas u omitidas sin que tal exclusión suponga su inexistencia o desaparición. De cierta manera, Bravo posibilita que el trasfondo pulsional e inconsciente de la sociedad actual advenga al plano de la visibilidad y de la experiencia, produciendo con ello una suerte de reconciliación o conexión entre el sujeto y sus residuos o remanentes animales. Esta confluencia de factores opuestos, al dar a ver un mundo sin límites morales y, al mismo tiempo, canalizar el malestar que provoca sostener nuestra identidad en el carril de lo políticamente correcto, convierten a este artista en un personaje anómalo para la escena local.

Para comprender esta situación hay que considerar que, desde la década de 1980, el arte chileno, alterado fuertemente por la implementación del proyecto neoliberal, ingresa progresivamente en un proceso de normalización y progresiva higienización. Me refiero con esto a que, durante cuarenta años, se ha ido consolidando un paradigma estético en el cual lo crítico es indisoluble de la promoción y la difusión de una imagen limpia, profiláctica, transparente y fuertemente controlada del arte y de lo social.

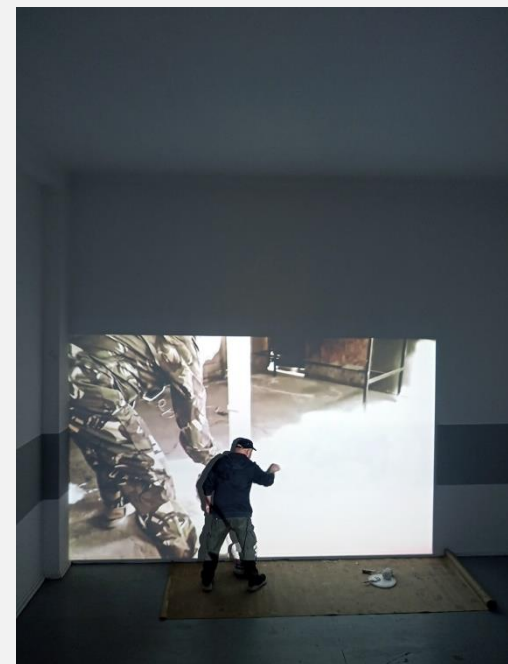
Esta concepción positivista de la crítica se ha fortalecido con el creciente rol que adquiere la matriz científica en la formación de los artistas y la difusión de sus obras, particularmente en las sociedades de economías avanzadas en las cuales el saber, al perder todas sus aristas y angulosidades, deja de ser pensamiento y escritura para transformarse en un producto carente de capital emancipatorio. En este nuevo escenario, dominado por el mercado del arte y la academia globalizados, el artista deja de ser un sujeto aleatorio y periférico para convertirse en un profesional integrado completamente a las industrias creativas y del conocimiento. Ya sea bajo la figura del investigador, el académico o el activista de medio tiempo, el artista contemporáneo se suma pasivamente al mercado planetario y asume que su papel de productor cultural, si bien es crítico, no por ello debe excluirse de la maquinaria que amablemente incentiva y aviva su actitud rebelde e insumisa.

Por otra parte, en términos de producción de obra, Byung Chul-Han es bastante claro al enunciar que, en la actualidad, hay un predominio de lo liso sobre lo rugoso, es decir, de una estética pulida y desterritorializada cuya virtud es garantizar a los espectadores que su relación con lo artístico ha sido liberada de gérmenes, bacterias y agentes patógenos. Esta concepción profiláctica de la cultura y los signos que, dentro de ella, puedan rememorar la "negatividad de la muerte y el desastre" (Han 6) se ha transformado en la exigencia hegemónica con la cual el arte y los artistas contemporáneos miden su potencia crítica.

Desgraciadamente, los cultores de lo rugoso o de estéticas "maldicientes", como las nombra el propio Víctor, no son muchos y los pocos que hay son continuamente tachados de no profesionales o de carecer de los insumos conceptuales para desarrollar un buen programa de producción crítica. El caso de Bravo no es la excepción a esta regla, sino su más brutal confirmación. En efecto, el artista ha desarrollado un antiprograma de trabajo en el cual la materia, el espacio, los cuerpos y las imágenes se nos presentan vulnerados, agrietados, fragmentados, deshechos por violencias cuya procedencia es imposible de determinar. El mundo que nos ofrece, entonces, es hostil y oscuro; es un territorio donde todo se derrumba y se cae, un espacio en el que la dimensión amable o positiva de las cosas ha desaparecido.

Tales características, obviamente, difieren de un arte que busca empatizar con el espectador. Contrariamente, Víctor Hugo Bravo busca llegar a tocar su parte maldita, situándolo en posiciones incómodas que las más de las veces pueden llegar a ser insoportables. Este habitar la escena artística local desde lo improcedente o inadecuado lo ha condenado a ocupar un lugar periférico, pero, paradójicamente, son estas mínimas cualidades lo que lo convierten en un artista que nos permite comprender las paradojas que acechan al arte y, no en menor medida, a la sociedad contemporánea.

Por ende, mantener lo confuso, lo no claro y promover una estética anclada en lo efímero, lo residual o favorecer lo inconsciente y la fuerza no cuantificable del no saber han sido los medios con los cuales Bravo se ha resistido a consolidar una estética pulida que no es más que la materialización del capital a través de enunciados artísticos.



Blanqueamiento sobre Blanco. video acción 2021
MAC Quinta Normal



Video instalación
25 min. loop
BLANQUEAMIENTO
Proyección, artesa de madera, leche, bomba de agua





Video instalación
25 min. loop
BLANQUEAMIENTO
Proyección, artesanía de madera, leche, bomba de agua



BLANCO SOBRE BLANCO
2021 MAC Quinta Normal

Epílogo: demasiado cerca para escribir

Desarrollar lineamientos teóricos sobre la obra de Víctor es complejo para mí, no solo por las dificultades explicadas al inicio, sino también, básicamente, porque el artista es mi hermano mayor. Sin embargo, esta filiación me ha permitido esbozar o ensayar marcos de análisis que incorporen otros conceptos y acercamientos al arte contemporáneo. Creo que hace bastantes años que la crítica artística debe apelar a nociones menos abstractas o específicas, vale decir, olvidar que se habla de arte y pensar que lo que comentamos o queremos descifrar es la forma en que una existencia da cuenta o testimonia de sus secretos contactos con el poder. Mi hermano es alguien que, desde su infancia y durante su adolescencia y su adultez, ha decidido habitar el poder viviendo en una cercanía peligrosa y perturbadora con sus imágenes y sus manifestaciones más abyectas. Desde chicos jugamos a la guerra porque vivimos escuchando sonidos de bala durante la dictadura. Además, estudiamos en el Instituto Zambrano, desde cuyos patios veíamos a las prostitutas en la calle Maipú, asistimos al cine Alessandri a ver nuestras primeras películas de sexo explícito, fuimos adictos a los documentales de animales que transmitía la televisión local y crecimos acompañados de los monstruos que marcaron el pulso de la década del ochenta, es decir, Pinochet, don Francisco y los espectros del Happening con ja. Compartimos también la frustración de un padre que quiso ser pintor y, actualmente, nos une la presencia de una madre que no recuerda nuestros nombres. Sé que todo este itinerario está detrás de sus obras tanto como de mi ensayo de escritura y sé también que el arte rara vez toma en cuenta la biografías que no producen un diagrama de obra explícito y legible, pero también estoy consciente de que es extremadamente necesario salir de los ciclos de abstracción a los que nos somete la axiomática capitalista.

Bibliografía

- Artola, Inés R. *Hey, honey, take a walk on the wild side*. Reflexiones en torno a la obra de Víctor Hugo Bravo. *Víctor Hugo Bravo* (sitio web), 2012. Disponible en <https://www.victorhugobravo.com/hey-honey-take-a-walk-on-the-wild-s>.
- Deleuze, Gilles. *El poder. Curso sobre Foucault*. Buenos Aires: Cactus, 2014.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Duchesne, Juan. "Manuel de Landa: chamán de la razón sintética". *80 grados. Prensa sin prisa* (sitio web), 20 de enero de 2012. Disponible en <http://www.80grados.net/manual-delanda-chaman-de-la-razon-sintetica/>.
- Hal, Foster. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Han, Byung-Chul. *La salvación de lo bello*. Valparaíso: Desligamiento, 2018.
- Fernández, Jorge. *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Lemm, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Santiago: UDP, 2010.
- Lestel, Dominique. *Hacer las paces con el animal*. Santiago: QualQuelle, 2018.
- Nietzsche, Friedrich. *Mas allá del bien y del mal*. Madrid: EDAF, 2018.





Tela y coligue, panel de madera, pintura látex
objetos contruidos con desechos, cabezas pintadas sobre telas y cartón
yeso, cemento.



Cabezas sobre tela recortada,, esmalte y barniz industrial, coligue.

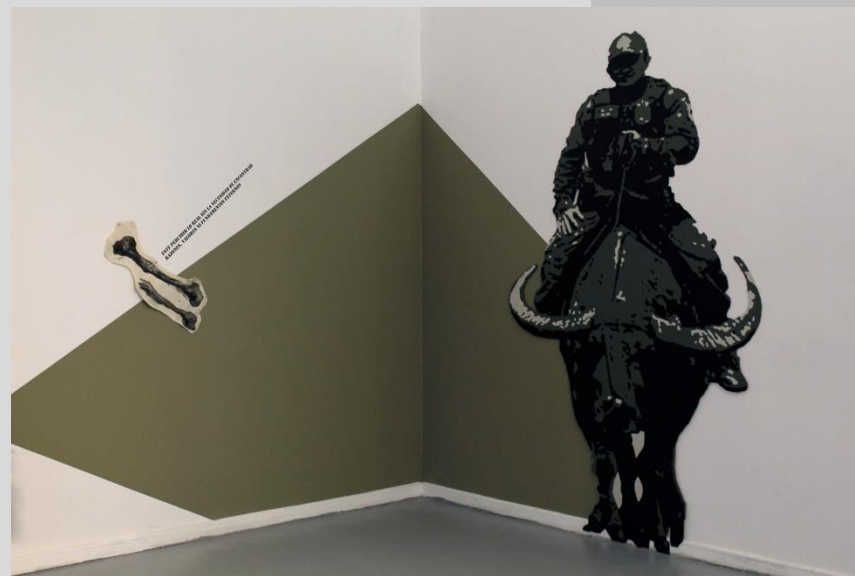


1975 MEMORIAL OF THE AMERICAN ARMY
PART 1: THE AMERICAN ARMY





**ESTE PERCIBIR LO REAL SIN LA NECESIDAD DE ENCONTRAR
RAZONES, VALORES NI FUNDAMENTOS EXTERNOS**





Estructura de cemento, madera y fierro, luz led, cables.
Serie de impresiones digitales, marcos y vidrio.
Objeto construido con desechos, luz led, cable.

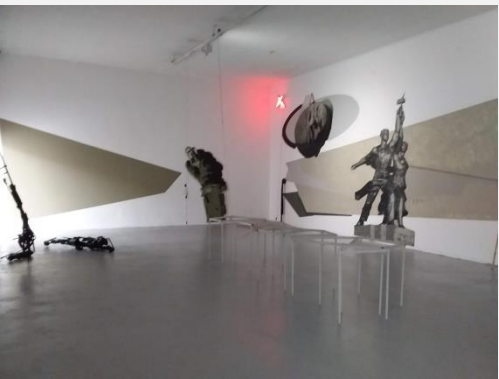




Fotoperformance
Serie El Sitio del Honor
1994 – 2021

Graficas digitales
Impresión laser sobre opalina
2021







Pintura sobre muro, fermas
Pintadas sobre MDF.
Boya, látex, coligue.

Tela popelina, plumones
látex y barniz industrial

Madera de pino, pernos.

Una genealogía de la violencia al estilo Bravo Hernán Pacurucu

La expresión «razón poética» refiere la capacidad de abrir mundo del arte construyendo con los más variados e imprevisibles medios simbólicos nuevos espacios de sentido. En su jerga crítica Heidegger llamaba a eso *Her-vor-bringung des Seins*, producción del ser. Y eso es: creación del ser de los entes y ante todo del *Dasein*, del ser-humano, que es el tema del arte desde sus orígenes y sigue siéndolo hoy. Esta es tal vez la más alta y fundamental forma de razón que posee el ser humano, una manifestación de esa facultad de invención, creación e innovación sin la que seguramente no habríamos sido capaces de salir de la sabana africana, enfrentarnos a situaciones nuevas y darles respuestas nuevas.

Gerald Vilar (41)

Demografías de la barbarie

Dos razones perfilarán el norte conceptual de este pequeño texto. La primera es una *razón hermenéutica* que deambula sobre un sustento analítico-crítico, dando como resultado una *gnosis creativa* que nos permitiría, en principio, un acercamiento — de muchos posibles — al incesante trabajo de Víctor Hugo Bravo. Como autor de un sinnúmero de propuestas plásticas de corte instalativo (con video, dibujo, cartel, pintura, objetos y demás), él nos facultará el material visual, estético, creativo y gnoseológico necesario para configurar una tesis sazónada de condimentos inestimables que nos permitirán, a su vez, intentar una aproximación a su trabajo y, en ese proceso, a su inteligencia visual.

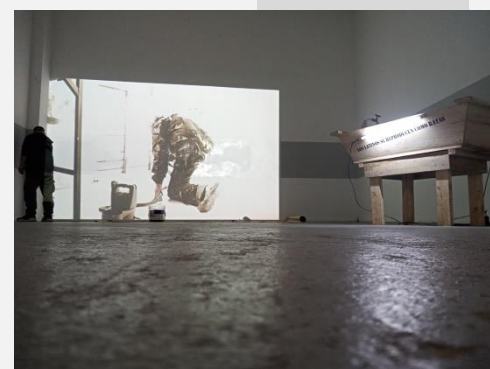
La segunda es una *razón afectiva* que se apodera de ese *todo sensitivo* y que, tal como lo diría Vilar, comulga con las sinrazones del arte, pero nos transporta a otras dimensiones que pueden rastrearse desde los diversos polos de una esfera de lo estético, pues estas razones se inundan de otros sentidos para dispararse en nuevos universos de comprensión, paralelos a los de la *razón razonable* del modelo científico y que solo la práctica artística logra configurar. Esta razón afectiva, sin duda, me ha posicionado en un *otro* lugar privilegiado del debate y me ha permitido mirar el mundo de Víctor Hugo Bravo, esta vez, ya no solo como artista, sino también como amigo. Con ello conscientemente he quebrantado la metodología Husserliana de estudio y me he dejado influenciar, muy afortunadamente, por los imprevistos ambivalentes del objeto de estudio, así como por los afectos y valores que tanto cuestiona la fenomenología y su formato investigativo, pero que hoy en día son tan útiles para un acercamiento más honesto al trabajo de Bravo y artístico en general.

Entonces, al lograr esa *razón poética* que se empapa de formas simbólicas, afectivas, subjetivas, éticas, sociales, emocionales y otras muchas más, estas se articulan en el presente trabajo para hablar de aspectos de la racionalidad de un juicio estético más amplio. Por otro lado, este juicio nos permite ser partícipes de una comprensión total del fenómeno Bravo, es decir, solo el pensamiento complejo nos podrá dar las luces necesarias para una correcta aproximación a la verdadera complejidad de su proyecto estético y, en ello, a su norte discursivo.

Por lo anterior, indagaremos en estos objetos visuales que se experimentan como obra de arte, permitiendo acceder a eso que en Kant era considerado una mera *ocasión* para un juicio estético. En determinadas circunstancias y bajo ciertas condicionantes, tales objetos eclosionan como dispositivos por donde mirar de otra manera el mundo. En el caso de Bravo, esto se da a través de un proyecto unificante que adhiere su briosa gnosis visual de manera armonizada al profundo poder relacional que adquiere su forma de hacer arte en cada una de las instalaciones que realiza.

Es por ello que, necesariamente, navegaremos por esos personajes que afloran en el imaginario mental del artista, así como por el estado sociopolítico y jurídico en donde se desarrollan, crecen y viven estos *especímenes barbaros*, al darse las condiciones necesarias para que emerjan y se multipliquen. Llevaremos a cabo una suerte de exploración de esos lúgubres mundos tan extraños, pero cuyas simbologías son — muchas de ellas — similares a las de nuestra triste historia, porque, lejos de ser ajenos a los nuestros (espacios del campo de una realidad adjunta), aquellos mundos nos son familiares y en muchos casos resultan afines a nuestra forma de ser, de pensar o actuar... y de ahí el misterio.

La intensidad del trabajo conjunto ya sea como su curador — escribiendo una infinidad de textos curatoriales, analíticos, críticos y para publicaciones más relevantes, como esta —, ya sea con el proyecto estético que llevamos a flote, llamado Bienal Nómada — un proyecto intenso que nos ha trasladado a trabajar en equipo en países como Polonia, Suecia, Chile, Ecuador, Argentina, ahora Kosovo, Egipto (El Cairo) y España (Islas Canarias) —, me ha permitido ver el surgimiento o el origen mismo de formas que afloran en la mente del artista y va anexando a su lenguaje visual, en un traslado estético de la realidad a la obra.



Para una taxonomía al estilo Bravo

Cuando nos enfrentamos a cualquiera de las instalaciones de Víctor Hugo Bravo, pareciera que bajo ese dominio agreste del escombros y la desgracia existen unos habitantes. La gran mayoría están ocultos a la vista del observador, pero su dejillo arqueológico nos está diciendo (respaldado en sus rastros) que en este lugar habitan o habitaron recientemente personajes cuyos restos (la instalación en estricto) son las ruinas que evidencian tal protagonismo.

Es por ello que nos aventuraremos, en un capricho taxonómico, a inventariar estos objetos, cosas y seres o seres-cosas, cosas-seres, así como objetos-cosa-ser y todo tipo de entes de estas *demografías de la barbarie* a las que el artista llama cotidianamente sus instalaciones.

Los mundos del artista

Empezaremos por lo primero: los lugares donde se desenvuelve esta dinámica son espacios constituidos por Bravo que, sin la menor duda, se perfilan como lugares de la identificación, el acontecimiento, la memoria; contrarios a esos no-lugares de la posmodernidad. En Bravo, los espacios poseen sentido y aun cuando se muestren sin sentido, son lugares donde pasó algo, algo muy grave. A lo mejor se trata de un Chernóbil (Ucrania, 1986), un Mayak (Rusia, 1957), un Windscale (Gran Bretaña, 1957), un accidente radiológico de Goiania (Brasil, 1987) o un Fukushima (Japón, 2011). Estos son espacios constituidos en escombros, en fragmentos de un acontecimiento, son campos con historias esparcidas y algunos directamente son mapas, como en el caso de las instalaciones de *Yo, Looser, Arma-2*, «Cabezas Negras (Los inexistentes)», «Cabezas Negras (El rucio)», «Cabezas Negras (Anomalías)», *Cabezas cívicas*. *De lo sucio y el fusil sanitario*, entre otras. Son mapas imaginados que cubren espacios enteros — como en el cuento de Borges—, mapas que no ubican nada o más bien sitúan todo, cartografías que instigan al dominio, planos de poder, topografías que cualquier dictador de un país posee en su escritorio como ejercicio ambicioso de dominio, mapas que usan las transnacionales para desplazar su veneno de neoconquista capitalista y, en definitiva, son lugares asignados, viables, reconocibles y, por tanto, existentes; aun cuando no se sabe dónde quedan, jamás serán no-lugares, pues más bien son lugares llenos de substancia, de energía.

Son campos enteros, como los campos de concentración, brutales campos como los que tuvimos el destino de conocer en su forma más descarnada: Auschwitz-Birkenau, Majdanek, Stutthof o el campamento de niños de Lodz en la calle Przemyslowa, llamado el “pequeño Auschwitz” y cuyo prisionero más joven tenía dos años.

De aquella visita, sin duda, deviene todo ese trabajo paisajístico de «La gran escena chilena I», en donde una cabina de vigilancia se encuentra siempre presente, o de las obras expuestas en *Speak System II* (Caja Negra), *Proyecto dos Puntas* y *Mar de cal*, donde una torre de control constituye la parte principal de la instalación y cuya escultura emula, sin duda, el formato nazi de control absoluto.

A partir de estas citas a la violencia histórica, Víctor Hugo Bravo da un paso más y, poco a poco, la misma torre foucaultiana de control se va convirtiendo en una torre de muro, para una vigilancia — o, al menos, un simulacro de vigilancia — latente en las fronteras calientes, a fin de hablar esta vez de los límites y fronteras que nos demarcan de lo que puede estar dentro de esos muros divisorios. Sin embargo, su obra pone énfasis en los que no pueden penetrar esos muros: los desprotegidos, los migrantes ilegales y todos los que a vista del poder son peligrosos, violadores, asesinos, narcos, traficantes. Es decir, otra vez la preocupación del artista es la de recrear esas atmósferas en donde habitan los parias sociales, los del muro para afuera, los que no penetran el muro, los que no fueron protegidos por él y por tanto se encuentran en un estado de ambivalencia, fluctuación e incertidumbre.

2 Un viaje de residencia y exposición en Polonia en el 2016, organizado por la Universidad de Lodz y la galería Cobre, nos llevó a visitar los campos de concentración polacos, experiencia que sin duda marcó su producción.

Serie de registros gráficos
Trabajo de color, barniz sobre la impresión
2020





Detalle.
Popelina, látex, marcadores, barniz industrial



Detalle.
Popelina, látex, marcadores, barniz industrial

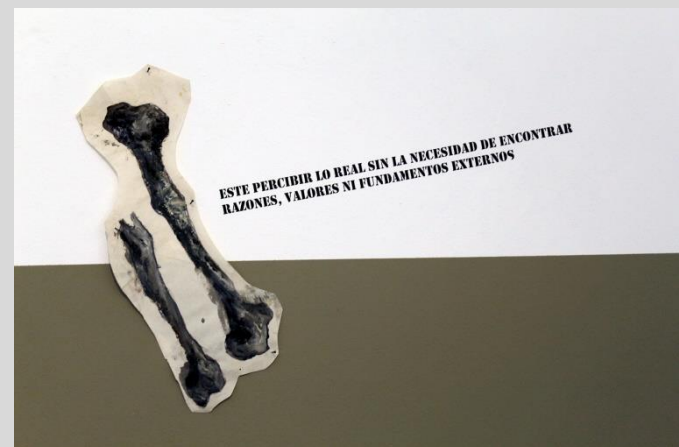


Blanqueamiento Estatal.

Serie Telones de movilización. 2020-21.

Paneles MDF, listones, pintura anticorrosiva, cabezas en esmalte sobre tela y cartón, coligues, popelina pintada.

Pintura mural, ferma recortada en MDF pintura esmalte, objetos contruidos con desechos., yeso, textos plotter.



**ESTE PERCIBIR LO REAL SIN LA NECESIDAD DE ENCONTRAR
RAZONES, VALORES NI FUNDAMENTOS EXTERNOS**



Paneles armados con desechos de maderas
objetos contruidos con desechos, telas, coligues
Yeso, herramientas, ferma pintada en esmalte.

De ahí se desprenden todas las obras de Bravo que tratan del tráfico ilegal, de ese mundo de los narcos que se presenta en obras como Cabezas rojas: el artificio del espanto, las que se convierten en espacios para transitar lo prohibido como el Paso Texas, las playas de Miami donde desembocan los balseros o las heladas aguas del Mar Báltico. De estas últimas emerge una visualidad que nos tocó experimentar en uno de nuestros viajes y que consistía en una suerte de terrenos planos con objetos armados por los pescadores, un conjunto de ramas, de maderas acumuladas de donde se desprendían protuberancias con trapos, tal como banderas.

Este objeto se replica en algunas de sus obras, siendo la más significativa la de la muestra Ciudad Negra, en la cual dicho objeto — o su representación estética— está presente frente a una pintura de carácter clásico, de manera de que el espacio se torna bélico como un campo de batalla, parecido a las playas de Normandía en un tal día D.

Ahora los entornos son bélicos y los objetos se vuelven trincheras, troncos que sostienen pinturas, escombros que sirven para ocultarse del otro, un otro que te quiere matar, que sospecha de ti, que te ve como competencia; se aprecia la barbarie total de un humano que se depreda a sí mismo, de manera que aflora el camuflado y la batalla final es inminente.

Finalmente, diríamos que los espacios que el artista recrea tienen un poco de todo lo anterior: un poco de campos de concentración, de fronteras calientes, de espacios de tragedia o lugares de batalla, pero también tienen algo de palacios barrocos en crisis o de espacios de realeza decadente con un toque de palacetes de nuevo rico contemporáneo.

Prefiero percibir el espacio que construye Bravo en sus instalaciones como una gigante tabla de picar en la cual se van juntando fragmentos de cada espacio y cuya argamasa tonifica el estado crítico del espacio instalativo, mismo que pasa a ser una zona de indistinción entre varios planos, el jurídico, el filosófico, el social y el estético.

Entonces, en los espacios de Bravo el valor estético juega, por un lado, un rol que le vincula con el arte y (aunque lo que diga sea pura obviedad) nos penetra en la línea de la dura visualidad, mientras los environment, por otro lado, seducen neuronalmente e involucran un desarrollo sociohistórico, político y jurídico con el que el artista nos quiere pasar la factura ético-histórica a cada uno de sus asistentes.

Por ello resulta admirable cómo el artista conduce la reflexión teórico-plástica a través de una historia metaforizada de carácter distópico y estilo neopunk (que se refleja incluso en su apariencia), para meter el dedo en la llaga y adicionar la modulación política en ciertos aspectos que se alejan de las temáticas usuales del mainstream. De ahí, justamente, uno de sus más grandes valores: el de no adaptarse a las modas a fin de sostener un programa crítico que buena falta le hace al arte de estos días.



Estructura en madera de pino.
Texto pintado a muro.
Objeto en fierro y cemento



Serie de 600 figuras en arcilla y cerámica fría.
Emplazadas sobre plataforma.



Serie de 600 figuras en arcilla y cerámica fría.
Emplazadas sobre plataforma.



Objetos contruidos con desechos
Cartones, plásticos, maderas, envases, etc.
Cemento y cola fría.

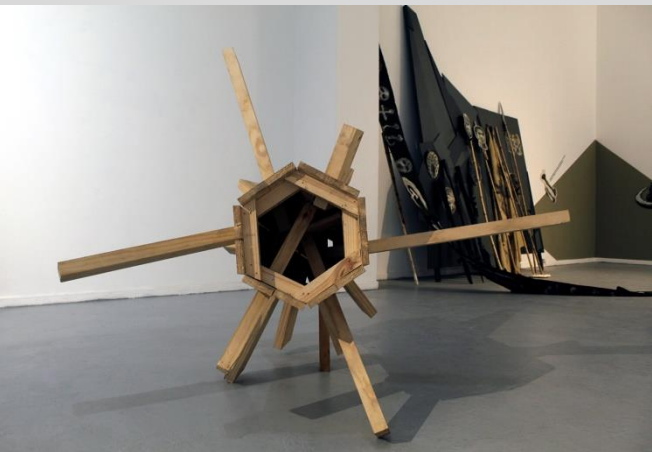


Objetos contruidos con desechos
Cartones, plásticos, maderas, envases, etc
Cemento y cola fría





Objetos contruidos con materiales de desecho y materiales encontrados, cemento, cola fría y palillos de madera



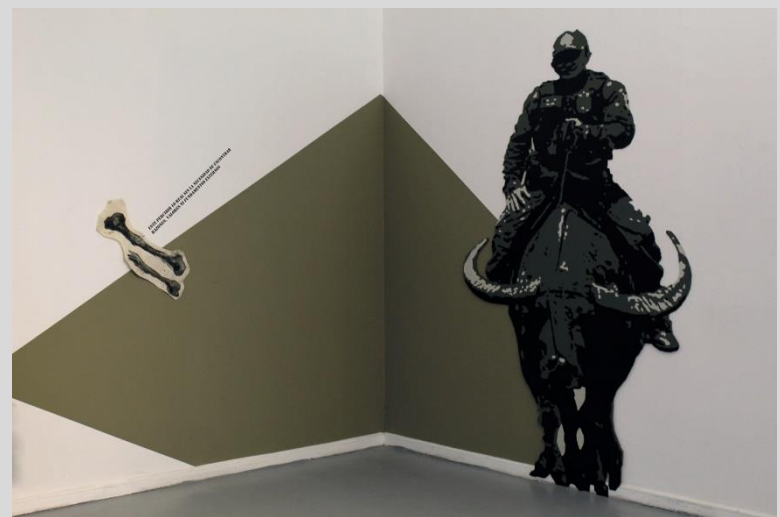


Pintura mural
Pintura sobre MDF , telón
pintado con costura de fragmentos
Coligues, cabezas recortadas en madera y cartón
Luces led, cables





Pintura mural
Pintura sobre MDF , telón
pintado con costura de fragmentos
Coligues, cabezas recortadas en madera y cartón
Luces led, cables





Cabezas impresión y pintura sobre cartón y madera, coligues, masking tape, alambre
Luces tubo led, cables. Pintura mural, tela.





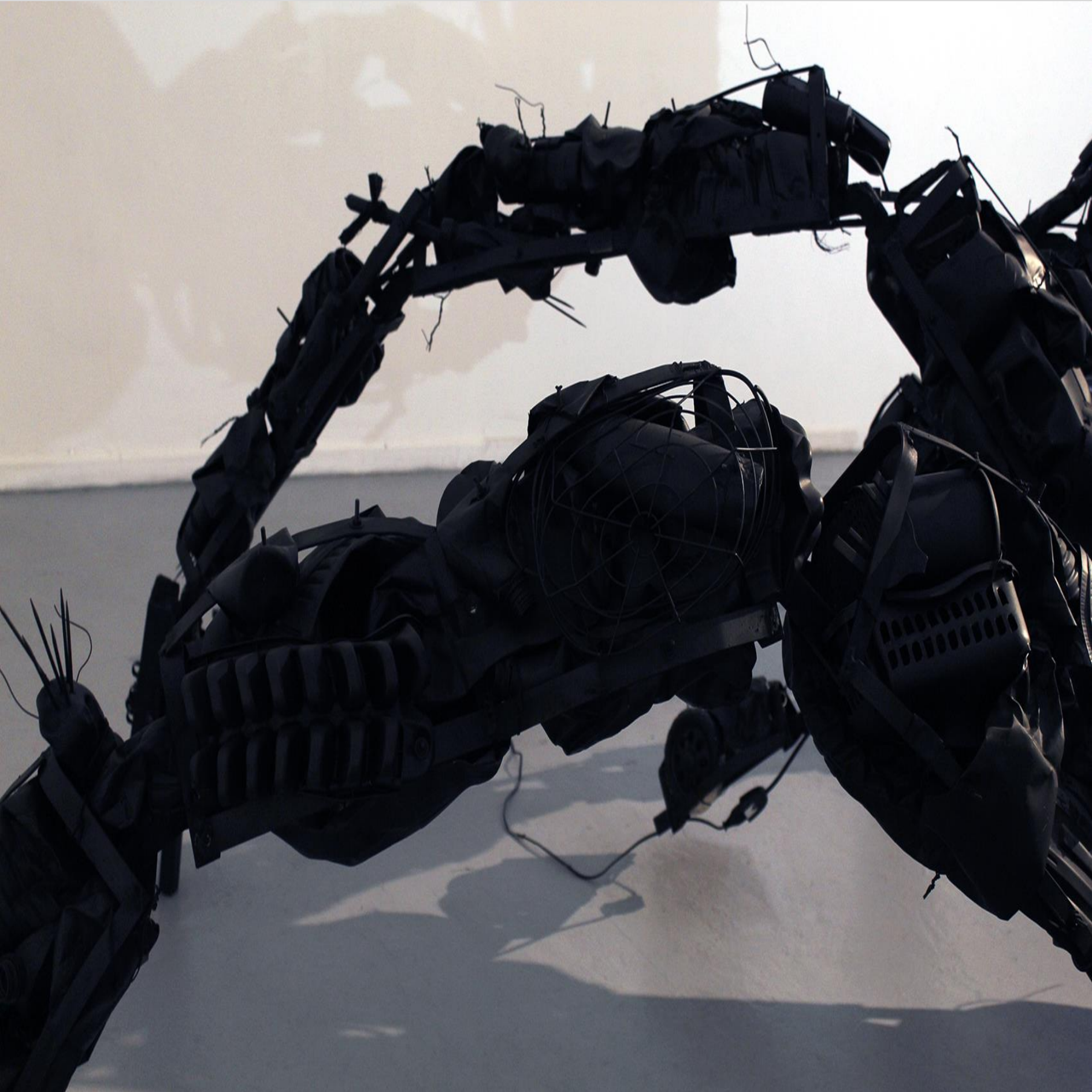
Escorpión, Bestia Negra.
Construido con desechos, piezas encontradas, fierro y pintura industrial.
5 monitores, cables.
Texto mural – Todos los días son iguales , luego viene el ocaso

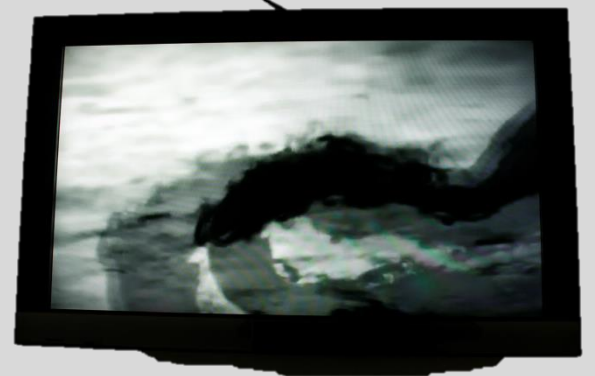


Escorpión, Bestia Negra.
Construido con desechos, piezas encontradas, hierro y pintura industrial.
5 monitores, cables.
Texto mural – Todos los días son iguales , luego viene el ocaso



Escorpión, Bestia Negra.
Construido con desechos, piezas encontradas, hierro y pintura industrial.
5 monitores, cables.
Texto mural – Todos los días son iguales , luego viene el ocaso





Serie de videos.
Estado I a Estado VI
2014 - 2021





Blanqueamiento, acción I, pintura blanca en espacio taller 2017



LOS LATINOS SE REPRODUCEN COMO RATAS



Artesa de madera, leche y pintura, peluca artificial, bomba de agua.
Texto plotter, luz led, cables.



Artesa de madera, leche y pintura, peluca artificial, bomba de agua. Proyección video Blanqueamiento.
Texto plotter, luz led, cables.



Detalle. Artesa de madera, leche y pintura, peluca artificial, bomba de agua.
Texto plotter, luz led, cables.



Secuencia registro de video Blanqueamiento, acción I, pintura blanca en espacio taller 2017
 Acción dos pintura blanca sobre muro de proyección.
 Artesa de madera, leche, bomba de agua, texto y luz led.



Registro de video Blanqueamiento, acción I, pintura blanca en espacio taller 2017
Acción dos pintura blanca sobre muro de proyección.
Artesa de madera, leche, bomba de agua, texto y luz led.

NEGRO



LOS LALANOS... RATAS





Secuencia registro de video Blanqueamiento, acción I, pintura blanca en espacio taller 2017
Acción dos pintura blanca sobre muro de proyección.
Artesa de madera, leche, bomba de agua, texto y luz led.





Detalle de sala.

Boya, pintura y coligue, pintura sobre MDF, pintura mural, capa hecha de popelina y coligue.
Luces led, cabezas pintadas sobre cartón.



Vistas generales.
Estructuras en cemento y fierro
Objeto en madera, pintura mural
Luces led.



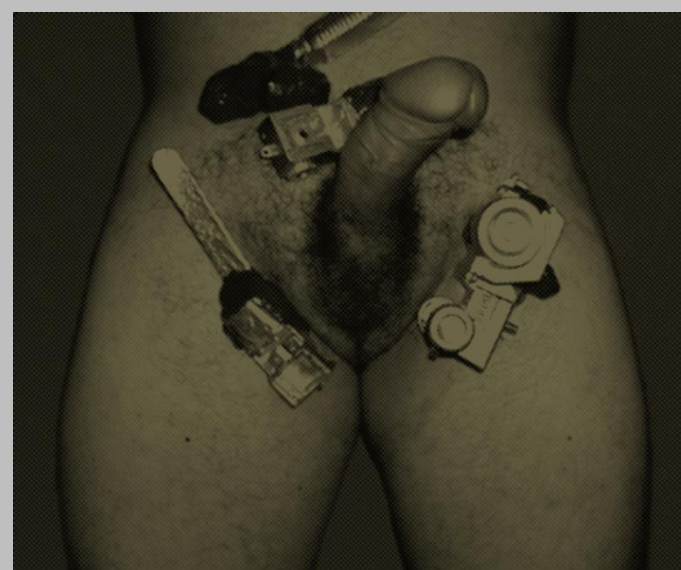
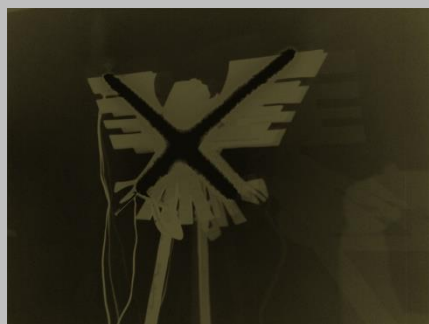
Objetos contruidos con desechos, arcilla, hueso, madera
Aparato de sonido, parlantes, cables, luz led.
Emisión de textos anarquistas (Mijail Bakunin) con voz de lectura de la web.

Serie graficas digitales, impresiones sobre papel cansón
Enmarcadas con vidrio.



Objetos contruidos con desechos, arcilla, hueso, madera
Aparato de sonido, parlantes, cables, luz led.
Emisión de textos anarquistas (Mijail Bakunin) con voz de lectura de la web.

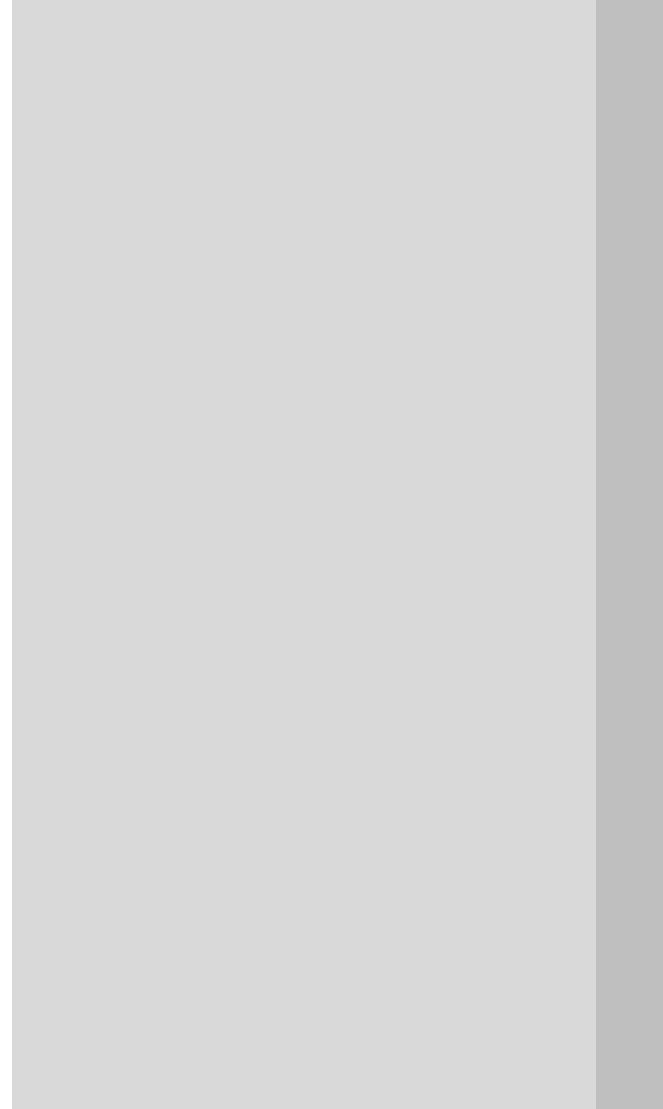




Serie graficas digitales y fotoperformance
Impresiones sobre papel opalina mate, enmarcadas



Fotoperformance.
Demonio ROJO, 2019



Fotoperformance.
Demonio ROJO, 2019



Vista general del montaje

Impresión fotográfica sobre
Opalina mate, marco y vidrio

Objeto construido en madera
de pino

Ferma pintada sobre MDF, esmalte
Y barniz. Construcción en hierro y cemento
Textos pintados sobre el muro



BLANQUEAMIENTO ESTADUAL

MAC - Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal
Santiago, Chile - 2021



Victor Hugo Bravo

<https://www.victorhugobravo.com/>



BLANQUEAMIENTO ESTADUAL 2021