



VICTOR HUGO BRAVO



Blanqueamiento Estadual

Blanqueamiento Estadual
©Victor Hugo Bravo

Edición / Edition: Víctor Hugo Bravo / Andrea Jösch Krotki

Primera edición / First edition
700 ejemplares
Noviembre 2021
ISBN: xxxxx xxxx xxxxx

Fotografías / Photography: Victor Hugo Bravo,
Jorge Brantmayer, Gabriela Carmona, Ana Maria Fell,
Cecilia Avendaño, Simón Fuentes, Anders Ronnlund.

Diseño / Design: Carolina Zañartu

Textos/ texts: Inés R. Artola, Fernando Castro Flores,
Mauricio Bravo, Hernán Pacurucu

Corrección de estilo / Proofreading: Carolina Benavente

Traductoras / Translators: Kathleen García González,
Valentina Cuellar Núñez, Esteban Ruiz Vallejos

WEB: <https://www.victorhugobravo.com/>
Instagram: <https://www.instagram.com/victorbravocarreno/>

Impresión / Printer: Ograma, Santiago, Chile
Proyecto financiado por FONDART trayectoria, convocatoria 2018

Agradecimientos / Thanks to:

Mi gratitud a quienes de una u otra forma ayudaron a que esta idea se concrete.
A mi amada Gabriela Carmona.

Hernán Pacurucu, Mauricio Bravo, Ricardo Fuentealba-Fabio, Francisco Brugnoli, Pedro Merique,
Victor Hugo Bravo Jr, Natalia y Victoria Bravo, Carola Chacón, Inés R. Artola, Magdalena Contreras,
Mauricio Carmona, Jeannette Slier, Vicente Fernández, Simón Fuentes, Manuel Vega, Viviana
Aedo Máximo Peña Vera, Emil, Andrea Jösch, Carolina Zañartu, Daniel Cruz.

Esta obra está publicada bajo una licencia Creative Commons Atribución - No Comercial 4.0
Internacional. Usted es libre de compartir el contenido por cualquier medio y de hacer obras
derivadas, siempre y cuando sus obras reconozcan la autoría de ésta, se distribuyan bajo la
misma licencia y no persigan fines comerciales.

VICTOR HUGO BRAVO

Blanqueamiento Estadual





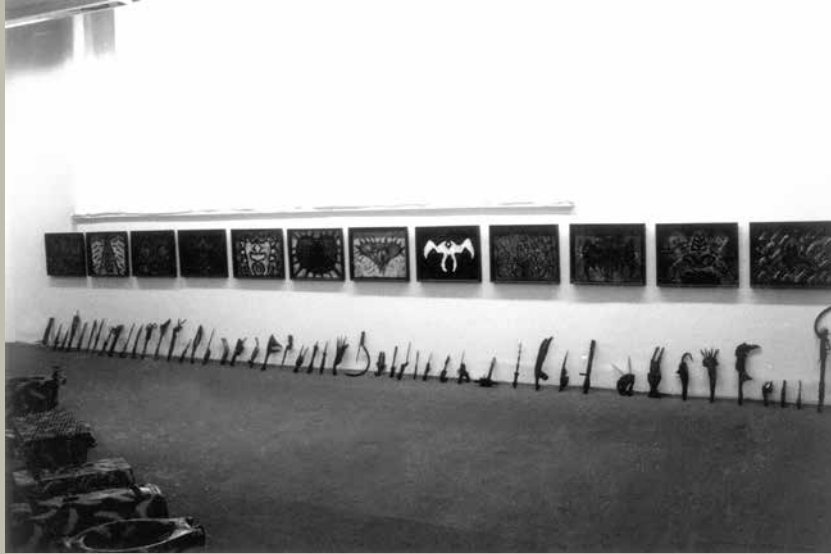
Soy una nueva dimensión de ti, ven, ven y duerme junto a mí





Poder, capital y política configuran el espacio como un proceso de intervenciones sociales focalizadas sobre puntos estratégicos; es decir, el espacio no existe, se construye políticamente.

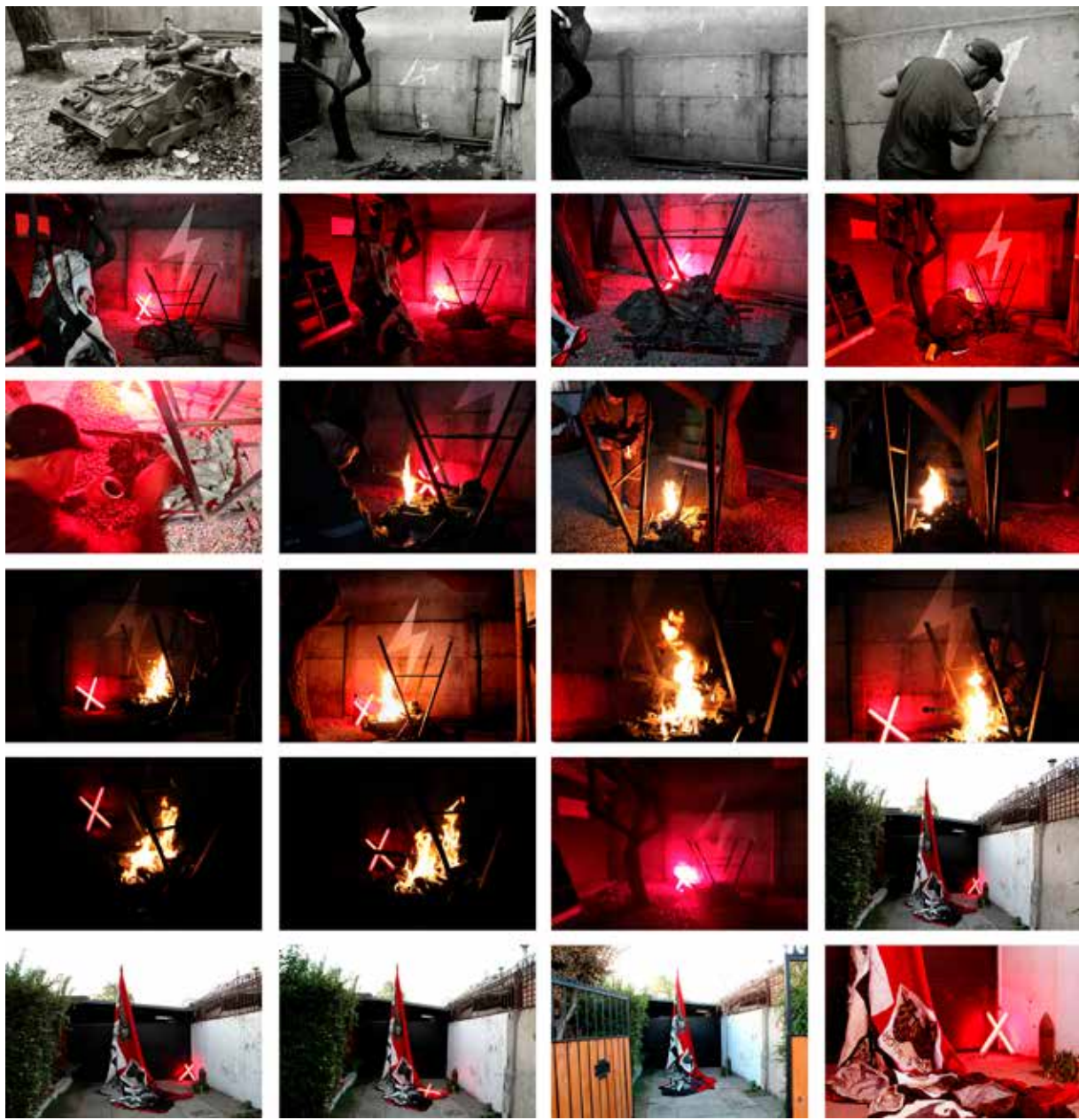




APUNTALACIÓN PARA UNA PINTURA

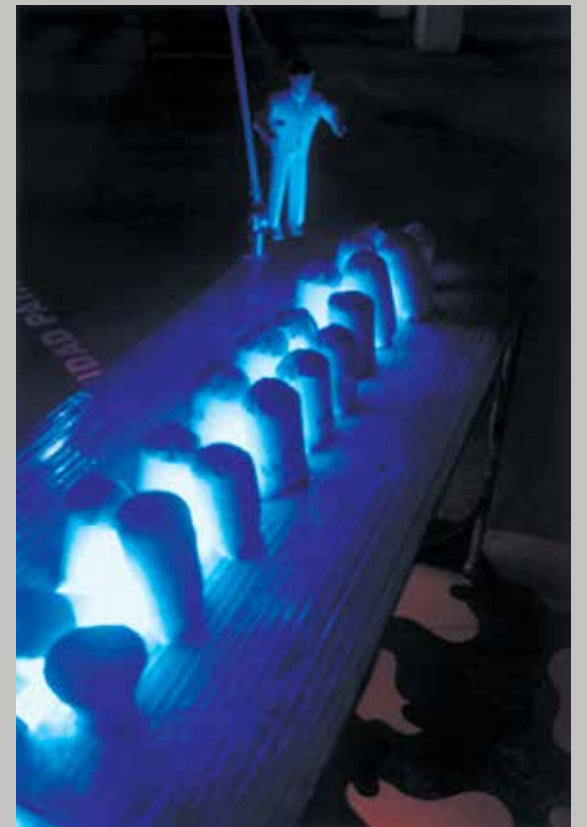
REPATRIADA





PATRIA O MUERTE





PODER

CONSTRUCCIÓN DE LA DOMINACIÓN

SUBYUGACIÓN

mediatizada por formas
de agresión atávicas

VACUIDAD PATRIA





TODOS LOS DÍAS SON IGUALES, LUEGO VIENE EL OCASO







SUSTRATOS



Apuntalar las ideas

Restituir la forma



Develar el vacío

Sanitizar lo sucio



Follar la materia











DERIVAS SISTÉMICAS







INFESTACIÓN

MANCHA

GUSANISMO

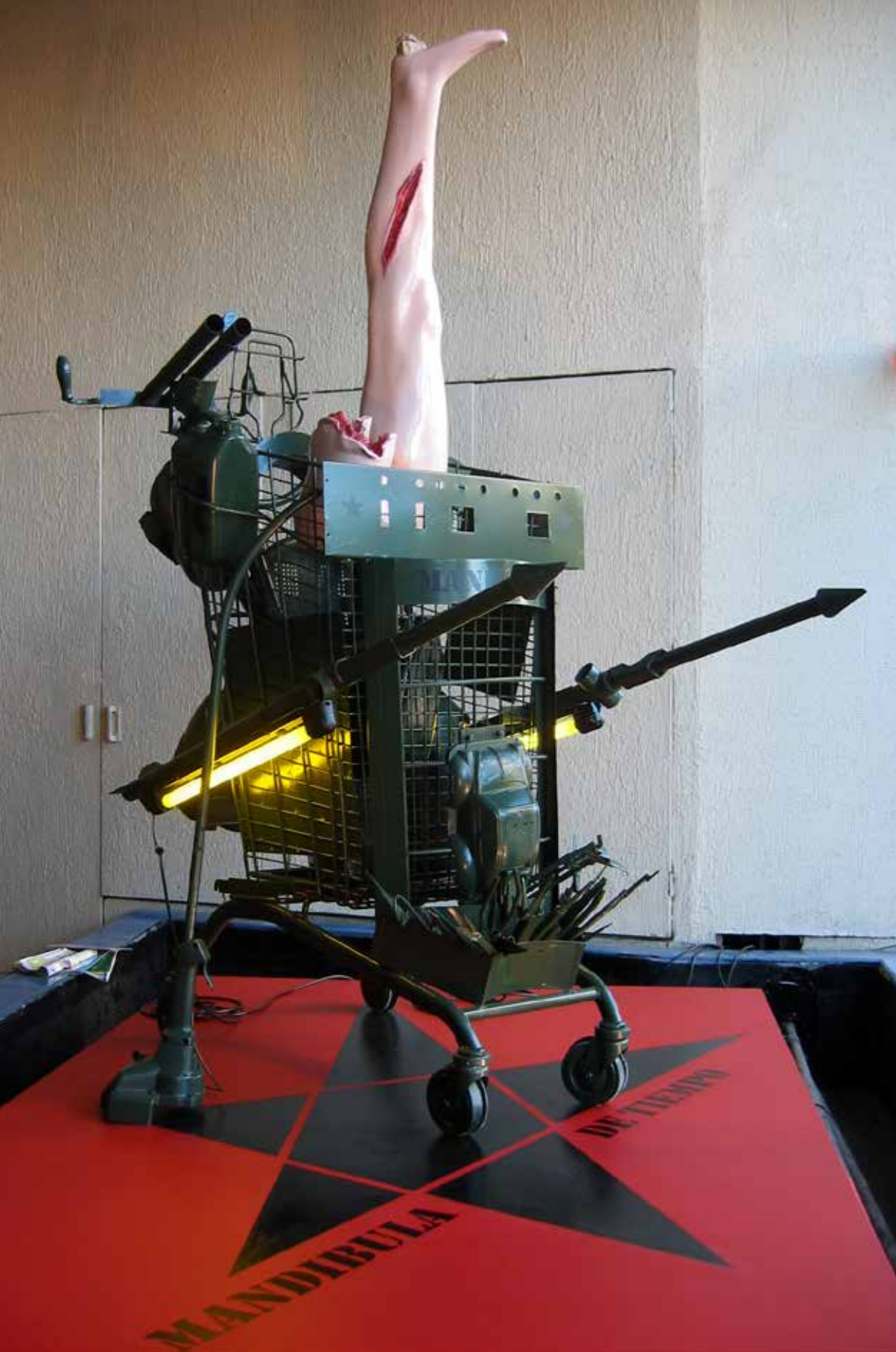






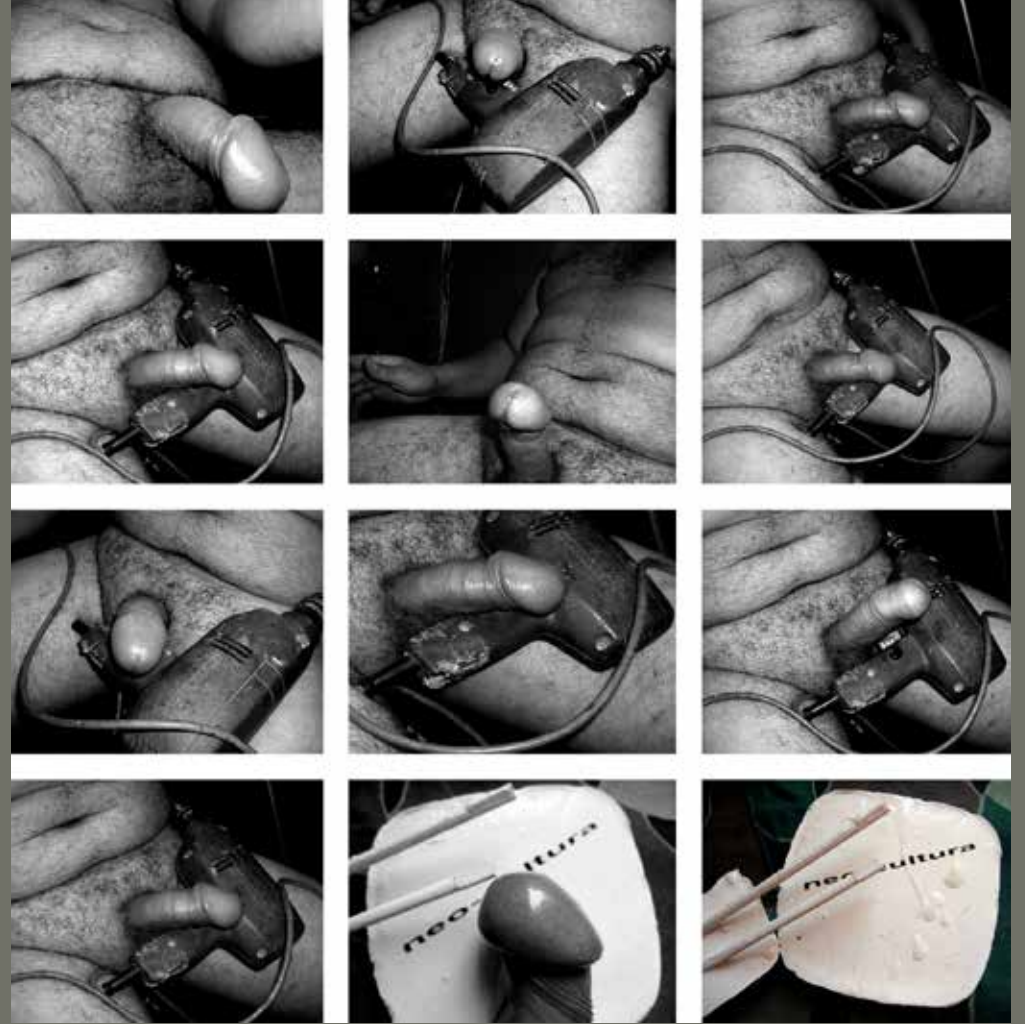
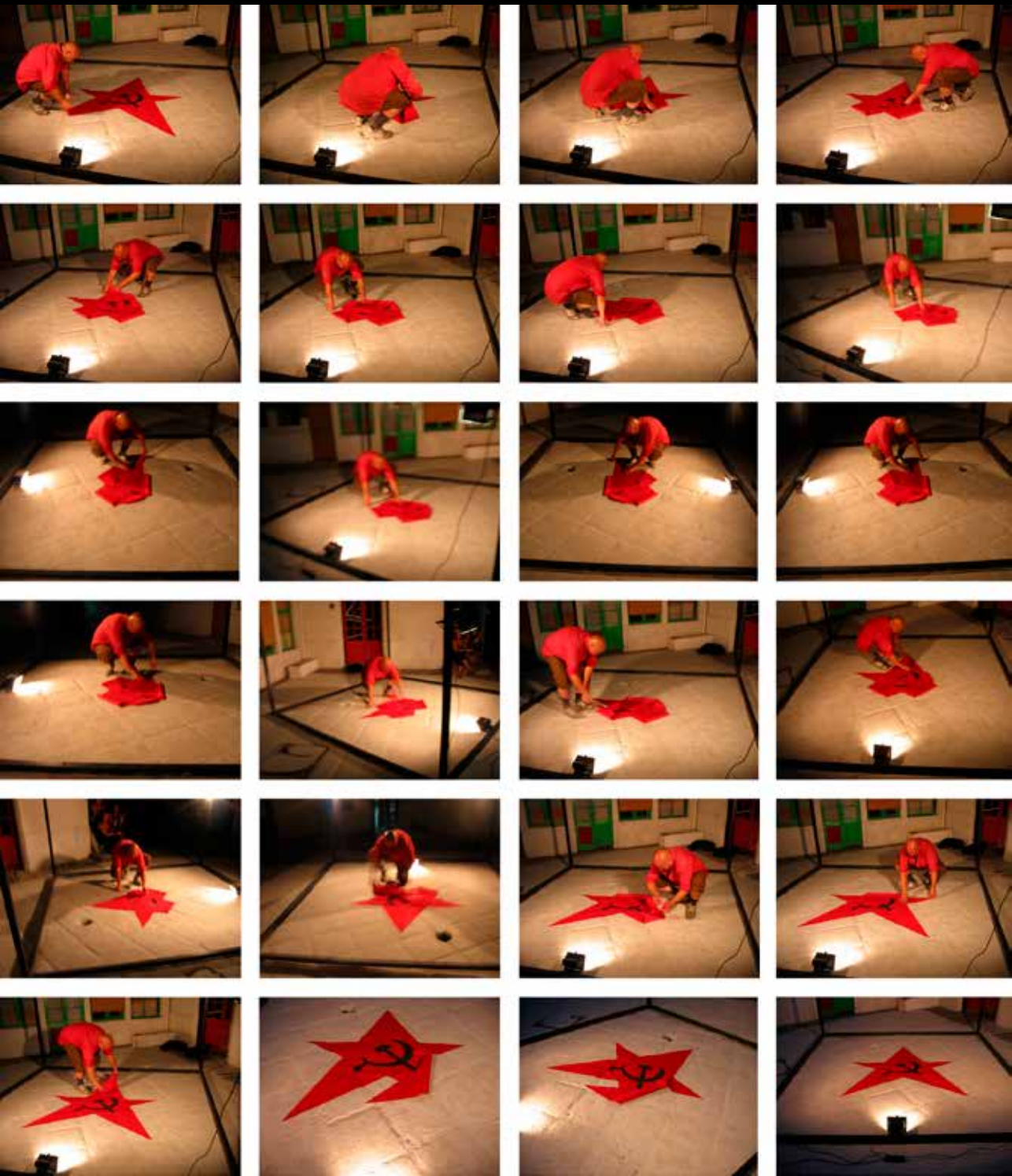




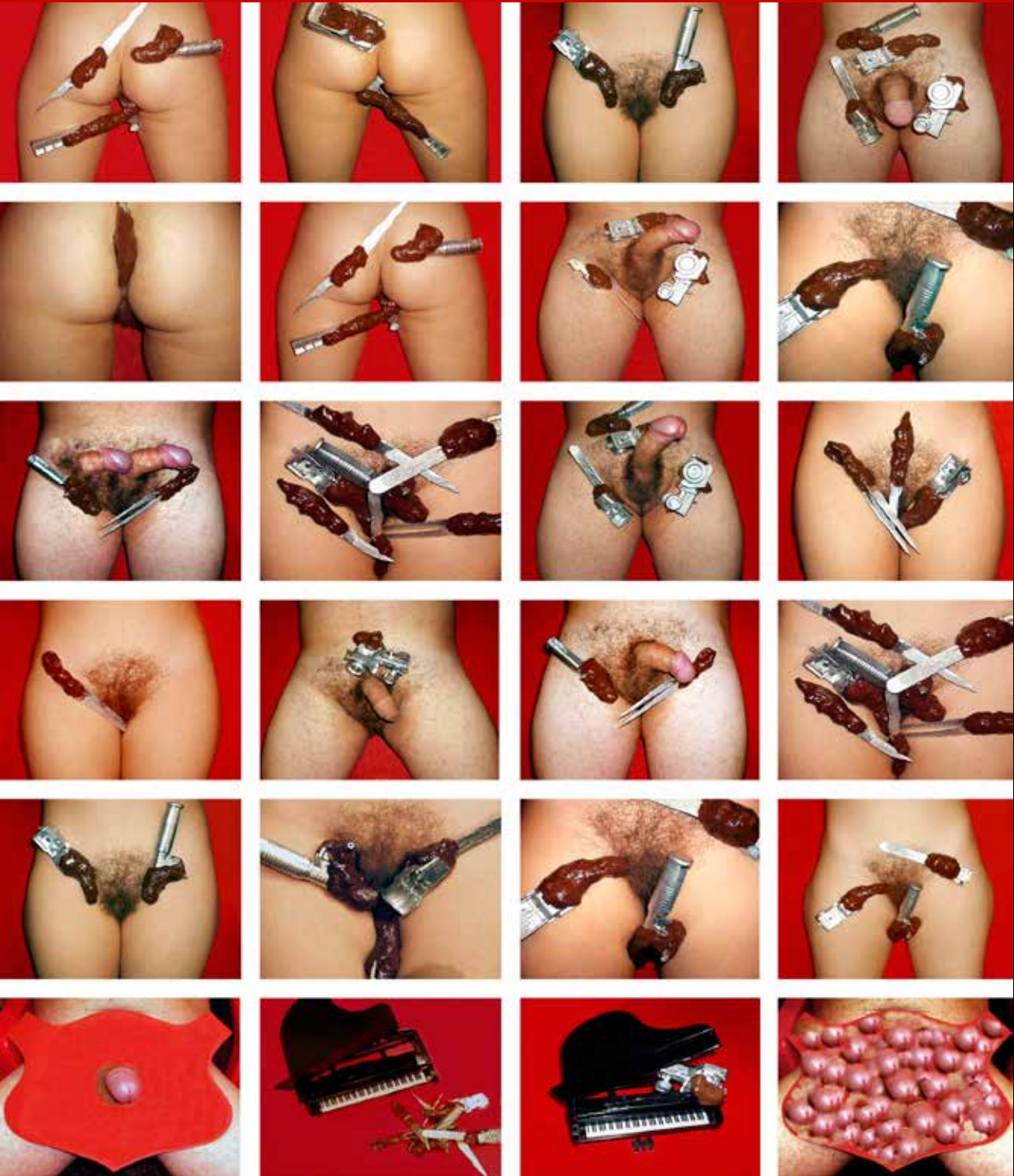




Raz(i)ón de Familia

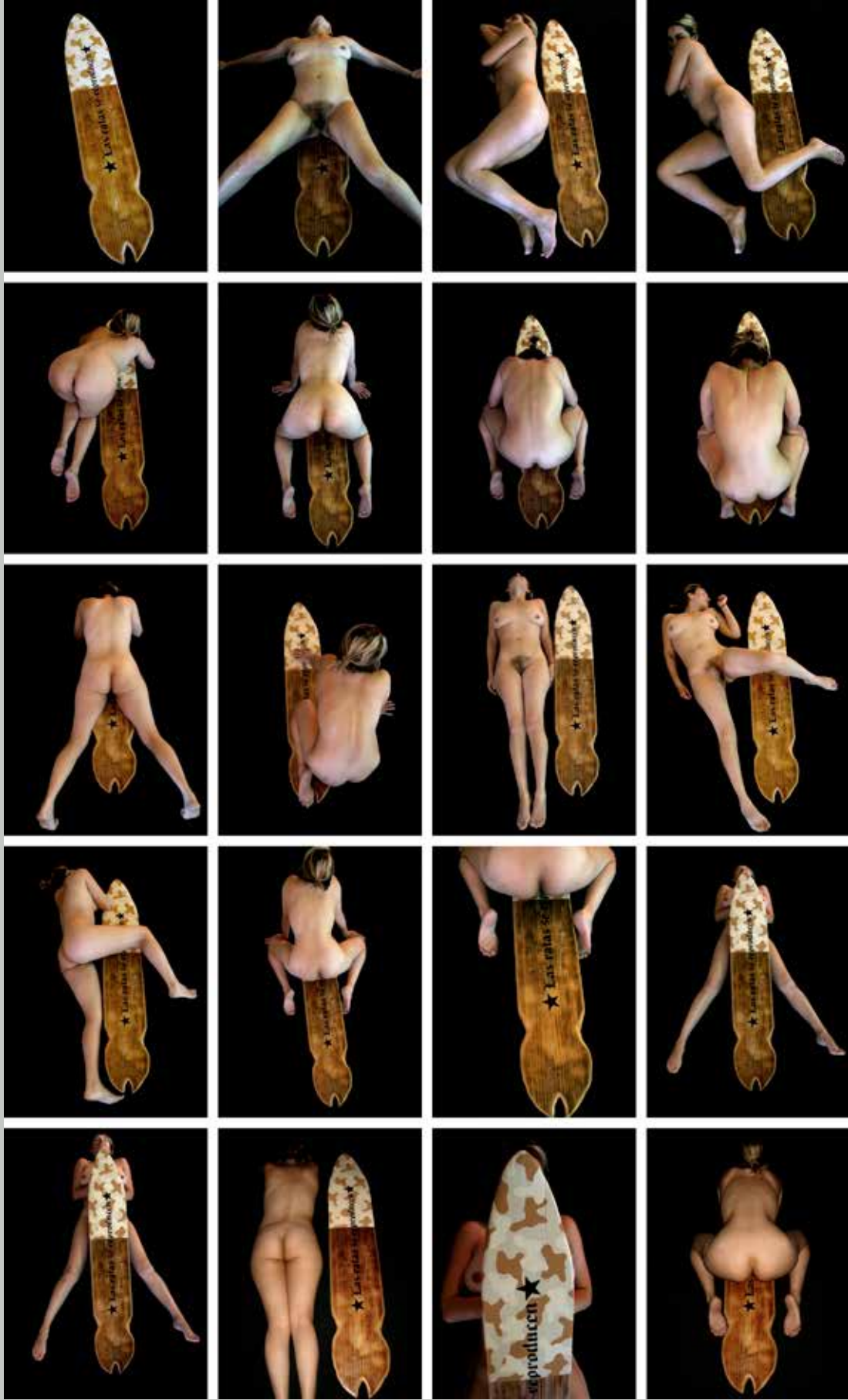


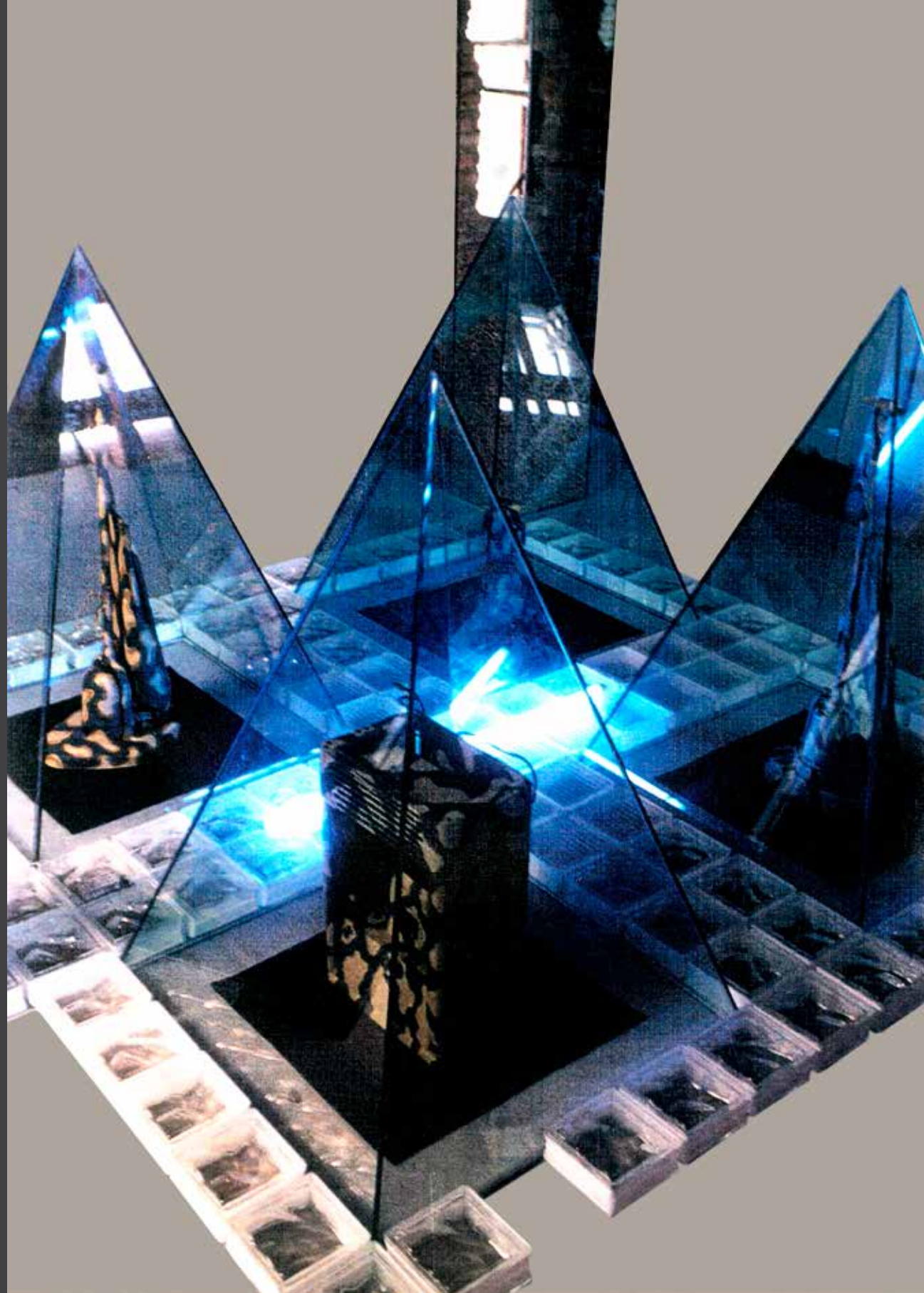
LA PATRIA ENFERMA



MATRIA ENFERMA











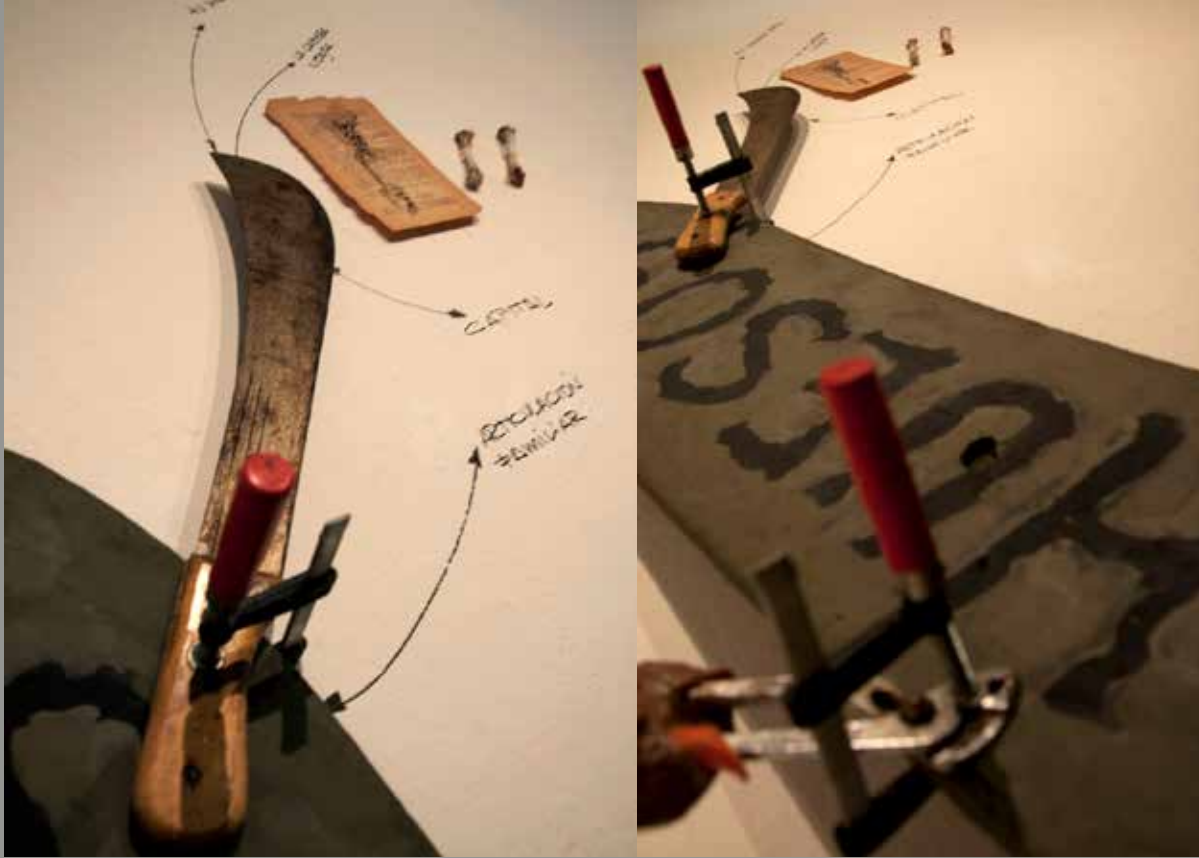


DESBORDE

IDEOLÓGICO







SUEÑO NEGRO







EL CREPITAR

DE TUS HUESOS,

MI PLACER





El realismo **mágico** se define como aquello que ocurre cuando una situación extremadamente detallada, realista **es invadida** por algo que es demasiado extraño para ser creído

LIBRE DE SANGRE Y POLVO ES MAGICO, REALMENTE NARKO MAGICO

Los comunistas se acuerdan de ellos?

En efecto, como anota Suely Rolnik, el poder que ejercían aquellos regímenes totalitarios, así como las subjetividades que producían, habían dejado de ser útiles para las nuevas demandas afectivas del capitalismo en transformación. Mientras toda dictadura, para operar adecuadamente, depende fuertemente de identidades rígidas, el neoliberalismo funciona mediante subjetividades flexibles de identidad volátil. Por eso Washington decidió, entonces, que era indispensable una Latinoamérica democrática que fluyera, como se debe, con las economías posfordistas

MAGIA Σ IMPERI ◻

EL TOUR DE LA MAFIA TROPIC CAL



ESTADO VACUO













**TU CASTIGO ES VER
EL AMANECER ANTES QUE EL
RESTO**

**SUEÑA TU
MUERTE EN SU LUZ DE LUNA
DEPRÉDALO**





**NO SE NACE PARA
SER FELIZ, SOLO
PARA CUMPLIR
CON SU DEBER**





BLANQUEAMIENTO



AMIENTO







MANOPLA CASERA ORGÁNICA

¿En que consiste esa F.P. de terrorista?

Según las fuentes occidentales - en conocimientos básicos sobre la construcción de bombas, la lucha militar con armas de fuego, la difusión de propaganda, y todos los conocimientos necesarios para permanecer ocultos y operar sin ser detectados.

Confección en greda con calce perfecto a la mano del usuario

La ergonomía se encarga del diseño de lugares, armas, herramientas y objetos, de modo que coincidan con las características fisiológicas, anatómicas, psicológicas y las capacidades de los rebeldes involucrados

Son personas, de fe islámica, quienes inspirados y convencidos o engañados e ilusionados por la propaganda del estado islámico viajan desde los países occidentales, principalmente desde la Unión Europea, hacia el territorio del estado islámico: Irak y Siria. Allí se encargan de tareas propagandísticas, traducen textos, mueren en batallas fronterizas por su escasa (habitualmente nula) experiencia militar o reciben una formación como terrorista

Creo que el surgimiento de los terroristas tiene sus causas en una mezcla de fascinación por la violencia, la defraudación del sistema y sus movimientos populares y la creencia fanática que un estado autoritario de la propia ideología social sea mejor que el propio sistema autoritario americanizado e imperialista de una élite capitalista

Palillos oculares
Estriete manual
Empuñadura
Escudidor de sangre

Acción frontal por golpe y por trazado

Todos los terroristas se formaron tras el fracaso de los movimientos populares y se radicalizaron para cambiar al sistema socio-político de sus respectivos países según la ideológica radical más fascinante de su época

Compañeritos. Las armas os darán la independencia, las leyes os darán la libertad

Hubo varios miembros de los movimientos de izquierdas que se radicalizaron, creando pequeñas células radicalizadas como en Alemania la Rote Armee Fraktion (RAF), las Revolutionäre Zellen, los Tupamaros West-Berlin, la Bewegung 2. Juli, en Japón la Unión del Ejército Rojo y en Italia la Brigata Rosse. Ah, y grupos neofascistas, como la Wehrsportgruppe Ausland





CIUDAD NEGRA







GUSAN-ISMO

ARTEFACTOS DOMESTICADOS

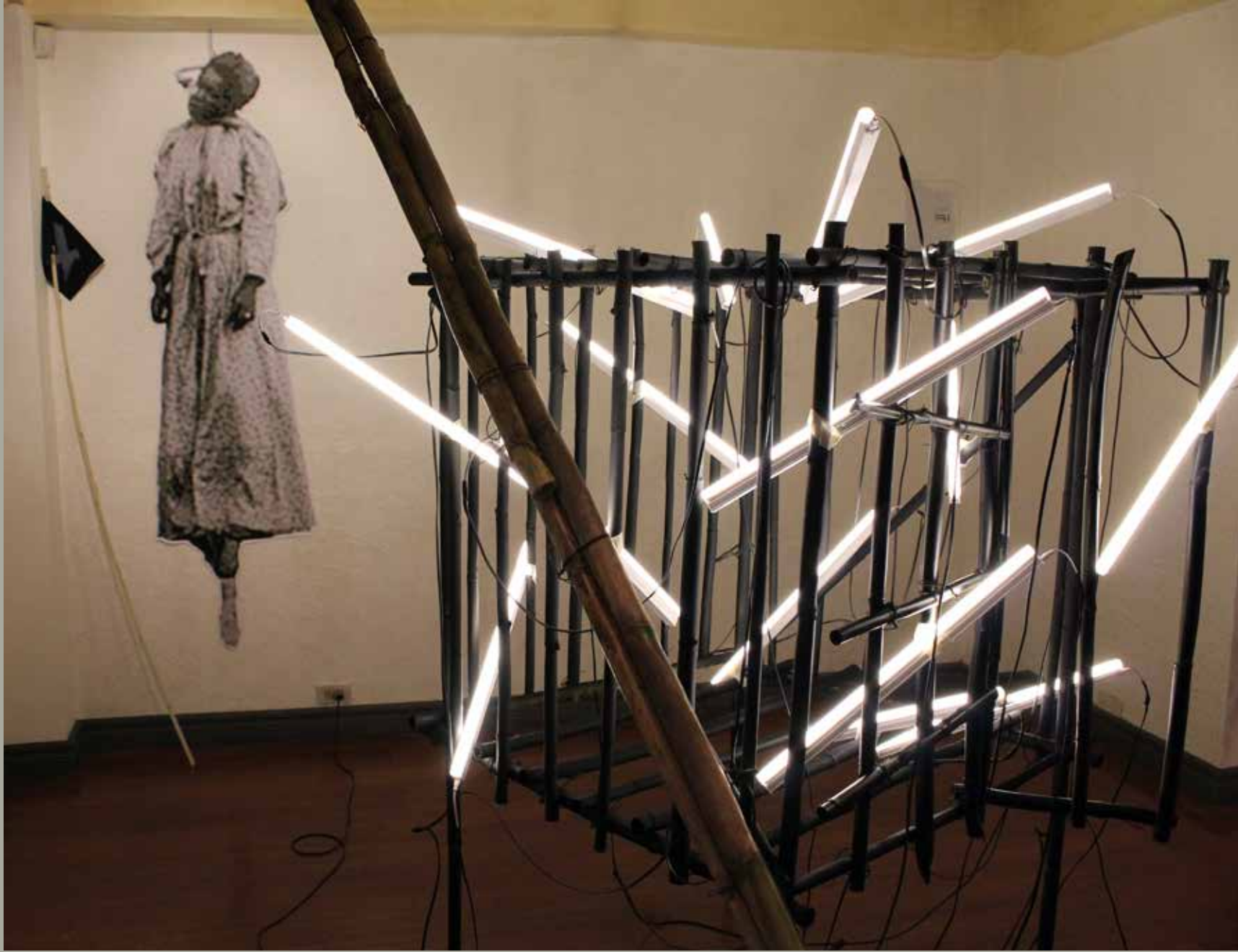
Engendro de MUNDO



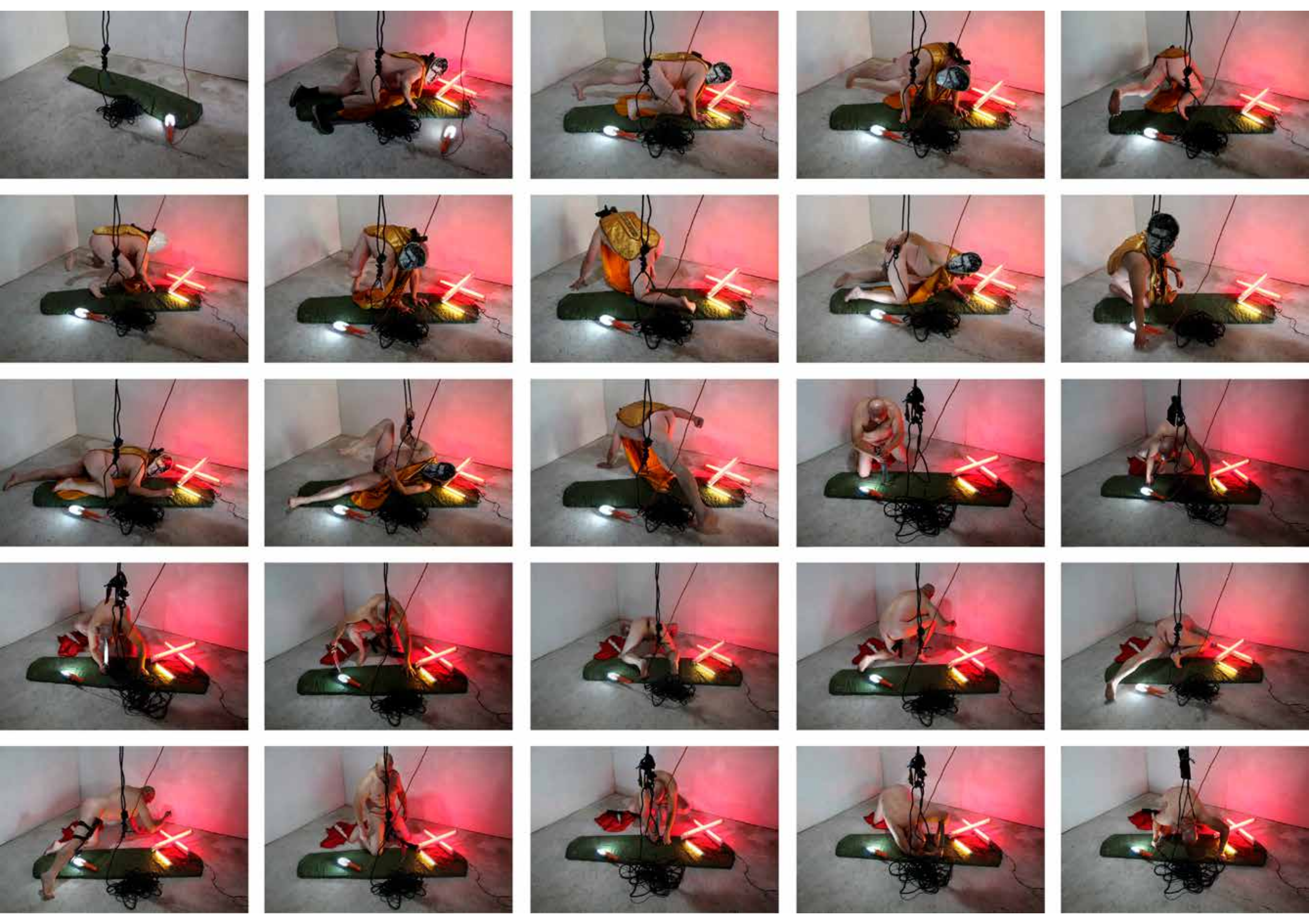


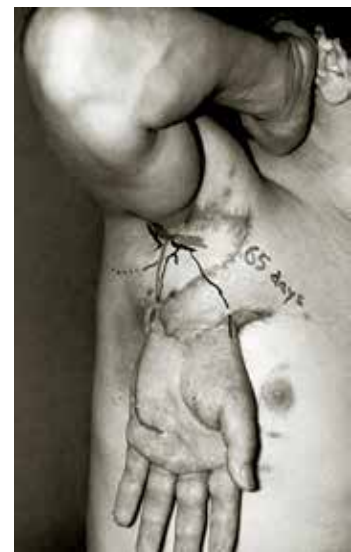
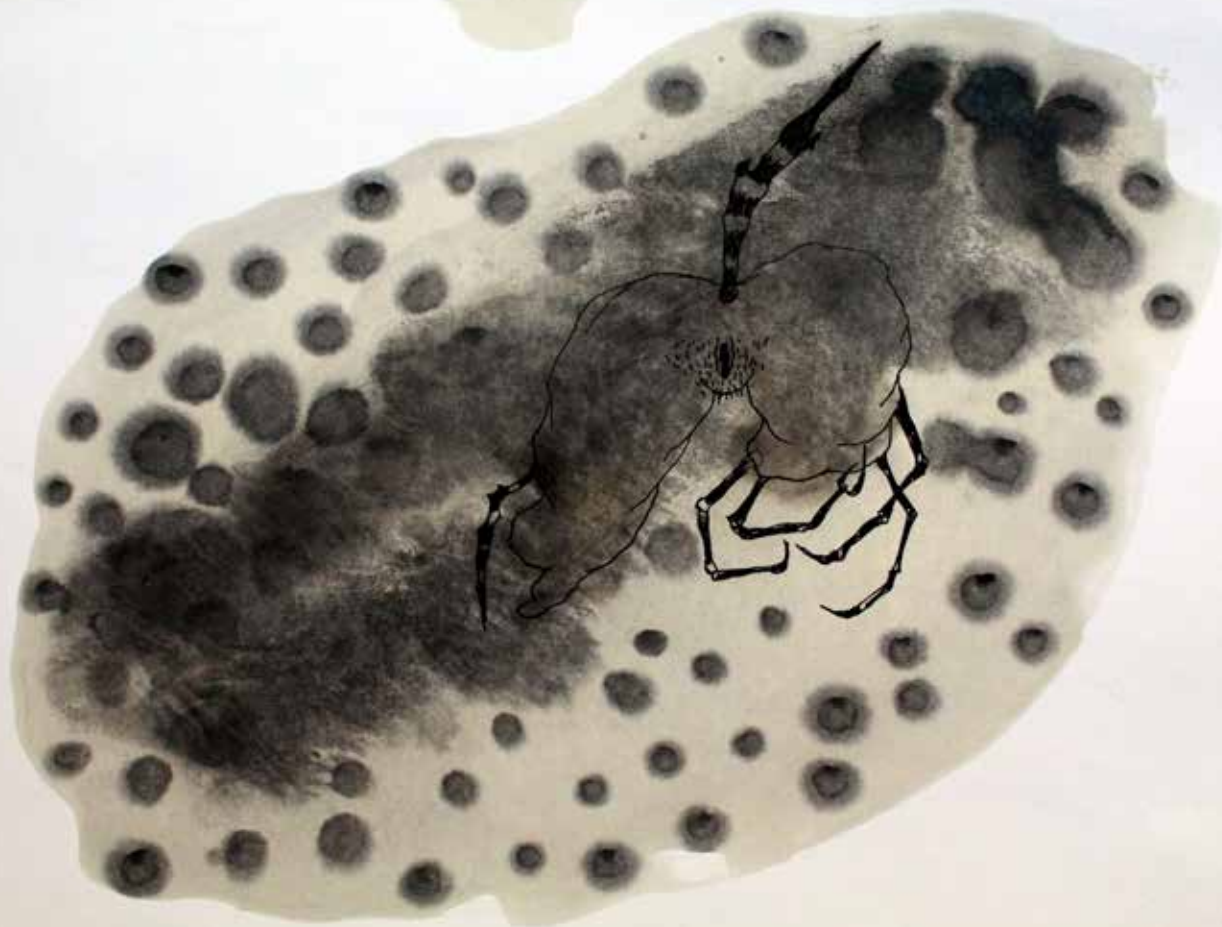
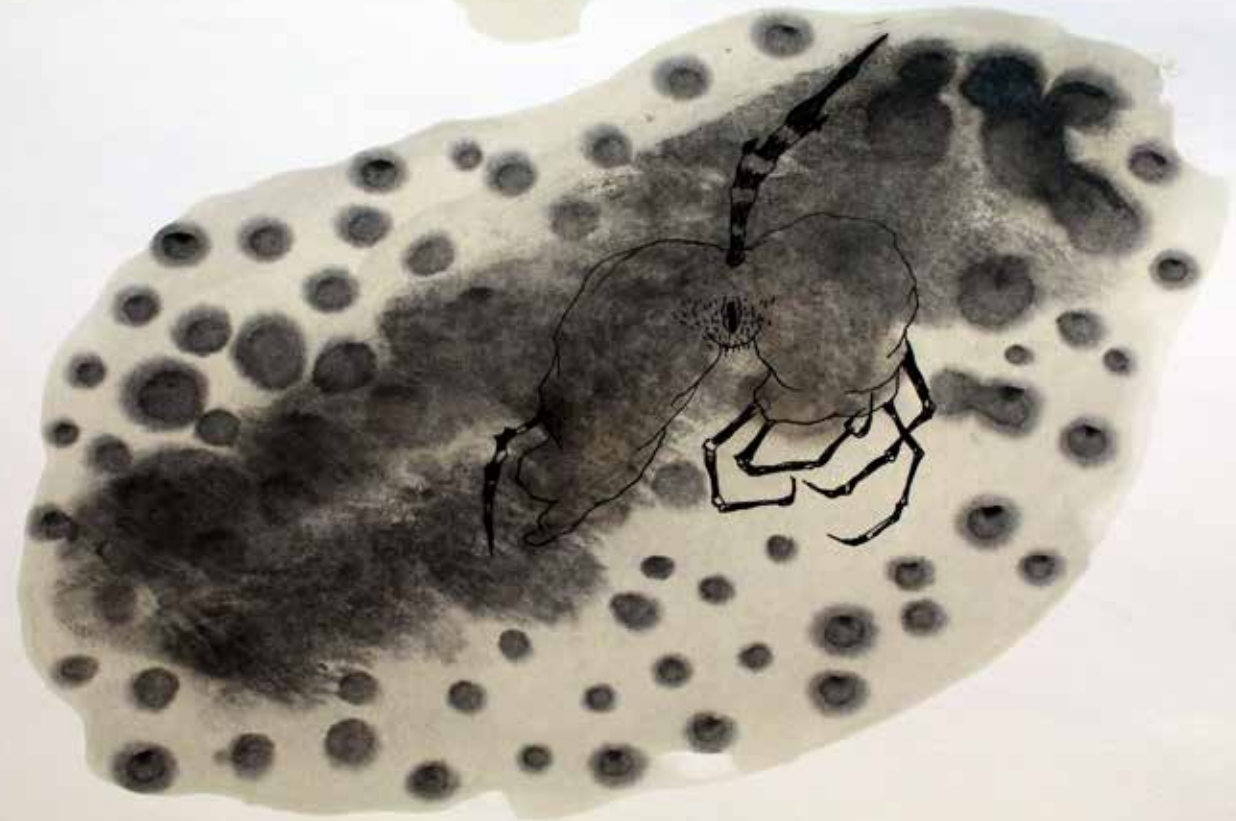
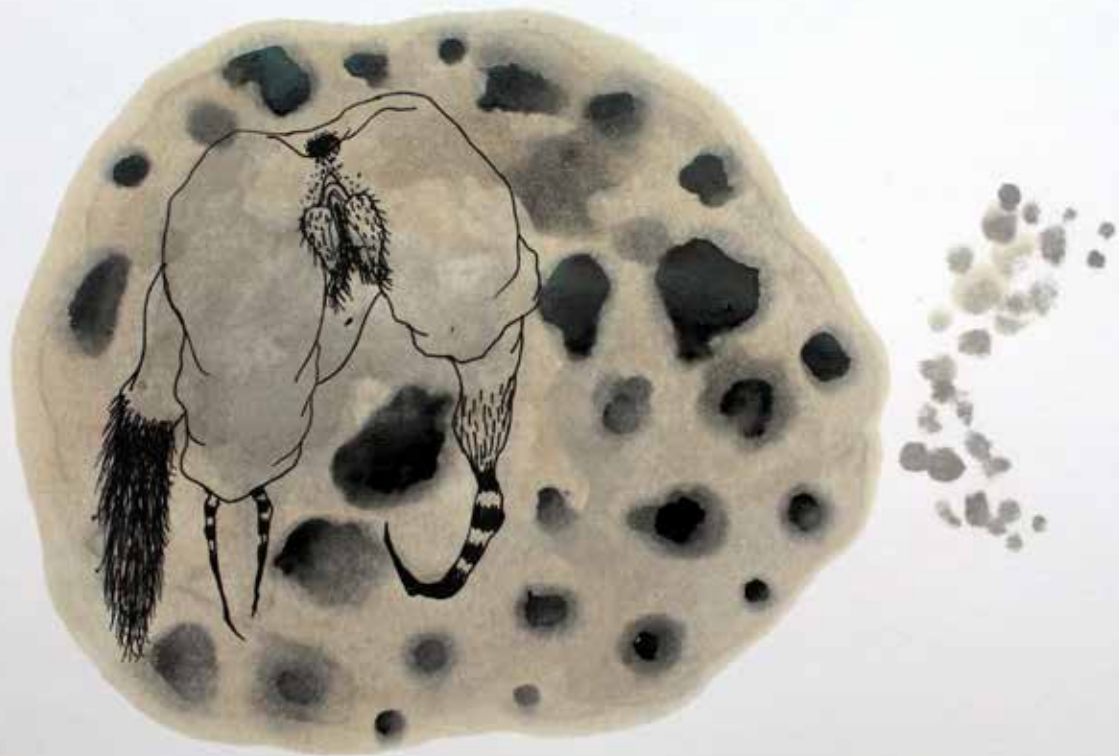




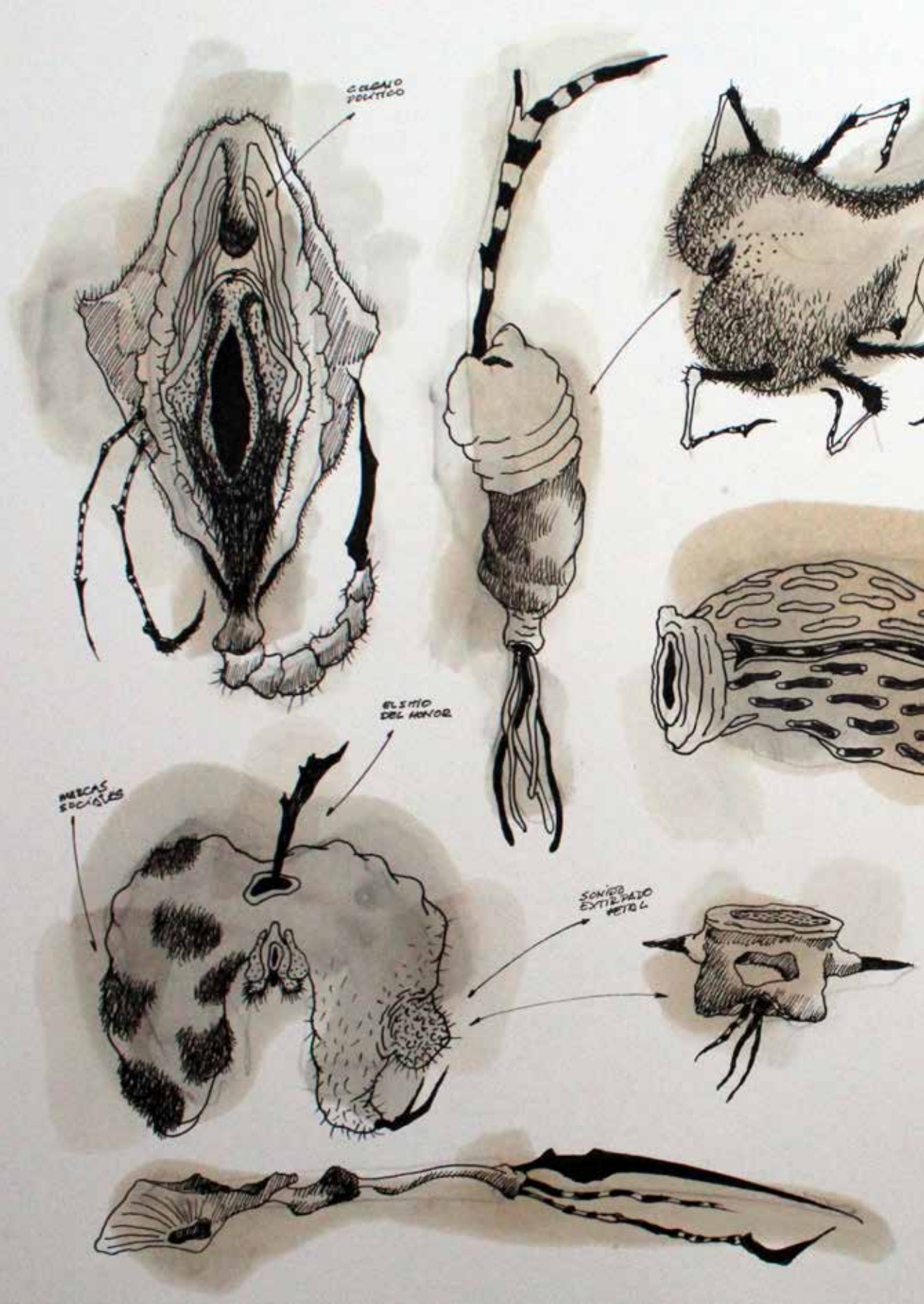
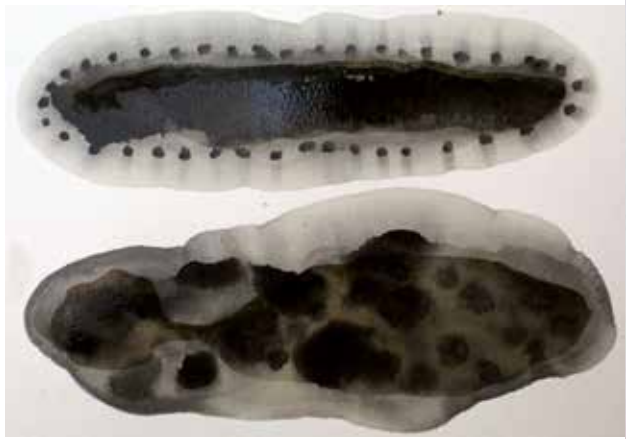
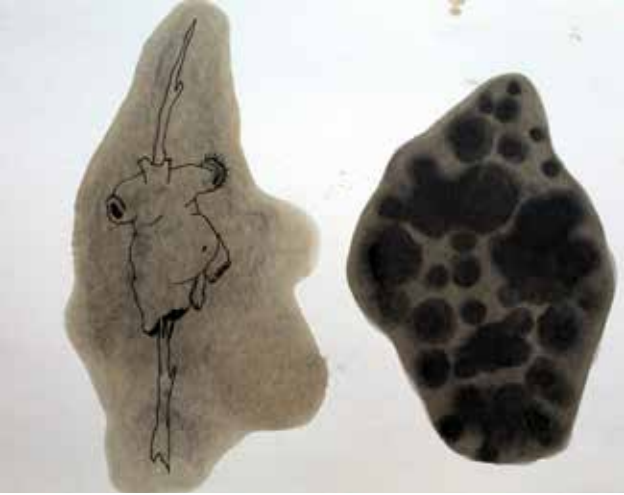


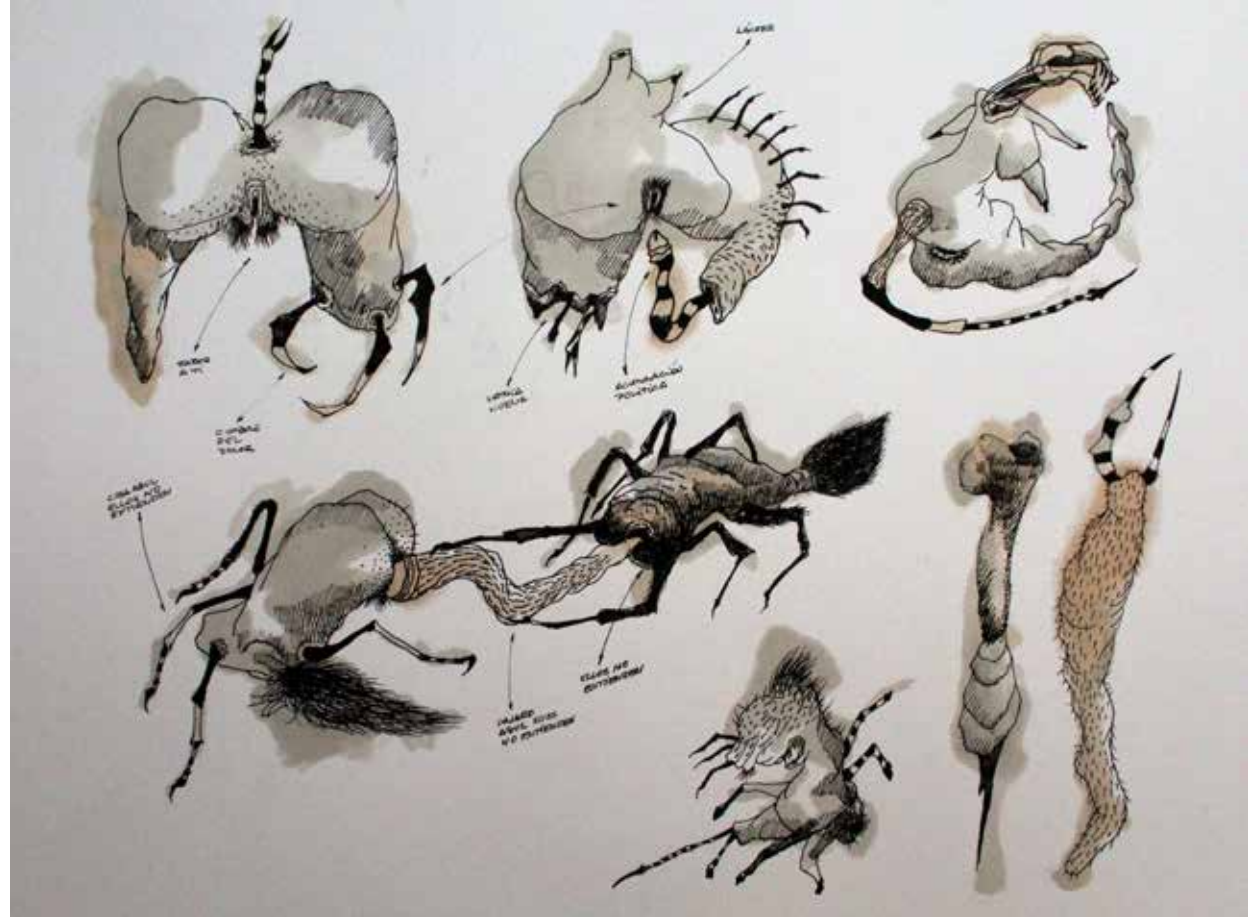






**Ideología
expuesta**







HELL FOR ASS









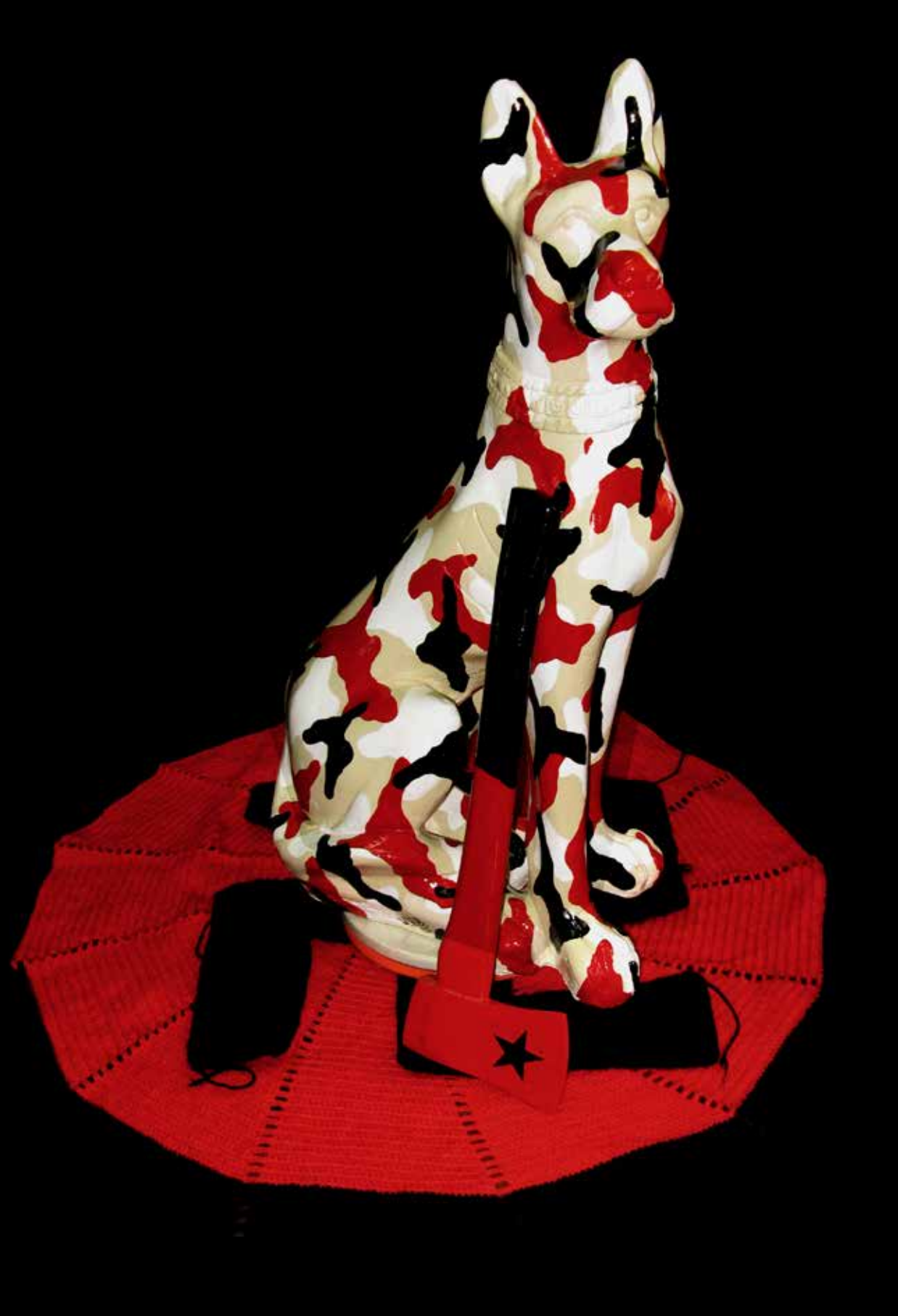


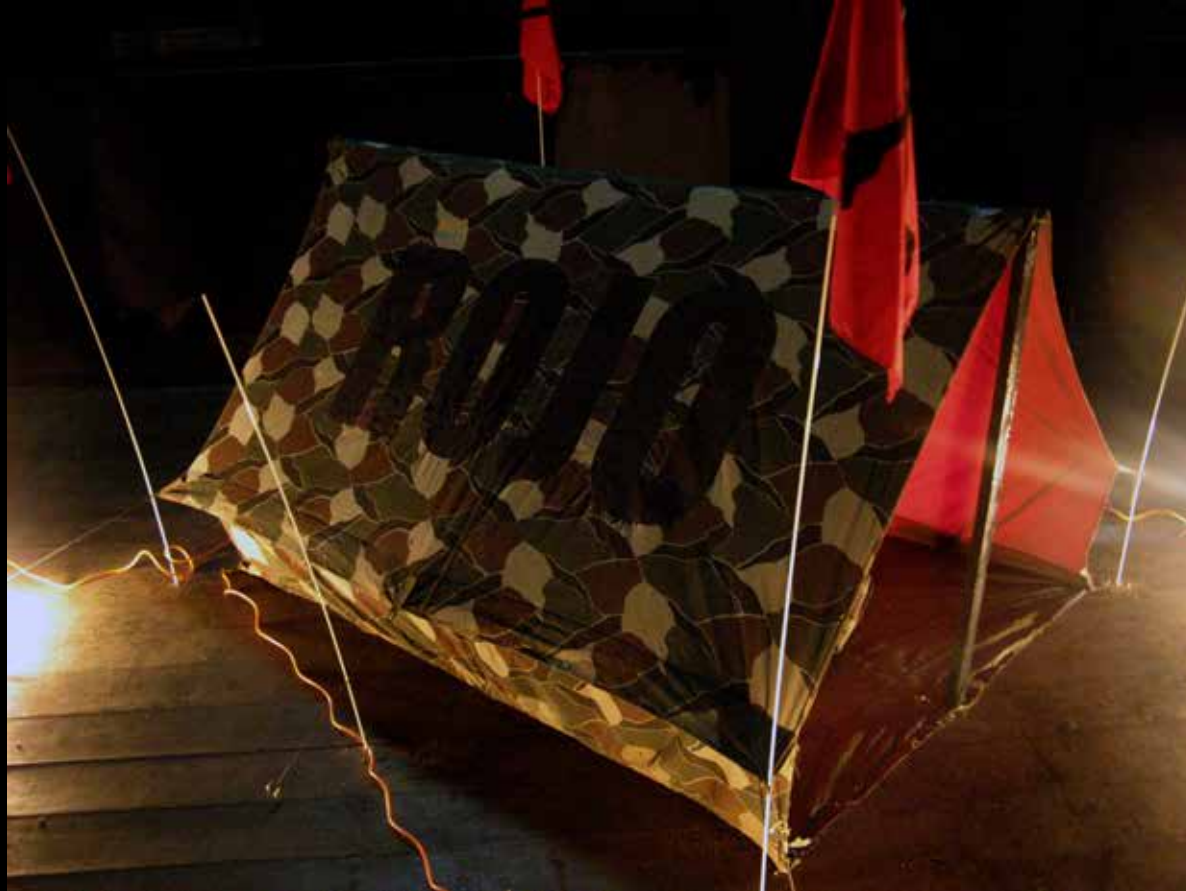
**SOLO QUEDÓ SU CARNE RETUMBANDO
ERAS COMO ME SOÑABAS**



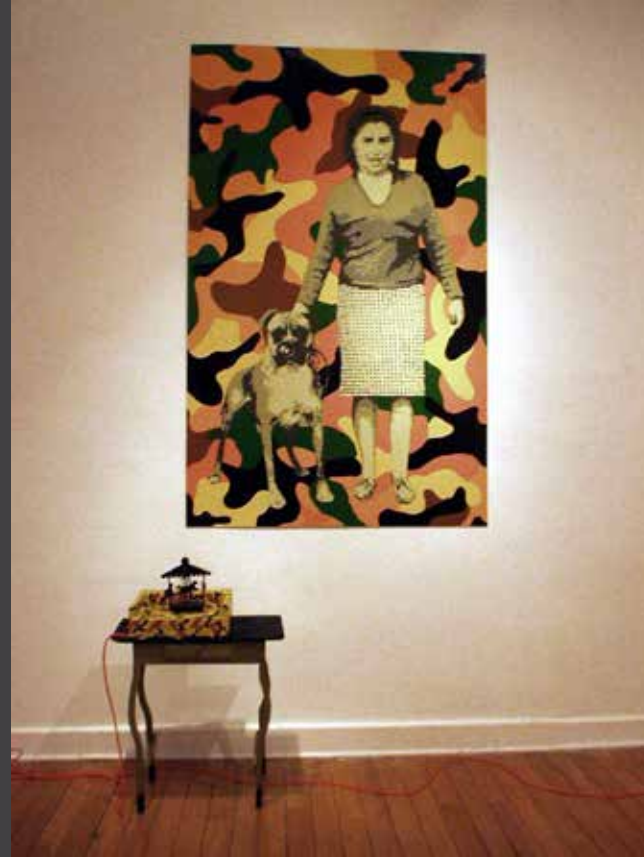
Sentir el placer de morir







**YO, MUTANTE
YO, LOOSER
YO, BESTIA**



REINAME - FOLLAME - MATAME



Lo extraño

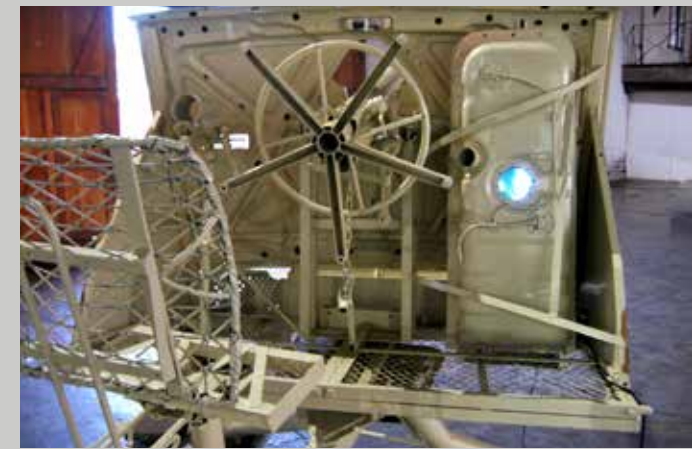
Lo bizarro **Lo bizarro**

Lo inerte **Lo inerte**

Lo horrible

MACHO MILITAR

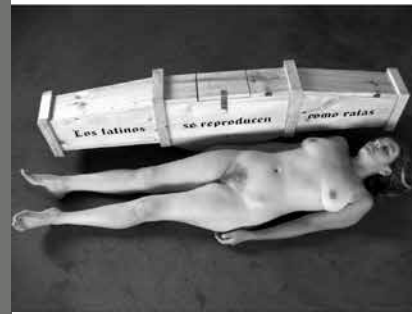
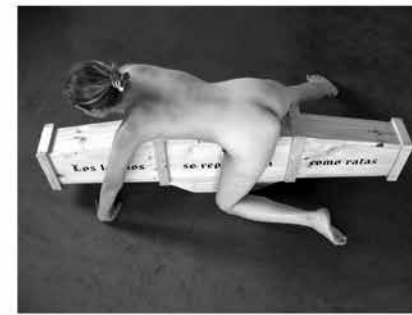
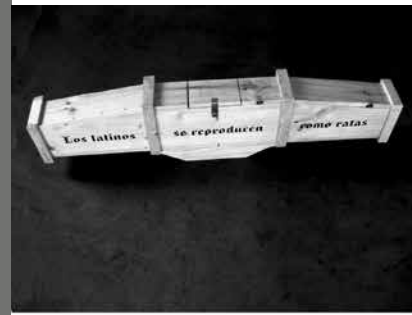








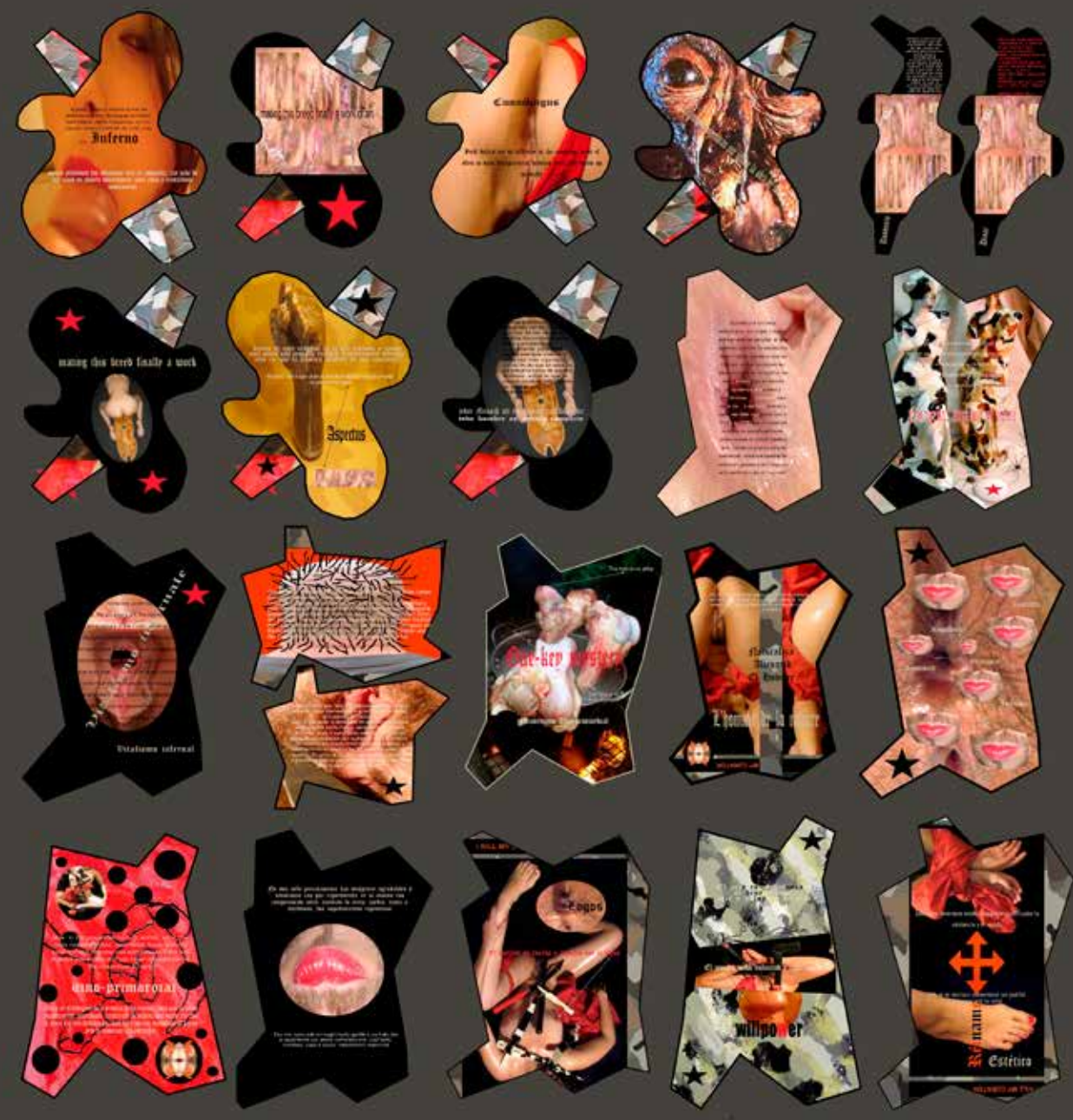






Materia a la deriva
Memoria apuntalada
Mímesis de la caída





YO MUERO DE LA MATRIZ

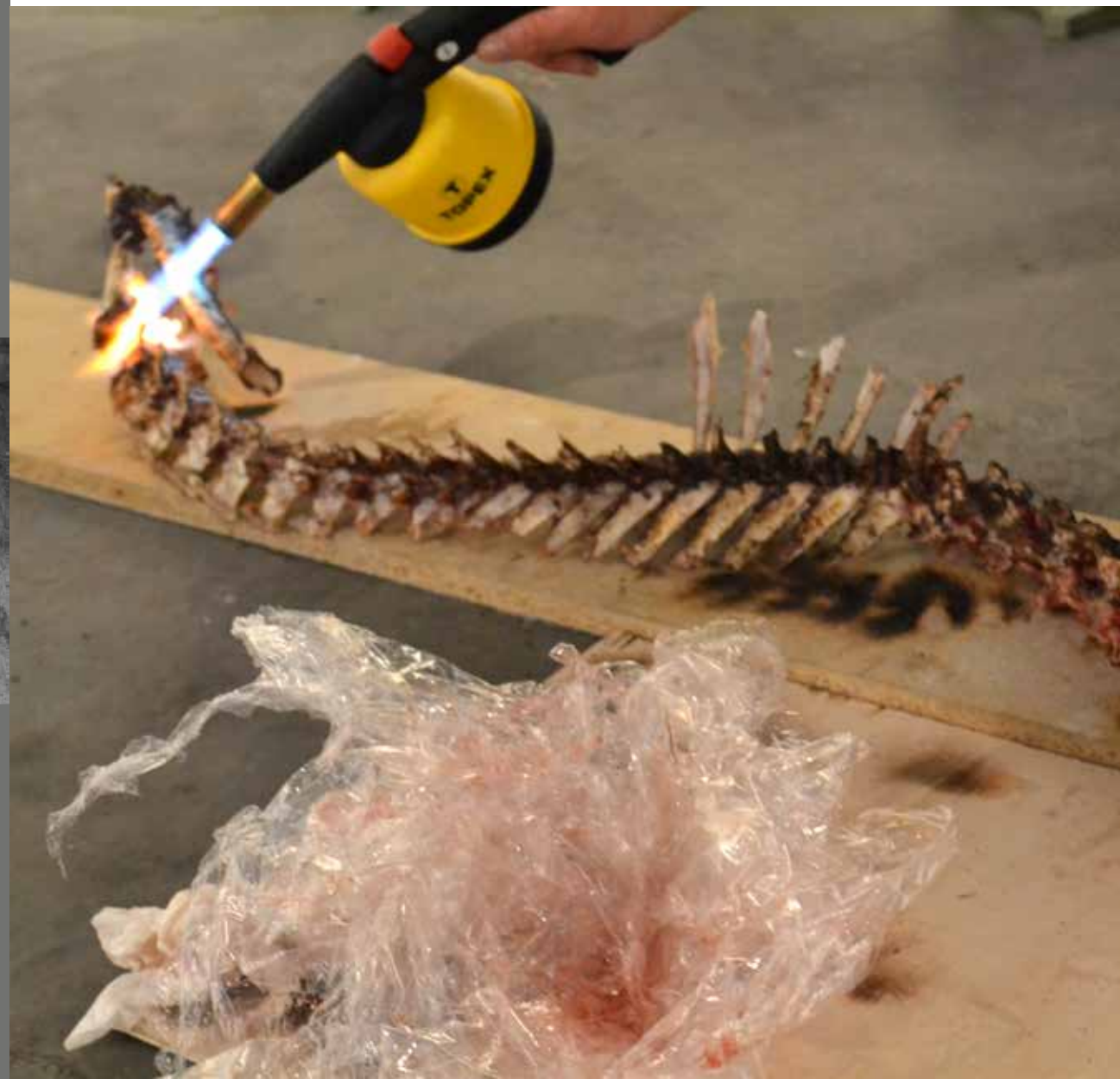












La gran escena chilena











DEL ESTADO A LA FORMA







NO SE NACE PARA SER FELIZ, SOLO PARA CUMPLIR CON SU DEBER





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, t
omar 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 conciencia 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.

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 conciencia 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 LOOSER

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 looser, 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 looser (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 significante 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).

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 violencia¹.

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

1. En lo contemporáneo, lo real solo puede actuar de manera traumática como lo plantea Hal Foster en El retorno de lo real (2001). Sin embargo, en la obra de Víctor Hugo Bravo, lo siniestro y lo ominoso de las cosas se manifiesta de modo afirmativo como aquello que hay de más verdadero en nuestra existencia. Por ende, lo traumático y chocante de sus obras debe ser entendido en un plano intensivo y no representativo ni figurativo.

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.

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 for-

mal. 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.

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).

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 indisociable 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.

Una situación análoga ocurre con sus proyectos de gestión expositiva y, en particular, con los que el artista desarrolló siendo director de los Talleres Caja Negra Artes Visuales. En cada una de estas propuestas curatoriales, en efecto, lo que prevalece no es la necesidad de establecer un concepto o un tema de trabajo, sino la de lograr, por medio de una plataforma expositiva, invadir o contaminar la institucionalidad cultural. Ya sea bajo una metáfora bélica que implica concebir el museo o la galería como territorios a tomar o bajo una analogía médica que contempla lo viral como dinámica de propagación e infección de las arquitecturas institucionales, Bravo nos plantea la necesidad de comprender que los actos del hombre, por mucho que se encubran sus intenciones con discursos o enunciados críticos, solo tienen coherencia y sentido si se ven y analizan desde las asimetrías y las dinámicas de dominación en las que usualmente se desenvuelven o realizan.

Esta perspectiva es agonal porque supone, primero, que nuestra vida siempre depende del lugar y la función que cumplamos en un campo de batalla y, segundo, que la vida siempre está amenazada por agentes que pueden destruir su composición orgánica. Esto me parece clave porque refleja la violencia, la hostilidad y la virilidad que están en la base de los sistemas de gubernamentalidad de las sociedades neoliberales. En efecto, gobernar en las sociedades del conocimiento no implica democratizar la cultura; pensar eso sería algo muy errado, pues usar o propagar la razón como perspectiva hegemónica es básicamente una forma de ocultar los irracionismos y las atrocidades que requiere la máquina capitalista. Las exposiciones individuales y colectivas de Bravo no niegan este campo de contrasentidos, sino que lo enfrentan estratégicamente, armado de conceptos del ámbito médico y de tácticas del mundo militar que atentan fuertemente contra la función normalizante que ejerce la institucionalidad cultural y política.

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/manuel-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.

UNA GENEALOGÍA DE LA VIOLENCIA AL ESTILO BRAVO

Hernán Pacurucu C.

“La expresión «razón poiética» refiere la capacidad de abrir mundo del arte construyendo con los más variados e imprevisibles medios simbólicos nuevos espacios de sentido. En su jerga críptica 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

Dos razones perfilarán el norte conceptual que franqueará el interior de este pequeño texto, la primera una razón hermenéutica que deambula sobre un sustento analítico-crítico y que da como resultado una gnosis creativa, la cual nos permitiría –en principio –, un posible acercamiento –de muchos posibles – al incesante trabajo de Víctor Hugo Bravo, quien como autor de un sinnúmero de propuestas plásticas de corte instalativo (con video, dibujo, cartel, pintura, objetos, y demás) 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 una razón afectiva que se apodera de ese todo sensitivo, una razón que tal como lo diría Vilar, comulga con las sin razones del arte, pero que nos transporta a otras dimensiones que pueden rastrearse desde los diversos polos de una esfera de lo estético, razones que se inundan de otros sentidos para dispararse en nuevos universos de comprensión, universos paralelos a los de la razón razonable del modelo científico y que solo la práctica artística logra configurar. Una razón afectiva –que sin duda– me ha posicionado en un “otro” lugar privilegiado del debate y que me ha concedido mirar su mundo –esta vez ya no solo como artista sino como amigo–, lo cual conscientemente ha quebrantado la metodología Huserliana de estudio, y me ha dejado influenciarme, muy afortunadamente, con los imprevistos ambivalentes del objeto de estudio, así como de afectos y valores que tanto cuestiona la fenomenología y su formato investigativo, pero que hoy en día es tan útil para un acercamiento más honesto a su trabajo y al trabajo artístico en general.

Entonces al lograr esa razón poiética, que empapa de formas simbólicas, afectivas, subjetivas, éticas, sociales, emocionales y otras muchas más, se articulan en este

trabajo para hablar de aspectos de la racionalidad de un juicio estético más amplio. Que por otro lado 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 que indagaremos en estos objetos visuales que se experimentan como obra de arte, accediendo a eso que en Kant era considerada una mera ocasión para un juicio estético y que en determinadas circunstancias y bajo ciertas condicionantes eclosiona como dispositivos por donde mirar de otra manera el mundo, a través de un proyecto unificante que adhiere su briosa gnosis visual armonizada con el profundo poder relacional que adquiere su forma de hacer arte en cada una de sus instalaciones.

Es por ello que necesariamente, navegaremos por esos personajes que afloran en el imaginario mental del artista, así como el estado socio-político y jurídico en donde se desarrollan crecen y viven estos especímenes barbaros y las condiciones necesarias para que emerjan y se multipliquen, una suerte de exploración de esos lúgubres mundos tan extraños con simbologías –muchas de ellas– similares a las de nuestra triste historia, mundos que lejos de ser ajenos a los nuestros (espacios del campo de una realidad adjunta) son tan familiares, muchos de ellos afines a nuestra forma de ser, de pensar o actuar... y de ahí el misterio.

PARA UNA TAXONOMÍA AL ESTILO BRAVO

Cuando nos enfrentamos a cualquiera de sus instalaciones, pareciera que bajo ese dominio agreste del escombros y la desgracia existen unos habitantes –la gran mayoría ocultos a la vista del observador– pero cuyo 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 aventuramos, en un capricho taxonómico a tratar de 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 DEL ARTISTA

Empezaremos por lo primero, los lugares en donde se desenvuelve esta dinámica son espacios constituidos por Bravo que sin la menor duda se perfilan como lugares

de la identificación, del acontecimiento, de la memoria, contrarios a esos no-lugares de la posmodernidad; en Bravo sus espacios poseen sentido, aun cuando se muestran sin sentido son lugares donde pasó algo, algo muy grave, a lo mejor un Chernóbil (Ucrania: 1986), un Mayak (Rusia: 1957), un Windscale (Gran Bretaña: 1957) o un accidente radiológico de Goiania (Brasil: 1987), o un Fukushima (Japón 2011), espacios constituidos en escombros, en fragmentos de un acontecimiento, campos con historias esparcidas, algunos directamente son mapas, como en el caso de las instalaciones como Yo, Looser, en Arma-2o Cabezas Negras (Los inexistentes), Cabezas Negras (El rucio), Cabezas Negras (Anomalías), Cabezas Negras (De lo sucio y el fusil sanitario) entre otras. Mapas imaginados que cubren espacios enteros – como en el cuento de Borges–, mapas que no ubican nada o mas 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 neo-conquista capitalista, en definitiva lugares asignados, lugares viables, reconocibles y por tanto existentes, aun cuando no se sabe donde quedan, jamás serán no-lugares, mas bien lugares llenos de substancia, de energía, campos enteros como los campos de concentración.

Brutales campos como los que tuvimos el destino de conocerlos en su forma más descarnada, como son, el de Auschwitz-Birkenau, Majdanek y Stutthof, el campamento de niños de Lodz en la calle Przemyslowa llamado el “pequeño Auschwitz” cuyo prisionero más joven tenia dos años.

De aquella visita sin duda deviene todo ese trabajo paisajístico presente en obras como Hogar Dulce hogaren donde una cabina de vigilancia se encuentra siempre presente, o en Speak System I, en Proyecto dos Puntas o en Dos en la Vida y en la Muerte, obras en donde una torre de control ubica la parte principal de la instalación, cuya escultura, emula –sin duda– el formato nazi de control absoluto.

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 torre de muro, para vigilancia, –o al menos simulacro de vigilancia –, latente en las fronteras calientes, para esta vez hablar de los límites y fronteras que nos demarcan lo que puede estar dentro de esos muros divisorios, pero en su obra pone énfasis sobre los que no pueden penetrar esos muros, los desprotegidos, los migrantes ilegales, todos los que a vista del poder son peligrosos, los violadores, los asesinos, los narcos, los 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 estado de ambivalencia de fluctuación y de incertidumbre.

De ahí se desprenden todas las obras que tratan del tráfico ilegal, de ese mundo de los narcos, que se presenta en obras como Cabezas Rojas, el artificio del espanto, en donde el espacio se convierte en un espacio para transitar lo prohibido, espacios como el Paso Texas o las playas de Miami donde desembocan los balseros o las he-

ladas aguas del Mar Báltico, del cual emerge una visualidad que nos tocó experimentar en uno de nuestros viajes, 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, este objeto –o su representación estética–, está presente frente a una pintura de carácter clásico, y 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, otro que sospecha de ti, que te ve como competencia, barbarie total, de un humano que se depreda a sí mismo, aflora de esta manera 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, fronteras calientes, espacios de tragedia o lugares de batalla pero que 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 donde se va juntando fragmentos de cada espacio y cuya argamasa tonifica el estado crítico que le da al espacio instalativo, el 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 con un desarrollo socio-histórico, político y jurídico con el que el artista nos quiere pasar la factura ética-histórica a cada uno de sus asistentes.

Es por ello que resulta admirable como el artista, conduce la reflexión teórico-plástica a través de una historia metaforizada de carácter distópico, y un 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 y de ahí justamente uno de sus mas grandes valores, el de no adaptarse a las modas, para sostener un programa crítico que buena falta le hace al arte de estos días.

HACIA UNA ONTOLOGÍA DEL OBJETO TAL COMO BRAVO LO ASUME

Una vez analizado el lugar en donde se desenvuelve la acción, pasamos a desenmarañar esa multitud de objetos que con frecuencia acuden a la iconografía del artista para establecer el contorno estético y su mundo de significantes.

Para ello debemos comprender que –y, parafraseando a Didi-Huberman– estos objetos nos miran, son formas que nos piden su atención y que nos atrapan en su sentido morfológico, solo así hallaremos la verdadera intención de estos objetos cuyo valor es innegable para una hermenéutica de su obra.

a.- Los objetos bélico-estéticos

Se presentan en casi todos sus trabajos y son formas, puro formas, que por más sofisticadas que parezcan no poseen ninguna función, formas que emulan falsos y complejos armamentos pero que en realidad están negados de toda función, objetos-simulacro elevados a su mayor plano estético, como diciendo que la violencia hoy en día es más efectiva cuando se eleva a un nivel estético, las artes marciales, los combates del octágono, los espectáculos de boxeo, serían maneras de estetización de la violencia, pero también nos enseñarían que la pura forma infringe poder, el gorila de traje gris presente como guardaespaldas de algún millonario o político, el guardia musculoso de las discotecas, así como la bomba del Zar que es 3125 veces más potente que la Little Boy (lanzada en Hiroshima), su sola presencia asusta, o los portaviones norteamericanos conocidos por llevar el nombre de sus presidentes, así como los icónicos submarinos nazis, que solo con aparecer en las costas del país a ser invadido propician intimidación.

Todos ellos objetos de lo estético, más que de lo funcional, al igual que los objetos bélicos de Bravo se manifiestan por su pura forma por su carácter intimidatorio y estridente.

b.- Las banderas abatidas

Se encuentran siempre alicaídas, algunas incluso rozan el piso, a lo mejor son símbolos de batallas perdidas o por perderse, estas banderas tienen astas de carrizo, nos remiten a una era patriótica y por tanto heroica, de un simbolismo cursi, el que hoy enseñan en los colegios fiscales, épocas de himnos nacionales, de orgullo patrio, de fronteras, de juramentos homéricos y épicos momentos, en definitiva grandes meta-relatos de un mundo que hoy nos parece tan lejano y que todos lo vivimos de una forma u otra.

c.- El camuflaje incesante

En el interior de su programa estético, el camuflaje se perfila como el elemento irremplazable que inunda la gran parte de objetos; por un lado, oculta las cosas y de ahí el uso del camuflaje, aun cuando tenemos que entender que en el proceso de ocultamiento también unifica todo como gran estrategia de desaparición, entonces ese doble sentido de ocultar unificando, nos hace pensar que en la obra de Bravo,

la característica de camuflaje posee un primer intento de ocultarse en el escenario siniestro o zona instalativa emplazada por el artista, pero sabiendo que en ese proceso lo más interesante es entender que cuando los objetos, paredes, piezas, pisos, escombros y todo lo que se camufla entra en un proceso de unificación, y en este sentido el objeto particular, diverso, diferente “sublime” en últimas instancias, se convierte en un semejante, igual, pierde sus particularidades para entrar en el mundo de las masas, un objeto masificado, moldeado al calor de la igualdad, de la similitud, de la paridad, al camuflarse pierde identidad, pierde personalidad y como tal deja de ser “único” para ser del común.

Lo único por insuperable, una vez camuflado, se vuelve un todo, ese todo masivo, popular, rebelde, luchador y claro a los ojos de una estética elitista se va transformando en público, vulgar, ramplón, ordinario, común, simple, logrando de esta manera pertenecer a ese lado oscuro de la luna, ese lado que a Bravo le interesa proponer, el del campo de los desadaptados de los desvalidos, de los maniacos, de los depresivos, a lo mejor el lado más humano y que todos queremos ocultar.

d.- Los empalado

Los empalados casi siempre son cabezas de poderosos, que fueron arrancadas y puestas en carrizos como trofeos, trofeos exhibidos en las instalaciones de Víctor Bravo tal cual una tribu (la que sea que habite en su cabeza y en estos lugares instalados), tribu que en un acto ritual empaló a los poderosos para robarles su poder, tal como el pensamiento caníbal de Oswald de Andrade, estos personajes son sustraídos y reducidas sus cabezas, sus mentes, lugar en donde radica su poder, en su pensamiento, es así que políticos, intelectuales, curadores, literatos, artistas, directores de museos, críticos de arte son aducidos, comidos sus cuerpos y luego exhibidos como amuletos-trofeo que demuestran que su poder no logró franquear el poder del arte, de su arte, por lo que siendo poderosos, son perdedores de esta batalla y pasan a ser trofeos del artista y su mundo imaginado.

e.- El piano araña, el tanque araña y los nazinger

La característica común de todos ellos es que se muestran como objetos con vida, objetos fusionados con seres vivos, en donde, en los dos primeros casos con la araña, un icono de la estética de Bravo que aparece en varios de sus trabajos, muchas veces aflora como pintura directa sobre la pared, en otros forma, conjuntos y composiciones visuales y en otras obras se adhiere como la estampa de un objeto.

Tanto el piano araña como el tanque araña salen de las pesadillas más terribles, esos sueños con arañas, y por ahí poseen un sabor surrealista que nos recuerda la épica vanguardia de Breton, pero esta vez recargada por un sentido crítico.

Por otro lado, la serie de Nazinger, presentada en diversas ocasiones va transformándose desde la exposición Yo Bestia o Yo lossen, en donde aparece una escultura

mitad máquina mitad araña, hasta exposiciones como Yo Mutante, en Nazinger II en donde adquiere forma humana y el dictador nazi se fusiona con una máquina, en su sueño ideal de raza perfecta.

En el caso del proyecto presentado en el museo Nahim Isaías producto de la residencia de la 40 y la B, el Nazinger adquiere carácter social, una vez que es armando por un grupo de niños en estado de vulnerabilidad conjuntamente con el artista para luego ser presentado en el Museo.

f.- Los carteles revolucionarios, las esvásticas, la iconografía de lucha de clases y los ídolos populares

Otra iconografía muy presente en el trabajo de Bravo hace referencia a todos estos carteles parecidos a los de la Rusia socialista, a veces aparecen murales con ídolos como: Lenin, Trotsky, Stalin, o su contraparte el polaco Lech Wałęsa, así como obreros sosteniendo armas, etc. Todos ellos cumplen una función determinada que es la de consolidar el lugar como un acto histórico, más allá de los mensajes que nos puedan transmitir (que resultaría implícito recalcarlo en este texto), lo más importante –creo yo– es que su pura estética nos remite a una época histórica y creo que de eso se trata, de generar una atmósfera que siendo mágica nos pueda dejar un rastro historiográfico, eso resulta vital para que el espectador no se despiste y retorne al hecho más significativo de todas sus instalaciones, que estos espacios pudiendo ser parte de un mundo paralelo, este mundo es un mundo ya vivido por nosotros lo cual viabiliza un sendero crítico, que nos aleja de esos mundos proyectados por el realismo mágico, para sumergirnos en un imaginario sumamente crítico, capaz de boicotear una cruda historia, por lo menos desde el arte.

Entonces, las oz, los martillos, las esvásticas, las estrellas, el color rojo, son parte del juego geográfico que dispensa un legado histórico pero que sobre todo nos da un GPS cartográfico y temporal para echarnos en la cara que la creatividad del arte no está en la construcción de mundos imaginados sino en cómo esos mundos algún momento se cruzan con esa realidad para modificarla.

g.- Las telas gigantes

Las hay plenamente colgadas, también apenas sostenidas por unos andamios que le mantienen algo adheridas a la pared, las hay en el piso, o colgadas por un solo extremo, todas ellas penden, se ondulan haciendo notar su calidad como telas y por supuesto el efecto de movimiento que las vuelve inestables a punto de sucumbir, o al menos modificar su estatus, predomina el rojo y el negro, son de gran formato, contienen en su interior mucha gráfica, mucha violencia, parecen contenedores de la historia de violencia de la humanidad, o de cierta humanidad, son indescifrables, porque el autor desea que lo sean, pero como todo en su obra, nos deja vestigios que sumados a los demás objetos nos esgrimen un norte conceptual cuyo reto es justamente el de descodificarlo.

h.- Los huesos, las plantas, los restos orgánicos, los utensilios, las ollas, el aplasta papas, y todos los objetos de casa.

Todos los elementos orgánicos y objetos domésticos que son incorporados a sus instalaciones se vuelven objetos vestigios, reliquias de un devenir, instantes de un paso, señales de que ahí hubo vida, o que todavía la hay, de que finalmente y tal cual las teorías del tercer paisaje, aun bajo los restos, los escombros o las ruinas, se puede generar vida y una vida con organismos complejos, una vida estructurada, vida con estructura organizada y es a esa forma organizada a la que intentaremos revelar.

LA PLATAFORMA BIOPOLÍTICA Y SOCIO-JURÍDICA DE LOS PERSONAJES DE BRAVO

Los habitantes de estos espacios y el perpetuo estado de excepción en el que habitan. Para un correcto acercamiento del tema nos apropiamos de términos venidos desde la filosofía política contemporánea, en su discurso más incisivo, el de Giorgio Agamben quien desde su perspectiva nos diría que vivimos en la urgencia de un estado de excepción, ya que este estado de excepción vive como un fantasma en el interior de nuestro sistema político y jurídico, entendido el estado de excepción como ese vacío en el que se realizan las acciones sin ninguna relación con el derecho, mostrando su mayor eficacia con la maquinaria fascista y nacionalsocialista; sin embargo, y a pesar que Hitler, Mussolini, Franco o Stalin son mostrados como dictadores, tanto el caso de Mussolini (quien era el jefe de gobierno de un poder legitimado por la ley) o Hitler, canciller del Reich (nombrado legalmente) estos dos regímenes, tanto el fascista como el nazista jamás eliminaron la constitución vigente, sino el paradigma del estado dual, que consistiría en una superposición de la gran constitución, con otra estructura paralela y que no afecta a la primera, sino que le sobrepone gracias a la estratégica elaboración de un estado de excepción, es por ello que –nos guste o no– técnicamente ni Stalin, ni Hitler pueden ser considerados dictadores.

Aquí podemos ver como el desarrollo de este estado de excepción constituye la base necesaria para consolidar todo un ejercicio de suspensión del orden jurídico (entendido como medida de carácter provisional) con el pequeño detalle que se traslada a un paradigma frecuente de gobierno, usado hoy en día por cualquier grupo o régimen “democrático” en cuyo caso el forzamiento de este espacio jurídico sirve para sacarlo fuera de sus límites (estado de excepción); y, demuestra la maniobra político-metafísica propia de occidente cuya evolución se desplaza desde Hitler y Mussolini pasando por Guantánamo hasta nuestros días.

Entonces y regresando a nuestro análisis estético sobre el estado en el que viven los personajes de la mente de Bravo, ellos viven en el perpetuo estado de excepción gracias a la neutralización del derecho, en donde la vida es tratada como materia

sin forma humana, algo así, como si el formato de campo de concentración no nos abandonará y perdurará en su más cruda esencia, ya no como fábrica de cremación, sino como concepto privilegiado de poder que ha permitido hacer que el ser humano –dentro de este régimen intratable– sea despojado de toda posibilidad de derechos. Finalmente quienes habitan los paisajes u homo sacer.

Dicho esto, el concepto de estado de excepción da paso para que de a luz la figura del homo sacer, que sin duda es el habitante por excelencia de estos espacios del artista, tomando en cuenta que lo que posteriormente definiría la condición de homo sacer en el campo del debate teórico, es la violencia a la que se encuentra expuesto el individuo, una violencia tan brutal, en la que cualquier otro sujeto le puede dar muerte y este crimen no califica como homicidio, tampoco como sacrificio, abriendo una brecha entre cualquier posibilidad de defensa y también de delito por supuesto.

Entonces para Agamben (que parte de la figura del derecho romano) el homo sacer se le aplica a cualquier individuo que tras cometer un delito deja su vida expuesta al poder soberano, anulando cualquier posibilidad de aplicación de derecho sobre esta persona, lo cual quiere decir que son vivos que pueden no estarlo, ya que su muerte no será considerada un asesinato (anulación total del valor de la vida), lo cual le sitúa al individuo en los márgenes del respeto básico, en zombies que deambulan desprovistos de toda esperanza, esta figura Agamben la recupera sutilmente para tocar el tema de los parias actuales y de esa manera poder ubicarlos, sabiendo que el poder no los considera sujetos políticos, sino pura vida física, y así entender la brutalidad del acto, demostrándonos que como en el caso del jurista Carl Schmitt un teórico del nazismo, quien se vale de la formulación romana de *iustum* para justificar el atropello nazi, así mismo, el poder actual usa el estado de excepción y el homo sacer para justificar la criminalización de esas masas de individuos que deambulan sin posibilidad de derecho alguno.

Por ello los seres que habitan estos espacios de Bravo, sin duda son homo sacer, habitantes a los que se les ha aplicado un ejercicio de biopolítica, (entendida como la intervención del poder en la vida) para aniquilarlos, para convertirlos en sombras de ellos mismos, en agentes sin esperanza, figuras del desencanto, sin tarea, sin misión, sin futuro, en definitiva –y en términos actuales– seres de una posmodernidad alienante.

JE VAIS VOUS RACONTER UN PETIT APOLOGUE

Teleiopoiesis, psicastenia legendaria y parábasis con el pre-texto de la parafernalia bélica de Víctor Hugo Bravo

Fernando Castro Flórez

Engaño, violencia y envidia medrarán: siempre a en torno a él, aunque él mismo sea honesto, pacífico y benevolente; y los [hombres] honestos que encuentre además de él, a pesar de toda su dignidad de ser felices, estarán, no obstante, sometidos por la naturaleza, a todos los males de la miseria, de las enfermedades, y de la muerte prematura, al igual que los demás animales de la tierra, y así permanecerán siempre hasta que un ancho sepulcro se los trague a todos (honestos o deshonestos, aquí es lo mismo), y los arroje, a ellos, que pudieron creer que eran el fin final de la creación, de vuelta al abismo del caos carente de fin de la materia de donde habían sido extraídos

(Kant, Crítica de la facultad de juzgar, 377).

Según Kant, Dios es necesario para resarcir a una naturaleza caracterizada por una amoral carencia de finalidad. El ateo verdadero debe ser capaz de mirar al rostro de este «ancho sepulcro», este «abismo del caos carente de fin», aunque sospecho que razones (paradójicamente irracionales) para no tener ninguna confianza en el porvenir, por más que retorne una especie de «teodicea» neoliberal. De repente, el famoso no future del movimiento punk se ve revitalizado. Como apuntara Günther Anders en un texto capital sobre la «metamorfosis metafísica» de la humanidad después de Hiroshima y Nagasaki, «la ausencia de futuro ya comenzó». Entre las múltiples razones por las que se ha desplegado el «aceleracionismo»¹ no son las menos importantes las patologías sociales surgidas de distorsiones sistemáticas de las condiciones de comunicación. «En la edad de la globalización y la «u-topicalidad» de la red, cada vez más se concibe el tiempo como capaz de comprimir, o aun de aniquilar el espacio» (Rosa, 23). El espacio se «contrae» virtualmente por efecto de la velocidad del transporte y de la comunicación. Sabemos que siempre hay algo fuera de un medio. Cada medio construye una zona correspondiente de inmediatez, de lo no mediado y transparente, en contraste con el propio medio. De las ventanas de los edificios hemos pasado a las del ordenar y de las formas de habitar a la computación², en

1. «Entre los factores clave para el desarrollo de la nueva forma de aceleracionismo que encontramos aquí está la aventura fármaco-socio-sensorial-tecnológica colectiva de la cultura *rave* y la simultánea invasión de los hogares por las tecnologías mediáticas (VCRS, videojuegos, computadoras) y la inversión popular en ciencia ficción ciberpunk distópica, que incluye la trilogía de William Gibson *Neuromante* y los films *Terminator*, *Predator* y *Blade Runner* (que se convirtieron en “textos” claves para estos autores)» (Avanessian y Reís, 26).

2. «La ventana era, por supuesto, un medio por derecho propio, dependiente de la aparición de las

una mutación de aquello que vemos «afuera», pero también en un complejo juego de transparencia y opacidad. La (presunta) era del acceso no es otra cosa que una economía de las experiencias (pretendidamente) «auténticas»³. Acaso nuestra «aceleración» no sea otra cosa que un empantanamiento sedentario en el catálogo ubicuo de la «teletienda», en un tiempo que es manifiestamente complejo o, sencillamente, desquiciado⁴. La cosa, como bien sabe Víctor Hugo Bravo, está pero que muy negra⁵ y tenemos que arreglárnoslas como podamos en una ciudad que, tal y como no deja de advertir este artista, es muy negra, violenta y degenerada⁶.

tecnologías adecuadas de laminado de vidrio. Las ventanas son quizás uno de los inventos más importantes en la historia de la cultura visual, abriendo la arquitectura a las nuevas relaciones entre lo interno y lo externo, y replanteando el cuerpo humano, por analogía, en espacios interiores y exteriores, de manera que los ojos son las ventanas del alma. Las orejas son porches y la boca está adornada con puertas perladas. Desde el enrejado de la ornamentación islámica y las vidrieras de la Europa medieval, pasando por los escaparates, las galerías comerciales modernas y los *flânerie* hasta las ventanas de la interfaz de usuario de Microsoft, la ventana es cualquier cosa menos una entidad transparente, obvia o no mediada» (Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, 271).

3. «La nueva cultura del hipercapitalismo — apuntaba Jeremy Rifkin en el año 2000— donde todo en la vida es pagar por experiencias, que describe la compra y venta de experiencias humanas [en] ciudades temáticas, en los desarrollos basados en intereses comunes, en los centros destinados al entretenimiento, en los shopping malls, en el turismo global, en la moda, la cocina, los deportes y los juegos profesionales, las películas, la televisión, la realidad virtual y [otras] experiencias simuladas». Rifkin advertía que si la era industrial alimentó nuestro ser físico, la Era del Acceso le da de comer a nuestro ser mental, emocional y espiritual: «Mientras que lo que caracterizó a la era que acaba de terminar fue el control del intercambio de bienes, el control del intercambio de conceptos caracteriza a la era que está llegando. En el siglo XXI las instituciones comercian cada vez más con ideas, y la gente, a su vez, compra cada vez más el acceso a esas ideas y a las encarnaciones físicas en las que están contenidas» (48).

4. «Pero, ¿qué es “nuestro tiempo”? ¿Es el mundo del terrorismo post 11-S y de las incipientes formas de neofascismo, desde los talibanes al nuevo imperialismo americano? ¿Es la era de la posmodernidad o de una modernidad (como argumenta el filósofo y antropólogo Bruno Latour) que podría no haber existido nunca? ¿Es un tiempo definido por los nuevos medios y las nuevas tecnologías, una era de la “reproducibilidad biocibernética que sucede a la “reproducción mecánica” de Walter Benjamin, el “mundo de cables” de Marshall McLuhan que desplaza el tiempo en el que uno podía decir la diferencia entre una máquina y un organismo? ¿Es el momento en el que nos nuevos objetos del mundo produce nuevas filosofías del objetivismo y las viejas teorías del vitalismo y del animismo parece (como las formaciones fósiles) adoptar nuevas vidas?» (Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, 214).

5. Valga este «obtus» juego de palabras para aludir a la presencia de lo *negro* en la estética de Víctor Hugo Bravo, tal y como sucede con la presencia de esa palabra en la instalación *Zinkretismo del desorden* (Casa de la Cultura Diego Rivera, Puerto Montt, 2019).

6. «En su trabajo Ciudad negra, presentado en el Museo “Salvador Allende”, Víctor Hugo Bravo coloca en estantes de hierro objetos bélicos los cuales asimilan una serie de formas orgánicas como puñales, estiletes, manoplas y demás objetos ergonómicos simulan armas que a ratos parecen los arquetipos de las edad de hielo — a veces—, y desde otra perspectiva se transforman en elementos para una guerra sofisticadísima de un futuro no muy lejano, las cuales se desplazan en estanterías que así mismo parecería que simulan los archivos de los museos históricos, o las reservas de una guerra histórica pasada, a veces, simulan los archivos en donde está todo lo relacionado con la evidencia de un crimen, o las mudas pruebas que se exhiben en el noticiero de la crónica roja luego de que la policía capturara a las bandas de hampones en las urbes del segundo y tercer mundo» (Pacurucu, «Ciudad negra: una ciudad del pecado», 192).

El (neo)liberalismo no es otra cosa, filosóficamente, que la emancipación de lo accidental. El culto al accidente, la seducción estética frente a lo que, literalmente, explota⁷ se extiende a todos los dominios de la existencia. Desmantelado aquel paradigma (estructuralmente precario) del Estado del Bienestar, recuperamos (aberrantemente) una suerte de (trans)futurismo en el que se hace de la destrucción un espectáculo de primera magnitud. La voluntad post-benjaminiana de politizar el arte ha sucumbido a aquello que parecía su antónimo: la estetización. No podemos deprimirnos porque hayamos comprobado que el (neo)dadaísmo ya no tiene ninguna capacidad subversiva⁸ al estar integrado en la cultura del entretenimiento mediático, que no es otra cosa que una sobredosis de aburrimiento. No hay escena que «invadir», ni siquiera existe algo así como el «escenario», consumado el delirio de la obscenidad, y, por tanto, no parece que las (presuntamente) lúcidas intervenciones del arte vayan a tener capacidad de dismantelar el Sistema-Mundo. Por dos razones: primero, porque las zonas fronterizas del hipercapital no buscan tanto reprimir lo irracional y lo ilógico como absorberlo; y, segundo, porque la distinción entre escenario y fuera de escena ha sido reemplazada por un loop ficcional mansamente inclusivo. Lo lúdico se ha transformado en ridículo. Hemos pasado, abruptamente, de lo sublime histórico al storytelling histórico, dando todo el espacio (pantanosamente obviamente) a la subjetividad desinhibida⁹. Tenemos que contentarnos con naderías «pavorosas», instalados en una suerte de jacuzzi destartado, en una diversión picnoléptica con risas enlatadas para tratar de poner freno a la decepción inevitable.

7. «La historia universal fue el modelado de la Tierra como soporte de las culturas y los éxtasis; su característica presentación política fue la unilateralidad triunfante de las naciones expansivas europeas; su estilo lógico es la interpretación indiferente de todas las cosas bajo la señal del espacio homogéneo, del tiempo homogéneo y del valor homogéneo; su modo operativo es la concentración; su resultado económico es el establecimiento del sistema mundial; sus bases energéticas son los combustibles fósiles, todavía disponibles en abundancia; sus gestos primarios estéticos son la expresión histérica del sentimiento y el culto a la explosión; su resultado psicosocial es el apremio a ser cómplice de la miseria lejana; su oportunidad vital es la posibilidad de comparar interculturalmente las fuentes de la felicidad y las estrategias de gestión del riesgo; su esencia moral es el paso del *ethos* de la conquista al *ethos* del dejarse-domesticar por los conquistados; su tendencia civilizatoria se expresa en un denso complejo de desahogos, seguros y garantías de confort; su desafío antropológico es la producción masiva de “últimos hombres; su consecuencia filosófica es la oportunidad de ver cómo la Tierra única aparece en los innumerables cerebros» (Sloterdijk, 31).

8. «Durante la Convención Republicana de 1980 en San Francisco, unos bromistas reprodujeron y distribuyeron la sección de *La exhibición de atrocidades* llamada “Por qué joder a Ronald Reagan”, sin el título y con el sello del Partido Republicano. “Me dijeron”, contó Ballard, “que fue aceptada por lo que parecía ser, un *paper* de tono psicológico sobre el atractivo subliminal del candidato, comisionado por algún *think tank* disidente”. ¿Qué nos enseña este acto neodadaísta con aspiraciones a ser subversivo? En cierto sentido, debe ser reconocido como el acto subversivo perfecto. Pero visto desde otra perspectiva, muestra que la subversión es hoy imposible» (Fisher, 61).

9. «Rechazamos el error, propagado por la Teoría Crítica, de la subjetividad moderna como agencia de autocontrol, dicho psicoanalíticamente: la neurosis represiva. El sentido real del devenir sujeto sólo puede entenderse desde el rearme y autodesinhibición del actor; en cierto modo, pues: por su histerización» (Sloterdijk, 79).

El sujeto contemporáneo está entregado a la parataxis (afectiva) continua¹⁰: todo deriva sin ir a ninguna parte, en una sucesión de «cretinadas» que parece infinita. Cuando Víctor Hugo Bravo escribe, en algunas de sus piezas, palabras sexualmente imperativas («domíname», «fornícame», etc.), lo que está es mostrando de forma obscena la lógica del poder, el afán de dominio sin freno. Ese poder que intenta «canalizar» la violencia pero que no deja de aumentarla exponencialmente¹¹ tiene que evitar que cuestionemos su justicia. El Estado es, como sabemos, una eficaz máquina militar que está «asediada» por una criminalidad diseminada. La justicia considera que la violencia, en manos de individuos particulares, constituye un peligro para el orden. En cualquier caso, Max Weber subrayó que el éxito de la coacción violenta no depende del Derecho, sino del poder. El Estado quiere tener siempre la razón y, cuando no se genera hegemonía, siempre se tiene el recurso de la fuerza. Cualquier pretensión, cuanto todo está desquiciado, de tener el timón es patética o curda manifestación del deseo de imponer, de nuevo, el fascismo a escala planetaria.

Como acertadamente ha indicado Hernán Pacurucu, la estética de Víctor Hugo Bravo trata de seducirnos con lo abyecto¹², pero también hace visible una estrategia de cuestionamiento de los símbolos «sublimes», como, por ejemplo, los emblemas patrióticos. El imaginario anarquizante de este artista «hace justicia» al Estado de las Cosas. Habría que pensar la obra de Víctor Hugo Bravo en el horizonte de la crítica de la violencia benjaminiana pero también del impacto que produce en nuestra condición contemporánea el atentado de las Torres Gemelas (cf. Spivak, 414-442). Acaso toda su estética funcione como una apología de la caída, una puesta en escena de un imaginario socavador, pero también una visibilización de la lógica demente que nos corresponde. La mirada, apuntó Lacan, es algo parecido a un síntoma, algo que no puede enseñar con pruebas, sino que tiene que emplear «un petit apologue» (cf. Lacan, «La línea y la luz», 102). Aludo a una apología, alabanza, pero también algo

10. «Actualmente la parataxis puede ser considerada como un síntoma del capitalismo tardío» (Spivak, 411).

11. «El poder no es un baluarte contra los impulsos violentos, ni un sólido escudo contra las tentaciones de la libertad. Y la cultura que sigue a la era del poder no es un ámbito de concordia, sino un espacio de renuncia y autopunición. Al tratar de poner diques a la violencia, refuerza la inclinación a ejercerla. Al sustituir el orden coercitivo por la autocoerción anímica, acrecienta el hambre de libertad. La cultura de la conciencia, nacida de la culpa del superviviente, es frágil. El tabú, la prohibición y la sublimación dejan intacto el fondo de bestialidad. Peor aún: la moralidad domesticada que debía reemplazar al despotismo del orden hace aumentar la necesidad de romper las cadenas. El exceso espera impaciente su hora, e irrumpe tanto más vigorosamente cuanto más le pesan al hombre las cadenas de la cultura. El retorno de lo reprimido está tanto más próximo cuanto más represiones hay acumuladas. El deseo de regresión se robustece a medida que el régimen cultural oprime la vida. “La nostalgia de la barbarie [afirma Cioran] es la última palabra de cada civilización”» (Sofsky, 212).

12. «Encontramos entonces en el discurso visual de Bravo una transfiguración de lo feo, de lo abyecto que tamizado por el arte y todo el estudio compositivo propio de la academia, más los ensayos estéticos de quien domina la disciplina, una vena iconográfica que nos proporciona un aura de hermosura algo así como una suerte de doble juego en donde lo sucio, lo caótico, lo marginal es embellecido para engañar al espectador, cada arma, cada camuflaje, cada vídeo, en definitiva, cada elemento de violencia, se eleva al nivel de lo bello y lo sublime — en términos que Kant lo describe—» (Pacurucu, «Cabezas cívicas: cuando el juego se hace verdadero», 288).

que queda un poco al lado del logos. Nos encontramos permanentemente ante el dolor de los demás, dispuestos (a distancia) como expertos en demoliciones y torturas: desde la caída del muro de Berlín a la de las Torres Gemelas; de las torturas de Abu Ghraib a la reducción de Alepo a un montón de ruinas. El desastre es tan abismal que ya no podemos justificar la ocurrencia para-wagneriana de Stockhausen tras la visión del atentado colosal¹³. No hay posibilidades para lo sublime, salvo que aceptemos que se trata de un comentario, literalmente, estúpido¹⁴. El *déjà vu* está inscrito en el mismo impacto terrorista, el atentado fundacional del siglo XXI es, ciertamente, un espectáculo siniestro¹⁵. Familiaridad y extrañeza (rasgos de lo inquietante freudiano) no dejan de surgir en la «ontología de la violencia» de Víctor Hugo Bravo, por ejemplo, en Armería Tajamar — tu modernidad protegida (Galería Tajamar, Santiago, 2016), que, inmediatamente, ponemos en conexión con el peligro viralizado de los asesinatos indiscriminados en los Estados Unidos.

El tono irónico¹⁶ que apreciamos en el quiosco acristalado de la «armería» de Víctor Hugo Bravo se entrelaza con cierta estrategia paródica. La parodia, sostiene Fredric Jameson en sus consideraciones sobre el posmodernismo, dependía de un cúmulo de recursos que estaban disponibles para el modernismo y que hoy han desaparecido: el sujeto individual, cuyo «inimitable» estilo idiosincrásico, observa con ironía Jameson, daba lugar a las imitaciones; un fuerte sentido histórico, que tiene su necesario anverso en la confianza de que existe un medio de expresión genuinamente contemporáneo; y un compromiso con los proyectos colectivos, que podría motivar la escritura y otorgarle una finalidad política. Sabemos de sobra que el pastiche desbordó a la parodia y que el «eclecticismo» epocal no sirvió para otra cosa que para reivindicar el ornamento y dar rienda a las estéticas cínicas. Eso que Justo Pastor Mellado

13. Recordemos que Karlheinz Stockhausen consideró que el ataque al World Trade Center era «una obra de arte total» (3).

14. «Singular, coaccionado pero intencionado, el “terror” suicida desborda la destrucción de los templos dinásticos y la violación de mujeres remanente tenaz y poderoso. No tiene la banalidad del mal. Es conformado por la estupidez de la creencia llevada al extremo. [...] Lo sublime kantiano es, propiamente dicho, y desde el punto de vista del espectador, el único para quien lo sublime “es” sublime, estúpido. Lo sublime no tiene sentido, ni se trata de la mente. Lo tratamos de controlar porque la “determinación razonable de nuestras facultades de conocer” empieza a operar» (Spivak, 426).

15. «La destrucción del World Trade Center el 11-S se transmitió instantáneamente, en tiempo real, a todo el mundo y constituyó el espectáculo siniestro por excelencia, sorprendiendo a los espectadores con la repetición de una escena que ha habido presenciado en numerosas películas de catástrofes durante la década anterior. El suceso, además, parecía estar escenificándose como una siniestra repetición en el momento mismo de su desenlace, con el breve interludio entre el impacto de los dos aviones que garantizaba la máxima atención de los medios en el lance del segundo ataque. El *déjà vu* parecía haberse inscrito doblemente en el propio suceso, así como en sus numerosas premoniciones» (Mitchell, *La ciencia de la imagen*, 189).

16. «El gesto irónico (que Bravo realiza) de arrebatar la violencia al acto bélico es sin duda una manera muy elegante de poner en la mesa de discusión todo el desarrollo histórico de la violencia y su razón de ser, bajo el acto de seducción fatal propio del mercado y sus maniobras sensoriales las cuales son utilizadas muy inteligentemente por el artista, para desarticular el sistema operante» (Pacurucu, «Armería Tajamar...», 266).

califica como el «meta-mal-gusto»¹⁷ de Víctor Hugo Bravo es algo diferente al regodeo postmoderno en el kitsch y no tiene esa textura vacía del estilismo-pasticheador.

Victor Hugo Bravo podría ser caracterizado como un hauntologista-bricoleur que fabrica inquietantes juguetes bélicos¹⁸ para dar cuenta de la tanato-política que nos atenaza. Este artista no cae en la «política de las consignas», sino que plantea una belicosa interpelación al poder¹⁹, aunque tenga conciencia de que (de momento) hay una (decepcionante) ausencia de alternativa. Vivimos en aquello que Mark Fisher llamó realismo capitalista: el impasse catastrófico de una sociedad de la cual se drenó todo futuro y de cuyas posibilidades la mayor parte fue excluida. Tenemos, si queremos resistir y no ser patéticos «colaboracionistas», que re-armarnos como hace Víctor Hugo Bravo, sin tener miedo a la presencia de «lo peor».

En las instalaciones de este artista chileno aparecen por doquier «armas», elementos residuales modificados, casi podría decirse ready-mades-violentados para revelar la violencia de nuestro mundo²⁰. Pareciera que casi todo, en nuestra existencia, se pusiera en juego, más que en el proyecto, en el proyectil²¹, siendo el arma la más

17. «[...] en la confección de piezas que reproducían una especie de meta-mal-gusto; es decir, mal-gusto hiper gastado, enarbolado en crítica camuflada de sus propias predeterminaciones. Por esa razón se dejó fascinar por las operaciones de mimetismo errático, adquiriendo grandes cantidades de uniformes dados de baja, en las tiendas de pertrechos, nada más para estudiar los diagramas de corte y costura, como objetos vestimentarios sancionados para cumplir la función de contra-cuerpo» (Mellado).

18. «Objetos que son también juguetes, pero que ya perdieron su inocencia a tierna edad. El mundo de la infancia amenazado desde la cuna. Al tiempo, se recupera esa seriedad de los niños al jugar nietzscheana y que acomete Víctor Hugo Bravo cuando se pone a trabajar y transforma desechos en objetos estéticos que más que hablar, nos gritan, más que tocar, nos desgarran. *Ensamblajes* rudos pero honestos» (Artola).

19. «No es que su obra niegue lo político, es que el carácter “otro” de su hacer nos indica que su afán o su deseo no es hablar del poder, sino hacer hablar al poder, obligándolo a decir su origen a-sistémico, su naturaleza anárquica. En fin, lo que desea el artista es interrogar su economía libidinal» (Mauricio Bravo, 43).

20. «Nuestros kamikazes transforman el avión de línea en una bomba subatómica con la misma des-envoltura con la que Duchamp convierte el urinario en obra estética mediante su simple exposición en una galería de arte. Y, si en ambos casos la acción nos deja estupefactos, el gesto transgresor que subyace es aún más estupefaciente. Perfectamente repetible, corta los puntos de referencia y subvierte los valores. Lo alto pasa a ser bajo. Lo sublime y lo abyecto se confunden. El medio de transporte se convierte en transporte de muerte. Paz y guerra se mezclan. El tiempo se desquicia» (Glucksmann, 32). Dedicué un largo ensayo a pensar esta cuestión de las relaciones entre terrorismo y arte contemporáneo en «Iros todos a tomar por culo» (Castro Flórez).

21. Se podía poner en relación la obra de Víctor Hugo con la cuestión heideggeriana del proyecto y lo que Sloterdijk llama «existencialismo proyectil». «La nota ocasional de Heinrich Mann sobre los grandes hombres de acción [como cuando en 1925 dijo que Napoleón “entró en el mundo como el proyectil en la batalla”] y la violenta hermenéutica de la existencia de Heidegger coinciden en articular un “existencialismo proyectil”, en el que la existencia o ser-ahí adquiere rasgos de munición inteligente. Del constitutivo ensamblaje de fuerza y visión surge una movilidad clara, que ya de por sí siempre tira hacia delante, y no en tanto que obedece una orden de ataque heterónoma, ciertamente, sino en

importante de las herramientas. La psicoanalista Melanie Klein sugería que la labor de traducción consiste en un incesante ir y venir de esa lanzadera que es una vida. El infante humano agarra una cosa y luego varias cosas; este agarrar de un exterior indistinguible de un interior constituye un interior adecuado para negociar con un exterior, yendo y viniendo y codificando todo un sistema de signos mediante las cosas agarradas. Víctor Hugo Bravo agarra-y-traduce la violencia del presente en sus obras, tratando de escapar al control del Gran Otro del mundo de la postverdad²². En la in-foesfera histerizada no cesa de amplificarse el terror; los tele-espectadores asumen el indirecto sentir-se-amenazados como estimulante de su metabolismo. Tenemos que sobrevivir en un contexto informativo en el que todo se confunde, en un tsunami que vuelve todo indiferenciado, como en ese maremágnum de rostros que dispone Víctor Hugo Bravo en la esquina de un muro en su obra *What is happening brother?* (Museo de Arqueología y Lojanidad UTPL, Loja, 2019), donde son reconocibles, entre otros, Mussolini, Salvador Allende, Foucault, Pablo Escobar, José Mujica, Justo Pastor Mellado, Michelle Bachelet, Quentin Tarantino, Hernán Pacurucu, Gilles Deleuze, yo mismo o el propio artista. Cerca de esa anómala constelación rostrificada podía verse la imagen de la mujer negra ahorcada, una serie de afiches de Mayo del 68 o una jaula de bambú con tubos led, como si la violencia racista, la rebeldía colapsada y el régimen disciplinario terminaran por enunciar lo mismo. El tono de rabia desborda las instalaciones de Víctor Hugo Bravo, intempestivo en la época del nihilismo espectacular.

En el comienzo de su trayectoria artística, Víctor Hugo Bravo se entregó a la práctica de la pintura, aunque progresivamente fue decantándose por las instalaciones y los dispositivos objetuales. Muchos de sus objetos construidos como juguetes bélicos están recubiertos completamente por pintura de camuflaje. «Seguramente — apunta Maite Méndez Baiges— es el imperio del simulacro en la sociedad del espectáculo, así como el cultivo y uso generalizado del disfraz y la máscara, lo que ha provocado que el camuflaje se haya convertido en uno de los motivos recurrentes del arte actual» (Camuflaje, 103). Acaso ya no sea posible aspirar a tomar asiento en «el cómodo sillón de la pintura» al que se refiriera Matisse y solo podamos desplegar la estrategia camufladora que lleva tanto a esconderse (invisibilidad) cuanto a mostrarse (visibilidad engañosa). Pero en ese fingimiento hay un fondo traumático²³ y no meramente

tanto que saca del ataque que siempre es de por sí, las informaciones necesarias, por muy poco clara que sean, sobre la situación propia» (Sloterdijk, 92).

22. «El gran Otro posmoderno es un Orden Simbólico despojado de la simbolización de sí mismo; ya no aparenta ser Dios o Historia y abiertamente se presenta a sí mismo como una construcción social. Pero esta ostensible desmitificación de ninguna manera impide su funcionamiento. Al contrario, el gran Otro nunca ha funcionado más efectivamente» (Fisher, 124-125).

23. «El camuflaje reproducía la experiencia visual de las tropas en el frente: duplicación, oscuridad, desplazamiento, desorientación, fragmentación, vértigo. Si las alucinaciones de pesadilla, la amnesia, la sordomudez, los estados de fuga, los temores y el mareo del nuevo síndrome del «choque de la metralla» parecían a veces un puro invento de hombres aterrizados, los síntomas de tal fingimiento, o “siniestrosis”, reflejaban de manera equívoca las tácticas de los *camoufleurs*: mímica, gradación, obliterativa, enmascaramiento, disrupción y emoción. El traumatismo de la guerra y el trampantojo de la

un tono polémico o una voluntad de dismantelar alegóricamente el sistema de control que condiciona nuestra existencia. Aquella alborozada reivindicación picassiana del camuflaje militar de los cañones²⁴ nos obliga a tomar conciencia de que el conflicto, la propaganda y las tácticas de ocultación van de la mano en una época que no nos resistimos a calificar como de «movilización permanente». Recordemos la definición de camuflaje que ofrece James G. Ballard en su «Proyecto para un glosario del siglo XX»: «El buque de guerra o el búnker camuflados no tienen que desaparecer por completo, sino confundir nuestros sistemas de reconocimiento siendo por un momento lo que son y luego dejando de serlo. Muchos imitadores y políticos sacan partido del mismo principio» (Guía del usuario para el nuevo milenio, 103)²⁵.

Este creador chileno se mimetiza con el entorno, al mismo tiempo que somete lo que (nos) pasa a demoledora crítica. Pienso en la instalación «Somos imperio» que montó en la exposición Polo negro: dictadura servil, de la Bienal NÓMade (Köttinspektionen, Upsala, 2018), en la que pinta el techo de un galpón con pintura de camuflaje del ejército sueco, colocando en el suelo moldes de yeso con huellas de la presión de su mano (como si estuviera sedimentando la rabia) y, cerca, las cabezas de treinta narcotraficantes colombianos y mexicanos «empalados» con ramas de árbol. Víctor Hugo Bravo parece que tuviera una auténtica manía camufladora, por ejemplo, en La casa de los capitellum (Parque Cultural de Valparaíso, 2015), en la que todos los objetos están recubiertos de esa pintura «militar», acaso tratando de eliminar la huella de la distinción individual²⁶. Frente al mantenimiento de la diferencia y la autoposición, el

guerra están hechos de la misma materia» (Schwartz, 186).

24. Gertrude Stein cuenta que al comienzo de la primera guerra mundial, caminando por el Boulevard Raspail, acompañada, entre otros, por Picasso, vieron, por vez primera en sus vidas, un cañón pintado de camuflaje, ante lo que el pintor español, casi en éxtasis, dijo: «*C'est nous qui avons fait ça*» (Stein, 109-110). Sobre la relación entre cubismo y camuflaje, ver Maite Méndez Baiges, *Camuflaje* (19-40) y Roy R. Behrens, «Ocultar lo que existe mostrando lo que no existe...» (84-85).

25. Stuart Whaley, en su libro referencial *Detecting Deception...*, advierte que el engaño es la deformación intencionada de la realidad que percibe otra persona y puede dividirse en dos categorías principales: la disimulación (ocultar lo real) y la simulación (mostrar lo falso). Dentro de la disimulación, identifica tres clases: el encubrimiento (ocultar lo real haciéndolo invisible), la tergiversación (ocultar lo real disfrazándolo) y el despiste (ocultar lo real confundiendo). Dentro de la simulación, incluye la imitación (mostrar lo falso a través de los parecidos), la invención (mostrar lo falso a través de una realidad diferente) y la atracción (mostrar lo falso desviando la atención). En última instancia, lo fundamental es la capacidad de adaptarse a la situación. Los *mimetismos bélicos* de Víctor Hugo Bravo tendrían que ser comprendidos como *sobre-actuaciones*, instalaciones performativas en las que no intenta despistar ni encubrir, sino más bien funcionan como un *détournement*, una tergiversación del magma violento en el que sobre-vivimos.

26. «La manía por camuflarlo todo parece estar vinculada más con el acto de eliminar la huella de distinción que particulariza a cada individuo, — que con la extravagancia del artista— en donde el camuflaje cumple la función estética de desdibujar la personalidad de un solo ser masificándolo todo, volviéndolo todo una masa total, una masa que oculta el afloramiento de individualidades y en este sentido es más que nada la referencia a la sociedad actual que camuflada en convenciones implícitas y acuerdos sociales no deja que aflore el individuo (ser que no se puede dividir) en donde todo acto de particularidad es “camuflado” bajo la sospecha de rareza, de locura o de la separación y discriminación como consecuencia de no seguir a la manada» (Pacurucu, «En pos de una estética de la no violencia...

mimetismo, calificado por Roger Caillois como psicastenia legendaria²⁷, representa una pérdida de la autonomía, de lo diferente, del límite: la confusión con su entorno, la «inscripción en el espacio» acerca al sujeto a la desposesión, como si cediese a una tentación ejercida sobre él por la vasta extensión del espacio mismo, como si necesitara fusionarse con lo extraño²⁸. Toda la obra de Víctor Hugo es inquietante o, mejor, materializada lo unheimlich (esa extrañeza en la que no deja de ser reconocible lo familiar), ya sea cuando cuestiona los símbolos patrióticos²⁹, cuando ejecuta la desublimación subversiva de la cruz gamada³⁰ o cuando, en las intervenciones de la serie Cabezas negras (Sala Juan Egenau, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, 2014), distorsiona la cruz y el martillo. Es evidente que el anómalo mimetismo que pone en escena este artista está en la antípoda de la contemporización, pues en ningún caso quiere apretar los nudos de la red que nos aprisiona.

Estamos viviendo la «experiencia del enjambre», orientados, sin necesidad de recurrir a lo subliminal, por el «filtro burbuja». La anestesia contemporánea de las sensibilidades, su despedazamiento sistemático, «no es solo — leemos en Ahora, del Comité Invisible— el resultado de la supervivencia en el seno del capitalismo; es su condición. No sufrimos en cuanto individuos, sufrimos por intentar serlo» (147). En el tsunami del big data, lo que se establece imperialmente es el dominio de la mentira³¹. Tu

El efecto de lo cotidiano», 79).

27. La «psicastenia legendaria» es una suerte de psicosis insectoide, relacionada por Lacan con el «estadio del espejo» (ver «El estadio del espejo...», 89), en la que se produce una virtual desustanciación del ego. Ver Caillois, «Mimetismo y psicastenia legendaria», traducción parcial de «Mimétisme et psychasténie légendaire» (1935).

28. «El espacio se presenta ante estos espíritus desposeídos como una voluntad devoradora. El espacio los persigue, los cerca, los digiere en una fagocitosis gigante. Y por último los reemplaza. El cuerpo pierde su unidad con el pensamiento, el individuo cruza la frontera de su piel y vive del otro lado de sus sentidos. Intenta verse desde un punto de vista cualquiera del espacio. Siente que él mismo se convierte en espacio, *espacio negro donde no pueden ponerse cosas*. Es semejante, no a ninguna cosa, sino simplemente semejante. E inventa espacios de los cuales él es una “posesión convulsiva”» (Caillois, «Mimetismo y psicastenia legendaria», 134). Sin duda hay algo de esa «posesión convulsiva» y de ese «voluntad devoradora» en las instalaciones de Víctor Hugo Bravo que *se camuflan* no solamente por el uso de la pintura «militar» sino por la *belicoidad* (aparentemente) caótica que manifiestan.

29. «Su obra manifiesta no sólo una subversión de los símbolos patrios, sino también la representación del poder y el sometimiento como cuestión de género, pero sintomáticamente dentro de una cultura de lo “macho-militar”. Al convertir la vagina en un icono político, fetiche que atrae al artista, paralelamente junto a las referencias religiosas y los “juguetes” y objetos punzantes que sugieren armamentos (como símbolo masculino), su obra crea toda una estética inexistente, en la cual las relaciones entre poder, política y sexo pasan camufladas aludiendo a un estado de la cultura y la sociedad chilena» (León).

30. Las fotografías de *Ca(r)gar tu cruz* (2011) dan un tratamiento tan escatológico cuanto sexual al símbolo funesto de la cruz gamada. Sin duda, aquí Víctor Hugo Bravo trata de sacar partido de una provocación que todavía encontrará miradas «escandalizables».

31. «La “mentira” es en este mundo un asunto extramoral, y la falta de verdad prevista es el menor de los problemas: también el autoengaño, las ilusiones, las estrategias con las que las personas “se imagi-

pantalla de ordenador, como apunta Eli Pariser, es cada vez menos una especie de espejo unidireccional «que refleja tus propios intereses, mientras los analistas de los algoritmos observan todo lo que clicas» (13). En pleno proceso de uberización del mundo, cuando se ha iniciado la era de la «maquinaria molecular»³², producen tremendos colapsos emocionales. Nuestra «cultura de la desatención» es, casi siempre, profundamente antipática³³. La estimulación hipertrófica y la simulación del placer generan obsesión, cuando no un profundo aburrimiento en el seno de la hiper-excitación³⁴. Intentando liberarse del ser-ahí-deyector (que, en el fondo, somos), se lanza el proyecto-proyectil de Víctor Hugo Bravo, con una voluntad de rehacer la Historia; algo evidente en la re-creación que Víctor Hugo Bravo hace con Somos imperio. Intervención vitrina pública Pasaje Phillips en el escaparate de la Galería Temporal (Santiago, 2018) del cuadro La fundación de Santiago (1888), de Pedro de Lira, introduciendo los retratos de los vecinos del pasaje Phillips en esa escena «heroica», en una sustitución de lo imperial por lo comunitario³⁵.

Víctor Hugo Bravo no es, ni mucho menos, un violento recalcitrante, al contrario, sus operaciones son estrictamente deconstructivas: lo que hace no es otra cosa que des-

nan cosas que no son”, forman parte, en la época del *big data* — la interconexión en red de todos los datos de personas y cosas—, de esta categoría» (Schirrmacher, 160).

32. «El nanocataclismo comienza como ciencia ficcional. “Nuestra habilidad para ordenar átomos está en la base de la tecnología”, anota Drexler, “aunque esto ha supuesto tradicionalmente manipularlos como rebaños indóciles”. La ingeniería de precisión de los ensamblajes atómicos prescindirá de métodos tan toscos, iniciando la era de la maquinaria molecular, “el avance tecnológico más grande en la historia”. Ya que ni los logos ni la historia tienen la menor oportunidad de sobrevivir a tal transición, esta descripción es sustancialmente engañosa» (Land, 56-57).

33. «Así como hubo “maneras de corte” en la época de los regímenes monárquicos, hay formas y “maneras de democracia” alentadas por las «comunidades de emoción» del fascismo, el nazismo y sus diversas variantes. Desde este punto de vista, la época contemporánea, ya sea que la denominemos neocapitalismo o sociedad del espectáculo, parece bien marcada por lo que Claudine Haroche define como “cultura de la desatención”: una cultura en la que las maneras antiguas (la moderación, la compostura o del decoro, todo aquello que el siglo XVIII llamaba “gobierno de sí”, promovido por la burguesía en oposición a las “efusiones” y “tormentos” del pueblo) serán reconducidas y transformadas por estrategias de percepción ligadas a la *antipatía* que mencionaba anteriormente. Es la desatención, es la distancia, es la indiferencia lo que conduce hoy ese juego del “gobierno de sí”, por ejemplo en ese “enceguecimiento por delicadeza” que desvía nuestros pasos ante el cuerpo desplomado en el piso de un indigente en el metro. Es toda una estrategia del *desinterés* la que hace de ahora en más de nuestros semejantes una masa de “individuos insignificantes”. El punto crucial de todas estas observaciones es que no hay contradicción alguna de hecho entre los dos fenómenos que son, su *insensibilización*, su colocación en situación de indiferencia, su vocación por la “antipatía” generalizada» (Didi-Huberman, 72-73).

34. En 2015, solo la plataforma de vídeos pornográficos Pornhub fue visitada 4 392 486 580 horas, o sea dos veces y media el tiempo que el *Homo sapiens* lleva sobre la Tierra.

35. «Un campo de dominios y acciones que reorganiza la fundación social de nuestra cultura, un alfabeto de elementos que se hacen constante y reiterativos en nuestra historia para hacerlos móviles a la necesidad de sostener un pequeño imperio donde nunca existió» (Víctor Hugo Bravo, *Somos imperio...*).

montar las armas, desactivando la parafernalia militar³⁶ y sacando de quicio la nauseabunda retórica del «macho». Tampoco cae en el delirio de la fascinación cyborg, sino que presenta, por ejemplo, en «Narkomentira / Robofilia I», exhibida en Cuerpos liminales (Centro de Extensión Universidad Católica de Chile, Santiago, 2017), un cuerpo repleto de prótesis que parecieran tan ineficaces cuanto cochambrosas o, en su imponente Nazinger II, una obra maestra del reciclaje que presentara en el Museo Nahím Isaías de Guayaquil, con un aspecto más propio de entretenimiento de feria que de máquina de destrucción robótica. En vez de deslizarse hacia la «desmaterialización conceptual» o la estética cuáquera (heredera, en cierto sentido, de la minimalización), Víctor Hugo Bravo recurre a la saturación de códigos para-pop³⁷ sin realizar un elogio de la sociedad del consumo, sino que, al contrario, desvelando desde una operatividad contundentemente materialista sus presupuestos caníbales, la violencia que impone (policialmente) una normalización de las conductas.

En la imponente intervención que Víctor Hugo Bravo realizara en ARMA-2. Deformación estadual en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil (2013) aparecen los huesos, acaso dando a entender que hay que llegar, en el desmantelamiento de nuestro gestell violento, hasta el material «forense». Esa presencia literalmente descarnada del hueso se inscribe en instalaciones de atmósfera barroquizante, pero no por ello se deja llevar este artista hacia la disposición melancólica. Las alegorías para-militares no pretenden imponer la decepción, sino más bien activar la crítica. «Siempre es útil — dijo Jameson— preguntarse si hoy la política podría ser de otro modo». El programa de la crítica, en su compleja y amarga herencia «ilustrada» (en una genealogía kantiano-foucaultiana), se puede resumir en la conciencia de que no queremos ser gobernados (de ese modo), esto es, en un ejercicio de resistencia. Víctor Hugo podría retomar la (presunta) maldición china que nos invita a vivir tiempos interesantes³⁸ y absolutamente desquiciados. El libro de Catherine Malabou

36. «Entonces la estrategia de Víctor Hugo Bravo está sustentada en engendrar estos mecanismos visuales propios de la parafernalia militar para en un giro conceptual vaciarlos de sentido logrando de esta manera que su función sea un elemento de lo estético y ya no de lo bélico reprimiendo su violencia para relumbrar su morfología, sosteniéndose en la idea performática de vender arte como un medio de protección, arte para la defensa, anclado en los dispositivos hippies más interesantes de relectura del propósito de la guerra, Bravo instituye no sólo el discurso crítico sino le da una salida poética al proponer al público (como ciudadano moderno al que Marcuse acusa de ser agresivo y que la sociedad reprime su instinto) ese ciudadano sediento de armas, que se proteja con arte» (Pacurucu, «Armería Tajamar — tu modernidad protegida», 266).

37. «Existen también dejes pop en la obra de Víctor Hugo Bravo. Una estética de cómic, de ciencia ficción, de héroes que más que nacer del barro parecen haber surgido de ese basural que hemos construido entre todo. Pop en el reconocimiento de iconos que no hacen sino inculcar estados de poder» (Artola).

38. «No sé si es verdad, pero en Europa decimos que los chinos tienen un proverbio que dice que si realmente odias a alguien, la maldición que le lanzas es “¡espero que vivas tiempos interesantes!”. Realmente, cuando estuve en China me dijeron que ellos se lo habían oído a occidentales. Es típico atribuir algo a alguien y luego, cuando hablas con él, resulta que no sabe nada del tema. De cualquier modo, históricamente, los “tiempos interesantes” han sido periodos de intranquilidad, guerra y luchas por el poder en los que millones de inocentes sufrieron las consecuencias. Y hoy en día, sin duda, vivimos tiempos interesantes, con peligros y tensiones» (Zizek, 23).

Les nouveaux blessés [Los nuevos heridos] señala que ahora tenemos una nueva forma de enfermedad psíquica, atrapados en la «ontología del accidente»: si el siglo XX estuvo definido por la neurosis histérica, ahora cada vez más, nos encontramos con una «personalidad postraumática».

El tiempo está fuera de eje y marcha cada vez a mayor velocidad, descontrolado, cuando precisamente trata de someterlo todo al Control.

Philip K. Dick ya describió el rasgo decisivo de nuestra sociedad: nada significa ya lo que es y la propia vida se convierte en un único cálculo de riesgos y posibilidades. La (ridícula) utopía que supone vivir en un mundo indexado nos promete que por fin ya sabremos «dónde están las llaves»³⁹. Aunque estemos sumidos en la narcolepsia escópica pueden suceder «otras cosas», diferentes de lo pre-cocinado.

El arte capaz de cargar con su destino ha de proponer un CORTO-CIRCUITO en la serie de lo «ya visto» pero que, al mismo tiempo, no redunde en otra oportunidad para esperar la visión — tras la pantalla— del Accidente. Salir de esta paranoia colectiva como sublime catastrófico sería la misión para una estética del fracaso digna de tenerse en cuenta. Frente a un arte epiléptico, enfrascado en las psicofonías porno de no tener nada que ver debido a un hiperexceso de visibilidad, contra un arte cuya sed de acontecimientos le lleva a comprender lo real como un tartamudeo balbuceante de lo obscuro e hiperbanal, solo cabe una estética de la elipsis, una estrategia de bombardeo terrorista, un arte del goce por ese Real que nos ningunea ante nuestros propios ojos» (González Panizo, 234).

Una legión de idiotas ofrece el espectáculo (para-warholiano) del nothing special; bajo la apariencia de no enterarse de nada histerizan su vida, muestran en la pantalla total que no hay otro modo de ser contemporáneo que mostrándose estrictamente bipolar. Estamos, literalmente, curados de espanto y con la planetarización del Tratamiento Ludovico podemos sonreír y declarar que «estamos curados», aunque un escupitajo marque nuestros rostros. Nos apasiona lo obscuro y compartimos «experiencias» en un reality show ultra-digital como (inconscientes) colaboracionistas del régimen global de vigilancia y control. En cierto sentido, en el arte contemporáneo se ha conseguido convertir lo común en hermético, lo banal en algo digno de atención⁴⁰.

39. El chip de identificación por radiofrecuencia RFID proporciona un marco en el que una casa podría inventariar de manera automática cada objeto que haya en ella, así como registrar qué objetos hay en cada estancia. «Con una señal lo bastante potente, el RFID podría ser una solución permanente al problema de perder las llaves, lo cual nos enfrenta a lo que el escritor de la revista *Forbes* Reihan Salam llama “la poderosa promesa de un mundo real que puede ser indexado y organizado tan limpio y coherentemente como Google ha indexado y organizado la red”» (Pariser, 197).

40. «Tenemos la extraña sensación de que el arte trabaja con muchísimo esfuerzo pero discretamente

Tampoco podemos caer en la melancolía, característica de la izquierda tras el fukuyamiano «final de la historia»⁴¹, o en la exaltación maniaca frente a la retórica del fin del mundo, sabiendo que el desastre ecológico ya se ha perpetrado⁴². Los gobiernos nihiliberales han aprendido a gestionar la crisis con la precarización y el endeudamiento insalvable. La estetización ubicua queda sedimentada (comercialmente) en styling. El estilo de vida se ha desarrollado intensivamente como un punto fundamental del marketing de los bienes de consumo: más que globalización, una homogeneización (planificada) del mundo⁴³. Sufrimos-y-gozamos en medio de una incitación al «exceso» estético que, al mismo tiempo, supone una «sujeción» (una construcción de subjetividad) neoliberal⁴⁴. En la era de la «globalización» digitalizada, las proximida-

para hacer hermético el acceso a experiencias a fin de cuentas triviales y tan comunes como apretarle la mano a alguien o darle limosna a un mendigo, intercambiar una mirada con una mujer, mirar en el vacío, aburrirse o sufrir un ataque de risa primero comunicativa y después nerviosa» (Michaud, 40).

41. Fukuyama advertía, en 1989, que el final de la historia nos *destinaría* a la tristeza: «El fin de la historia será un tiempo muy triste. La lucha por el reconocimiento, la disposición a arriesgar la vida por una meta puramente abstracta, la lucha ideológica a nivel mundial que requería audacia, coraje, imaginación e idealismo será reemplazada por el cálculo económico, la interminable resolución de problemas técnicos, la preocupación por el medio ambiente y la satisfacción de las sofisticadas demandas consumistas. En la era poshistórica no habrá ni arte ni filosofía, sólo la perpetua conservación del museo de la historia humana. Lo que siento dentro de mí, y lo que veo alrededor mío, es una fuerte nostalgia por aquellos tiempos en que existía la historia» (Fukuyama, 100; su texto «¿El fin de la historia?» fue originalmente publicado en *The National Interest*).

42. «En una época en que la exuberancia maniaca y la depresión melancólica parecen disputarse las riendas del psiquismo colectivo, todo discurso sobre el fin del mundo suscita un discurso opuesto que pregona la perennidad humana, su capacidad de superación y sublimación, y que tiende a tomar cualquier mención a ideas de ocaso o fin como irreales, fantasiosas, incluso supersticiosas» (Danowski y Viveiros de Castro, 68).

43. «A [Theodore] Lewitt, editor de *Harvard Business Review*, se le reconoce la popularización del término “globalización”. En *The Marketing Imagination* [La imaginación del marketing], su bestseller de 1983, Levitt señaló que, como resultado de la expansión de los medios de comunicación alrededor del mundo, los Estados Unidos se encontraban en una posición única para vender sus productos donde fuese, colocando a sus mercancías *high-touch* — jeans y Coca Cola— junto con sus productos *high-tech* (e integralmente, y junto con ambos, al americanismo y el idioma inglés) entre las posesiones más deseadas del mundo. «Una fuerza poderosa dirige al mundo hacia una homogeneidad convergente, y esa fuerza es la tecnología. [...] Prácticamente todo el mundo, en todas partes, quiere las cosas de las que ha oído hablar, o las que ha visto o experimentado a través de las nuevas tecnologías» (Lewitt: «The Globalization of Markets» en *Harvard Deusto Business Review*, nº 1, 2001)» (Rosler, 200).

44. «En un clima así, no hay nada más preciado que el exceso. Entre más lejos vayamos, más material habrá para ser acumulado y capitalizado. Todo es organizado en términos de límites, intensidades y modulaciones. Como dice Robin James, “para el sujeto neoliberal, el objetivo de la vida es “llevarse al límite”, acercándose cada vez más al punto de rendimiento decreciente [...]. El sujeto neoliberal tiene un insaciable apetito de más y más diferencias novedosas”. El objetivo es siempre alcanzar “el borde del agotamiento”: seguir una línea de intensificación y, no obstante, ser capaz de retirarse de esta frontera, tratándola como una inversión y recuperando la intensidad como ganancia. Como afirma James, “la gente privilegiada llega a vivir las vidas más intensas, vidas de inversión (individual y social) y ganancia maximizadas”. Es por esto que la transgresión ya no funciona como una estrategia estética subversiva. O más precisamente, la transgresión funciona *demasiado bien* como una estrategia para amasar tanto “capital cultural” como capital a secas» (Shaviro, 175).

des física y social se separan cada vez más: aquellos que están socialmente cerca de nosotros ya no tienen que estar cerca físicamente y viceversa. Una vez más tenemos que recordar shakesperianamente que «el tiempo está desquiciado» y que tendremos que generar nuevos procesos de subjetivación⁴⁵. Acaso el arte tenga que tensar su tarea en función de emociones o afectos que desconocemos⁴⁶.

Victor Hugo Bravo no sufre, ni mucho menos, el síndrome de Roskolnikov⁴⁷, esto es, no se perfila como un anarquista que postule la estetización del crimen; su actitud de bricoleur-crítico tiene que ver con lo que Günther Anders llama «apocalipticismo profiláctico» o con la «heurística del miedo» de Han Jonas. Victor Hugo Bravo muestra la violencia en su absoluta (valga el pleonasma) superficialidad ideológica⁴⁸, como es evidente en la imponente Armería Tajamar que transparenta la tanatopolítica. En el invernadero de la globalización⁴⁹ se han marchitado todas las plantas y en vez de lo «exótico» tenemos lo inquietante, el «arsenal» de lo desechado que retorna como emblemas de la violencia incesante. ¿Nos hemos vuelto todos «moralmente kantianos»? Tal vez estemos participando de la lógica defensiva de Eichmann, asumiendo, (in)conscientemente, una actitud perversa⁵⁰.

45. «El tiempo está fuera de quicio», escribió Gregory Bateson citando a Hamlet. Desquiciado, dislocado. La creciente conectividad y el sometimiento de la actividad cognitiva a las máquinas digitales ha provocado la desarticulación entre el ritmo mutado de la mente conectada y el ritmo de la mente corporal. Como consecuencia, el *general intellect* se ha separado de su cuerpo. El problema aquí no es el sujeto en cuanto realidad dada y estática. El problema es la subjetivación, el proceso de surgimiento de conciencia y autorreflexividad de la mente, sin considerar a esta última de manera aislada, sino en el contexto del entorno tecnológico y del conflicto social. La subjetivación también debe ser entendida como morfogénesis, como la creación de formas» (Berardi, 251).

46. No es casual que el epígrafe escogido por Vygotski para su *Psicología del arte* perteneciera al gran texto de Spinoza sobre las emociones, y se preguntara por «lo que puede un cuerpo», porque «nadie hasta hoy lo ha determinado» (Vygotski, 13).

47. En *Crimen y castigo* de Dostoievski aparece Raskolnikov que justifica el crimen como un rasgo de los grandes seres humanos. El crimen vendría a significar «la destrucción de lo existente en nombre de algo mejor», la remoción de las resistencias del ser humano ante lo nuevo. Se podría realizar una lectura de la estética de la modernidad y su *shock de lo nuevo* en esta clave de «criminalidad estetizada». «Cuando aparecen en la buena sociedad ladrones, no están lejos sus sofistas, los consejeros. Desde hace doscientos años los ciudadanos discriminan sus miedos: el anarco-marítimo se convierte en tierra, en el mejor de los casos, en un Raskolnikov (que hace lo que quiere, pero se arrepiente); en casos no tan buenos en un Sade (que hace lo que quiere y reniega del arrepentimiento); y en el peor de los casos, en un neoliberal (que hace lo que quiere y se proclama por ello a sí mismo, por citar a Ayn Rand, como hombre del futuro)» (Sloterdijk, 140).

48. «También es crucial que la ideología sea ahora entendida no como lo que está escondido y oculto, sino precisamente como lo que es más abierto, aparente y manifiesto: lo que “tiene lugar en la superficie y a la vista de todos”. Lo que está escondido, reprimido o fuera de la vista son sus cimientos reales. Ésta es la fuente o sede de su *inconsciente*» (Hall, 230).

49. «El espacio interior de mundo del capital no es un ágora ni una feria de ventas al aire libre, sino un invernadero que ha arrastrado hacia dentro todo lo que antes era exterior» (Sloterdijk, 30).

50. «Recordemos el famoso ejemplo de Hannah Arendt, los funcionarios nazis como Eichmann se consideraron kantianos a este respecto: afirmaron actuar por principios sin ninguna consideración

En la «sociedad del riesgo», cuando apenas quedan resquicios para generar Zonas Temporalmente Autónomas, acaso el arte tenga que asumir una condición rastrera, dejando, literalmente, caer por el suelo las armas «de la victoria»⁵¹. Víctor Hugo Bravo despliega algo equiparable a lo que Bataille llama bajo materialismo, con sus instalaciones que, más que informes, son (in)tensas, desbordantes, excesivas o, por reiterar lo reprimido, inquietantes. Podemos entender su estética, absolutamente armada, como una estrategia de teleiopoiesis que toca al otro lejano mediante el esfuerzo imaginario, pero también con la presencia punzante. Víctor Hugo Bravo injerta, valga la terminología deconstruccionista⁵², una violencia (paradójicamente) fraternal en el seno de lo cotidiano. Si bien puede ser la obra de Víctor Hugo Bravo entendida como un neo-futurismo satírico⁵³, se despliega sin duda al modo de una parábasis inquietante⁵⁴, como sucede en la instalación «Somos Imperio» montada en Polo Negro: dictadura servil, en la que los «habitantes» de una techumbre que carece propiamente de «casa» son unas enormes arañas.

La red de la violencia no deja de tejerse por ese animal tan violento y venenoso que somos nosotros mismos. La imagen crucial del «giro biopictorial», del que forma parte también Víctor Hugo Bravo, es el Hombre Encapuchado de Abu Ghraib⁵⁵, sujeto de la

por las consecuencias empíricas de sus acciones. ¿En qué sentido esta es una perversión de Kant? Esta actitud es “perversa” en el sentido estrictamente clínico de la palabra: el sujeto ha asumido aquí el rol de ser un mero instrumento de la Voluntad de Otro. Con relación a Kant, simplemente voy a enfatizar un punto que ya fue señalado por Slavoj Žižek: en la ética kantiana, todos somos responsables de lo que llamamos nuestro deber. La ley moral no es algo que pueda liberarnos de toda responsabilidad por nuestras acciones; al contrario, nos hace responsables no sólo por nuestras acciones, sino también — y principalmente — de los principios según los cuales actuamos» (Alenka Zupancic en Christopher Cox).

51. Es ahí en el suelo donde están muchos de los objetos que expone Víctor Hugo Bravo: «Un ras de suelo que puede ser símbolo de democracia, de ironía, de anarquismo o de todo tal vez. Un lugar donde se encuentra todo lo sucio, porque ya no es la tierra. Es, simplemente, suelo» (Artola)

52. Sobre la cuestión del injerto, ver *Políticas de la amistad*, de Jacques Derrida (50). Es también Derrida quien habla de la teleiopoiesis, que utilizo en el título de este ensayo-derivativo sobre Víctor Hugo Bravo como la mímica creativa del otro lejano. La actitud de Víctor Hugo Bravo es también la de «injertar» o «invadir» con sus juguetes bélicos el propio espacio de la violencia contemporánea.

53. Concepto generado por Hernán Pacurucu en el texto dedicado a Víctor Hugo Bravo «Cuando el juego se hace verdadero».

54. «La parábasis — un paso que se da de lado pero sobre una base específica — es cuando el Coro salía para decirle al público cómo responder al texto principal de la Antigua Comedia, la forma más libre del drama griego sobre la cual Aristóteles pospone indefinidamente la discusión» (Spivak, 250).

55. «El Hombre Encapuchado es el espíritu de la era de la guerra contra el terrorismo, pues refleja a la perfección los vínculos de ésta con la clonación, con la desfiguración iconoclasta, con el *ecce homo sacer* de las guerras santas y las cruzadas contra el terrorismo. Imagen dialéctica perfecta de “la historia en un punto muerto”, el Hombre Encapuchado releja el siniestro reflejo, la relación dual del terrorista y el soberano, una relación que también se ve en la duplicación del Tío Sam por parte del Tío Obama, o en el Sadam encapuchado cuyo reflejo en el espejo es el encapuchado *Star Gazer* [la fotografía de Hans Haacke cuya cabeza está cubierta con una tela de estampado azul con estrellas similares a la bandera de los Estados Unidos y viste, además, una camiseta anaranjada], imagen de la fe ciega de los

tortura, objeto de la pornografía-belicosa contemporánea, presencia que no cesa de clonarse y que puede servir como antídoto a la amnesia histórica. Las «escenografías perversas»⁵⁶ de Víctor Hugo Bravo, sus objetos caídos, vienen a revelar-a-través-del-camuflaje la abyección constitutiva del Estado Higienizador.

Ha quedado claro que gobernar es estafar⁵⁷ y convencer a todo el que se pueda de que se está obrando en beneficio de la «humanidad». Tal vez la forma primordial de vencer al enemigo sitiado es haciendo un «regalo envenenado», como aquel caballo de Troya que es la forma originaria del «camuflaje»⁵⁸. El comienzo de la civilización es, de acuerdo con los poemas homéricos, la cólera y el extravío, pero también la drástica transgresión de las leyes de la hospitalidad. Nosotros sobrevivimos con las astucias del bricolaje-reciclaje, como hace Víctor Hugo Bravo, cuando propiamente no hay comunidad y el Estado está afectado por las «enfermedades autoinmunes» sin siquiera estar sitiado, vale decir, sin tener otro antagonista que el miedo. El neoliberalismo nos impone la felicidad, estamos invitados-y-obligados a perseguir ese «estado» una vez que se ha consumado el Estado de la despolitización completa⁵⁹. No se trata de ser agoreros. Tenemos el deber de ser pesimistas.

Estados Unidos en su propio idealismo» (Mitchell, *La ciencia de la imagen*, 190).

56. «Lo viscoso, lo crudo, lo abyecto, lo violento, se dan cita en una escenografía perversa. Pero es algo que no debería extrañarnos, pues a fin de cuentas son categorías estéticas a la orden del día. Si Víctor Hugo Bravo las muestra tal cual, nuestra cotidianeidad se encarga de camuflar todas esas realidades» (Artola).

57. «Porque estafar significa decidir por los demás, esconder la diversidad de opciones de que se dispone. “Gobernar significa hacer creer”, escribe Régis Debray. Hacer creer consiste pues, en controlar los mecanismos de manipulación (de creación). La conciencia adulta, madura y democrática debería ser capaz de corresponder con el mismo grado de dialéctica» (Fontcuberta, 138).

58. «Palabra de origen francés, el *Petit Robert* define el verbo “camoufler” como disfrazar algo para hacerlo irreconocible o imperceptible, y lo considera sinónimo de ocultar, disfrazar, disimular, engañar. En el terreno militar suele entenderse como la acción de procurar una información falsa al enemigo. Así, el caballo de Troya sería uno de los más tempranos ejemplos que se conocen» (Méndez Baiges, «La estética accidental del camuflaje», 59).

59. «Actualmente experimentamos la transformación, probablemente irreversible, de colectivos políticos de seguridad en grupos con diseños individualistas de inmunidad (y esta tendencia permanecería también vigente si, a causa de un presunto o real “retorno de la guerra”, se llegara a un nuevo primado de lo político; la vuelta de la guerra tendría siempre un carácter terapéutico, defensivo e inmunitario; el grupo individualista remilitarizado sólo episódicamente podría recaer en sentimientos colectivistas. Donde con mayor claridad se manifiesta esta tendencia es en la nación-piloto del mundo occidental, en Estados Unidos, donde el concepto *pursuit of happiness* funda nominalmente el “contrato social” desde la declaración de independencia. Los efectos centrífugos de esa orientación a la felicidad del individuo se compensaron espectacularmente hasta la fecha mediante energías comunitarias y socio-civiles, de modo que la tradicional prioridad inmunológica del grupo frente a sus miembros parecía encarnarse también en el pueblo sintético de los americanos estadounidenses. Entretanto, los signos se han invertido: en ninguna nación de la Tierra, en ninguna población, en ninguna cultura se ejerce tanta autosolicidad biológica, psicotécnica y religioide, a la vez que una abstinencia creciente de compromisos políticos» (Sloterdijk, 185).

Referencias

Anders, Günther. *Le temps de la fin* (1969). París: L’Herne, 2007.

Artola, Inés R. «Hey, honey, take a walk on the wild side... Reflexiones en torno a la obra de Víctor Hugo Bravo». En: Víctor Hugo Bravo. Víctor Hugo Bravo. Sitio web. < <https://www.victorhugobravo.com/hey-honey-take-a-walk-on-the-wild-s>>

Avanessian, Armen y Mauro Reis (comps.). «Introducción». *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Buenos Aires: Caja Negra, 2017. 9-31.

Ballard, James G. *Guía del usuario para el nuevo milenio*. Barcelona: Minotauro, 2002.

Behrens, Roy R. «Ocultar lo que existe mostrando lo que no existe. El camuflaje como fragmentación coincidente». *Revista de Occidente* 330 (nov. 2008): 77-88.

Berardi, Franco «Bifo». *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Bravo, Mauricio. «Cabezas Negras, de Víctor Hugo Bravo». *La forma del diablo*. Mauricio Bravo, Víctor Hugo Bravo, Javier Rodríguez y Mario Z. Curaduría de Javier Rodríguez. Gdansk: Centro de Arte Contemporáneo Laznia, 2014. 40-43.

Bravo, Víctor Hugo, y Gabriela Carmona Slier. *Zinkretismo del des/orden*. Exposición curada por Hernán Pacurucu. Puerto Montt: Casa de la Cultura Diego Rivera, 2019.

Bravo, Víctor Hugo. «Ca(r)gar tu cruz». s.l., 2011.

Bravo, Víctor Hugo. «Cabezas Negras (Anomalías)». En: Sergio Cerón, Felipe Weason, Ricardo Lagos Miranda «Neto», Daniela Martínez, Franco Jiménez, Daniel Guzmán, Oscar Monsalves, Alejandro Orellana, Eduardo Ferry, Andrea Gutiérrez, Víctor Hugo Bravo, Santos Munné Munné, Fernanda Padilla y Daniela Gutiérrez. *Sustrato [S/T]*. Curada por Ricardo Lagos Miranda «Neto». Santiago: Sala Juan Egenau, Facultad de Artes Universidad de Chile, 2014.

Bravo, Víctor Hugo. «Narkomentira / Robofilia I». En: Elisa Aguirre, Nicole Ahumada, Víctor Hugo Bravo, Carlos Costa, Adolfo Martínez, Andrés Maturana, Nicolás Miranda, Luis Montes, Pablo Rivera, Cristián Salineros, Francisca Sánchez y Aymara Zegers. *Cuerpos liminales. Desde la imagen del hombre a su recomposición fisiológica*. Exposición curada por Mauricio Bravo. Santiago: Centro de Extensión, Universidad Católica de Chile, 2017.

Bravo, Víctor Hugo. «La casa de los capitellum». En: Víctor Hugo Bravo, Francisco Navarrete Sitja, Vania Caro Melo et al. *Depresión intermedia*. Exposición curada por Rodolfo Andaúr. Valparaíso: Parque Cultural de Valparaíso, 2015.

Bravo, Víctor Hugo. «Somos imperio». Instalación. En: Víctor Hugo Bravo, Anders Rönnlund, Quinteros, Pilar, Gabriela Carmona Slier, Virginia Errázuriz, Claudia Osorio, Francisco Brugnoli y Larissa Marangoni. *Polo Negro: dictadura servil*. Bienal NoMade IV. Exposición curada por Víctor Hugo Bravo y Anders Rönnlund. Upsala: Bienal NoMade IV, Köttinspektjonen, 2018.

Bravo, Víctor Hugo. *Armería Tajamar. Tu modernidad protegida*. Exposición curada por Hernán Pacurucu. Santiago: Galería Tajamar, 2016.

Bravo, Víctor Hugo. *Cabezas cívicas. De lo sucio y el fusil sanitario*. Exposición curada por Hernán Pacurucu. Cuenca: Museo Municipal de Arte Moderno MMAM, 2015.

Bravo, Víctor Hugo. Ciudad Negra. Exposición. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende MSSA, 2018.

Bravo, Víctor Hugo. Mano Zurda. Exposición. Santiago: Galería Animal, 2005.

Bravo, Víctor Hugo. Nazinger II. Exposición curada por Hernán Pacurucu. Guayaquil: Museo Nahím Isaías, 2017.

Bravo, Víctor Hugo. Somos imperio. Intervención vitrina pública Pasaje Phillips. Exposición curada por Ángela y Felipe Cura. Santiago: Galería Temporal, 2018. < <https://www.victorhugobravo.com/somoa-imperio>>

Bravo, Víctor Hugo. What's happening brother? N.A.D.A. Exposición curada por Hernán Pacurucu. Loja: Museo Arqueológico y de Lojanidad UTPL, 2019.

Caillois, Roger. «Mimétisme et psychasténie légendaire». *Minotaure* 7 (jun. 1935): 5-10.

Caillois, Roger. «Mimetismo y psicastenia legendaria». *Revista de Occidente* 330 (nov. 2008): 122-137.

Castro Flórez, Fernando. «Iros todos a tomar por culo». *Fight Club*. Consideraciones en torno al arte contemporáneo. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2004. 93-158.

Comité Invisible. Ahora. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2017.

Cox, Christopher. «On Evil: An Interview with Alenka Zupancic». *Cabinet Magazine* 5, (inv. 2001-2002). < https://www.cabinetmagazine.org/issues/5/cox_zupancic.php>

Danowski, Débora y Eduardo Viveiros de Castro. ¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines, Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

Derrida, Jacques. Políticas de la amistad. Madrid: Trotta, 1998.

Didi-Huberman, Georges. Pueblo en lágrimas, pueblos en armas. Santander: Shangrila, 2017.

Fisher, Mark. K-punk. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

Fontcuberta, Joan. «La tribu que nunca existió». *El beso de Judas*. Fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

Fukuyama, Francis. ¿El fin de la historia? y otros ensayos. Madrid: Alianza, 2015.

Glucksmann, André. Dostoievski en Manhattan, Madrid: Taurus, 2002.

González Panizo, Javier. Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea. Madrid: Manuscritos, 2016.

Hall, Stuart. Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Popayán: Envió, 2010.

Kant, Emmanuel. Crítica de la facultad de juzgar. Traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oyarzún. Caracas: Monte Ávila, 1992.

Lacan, Jacques. «El estadio del espejo como formador de la función del yo tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica». *Escritos 1*. México: Siglo XXI, 1971. 86-93.

Lacan, Jacques. «La línea y la luz». *El Seminario 11*. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, Buenos Aires: Paidós, 1987. 108-110.

Land, Nick. «Colapso». *Armen Avanesian y Mauro Reis (comps.)*. Aceleracionismo. Estrategias para

una transición hacia el postcapitalismo. Buenos Aires: Caja Negra, 2017. 49-64.

León, Dermis. «Víctor Hugo Bravo: Galería Animal» (sobre Mano Zurda). *ArtNexus* 58 / Arte en Colombia 104 (sep.-nov. 2005). < <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d63263390cc21cf7c09f51e/58/victor-hugo-bravo>>.

Malabou, Catherine. Les nouveaux blessés. De Freud à la neurologie, penser les traumatismes contemporains. París: PUF, 2017.

Mellado, Justo Pastor. «Poéticas de la decepción». En: Mauricio Bravo y Víctor Hugo Bravo. ARMA-2. Deformación estadual. Catálogo de la exposición curada por Justo Pastor Mellado y Hernán Pacurucu. Guayaquil: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, 2013.

Méndez Baiges, Maite. «La estética accidental del camuflaje». *Revista de Occidente* 330 (nov. 2008): 53-69.

Méndez Baiges, Maite. Camuflaje. Madrid: Siruela, 2007.

Michaud, Yves. El arte en estado gaseoso. México: FCE, 2007.

Mitchell, W.J.T. ¿Qué quieren las imágenes? Vitoria: Sans Soleil, 2017.

Mitchell, W.J.T. La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios. Madrid: Akal, 2019.

Pacurucu, Hernán. «Armería Tajamar. En pos de una estética de la no violencia... (parte 2). El efecto de lo mercantil» (sobre exposición Armería Tajamar, de Víctor Hugo Bravo). *Imaginarios de la barbarie*. Otra maneras de mirar el arte. Guayaquil: I. M. de Guayaquil, 2019. 265-266.

Pacurucu, Hernán. «Cabezas cívicas: cuando el juego se hace verdadero» (sobre exposición Cabezas cívicas, de Víctor Hugo Bravo). *Imaginarios de la barbarie*. Otra maneras de mirar el arte. Guayaquil: I. M. de Guayaquil, 2019. 286-289.

Pacurucu, Hernán. «Ciudad negra: una ciudad del pecado» (sobre exposición Ciudad negra, de Víctor Hugo Bravo). *Imaginarios de la barbarie*. Otra maneras de mirar el arte. Guayaquil: I. M. de Guayaquil, 2019. 191-194.

Pacurucu, Hernán. «En pos de una estética de la no violencia... El efecto de lo cotidiano. "Arma-2 Deformación Estadual". Curadoría de la obra de Mauricio y Víctor Hugo Bravo». *The Insighters*. Content is everything 1.2 (feb. 2014): 79-80.

Pariser, Eli. El filtro burbuja. Cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos. Madrid: Taurus, 2017.

Rifkin, Jeremy. La era del acceso. La revolución de la nueva economía. Barcelona: Paidós, 2013.

Rosa, Hartmut. Alienación y aceleración Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía. Buenos Aires: Katz, 2016.

Rosler, Martha. Clase cultura: el modo artístico de la gentrificación. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Schirrmacher, Frank. Ego. Las trampas del juego capitalista. Barcelona: Ariel, 2014.

Schwartz, Hillel. La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos. Madrid: Cátedra, 1998.

Shaviro, Steven. «Estética aceleracionista. ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real». En: Armen Avanesian y Mauro Reis (comp.). Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo. Buenos Aires: Caja Negra, 2017. 167-180.

Sloterdijk, Peter. En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización. Madrid: Siruela, 2010.

Sofsky, Wolfgang. Tratado sobre la violencia. Madrid: Abada, 2006.

Spivak, Gayatri Chakravorty. Una educación estética en la era de la globalización. México: Siglo XXI, 2017.

Stein, Gertrude. Autobiografía de Alice B. Toklas. Barcelona: Lumen, 2000.

Stockhausen, Karlheinz. «Attacks Called Great Art». New York Times E (19 sept. 2001): 3.

Vygotski, Lev. Psychologie de l'art. París: La Dispute, 2005.

Whaley, Stuart. Detecting Deception. A Bibliography or Counterdeception Across Time, Cultures and Disciplines. Washington DC: Foreign Denial & Deception Committee, 2006.

Zizek, Slavoj. Pedir lo imposible. Madrid: Trotta, 2014.

“HEY, HONEY, TAKE A WALK ON THE WILD SIDE...”.

Reflexiones en torno a la obra de Víctor Hugo Bravo

Inés R. Artola

No pienso que el hombre tenga la más mínima posibilidad de arrojar un poco de luz sobre todo eso sin dominar antes lo que le aterroriza.
No se trata de que haya que esperar un mundo en el cual ya no quedarían razones para el terror (...).
Se trata de que el hombre sí puede superar lo que le espanta, puede mirarlo de frente.

Georges Bataille, El erotismo (11)

La dominación en todas sus vertientes — género, política, estado, religión, sociedad— transpira y se despliega bajo todas y cada una de las obras de Víctor Hugo Bravo. Solo hay que ir levantando capas, abriendo o desgarrando tejidos, para que, por fin, salga a flote. Una vez destapada, en ese preciso instante, descubrimos que hemos perdido los guantes, que el escalpelo se nos ha escurrido entre las manos, que las manchas no se irán tan fácilmente. Entonces, solo entonces, sabemos que no regresaremos igual al punto de partida.

La perversión del género humano salta a la palestra. En crudo. Y, al asomarnos, ya no podemos darle la espalda, sino sólo mirarla de frente. El abuso de poder nos rodea a diario como si se tratase de un código BDSM, pero sin pacto alguno. Todos los preceptos de democracia, los derechos, el respeto son arrojados por la borda. Lujuria y poder van de la mano, al igual que placer y muerte. Extremos que se rozan, para tomar nota y aprender sobre nuestra propia naturaleza.

Iniciamos al recorrer la obra de Víctor Hugo Bravo un descenso a los infiernos, pero ya no dantescos, sino de terrible actualidad. Un paseo por el lado más salvaje de la vida, sin miramientos, para denunciar aquello que hemos creado nosotros mismos. Porque ¿no somos acaso nuestro peor enemigo? ¿Es la historia del hombre una historia de construcción o de destrucción?

CAMUFLAJE

Calificada como una obra de un estilo “neo futurista satírico” por Hernán Pacurucu (288), parte del trabajo de Víctor Hugo Bravo nos habla de guerra, de violencia, de enfrentamiento, de autodestrucción. Aquella higiene del mundo alabada por los futuristas de antaño es aquí denunciada, pero empleando su mismo lenguaje. Armas, camuflaje, puestos de defensa y ataque: la sala de exposición como trinchera o al-

macén de municiones, situándonos en el mismo centro de los sucesos bélicos de los que, conscientes o no, formamos parte.

Aunque la guerra que nos presenta Víctor Hugo Bravo en su trabajo posee tanto una vertiente literal como una metafórica, planteándonos dos modos de conflicto. La primera vertiente, la literal, podemos observarla en la virtualidad de nuestras pantallas durante la hora del almuerzo o la cena, en las noticias. Sin embargo, ante esta guerra no se nos contraen los músculos encargados de la digestión, como si no fuera con nosotros. Vemos imágenes desgarradoras que interpretamos como una suerte de ficción, como si la violencia real provocada por naciones, ideologías, religiones fuesen hechos fabulados. La segunda vertiente, la metafórica, es la que sucede a pie de calle todos los días y viene provocada por ideologías inculcadas desde la infancia, basando su filosofía en el poder y el sometimiento desde la religión a la política, pasando por la educación, el contacto con el otro, el río de la vida de cada uno, solo y en comunidad. Esta guerra tampoco queremos verla. La distancia es tan corta que la imagen de nosotros, de nuestro mundo, queda distorsionada. Es difícil verla, más aún sin un aparato crítico que nos ayude a divisarla. Pero existe, no podemos engañarnos: el sistema, la publicidad, el modo de vender y de venderse es tan violento como una guerra a sangre fría. Nos hiere, pero sin dejar manchas de sangre... las heridas van por otro lado. La violencia subliminal es nuestro pan de cada día porque se trata de una guerra camuflada, valga la redundancia.

Víctor Hugo Bravo es consciente de ambas guerras tanto por el pasado que le tocó vivir como por el presente filtrado a través del estado de sensibilidad del artista. Las pinturas de camuflaje actúan como pátina en muchas de las obras. Una pátina que iguala todo, que uniforma la realidad, que la cubre por completo. Al denotar ese encubrimiento, las formas de los objetos poseen una presencia más sólida, más penetrante. Como si, aquí, el camuflaje fuese de intención inversa: en lugar de ocultar, resalta.

METRÓPOLIS EN NEGATIVO

El camuflaje, además, consiste en una emulación formal de la naturaleza, solo que la naturaleza ya nos queda demasiado lejos, está completamente desterrada de nuestra cotidianeidad. La hemos olvidado y vivimos de espaldas a ella. El paisaje para el ser humano desde hace mucho se convirtió en la metrópolis, culminación de nuestros solo supuestos avances. Solo supuestos, sí, porque esa maquinaria colmada de esperanza, de fe en el desarrollo y de evolución tecnológica ha pasado a ser un ente oscuro, cuyo estado latente no hace sino transpirar violencia.

La ciudad de Víctor Hugo Bravo es negra, está llena de maledicencias. El sueño de progreso se desintegra para dar paso a la pesadilla de la destrucción. La ciudad no es ya un ente optimista que se desarrolla en sintonía con la sociedad, con sus necesidades y avances: ha pasado a ser interpretada por el artista desde el otro lado, en

negativo, como fruto de manipulaciones, de violencia, de abuso de poder. Un reflejo del poder capitalista que aniquila los preceptos de igualdad, impone su estigma, muestra su lado más oscuro y voraz.

El abuso de poder efectuado no hace sino demostrar ante nuestros propios ojos la falta completa de discurso, el vacío que esconde toda esa pomposidad. Esa voluptuosidad rubeniana que, mirada de cerca, plantea la violencia latente de una lucha entre animales que bien podría ser entre los propios hombres. De ahí que en la ciudad de Víctor Hugo todo sea negro, excepto un blanco para blanquear no ya dinero, sino personas, instituciones, grandes lugares e hitos. Políticas de blanqueamiento, acciones de higienización social como nuevos mecanismos para estetizar las sombras y los recovecos del sistema. Y para camuflarlos, como siempre han estado, ante nuestros propios ojos.

Destrucción y violencia implícitas ingresan en una suerte de espiral en la que objetos, personas, todo el mundo alrededor no hace más que auto destruirse, auto engullirse. Actos y escenario para un despiadado auto canibalismo. Luego de ser destruida, la ciudad vuelve a aparecer, como recuperada de las cenizas del Fénix, pero sin ceremonia grandilocuente que la acompañe, pues, más que a una resurrección espectacular, asistimos a un espectáculo grotesco.

Objetos contruidos con deshechos, readaptados, toscamente ensamblados, negros y con esencia brutalista explícita, entrando en fricción y enfrentamiento con los frutos burgueses de un lienzo de pretenciosas dimensiones. Lucha y revolución agenciadas en la herramienta artística. La ciudad aquí se presenta como lectura inversa de la promesa de futuro, progreso y modernidad, transformándose en su lugar en una maquinaria diseñada para la autodestrucción. Metrópolis en negativo.

CÓMIC

Existen también dejes pop en la obra de Víctor Hugo Bravo. Una estética de cómic, de ciencia ficción, de héroes que, más que nacer del barro, parecen haber surgido de ese basural inmenso al que todos hemos contribuido. Pop en el reconocimiento de iconos que no hacen sino inculcar estados de poder.

Y algo más, algo con doble pliegue: en su quehacer emplea las mismas herramientas que se utilizan para el objeto denunciado, los mismos mecanismos. Objetos, imágenes e instalaciones que nos resultan familiares cuando nos adentramos en las salas que exponen su obra. Y es que este es el punto más crítico dentro de la tendencia pop, pues su esencia consiste precisamente en emplear iconos reconocibles por el común de la sociedad para, sirviéndose de ellos, denunciar asuntos sociales y políticos de modo directo. No es un arte críptico, sino desenmascarado: el objeto denunciado se presenta con sus mismas formas y mecanismos. Una filosofía tan nítida que, en la gran mayoría de los casos, nos es difícil de dilucidar.

Y, entonces: touché. Víctor Hugo Bravo emplea estas mismas estrategias aliñadas con gotas barroquizantes de enrevesadas y aparentemente caóticas composiciones. Enrevesadas como el pensamiento de la violencia. Enrevesadas como el alma del hombre. Sin las connotaciones de epicureísmo y lujo de Rubens, pero también utilizando la vertiente sensual que, en el caso del artista chileno, se torna monstruosamente amenazante. El héroe se convierte en antihéroe. Más que salvarnos, nos muestra su lado más débil y que, al tiempo, es el nuestro propio.

JUGUETES DESPOJADOS DE INOCENCIA

Demos un paso más adelante, pero en llano. Sin subir, sino más bien agachándonos hasta situarnos en el mismísimo suelo. Allí donde permanecen latentes muchos de los objetos que expone Víctor Hugo Bravo. Un ras de suelo, de asfalto, que puede ser símbolo de democracia, ironía, anarquismo y todo a la vez. Un lugar, el piso, en donde se encuentra todo lo sucio, porque ya no es la tierra. Es, simplemente, suelo. Pero un lugar de regocijo para la infancia: allí donde poder jugar, ensuciarse, revolcarse, sin importar ni manchas ni consecuencias. La dualidad de lo sucio, lo polvoriento, fruto de abusos, por un lado, pero también posible fruto de juegos e inocencia.

Objetos que representan poderes, pero que aquí quedan a un mismo nivel. Altares que no lo son, como ese bodegón del zapato viejo mironiano pintado en plena guerra civil, donde ya no hay mesa, donde todo queda en el suelo y no hay ya succulentos manjares, sino comida podrida con una botella incandescente. A ras del suelo. Eliminando poderes y alineándolos en un albedrío que no es sino el que los ha visto nacer: armas, iconos religiosos, cómics, juguetes, todo al tiempo, porque todos están unidos en su origen. Como un anti-rompimiento de gloria barroco, una acumulación que, a mínimo que la analicemos, engendra un sentido: el absurdo del fetichismo cuando reconocemos esos símbolos que rozan lo kitsch, pero que, a la vez, nos hablan de crueldad y desvelan nuestra ingenuidad.

Objetos que son también juguetes, pero que perdieron su inocencia a muy tierna edad. El mundo de la infancia amenazado desde la cuna. Al tiempo, se recupera esa seriedad nietzscheana de los niños al jugar y que acomete Víctor Hugo Bravo cuando se pone a trabajar y transforma deshechos en objetos estéticos que, más que hablar, nos gritan; más que tocar, nos desgarran. Ensamblajes rudos pero honestos. La madera como elemento base natural, material que prende fuego rápidamente. Como si todo ya anduviera en llamas a nuestro alrededor. Juguetes que pueden matar. Y, ¿qué hace ese carrito de niño con colores de camuflaje de guerra? ¿No es acaso situar al hombre, desde un mismísimo principio, en un estado de guerra o, más bien, en su propio estado de guerra?

YO, BESTIA

El hombre es también uno de los leitmotiv más constantes en la obra de Víctor Hugo Bravo, pero bien lejos del canon renacentista. Se acabaron las alabanzas a todos sus logros e inteligencia. Aquí, lo que se nos muestra es la otra cara, violenta, perversa, sin condescendencia. El hombre, sí, aparece en la obra de Víctor Hugo Bravo, pero lo hace como silueta e incluso como sombra, pues es arrancado de su absurdo antropocentrismo. Aparece como un ser monstruoso, a caballo entre lo humano y lo animal. Yo, bestia. Capaz de liquidar su propia conciencia, de actuar a sangre fría. Solo que la diferencia entre hombres y animales consiste en que, en nuestro diccionario, los vocablos crueldad, dominación, poder están incluidos, mientras que para los animales son completamente ajenos, pues estos solo responden a su instinto. Si los renacentistas se empeñaron en legitimar el poder de construcción del hombre, Víctor Hugo Bravo se encarga de legitimar su poder de destrucción.

El cuerpo humano como tal, como objeto, aparece con frecuencia fragmentado. Aunque ya no es la fragmentación exquisita de los surrealistas, sino que ahora se presenta completamente descuartizada, maltratada. Y de entre todos los fragmentos de nuestra anatomía, la cabeza aparece incansablemente en la obra de Víctor Hugo. Despojada del cuerpo, expuesta y dispuesta para el espectáculo. Decapitaciones en masa de personajes anónimos o de símbolos de poder que permanecen erguidos solo por unos frágiles bastidores. Títeres, peleles. Iluminados con neones o abandonados en la más terrible de las penumbras. En realidad, podría ser la cabeza de cualquiera de nosotros.

CODA ABYECTA

Lo viscoso, lo crudo, lo abyecto, lo violento se dan cita en la escenografía perversa que prepara Víctor Hugo Bravo ante nosotros. Si hace ya más de siglo y medio, Rimbaud repudió a la belleza sentada en sus rodillas, Víctor Hugo Bravo ahora la tira directamente al suelo y le apunta con un arma.

En la serie de retratos superpuestos “El crepitar de los insectos”, último de los trabajos del artista, encontramos superposiciones de rostros que se adhieren en carne viva a otros rostros anónimos o personajes de ficción conocidos, muchos de ellos cruentos. Solapamientos de semblantes y fisionomías que llevan a una deformación monstruosa, haciendo coincidir gestos y líneas que se desencajan hasta llegar a lo abyecto. Imágenes deformes que se desdobl原因 como sus protagonistas. Mitad hombre, mitad bestia. Un flujo sangriento de historias que quedan en un catálogo siniestro y alimentan nuestra iconografía imaginaria más virulenta.

Mediante estos montajes, que parecen ser piezas de archivo o de laboratorio, juegos visuales que llegan a la monstruosidad. Retratos que se tornan, paradójicamente, más reales en la ficción de sus superposiciones. Capas de fisionomía que ahondan

en lo psíquico. Muecas que se encubren y falsean para dar un aspecto que ya no nos habla de la apariencia externa, sino de la interna. El rostro, aquel que nos define y nos hace únicos, aquí se vuelve uno, en la acumulación de varios mediante la libre manipulación del artista en búsqueda obsesiva de lugares comunes, de coincidencias en arrugas, dientes, cuencas de ojos, mandíbulas desencajadas; una búsqueda de lo grotesco que se apelmaza y se fusiona viscosamente. Retratos psicológicos despojados de aura que se sumergen en las tinieblas del ser humano. Cabría preguntarse si el visionado por separado llegaría a ser más agradable.

Ambición, sadismo, desbordamientos y una larga lista de perturbaciones mentales que aquí Víctor Hugo Bravo nos presenta en negro a través de lo más definitorio del ser: su rostro. De nuevo, el negro. Pero ya no como color de luto o de lo siniestro. Ahora hablamos también de raza, de origen. El trato despectivo, incluso peyorativo que se traslada a la historia real y a una lamentable actualidad de discriminación y empoderamiento ante lo que nunca perteneció al ser humano: el sí mismo. Pues él no puede poseer a otro, pero su gran ambición es conseguirlo. Locuras, obsesiones, depravaciones que están a la orden del día.

El retrato fotográfico como una historia de la memoria. Pero una historia en la que ya nadie sonrío y, si lo hace, provoca escalofríos. La ficción para explicar eso que resulta inexplicable, que el hombre a sí mismo no puede traducir, pues es una lengua que procede de su misma naturaleza, esa que se sitúa en el lado más oscuro y que es tan nuestra. Resulta tan difícil mirarla a la cara. Una memoria que se solapa, que deja cabos sueltos en nuestra conciencia pero que aquí Víctor Hugo Bravo se encarga de zurcir con un grueso y tosco hilo, de pegar y despegar sin miramientos, hasta dejar esos rostros desgarrados de violencia, comidos por la violencia. La memoria alterada que recuerda y no olvida, que huye y se queda ante nosotros petrificada, mirando fijamente e interrogando sobre la bestialidad que inunda cada día ante nuestra pasiva mirada.

Tiempos que corren.

El lado más salvaje de la vida...

Hey, honey, take a walk on the wild side...

Referencias

Bataille, Georges. El erotismo. Barcelona: Tusquets, 1997..

Bravo, Víctor Hugo. El crepitar de los insectos. 2020. Trabajo en proceso.

Bravo, Víctor Hugo. Yo, Bestia. Exposición curada por Patricio Muñoz Zárate. Santiago: Sala Vespucio Sur Museo sin Muros, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

Pacurucu, Hernán. «Cabezas cívicas: cuando el juego se hace verdadero» (sobre exposición Cabezas cívicas, de Víctor Hugo Bravo). Imaginarios de la barbarie. Otra maneras de mirar el arte. Guayaquil: I. M. de Guayaquil, 2019. 286-289.

SHAPES, FORCES AND ANOMALIES AT THE LOCAL ARTISTIC SCENE ON VÍCTOR HUGO BRAVO'S WORK.

Mauricio Bravo Carreño

“Life's impetuous strength flows through plants and animals without a formulation.”

Introduction to Metaphysics,

Martin Heidegger.

“Wind, water, or steam could, without a problem, take the place of men.”

Hyperobjects, Timothy Morton.

To write about the vast and prolific plastic and visual work of Víctor Hugo Bravo, as well as about his figure, poses a two-level difficulty for me. The first level is related to the unclassified nature of his work, since it cannot be put into the categories of conceptual, political, relational, or contextual art; neither can be classified as a re-used postmodernism of subjective or expressionist orientations. Actually, this artist's works appear to be the result of an impersonal artistic will in action; of a drive-based and acephalous dynamic that overflows every part of the subject's figure and the set of convictions that guarantee his stable and self-constituent identity. The second difficulty that I face when writing about Víctor Hugo Bravo (equally important than the latter and also correlated) is associated with the heterogeneous and anomalous character of his imaginary. This is manifested in his assemblages through the use of images that threaten and destabilize the established categories that shape the order of the world; and, most importantly, they distort up to confusion the dimension of the values through which we transform life into a weak reflection of our primal fears and dreads.

Indeed, the formulation of critical statements not attached to the individual, the self-creator or the Cartesian-Self; and the making of an aesthetic approach that unsettles our primal perspectives of values; makes me think that his work is oriented, or directed, towards the production of an aesthetic space whose content or dynamic of expression is located beyond good or evil, as Friedrich Nietzsche would say. In other words, it must be far from all the figments that humans have created to keep themselves safe from the non-human dimensions that overwhelm their humanity.

Within this exploration of a dimension of aesthetic consistency that does not obey the anthropocentric patterns that rule our subjective progression, I believe that what prevails the most in Víctor Hugo Bravo's work is, without a doubt, the animal feature. What I mean is that, if there are figures that could give us access to his work, it is evident that all of them would be closely related to the deterritorializing or disfiguring power of a life prior to the human one.

Not only do I believe this because of his work with animal figures, insects, bacteria and everything that can distort the appearance of men, turning it into a distasteful hybrid with a presence that equals or even exceeds in importance the signs of our Western culture. I also believe it because, by observing his installations in detail, it is impossible not to notice the similarities between his appropriation tactics of the exhibition spaces and the manner in which beasts mark their territory or build their nests and dens.

The same signature function or territorial mark is present in the use of camouflage, stains or blots, political symbols and icons, objects and the multiple atrocious images of bodies present in Víctor Hugo Bravo's work. Moreover, these plastic elements become impersonal artistic forces that, simultaneously, make the spectator feel fear and fascination, either provoking them to flee or be definitely captured. Therefore, contemporary art, to this artist, is not a means to express ideas, concepts or contents that reinforce the subject's humanity or give an artistic expression to their wicked consciousness.

This animal or amoral transformation of praxis and the artistic reception is also manifested in his aspect, appearance or performance. Víctor, to the many people who know him, does not fit with the human image — and too human — of the contemporary artist. This is because of his bellicose, propagating, mutant and expansive being. It can be violent for some and alluring to others, but he distances himself from the priestly attitude that characterizes the contemporary artist. As opposed to this priestly image, Bravo presents the image of a white-looking beast, bulky and with camouflaged skin that wishes to dominate and expand its field of action, environment or natural habitat, which is the art and the flesh of its viewers.

This background, even though it seems anecdotal, it is not, because the man and beast symbiosis expressed by this artist is much more than just a conjunction of a style — or looks — and an exceptional professional performance. Actually, the connection between its nature and the particular rubrics or traits with which said physiology expands are a clear sign that this artist's conatus has led him to situate his work in a creative space; a space that radically transgresses the anthropocentric or humanistic perspective which has dominated the production of Western art. Like critique Inés R. Artola states in an interpretive text of his work, "Man does appear in Víctor Hugo Bravo's work, but as a silhouette, a shadow, stripped from the absurd anthropocentrism."

It is necessary to emphasize that the conception of art under a humanistic or anthropocentric perspective has been the pivotal factor in the development of a view of aesthetics that promotes the oblivion of the belief that "humans have constituted themselves in the texture of animals, and they still do." (Lestel 11-12). Indeed, the primacy of a humanized consciousness and a language beyond the drives, the physiology and the somatics have made us believe that creation and art are exclusive manifestations of men. However, the infinite morphologies present in nature; as well

as the multiple manners in which biology alters the genetic codes, creating malformations, textures and unthinkable colors for the mind of men; is proof that our humanity is not the origin. Humanity simply is the inheritor of that power of impersonal creation, whose main characteristic is not requiring any reason or foundation that justify or give an interpretative meaning to its immeasurable and arbitrary creations.

Even though it is a recent topic in philosophy, thinking about art — in the artistic field — as something outside the human or as a product of an alien force to the subject is a questioning which already has some strong tradition. The will to power in Friedrich Nietzsche, the creative evolution in Henry Bergson and the individuation in Gilbert Simondon are only a few of the concepts which made Western logos question human as the center of the universe. Although, it is in the collaborative work of Gilles Deleuze and Félix Guattari where the artistic power of men is radically displaced towards the animal universe. Just as they argued in *Mille mesetas* (Mille Plateaux), "Not only art does not wait for men to start, but it worth questioning whether it ever appears in men, except in belated and artificial conditions." (362) We ought to think about this gap, that wait or delay, implicit in our forms of expression. The reason is that, maybe, through the change of speed in our manners of feeling and thinking, we will achieve an aesthetic synthesis that integrates the multiple types of expression from the latent and molecular agents that the contemporary or aesthetic knowledge has always blocked in our subjectivity. In their analysis of Kafkaesque literature, Deleuze and Guattari place particular attention on animals and their singular forms of expression, as a reference to the semiotic economy not articulated by men. Thus, the howls of dogs and the screeching of rats constitute themselves in non-significant and sensitive flows that compose modes of subjectivity that no longer place man as a space of privileged territory.

The existence of an aesthetic subjectivity of the aforementioned characteristics is the one present throughout all Víctor Hugo Bravo's work. In each of his productions, it is possible to see how the imaginings of a latent and molecular entity secretes forms, excretes things, shapes spaces and utters words, which only aim to systematically attack or violate the binary organization of our socialized consciousness. In his assemblages, it is rather common to see how the epistemological categories of subject and object, organic and inorganic, life and death, health and disease, female and male, eroticism and pornography are constantly combined and indeterminate. Thus, they recreate a body without organs that relishes both its undifferentiated and formless anatomy, as well as its rigid modulation or military individuality.

In order to accurately understand the issues here developed, especially how Bravo's works question the anthropocentrism present in the Western systems of expression and thought; I consider it is necessary to analyze separately the plastic strategies and the philosophical narratives present throughout his production systems. Thus, I seek to define the different aspects in which an animal progression manifested in his creations generates an artistic work model that responds to the changes and transformations present in current society.

YO BESTIA/ YO MUTANTE/ YO LOSER (I BEAST/ I MUTANT / I LOSER)

Between 2012 and 2013, Víctor Hugo Bravo presents the following exhibitions: Yo bestia (I beast) at the Museo sin muros in Concepción (2012); Yo mutante (I mutant) at the Cultural Center of Los Andes (2012); and Yo looser at the Contemporary Art Gallery in El Bosque (2013). I will not be referring as much to his artwork, as I am interested in highlighting or reflecting on the process of depersonalization and hybridization present in such particular titles. Indeed, in each and every one of his exhibitions, the artist has decided to associate the personal pronoun “I” with the figures of the beast, the mutant and the looser; figures whose common factor is to expose modes of existence which are marginalized from the dominant pattern. In my point of view, we should understand this decision as a radical affirmation that the subject of the aesthetic enunciation is not the individual, but an entity or potency inhabited and enabled by forces of non-differentiation or multiplicity. Both in his corporal dimension and socio-political articulation, deformation to this artist symbolizes the rebel, irrational and unrepresentative substratum present in life, and especially, the will of power that resides and inhabits in it. This feeling that there exists a power prior to our power, politics prior to our politics, anarchy prior to anarchism, or a will that goes beyond humanity is what his work tries to capture and portray to the viewer.

As I have previously stated, Víctor is an artist that works “with his animal side expressing words.” (Lemm16) However, in the aforementioned exhibitions, this search of expression forms not submitted to the anthropological signifier is displaced to the exploration of the constituent and disruptive potential of deformity, abnormality and residues. Apparently, this artist uses the monster, the machine and everything that refers to the loss or perturbation of the human form as figures that allow him to counteract the Apollonian pattern that dominates the expression forms of criticism in contemporary art. Human forms —excessively human — that, because of it, do not reflect the contradictory nature of our current existence; or, even further, they cover it with a veil that impedes us “to see all the terror there is, the cruelty, the mystery, the emptiness and the fatalism at the bottom of things in life.” (Nietzsche 37)

Such a stance, due to what apparently manifests itself as negative, necessary to evade, erase or simply beautify, indicates that the artist also practices a politics of forms that directly seeks to counteract the sharpness and transparency of the modes of aesthetic or artistic subjectivity that predominate in today’s scene. These modes of creating do not alter what is politically correct. They are characterized by working with a frugal economy of the means and with great neatness. In thematic terms, they address our states of crisis, conflict, uncertainty and terror; yet, while subjecting the visual to a classic or Cartesian regime, the image of a world freed of their opacity and secret violence is created¹

1. In what is contemporary, the real can only act in a traumatic manner, as Hal Foster puts it in *The Return of the Real* (2001). However, in the work of Víctor Hugo Bravo, the sinister and the ominous in things manifests itself in an affirmative manner, as that which is truest in our existence. Therefore,

In *La salvación de lo bello* (The Salvation of Beauty), Byung-Chul Han notes that “the polish, neatness, smoothness and perfection are the hallmark of identity in the present age.” He emphasizes that we are in a social context in which “everything negative is eliminated.” This lustrous and non-contradictory aesthetic regime in which coincide “Jeff Koons’s sculptures, iPhones and Brazilian waxing” (5) is what Bravo’s Yo mutante (I mutant) defies. His positioning from a formless or acephalous self is only because of the need to make visible the b-side of reality; something that a great part of contemporary art strives to cover up, veil or hide. For this artist, the contemporary reality is submerged in market logics and subjected to the constraint of a prefabricated happiness; it is fraught with paradoxes and, particularly, full of dissonances and counter-productions. This way, his zombie identity; since in his work “everything happens as a plague, through infection and theme bites” (Fernández 13); plunges and wallows in heinousness, with the sole objective of exposing to us the horrors plotted by postmodern and contemporary joviality.

In present times, the anthropocentric fixation to which our aesthetic subjectivity has been submitted manifests itself in the contemporary field of arts through the exclusion of the signs that encode our immanent relationship with the world. Nevertheless, the work of Víctor Hugo Bravo, on the contrary, forces us to look at reality without omitting the field of forces, resistances and the factual struggles that sustain it. This perspective present in I mutant, I looser and I beast is an innocent view; a view that does not wish to judge or assign adjectives that classify the material and social processes, much less sentence them as positive or negative. This perception of reality; without the need to find reasons, values or external foundations to its agitated occurrence; entails a joyous view that relishes and enjoys the tragic beauty of things. Beyond the smoothness, neatness and polish, the artist composes his self with all the roughness, coarseness and irremediable ugliness present in the world. Without creating poetry of the grotesque or the negative sublime, the work of Víctor Hugo Bravo is oriented towards a realistic perspective of the world, thus, requiring us to abandon the ideas and representations that we make of reality and of ourselves. From this approach, what he asks of us is to open ourselves to the aspects of things that go beyond our thinking and to overcome the array of knowledge with which we reduce the pain caused by their contact and proximity.

THE ORDER, THE MOLAR-MOLECULAR CHAOS

After generally analyzing how Víctor Hugo Bravo creates relationships or aesthetics interactions towards radical non-human dimensions through the opening of his own self, I will address, in the following analysis, the problems that can be deduced from

what is traumatic and shocking in his works must be understood in an intensive plane and not representative or figurative.

the strategies and the phenomenal dimensions portrayed in his assemblages and spatiality. Among the aspects that characterize the artist's assemblages, it seems to me that chaos and order; or paraphrasing Gilles Deleuze and Felix Guattari, the schizoid and paranoid pole; are constituted, in complementary moments, as aesthetic forces that act in unison and tactically structure themselves as twin entities. The paranoid pole, which codifies, determines, regulates, sanctions and inserts the forces in a clearly molar and intelligible regime of representation, dialogues and discusses its expressive potential with the schizoid pole; in other words, with the anomaly and force of the burst and dispersion. Bravo transforms both poles into a libidinous path through which the schizoid-molecular flows without having to overcome the obstacles and restrictions imposed on it by the social sphere.

It is of my interest to emphasize that the manner in which this artist complementarily articulates both the molar and molecular, as well as the forms with the forces, provides a meaning to his assemblages that differs from the manners of human thought about how things should be. Order in the human social world must be imposed onto the amorphous forces of the collective body, thus establishing normative dispositions that direct desire towards a specific purpose. However, in Bravo's non-human social model, that which orders or commands does not differ from what obeys; instinct and reason, or desire and that which channels them, freed from their anthropological framework, are there only to reinforce and stimulate the potency of their multiple and heterogeneous being.

This can be accurately seen in his latest assemblages, such as *Cabezas negras* (Black Heads) (2017), *Yo bestia* (I beast) (2012), *Yo mutante* (I mutant) (2012), etc. In all of them, the camouflaged background acquires a strong importance. These warlike diagrams, indeed, work as maps or marked territories that define specific geological zones inside the room. Ethologically speaking, they define a property zone, and therefore, a perimeter that must be thoroughly delimited and defended by the artist with signs, objects and images of all kinds. This material aspect expands and contracts, thus emphasizing its energetic nature over its formal identity. As a whole, they build swarms or semiotic constellations in which chaos and cosmos refer to systems of spatial configuration.

As Juan Duchesne mentions about the Mexican science philosopher Manuel de Landa, "The assemblage is legion. It is population, multiplicity of cells, atoms, people, living species, institutions, cultural artifacts, sounds, temperature gradients, or the combination of them." This idea that assemblages are a composition system based on multiplicity and not on individuality has always been present in the installations of this artist. In these works, each element appears as a unit to a certain extent; they are not isolated forms, but a bundle of signs that aimlessly move or migrate through the geography of the room. Moreover, in the artist's assemblages, the objects and supplies extracted and collected from their immediate environment gather together, but separate at the same time; as if the artifacts designed by him emitted force fields that attract and repel the components around them. In this sense, the elements are

there, yet they are never still or calm; rather, they are convulsive and spirited. Due to the latter, we could say that each object and image dispute the space they inhabit. They fight and struggle to make their power or will of significance prevail.

Hence, what moves around the room are desires, wills and nameless powers without a self who guarantees their plastic identity or assigns them their provenance or place of origin. They are partial residues that are not organized by a specific narrative purpose or gathered due to formal totalitarian aspirations; therefore, they anarchically appropriate the exhibition space. Being more similar to an illicit seizure than to a programmed assemblage, these sites are spaces which find excitement due to the imposition of a formal residual substance that lacks a nucleus or an ordering center. This rhizomatic body, which only responds to drive-based or instinctive directives, articulates a semiotic world where the idea or concept are devoid of placement.

For example, the images of dictators or criminals, the heads of Chilean art theorists, the mutilated or deformed bodies and the multiple objects that the artist creates with waste of all kinds do not have a specific semantic purpose. On the contrary, we can see they desperately seek to establish a type of order which is constantly in tension and unbalanced. Never at peace or always in war, these images seem to attack each other all the time; their aggressive plastic presence is belligerent and not conceptual.

Similar to the materialism present in the work of Georges Bataille and the fecal realism in Howard Phillips Lovecraft's literature, Víctor Hugo Bravo's installations continually immerse us in contradictory fields of sensory experience. The graphic precision of his assemblages faces amorphous voluminous bodies full of aggressiveness; the images of beings altered by disease or violence collide with bodies strongly structured by military discipline. Among these poles or polarities, there inhabit an infinity of creatures of which no specific ontological status can be established; are they things or creatures? Do they belong to the present or to a distant past? Are they artifacts designed by man or tools manufactured by entities who belong to other cultures and civilizations? These questions are not answered in the work itself, since its unsettling "being there" only wants to disturb a subjectivity too accustomed to look at itself from clearly delimited places. In these dystopian spaces, nothing of what we know is complied; on the contrary, everything we have learned is broken. The military aspect no longer means order or hierarchy; violence manifests itself as an unbridled beauty; evil becomes an overly familiar experience; life does not seem to differ from death; and the man is portrayed as a weakened image of the animal.

FORCES AND FORMS, POTENCY AND POWER

The issue of power is continuously present in Víctor Hugo Bravo's work, but this factor is not addressed as it generally is in contemporary art; that is to say, from a moral or political perspective, or from a viewpoint that tries to label its exercise as good or bad.

There are no victims or perpetrators in this work, only convulsive violence that never stops altering and transforming the matter of the human, animal and object.

This view of power as a force that gives and institutes reality disconcerts most of the audience, since what everyone expects from an artist is that his work depicts his evil, cruel or simply irrational nature. But Bravo's work does not have that objective. Rather, in his assemblages, the exercise of violence, subjugation and infinite cruelty configure a universe in which good, evil and their multiple ideological counterparts have no prominence or referable power.

Indeed, the tireless reproduction by the artist of war machines and armaments, the monumental portraits of dictators, the atrocious massacres of Mexican drug traffickers; but also the bodies altered by disease and the heads of key figures of Chilean art and national urban culture always embody the same thing; that is, they refer in a rigorously systematic manner to the eternal return of the powers that scheme or structure the living things. Therefore, the reason these images affect us is because in each of them it prevails the anonymous nature of power, beyond their meaning or symbolism. It is not owned by anything or anyone, as stated by Deleuze in his classes dedicated to Michel Foucault, "Power is not the property of anyone; on the contrary, it is the exercise of everyone." (44)

This anonymous dimension of power is clearly manifested in Víctor Hugo Bravo's diverse modes of production. The vast majority of these processes are based on the exercise of forces and counter-forces that imbue matter and objects with high degrees of violence and aggressiveness. Therefore, the form does not only acquire a possible meaning or a possible representation, but is also fraught with physical tensions that convert it into a sort of being inhabited by powers and energies derived from matter itself. When we look at them, we are able to identify aspects that remind us of the quotidian world; however, when we observe them in detail, we realize that, despite there being something familiar in these bodies and artifacts, this familiarity has been completely distorted by the incursion of morphogenetic energies that exceed the intentionality of the artist or the creative subject. As a result, things disappear to give place to the spectacle of struggles and disputes that sustain their physicality.

Moreover, working with the non-human wills hidden under our everyday universe allow the artist to create a plastic world where the image of man, or the anthropocentric dimension of arts, is dismantled. This fall of the human art into the propagating swarm of mindless forces without a precise identity moves throughout all the aesthetic dimensions of the artist's proposal; objects, forms and spaces mangled, twisted and pleated by the hands of the artist participate in a space of chaos-cosmos where the senses and meanings of our humanity only have a secondary role.

Within this sensitive universe where the power of man has been overshadowed by the emergence of new expressive wills, it is pertinent to ask ourselves what is the place of the political aspect in the imaginary of the artist. It is especially relevant if we consider that one of the hallmarks of his work is the use of images that directly

allude to pivotal episodes, characters and iconography of the political history of the twentieth century.

According to the perspective developed up to this point, I can understand that the political aspect for the artist is only the form in which the forces manifest in the world of representation. What does this mean? It means that the images used by the artist are only ghosts or specters through which wills are expressed; wills that overflow the set of demands, interests and longings that shape the history of humanity. In fact, the graphic treatment to which these images are subjected by the artist indicates that there is an intention to unify and total up these icons, thus causing them to function as part of an undifferentiated and homogeneous flow. This partial nullification of their differences and consequent conversion into non-significant matter weakens their senses, but reinforces their invasive and proliferating dimension. As a consequence, signs can no longer fabricate a representation of the world, but they can account for the drive-based dynamism that underlies his political visualization.

The above does not mean that politics is a conjunction of fictions or illusions for Víctor Hugo Bravo; to think this would be to undermine the complexity of his proposal. In his work, the political aspect and politics are present, but not as a field of representations or symbols, but as a cluster of intensive relations in which each sign corresponds to a degree of power and nothing more. These signs do not signify, represent or express anything; they only mark the thresholds that intersect, thus initiating a new morphological cycle. Understanding politics based on form and its infinite mutations strikes me as the only manner to fathom power and the political aspect outside of an anthropological space. From this point of view, it is easy to perceive that the artist's proposal does not deny what is political. Rather, the characteristic of "other" in his making indicates that his ambition or desire is not to talk about power, politics and what is political; his ambition is to make them talk, forcing them to tell us about their unsystematic origin or their anarchic nature. Ultimately, what the artist desires is to question the libidinous economy that underlies these concepts.

PROPAGATE, INVADE AND CURE

In this last section I am interested in addressing two aspects of Víctor Hugo Bravo's work. The first one is related to the manner in which this artist inhabits the local art field; a manner that is marginal or peripheral, given the imaginaries he mobilizes and his use of a dirty or bizarre aesthetic. The second aspect is his work in the field of curatorial management, whose power resides in approaching the exhibition production through medical or biological metaphors that emphasize the ideas of propagation, and contamination or disease. I mention both of instances because I consider that these facets of his work project can be considered as extensions of his work production.

As it has been mentioned in this writing, Bravo operates by putting the focus on the

animal aspect. To me, this status or choice to give voice to the non-human dimensions that inhabit and significantly enable the conscious and unconscious actions of men are the cause, or the reason, why the local scene has considered his making both suspicious or seductive.

Suspicious because, for the general audience, his works and projects reject a perspective anchored in good or evil. On the contrary, he depicts that these categories are insufficient to understand the manner in which the human-animal produces a society and inhabits the world.

Seductive because his work encompasses the negative, dark and violent dimensions that, in the era of transparency and obligatory consensus, have been erased or omitted; however, such exclusion does not imply their inexistence or disappearance. In certain sense, Bravo makes it possible for the drive-based and unconscious undercurrent of today's society to emerge on the plane of visibility and experience, thus producing a sort of reconciliation or connection between the subject and his animal residues or remnants. This confluence of opposing factors makes this artist an anomalous character for the local scene, since he portrays a world without moral limits and, at the same time, channels the discomfort caused by sustaining our identity on the path of political correctness.

In order to understand this situation, it is necessary to consider that, since the 1980s, Chilean art has progressively entered a process of normalization and progressive cleansing, due to being strongly altered by the implementation of the neoliberal project. What I mean by this is that, for forty years, an aesthetic paradigm has been consolidating, in which the critical space is inseparable from the promotion and dissemination of a clean, prophylactic, transparent and highly controlled image of art and the social space.

This positive conception of criticism has been strengthened by the increasing role the scientific matrix acquired in relation to the formation of artists and the dissemination of their works, particularly in societies with advanced economies. In such cases, knowledge, having lost all its facets and angles, ceases to be thought and writing, and becomes a product devoid of emancipatory potency. In this new context dominated by the globalized academy and art market, the artist ceases to be a random and peripheral subject and becomes a professional fully integrated into the industries of creativeness and knowledge. Whether as the figure of a researcher, an academic or a part-time activist, the contemporary artist passively joins the worldwide market and assumes that his role as a producer of culture, although critical, should not be excluded from the machinery that kindly encourages and stimulates his rebellious and defiant attitude.

Furthermore, in terms of the production of the artwork, Byung Chul-Han is quite clear in stating that, in the present times, there is a predominance of smoothness over roughness; in other words, a predominance of a polished and deterritorialized aes-

thetic, whose virtue is to guarantee the viewers that their relationship with the artistic space is free of germs, bacteria and pathogenic agents. This prophylactic conception of culture, and the signs contained it that may recall the "negativity of death and disaster" (Han 6), has become the hegemonic requirement by which contemporary art and artists measure their critical potency.

Unfortunately, there are not many practitioners of the coarse exercise or "damnable" aesthetics, as Víctor calls them himself. Moreover, the few that exist are continually branded as unprofessional or as being devoid of the conceptual resources to develop a good program of critical production. Bravo's case is not the exception to this rule, rather its most brutal confirmation. Indeed, the artist has developed a counterprogram of work in which matter, space, bodies and images are presented to us violated, cracked, fragmented and broken by violence, and whose origin is impossible to determine. Thus, the world he presents to us is hostile and dark; it is a territory where everything collapses and falls, a space in which the amiable or positive dimension of things has disappeared.

Such characteristics obviously differ from a type of art that seeks to empathize with the viewer. Quite the opposite, Víctor Hugo Bravo seeks to touch their cursed part, putting them in uncomfortable positions that, in most instances, can be unbearable. This habitation of the local art scene from an improper or inadequate standpoint has consigned him to occupy a peripheral place. Nevertheless, it is these minimal qualities that make him an artist that let us understand the paradoxes that haunt art and, in the same degree, contemporary society.

Therefore, maintaining confusion and unclarity; promoting an aesthetic based on what is ephemeral and residual; or favoring the unconscious and the unquantifiable force of the unknown have been the means by which Bravo has resisted to consolidate a polished aesthetic, which is nothing more than the materialization of capital through artistic statements.

A similar situation occurs with his projects of exhibition management, and particularly with those that the artist developed as director of the Talleres Caja Negra Artes Visuales (Black Box Visual Art Workshops). In each of these curatorial proposals, what prevails is not the need to establish a concept or a theme to develop, but to be able to invade or contaminate the institutional culture through an exhibition platform. Whether it is through the use of a warlike metaphor, which imply conceiving the museum or the gallery as territories to be seized; or through a medical analogy that contemplates the viral theme as a dynamic of propagation and infection of the institutional architecture; Bravo suggests the need to understand that the acts of men, no matter how concealed their intentions are by critical discourses or statements, only have coherence and sense if they are observed and analyzed from the asymmetries and dynamics of domination in which they usually unfold or are executed.

This is a combative perspective, since it assumes, on the first place, that our life always depends on our place and function on a battlefield. Secondly, this perspective assumes that life is always threatened by agents that can destroy its organic composition. I consider this to be crucial, because it reflects the violence, hostility and viral aspect present at the base of the governmental systems of neoliberal societies. Indeed, governing societies of knowledge does not imply democratizing culture; to think that would be quite erroneous. This is because using or propagating reason as a hegemonic perspective is basically a means of hiding the irrationality and atrocities required by the capitalist machinery. Bravo's individual and collective exhibitions do not deny this field of contradictions, but rather confront it strategically. They are armed with concepts from the medical field and tactics from the military world that strongly attack the normalizing function exercised by the institutional culture and politics.

EPILOGUE: TOO CLOSE TO WRITE

Developing theoretical perspectives about Víctor's work is complex for me; not only because of the difficulties explained at the beginning, but also because the artist is my older brother. However, this relationship has permitted me to outline or attempt frameworks of analysis that incorporate other concepts and approaches to contemporary art. I believe that art criticism should have started to focus many years ago on less abstract or specific notions; in other words, forget that we are speaking about art and consider that what we comment on, or want to decipher, is the form in which the existence explains or reveals its secret contacts with power. Since his childhood, and throughout his adolescence and adulthood, my brother is someone who has decided to inhabit power by living in a dangerous and disturbing proximity with its images and its most heinous manifestations. We played the game of war since we were children, because we lived listening to the sounds of bullets during the dictatorship. Moreover, we also studied at Zambrano Institute, and from its courtyards we were able to see the prostitutes on Maipú Street. We went to the Alessandri cinema to watch our first films about explicit sex. We were addicted to the animal documentaries broadcasted on local television, and we grew up with the monsters that defined the soul of the eighties; that is, Pinochet, Don Francisco and the specters of Happening con ja. We also shared the frustration of a father who wanted to be a painter and, currently, we are united by the presence of a mother who does not remember our names. I know this entire journey is behind his works as much as it is behind my essay. I also know that art rarely takes into account the biographies that do not generate an explicit and legible diagram of a life's work; but I am also aware that it is extremely necessary to detach ourselves from the cycles of abstraction to which we are subdued by the capitalist axioms.

Bibliography.

- Artola, Inés R. Hey, honey, take a walk on the wild side. Reflections on the work of Víctor Hugo Bravo. Víctor Hugo Bravo (website), 2012. Available in <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: shaman of synthetic reason". 80 grados. Prensa sin prisa (website), January, 20th, 2012. Available in <http://www.80grados.net/manuel-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.

BRAVO'S GENEALOGY OF VIOLENCE DEMOGRAPHICS OF BARBARISM

Hernán Pacurucu C.

“The expression «poietic reason» refers to the ability to open up the world of art by building new spaces of meaning through the most varied and unpredictable symbolic means. In his cryptic jargon, Heidegger used to call this Her-vor-bringung des Seins, production of the being. And that means, creation of the the being, of the entities and, most importantly, of Dasein; the human being, which has been the subject of art since its origins, and continues to be so until today. This is perhaps the highest and most fundamental form of reason that human beings possess; a manifestation of that inventive, creative, and innovative faculty. Without it, we would surely not have been able to leave the African savannah, face new challenges and find new answers”

Gerard Vilar

Two reasons will outline the conceptual objective that will cross the interior of this brief text. The first is a hermeneutic reason that wanders around an analytical-critical basis and results in a creative gnosis. This could give us — initially — a potential approach — of the many that are possible — to the incessant work of Víctor Hugo Bravo. He, as an author of countless plastic proposals which are of installation character (through video, drawing, canvas, painting, objects and more), will provide us with the visual, aesthetic, creative and gnoseological material necessary to construct a thesis spiced with invaluable condiments. This will allow us, in turn, to try to approach to his work and, in that process, to his visual intelligence.

The second is an affective reason which takes hold of this sensitive whole. This reason, as Vilar would say, is in line with the non-reasons of art, but is able to take us to other dimensions that can be traced from the different poles of an aesthetic sphere. These are reasons which fill themselves with other senses to explode in new worlds of knowledge. They are parallel universes of those of the rational reason from the scientific model, and only the artistic practice manages to configure them. An affective reason — which undoubtedly — has placed me in “another” privileged place of the debate; it has given me the chance to look at his world — this time not only as an artist, but as a friend¹ —. This has consciously broken the Husserlian methodology of study and has, to my fortune, allowed me to acquire knowledge about the ambivalent unexpected events of the object of study. It has also given me an approach to the af-

1. The intensity of our work together, whether as his curator, writing a countless number of curatorial, analytical and critical texts, and in more significant publications such as this one. Or working on the aesthetic project on which we embarked called Bienal Nómade; a project so intense that has taken us to work as a team in countries such as Poland, Sweden, Chile, Ecuador, Argentina, currently Kosovo, Egypt (Cairo) and Spain (Canary Islands). It has allowed me to see the rise, or the origin itself, of the forms that bloom in the artist's mind. Then, he affixes these forms to his visual language through an aesthetic transfer from reality to the work of art.

fections and values that phenomenology and its investigative format deeply question, but that today are so useful to attain a more honest approach to his work and to the artistic work in general.

Thus, by achieving this poietic reason that coats with symbolic, affective, subjective, ethical, social, and emotional forms, along with many others; they are all articulated in this work in order to speak about the aspects of the rationality of a wider aesthetic judgement. On the other hand, it allows us to participate in a global understanding of Bravo's phenomenon; that is to say, the complex thought solely will be able to give us the necessary lights for a correct approach to the true complexity of his aesthetic project, and, therefore, to his discursive aim.

Therefore, we will inquire into these visual objects that are perceived as works of art. By doing this, we will access to what, in Kant's terms, was considered a mere occasion for an aesthetic judgement and which, under certain circumstances and conditioning factors, hatches as a device through which we can look at the world in a different manner. This happens through a unifying project that expresses his spirited visual gnosis harmonized by the deep relational power, which is acquired by his way to make art in each of his installations.

It is for this reason that we will navigate through those characters that bloom in the mental imagining of the artist. We will also navigate through the socio-political and legal state where these barbaric specimens develop, grow and live; including also the necessary conditions for them to emerge and multiply. This is a sort of exploration of those gloomy and strange worlds with — plenty of — similar symbols to those in our miserable history. Realities that, far from being alien to our own (field spaces of an adjoined reality), are rather familiar; many of them akin to the way we are, think or behave... and hence the mystery.

TOWARDS A TAXONOMY OF BRAVO'S STYLE

When we face any of his installations, it seems as if beneath all that rough debris and disgrace there were some inhabitants — most of them hidden from the sight of the observer —. But an archaeological hint is telling us (supported by its traces) that this place is or was inhabited by individuals, whose remains (the installation itself) are the ruins; the evidence of their existence.

It is for this reason that we have ventured on a taxonomic whim, trying to make an inventory of these objects, things and beings, or being-things, thing-beings, as well as object-thing-being; make an inventory of all types of entities from this demographic of barbarism that the artist frequently calls his installations.

THE WORLDS OF THE ARTIST

Let us start from the beginning. The places where this dynamic unfolds are spaces constituted by Bravo, which are undoubtedly outlined as places of identification, event and memory; opposed to those non-places of postmodernism. In Bravo's work, spaces have a meaning; even if they appear to be meaningless, these are places where something happened, something terrible. Perhaps there was something like Chernobyl (Ukraine: 1986), like Mayak (Russia: 1957), like Windscale (Great Britain: 1957), or like the radiologic accident from Goiania (Brasil: 1987) or Fukushima (Japan: 2011). They are places constituted by debris, by fragments of a event; they are fields full of scattered history. Some of them are maps themselves, as in the case of installations like Yo, Looser² (I, Looser), Arma-2³ or Cabezas Negras (Los in-existent)⁴ (Black Heads, The non-existent), Cabezas Negras (El rucio)⁵(Black Heads, The blonde), Cabezas Negras (Anomalías)⁶ (Black Heads, Anomalies), Cabezas Negras (De lo sucio y el fusil sanitaria)⁷(Black Heads, from the dirt and the sanitary gun); among others. Imagined maps able to cover entire places — as in Borges's tale —. They are maps that do not indicate anything, or rather indicate everything; cartographies that incite domination; power plans; topographies that any country's dictator possess on his desk as an ambitious exercise of domination; maps that multinational companies use to spread their capitalist neo-conquest venom. In short, they are assigned, viable and recognizable places, and, therefore, existent. Even though its specific localization is not known, they will never be non-places. Instead, they are places full of substance, energy; whole camps, just like the concentration camps.

Brutal camps, such as those we were fated to know in their most brutal⁸ form; camps like Auschwitz-Birkenau, Majdanek and Stutthof; the children's camp in Lodz, on Przemyslowa Street, called "the little Auschwitz," whose youngest prisoner was two years old.

2. Contemporary Art Gallery in El Bosque – 2012.

3. Anthropological and Contemporary Arts Museum MAAC – Guayaquil, Ecuador, Víctor Hugo Bravo / Mauricio Bravo – Curatorship by Hernán Pacurucu, Justo P. Mellado.

4. Residency Center of Contemporary Art Laznia, Gdansk, Poland. Exposition La Forma del diablo (The Form of the Devil) – 2013.

5. Contemporary Art Museum – MAC, Santiago, Chile. Painted installation / 4.0 m x 4.0 m x 1.80 m. Wall painting, objects, drawings, prints, videos, lights – 2014.

6. *CABEZAS NEGRAS (BLACK HEADS)* – Muestra Sustrato, Hall Juan Egenau, Arts Department Universidad de Chile – 2014.

7. Exposition at the Municipal Museum of Modern Art of Cuenca, Curator Hernán Pacurucu C., Ecuador - 2015.

8. A residency and exposition trip to Poland in 2016 organized by the University of Lodz and Cobro Gallery. They took us to visit the Polish concentration camps; an experience that would definitely make an impact in all his production.

That visit is definitely the stem of all the landscape work present in works such as *Hogar Dulce Hogar*⁹(Home Sweet Home), in which a surveillance booth is always present; or in *Speak System I*¹⁰, in *Proyecto dos Puntas*¹¹(Two Tips Project) or in *Dos en la Vida y en la Muerte*¹²(Two in Life and Death). These are works in which a control tower is located in the main part of the installation, whose sculpture simulates — without a doubt — the Nazi mode of absolute control.

From these mentions of the historical violence, Víctor Hugo Bravo takes one more step, and bit by bit the same Foucauldian control tower starts to become a wall tower for surveillance — or at least a simulacrum of surveillance — latent in the hot borders; this time is meant to talk about the limits and borders that define what can and cannot be inside those dividing walls. But in his work he puts the emphasis on those who cannot penetrate those walls, the unprotected ones, the illegal immigrants; all those who are dangerous in the eyes of power; rapists, murderers, drug dealers. In other words, once again, the artist focuses on recreating those atmospheres where the social outcasts live, those who live outside the wall; those who do not penetrate the wall, those who were not protected by it and, therefore, are in a state of ambivalence, fluctuation and uncertainty.

This is the origin of every work that deals with illegal trafficking, with the world of drug dealers, which is presented in works such as *Cabezas Rojas, el artificio del esparto*¹³(Red Heads, the artifice of fright). In this work, the space becomes a place to circulate through the forbidden. Spaces like this are El Paso (Texas) or the beaches of Miami where rafters disembark; or the icy waters of the Baltic Sea, from which emerges incredible visuals that we could experience in one of our trips¹⁴. A sort of flat pieces of land with objects made by the fishermen; a collection of accumulated branches and wood, from which protrusions were detached with rags, just like flags. This object is replicated in some of his works, the most significant being from the exhibition *Ciudad Negra*¹⁵. In the exhibition, the object — or its aesthetic representation — is in front of a classic sort of painting; and hence, the space becomes belligerent, as a battlefield. It is similar to the beaches of Normandy on a D day.

Now, the environments are bellicose and the objects become trenches, trunks hold paintings, debris whose purpose is to hide oneself from the other; it is the other who wants to kill you, the other who suspects from you, who sees you as a rival. It is the

9. *Hogar Dulce Hogar (Home Sweet Home)*, installation exhibited at MAC, Santiago, 1999.

10. *Speak System I*, Borges Cultural Center, Buenos Aires, Argentina – 2002.

11. *Proyecto dos puntas (Two tips project)*, Gallery at Universidad Complutense de Madrid 2003.

12. *Dos en la vida y en la muerte (Two in life and death)*, CEDOC, Atacama, Chile, 2004

13. Residency and exhibition in Christopher Paschall S. XXI Gallery from Bogotá, 2018.

14. This time was a trip to Gdansk city after a friend's invitation to his residence.

15. *Ciudad Negra*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2018.

total barbarism of a human being who preys on himself. This is how the camouflaged emerge, and the final battle is imminent.

Finally, we could state that the spaces the artist recreates have a bit of all the formerly mentioned; a bit of concentration camps, hot borders, spaces of tragedy or places for battling. However, at the same time, they have a bit of baroque palaces in crisis or of spaces of decadent royalty with a touch of contemporary nouveau riche palaces.

I prefer to perceive the space in the installations created by Bravo as a gigantic chopping board, where fragments of each space are gathered together. Moreover, this gathering helps to tone up the critical state given to the installation space, which becomes an indistinctive zone between several planes; the legal, philosophical, social and aesthetic plane.

On the one hand, in Bravo's spaces, the aesthetic value plays a role that links it to art and (even if what is saying is purely obvious) penetrates us along the lines of hard visuals. Meanwhile, the environments — on the other hand — seduce us neurologically and are involved in a socio-historical, political and legal development. With this, the artist intends to impose each of his assistants the ethical-historical consequences.

This is the reason why it is admirable how the artist leads the theoretical-plastic reflection through a metaphorical history with a dystopian character and a neo-punk style (which is even reflected in his own appearance). He does this to place his finger on the sore spot and introduce the political modulation in certain aspects that move away from the usual mainstream themes. The latter is precisely one of his greatest values; he does not need to adapt to tendencies in order to keep a critical program that is rather needed by art nowadays.

TOWARDS AN ONTOLOGY OF THE OBJECT AS CONCEIVED BY BRAVO

Once the space where the action takes place has been analyzed, we continue to unravel the great amount of objects that frequently appear in the artist's iconography, thus, establishing the aesthetic framework and his world of signifiers.

In order to do this, we must understand that — and paraphrasing Didi-Huberman — these objects look at us. They are shapes that call for our attention and catch us within their morphological sense. Only in this way we will discover the true intention of these objects, whose value is undeniable for the hermeneutics of his work.

a. The warlike-aesthetic objects

They are present in almost all of his works. They are shapes, just shapes, that despite the sophisticated look, they may have no function. They are shapes that simulate false and complex weapons, but are in fact deprived of any function; simulacrum-ob-

jects elevated to their highest aesthetic level. It sort of suggests that violence today is more effective when it is elevated to a aesthetic plane. Martial arts, octagon fights, boxing events would be examples of the aestheticization of violence. Nevertheless, they would also teach us that shape by itself infringes power; the grey-suited gorilla presented as a bodyguard of some millionaire or politician, the muscular guard of the club, as well as the Tsar Bomba¹⁶, which is 3,125 times more powerful than the Little Boy¹⁷ (dropped on Hiroshima). Only their presence is scary enough; the US aircraft carriers known to be named after their presidents; or the iconic Nazi submarines that, just by appearing off-shores in the country to be invaded, provoke intimidation.

All of them are aesthetic objects rather than functional; just as Bravo's warlike objects, they manifest themselves through their shape only and through their intimidating and strident character.

b.- The downed flags.

They always look despondent. Some of them even graze the ground. They might be symbols of lost battles or about to be lost. These flags have reed flagpoles. They remind us about a patriotic era, and therefore, also heroic. They also remind us about an era of cheesy symbolism, the one being taught today in public schools. They are a reminder of times of national anthems, patriotic pride, borders; of Homeric oaths and epic moments. In conclusion, they recall great meta-stories of a world that today seems so distant, and that we all lived in one way or another.

c.- The unceasing camouflage

Within his aesthetic program, camouflage emerges as the irreplaceable element that pervades most of the objects. On the one hand, it conceals things, and hence the use of camouflage. Although, we have to understand that in the process of concealing it also unifies everything as the main strategy of disappearance. Thereupon, this double meaning of concealing by unifying makes us think that, in Bravo's work, the camouflage feature first attempts to hide in the sinister setting or installation area placed by the artist; albeit, knowing that in this process the most interesting thing is to understand when the objects, walls, pieces, floors, debris and everything that is camouflaged enters into the unifying process. In this sense, the object that is particular, diverse, different, and ultimately even "sublime", becomes similar, equal. It loses its particularities to enter into the world of the masses; a mass object is molded in the heat of equality, similarity and parity. By camouflaging, it loses its identity. It loses personality and, as such, ceases to be "unique" and transforms into something common.

16. Hydrogenous bomb fabricated by Russia.

17. Launched mercilessly in 1945 only as an example of the military might. It is but a sample — and nothing more — of the brutality that the human being possesses to end life. However, today the whole battle is sustained by a boasting of violence rather than the exercise of it, since at this level it would mean the extinction of human race.

Once camouflaged, the only thing insurmountable becomes a whole. This massive, popular, rebellious, fighting and clear whole is transformed into public, vulgar, coarse, ordinary, common and simple in the eyes of an elitist aesthetic. Thus, it manages to belong to that dark side of the moon; that side that Bravo is interested in presenting. The side of the camp of the misfits, of the helpless, of the maniacs, of the depressed; perhaps the most human side that we all want to hide.

d.- The impaled

The impaled are often heads of powerful people which were torn off and put on reeds as trophies; trophies exhibited in the installations of Víctor Bravo. It is just like a tribe (whichever one inhabits in his head and in these installed places). A tribe that, in a ritual act, impaled the powerful to steal their power, just like the cannibal thought of Oswald de Andrade. These characters are abducted and their heads and minds are reduced, since that is the place where their power lies, in their thoughts. In this manner, politicians, intellectuals, curators, writers, artists, museum directors, art critics are abducted, their bodies are eaten and then exhibited as amulet trophies that prove that their power was unable to overcome the power of art, of his art. Therefore, despite being powerful, they are losers of this battle and become trophies of the artist and the world he imagines.

e.- The spider piano, the spider tank and the Nazinger

The characteristic that they all have in common is that they are depicted as alive objects; objects merged with living beings. In the first two cases with the spider; an icon in Bravo's aesthetics which appears in several of his works; it often appears as a direct painting on the wall. In other occasions, it forms ensembles and visual compositions; in others works, it is adhered as the print of an object.

Both the spider piano¹⁸ and the spider tank¹⁹ emerge from the most terrible nightmares, those dreams with spiders. Due to this, they possess a surrealist flavor that remind us to Breton's epic avant-garde, but this time infused with a critical sense.

On the other hand, the Nazinger series, exhibited in various occasions, has transformed since the exposition Yo Bestia (I Beast) or Yo lossier²⁰, in which appears as a half-machine and half-spider sculpture. In subsequent expositions, such as Yo Mu-

18. The *Spider Tank* now belongs to one of the most important collections in Chile. The collection of the MAVI, Visual Arts Museum in Santiago de Chile.

19. Exhibited for first and only time at the Chirstopher Paschall's XXI Gallery in Bogotá, 2018.

20. Presented at the Contemporary Art Gallery of El Bosque - 2012.

tante²¹ (I Mutant) or Nazinger II²², it takes a human form; the Nazi dictator merges with a machine due to his ideal dream of the perfect race.

In the case of the project presented at the Museum Nahim Isaías, due to the 40 and the B residency²³, the Nazinger acquires a social nature. In this occasion, it is assembled by a group of socially vulnerable children along with the artist in order to be presented afterwards at the museum.

f.- The revolutionary posters, the swastikas, the iconography of the class conflict and the popular idols

Another iconography rather present in Bravo's work appertains to all these posters similar to those of the socialist Russia. Sometimes, there are murals²⁴ with idols such as Lenin, Trotsky, Stalin; or with their counterpart, the Polish Lech Wałęsa. In other occasions, there are workers holding weapons, etc. All of them fulfill a particular function, which is to consolidate the place as a historical act beyond the messages they might convey, (which would be implicit to emphasize in this text). The most important thing — I believe — is that its pure aesthetics bring us back to a historical period, and I think that is what this is about; it is about generating an atmosphere that, while being magical, can leave us with a historiographical trace. This is vital so that the spectator does not lose focus and does return to the most significant fact of all his installations; that these spaces could be part of a parallel world, however, this is a world in which we have already lived. This makes a critical path viable, which moves us away from those worlds projected by magical realism. It takes us into a highly critical imagining capable of boycotting a cruel history, at least from the point of view of art.

Then, the scythes, the hammers, the swastikas, the stars, the red color are part of the geographical game that dispenses a historical legacy. However, above everything else, it provides us a cartographic and temporal GPS to prove to us that the creativity of art does not lie in the construction of imagined worlds; it lies in how those worlds intersect with that reality at some point in order to modify it.

21. Presented at the Cultural Center of Los Andes, Chile - 2013.

22. *NAZINGER II ESIO*, Espacio San Isidro / 2016.

23. *Residency called 40 y la B, when art gets to its original state*. It is a proposal carried out in the southwest Guasmo in the city of Guayaquil, a vulnerable area. It is a residence aimed for two groups of children with problems and for elderly people.

24. In many of his works, murals can be found. For example, in the expositions *Cabezas Negras, el rucio (Black Heads, the blonde)*, Contemporary Arts Museum - MAC, Santiago, Chile. Painting Installation / 4,0 m x 4,0 m x 1,80 m / Mural painting, objects, drawings, printings, video, light - 2014. *Cabezas Negras (de lo sucio y el fusil sanitario) (Black Heads - from the dirt and the sanitary gun)*. Exposition at the Municipal Museum of Modern Art of Cuenca, Curator Hernán Pacurucu C., Ecuador - 2015, among many others.

g.- The giant cloths.

There are some completely hanging and some barely held by some scaffolds that keep them slightly affixed to the wall. There are some on the floor or hanging just by one end. All of them hang. They dingle, making their quality as cloths noticeable; and, of course, the effect of the movement makes them unstable, on the verge of collapse, or at least modifying their status. There is a predominance of red and black. Their format is large. In their interior, they contain a lot of representations, a lot of violence. They seem as containers of humanity's history of violence, or of some humanity. They are indecipherable because the author wants them to be; however, like everything in his work, he leaves us traces which, combined to the other objects, propose a conceptual north whose challenge is precisely that of decoding it.

h.- The bones, the plants, the organic waste, the utensils, the pan, the potato masher and all the objects in the house.

All the organic elements and domestic objects incorporated into his installations become vestige objects, relics of a future, instants of a step, signs that there was life there, or that there still is. They are signs that at the end, and just like the theories of the third landscape, even under the remains, the rubble or the ruins, life can be created; a life with complex organisms, a structured life. It is a life with an organized structure, and that organized form is what we will try to reveal.

THE BIOPOLITICAL AND SOCIO-LEGAL PLATFORM OF BRAVO'S CHARACTER

The inhabitants of these spaces and the perpetual state of exception in which they live. For a correct approach to the subject, we appropriated terms drawn from contemporary political philosophy in its most incisive discourse; that of Giorgio Agamben. From his perspective, he would tell us that we live with the urgency of a state of exception, since this state of exception lives, like a ghost, inside our political and legal system. This state of exception is understood as that vacuum in which actions without any relation to the law are performed, portraying its great effectiveness with the fascist and National-Socialist machinery. Nevertheless, although Hitler, Mussolini, Franco or Stalin are portrayed as dictators, in Mussolini's case (who was head of government with a power legitimized by the law) and Hitler's, who was Chancellor of the Reich (legally appointed); both of their regimes, fascism and Nazism, never abolished the existing constitution. They did install the paradigm of the Dual Estate, which consisted in a superimposition of a parallel structure on the great constitution and that it did not affect it; it overlaps the constitution thanks to the strategic development of an state of exception. Due to this — like it or not — neither Stalin nor Hitler can technically be considered dictators.

We can see here how the development of this state of exception constitutes the necessary basis for the consolidation of an entire exercise for the suspension of the legal order (understood as a provisional measure). The small detail is that it is transferred

to a paradigm frequent of the governments; it is used today by any group or “democratic” regime, in which case the forcing of this legal space is used to take it outside its limits (state of exception). It also demonstrates the political-metaphysical maneuver typical of the West, whose evolution moves from Hitler and Mussolini through Guantanamo to the present day.

Then, returning to our aesthetic analysis of the state in which the characters in Bravo’s mind live; they live in a perpetual state of exception due to the neutralization of law, in which life is treated as matter without human form. It is as if the concentration camp model did not abandon us and prevailed in its crudest essence; no longer as a cremation factory, but as a privileged concept of power that has allowed the human being — within this intractable regime — to be deprived of any possibility of their rights.

Finally, the ones who inhabit these landscapes or homo sacer²⁵.

Having said this, the concept of state of exception gives way to the birth of the figure of homo sacer, who is undoubtedly the inhabitant par excellence of these spaces of the artist. This is stated taking into account that what would subsequently define the condition of homo sacer in the field of theoretical debate is the violence to which the individual is exposed. It is a violence so brutal that any other subject can kill him and this crime does not qualify as homicide, nor as sacrifice, thus opening a gap between any possibility of defense and also of crime, obviously.

Then, to Agamben (who begins with the concept of Roman law) the homo sacer applies to any individual who lets his life exposed to the sovereign power after committing a crime, nullifying any possibility of application of rights on this person. This means they are alive people who might not be, since their death will not be considered a murder (total cancellation of the value of life), placing the individual on the fringes of basic respect; they are turned into zombies that wander devoid of all hope. Agamben subtly recovers this concept to touch the subject of the current outcasts and, in this way, to be able to locate them, knowing that the sovereign power does not consider them political subjects, but pure physical life; and thus to understand the brutality of the act. He demonstrates us that as in the case of the jurist Carl Schmitt, a Nazi theorist, who uses the Roman formulation of *iustitium* to justify the Nazi abuse, the current power uses the state of exception and homo sacer to justify the criminalization of those masses of individuals who wander without the possibility of any kind of right.

Therefore, the beings that inhabit Bravo’s spaces are undoubtedly homo sacer, inhabitants to whom it has been applied an exercise of biopolitics (understood as the intervention of power in life) to annihilate them; to turn them into shadows of themselves, into agents without hope, figures of disenchantment. They live without a task, without a mission, without a future. In a nutshell — and in present terms — they are beings of an alienating postmodernity.

25. AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida* (1995), ed. Pre-Textos, Valencia, 2003.

“JE VAIS VOUS RACONTER UNE PETITE APOLOGUE”.

[Teleiopoiesis, legendary psychasthenia and parabasis in the pre-text of Víctor Hugo Bravo's warlike paraphernalia].

Fernando Castro Flórez.

“Deceit, violence and envy shall grow; always around him, despite him being honest, peaceable and benevolent. And regardless of all their dignity to be happy, the honest [men] whom he finds apart from him will, nevertheless, be subjected by nature to all the misfortunes of misery, disease and premature death, just like the other animals of the Earth. And so they will always remain until a broad sepulcher swallows them all (honest or dishonest; here there is no distinction) and hurls them, who might have believed were the epitome of creation, back into the abyss of chaos of endless matter from which they had been drawn.”

(Kant: Critique of Judgment).

According to Kant, God is necessary to compensate for a nature characterized by an amoral devoid of purpose. The true atheist must be capable of looking into the face of this “broad sepulcher”, this “abyss of endless chaos”; although, I suspect that most of (us)non-believers can only avert our gaze. We have reasons (paradoxically irrational) to have no confidence in the future, even if some sort of neo-liberal “theodicy” returns. Suddenly, the famous no future from the punk movement is revitalized. As Günther Anders noted in a seminal text about the “metaphysical metamorphosis” of humanity after Hiroshima and Nagasaki, “The absence of the future has already begun.” Among the many reasons why “accelerationism”⁽¹⁾ has unfolded, the social pathologies that arose from the systematic distortions of the conditions of communication are of importance. “In the age of globalization and the “u-topicality” of the network, time is being increasingly conceived as capable of reducing or even annihilating space.”⁽²⁾

1. “Among the key factors for the development of the new form of accelerationism found here is the collective pharmacological, socio-sensory and technological adventure of *rave* culture; the simultaneous invasion of homes by media technologies (VCRS, videogames, computers) and the people’s investment in dystopian cyberpunk science fiction, including William Gibson’s *Neuromancer* trilogy and the films *Terminator*, *Predatory Blade Runner* (which became pivotal “texts” for these authors).” (Armen Avanesian and Mauro Reis: “Introduction” in Armen Avanesian and Mauro Reis (comps.): *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2017, p. 26).

2. Hartmut Rosa: *Alienación y aceleración Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*, Ed. Katz, Buenos Aires, 2016, p. 23.

Space virtually “constricts” as an effect of the speed of transportation and communication. We know there is always something outside a medium. Each medium constructs a corresponding zone of immediacy; of the non-mediated, which is transparent in contrast to the medium itself. We have turned from the windows of buildings to those of the computers. We have turned from the forms of living to computing,⁽³⁾ being a mutation of what we see “outside”, but also a complex game of transparency and opacity. The (alleged) age of the access is nothing more than just an economy of (allegedly) “authentic” experiences⁽⁴⁾. Perhaps our “acceleration” is nothing more than a sedentary bogging down in the ubiquitous catalogue of the “telestore” in a time that is openly complex or quite simply unhinged⁽⁵⁾. The situation, as Victor Hugo Bravo knows well, is rather black⁽⁶⁾ and we have to subsist the best we can in a city that, as this artist remarks, is quite black, violent and degenerate⁽⁷⁾.

3. “Of course, the window was a medium in its own right, dependent on the emergence of appropriate glass lamination technologies. Windows are perhaps one of the most important inventions in the history of visual culture. They introduce new relationships for architecture between the internal and the external. Therefore, they reframe the human body, by analogy, into interior and exterior spaces, thus being the eyes the windows of the soul. The ears are porches and the mouth is adorned with pearly gates. If we think about the latticework of Islamic ornamentation and the stained glass windows of medieval Europe, the shop windows, modern shopping centers and the *flânerie*, and even the windows of the Microsoft user interface; the window is anything but a transparent, obvious or non-mediated entity.” (W.J.T. Mitchell: ¿Qué quieren las imágenes?, Ed. Sans Soleil, Vitoria, 2017, p. 271).

4. “The new culture of hyper-capitalism” — Jeremy Rifkin noted in 2000 — “in which everything in life is to pay for experiences. It describes the buying and selling of human experiences [in] themed cities, common interest-based developments, entertainment centers, shopping malls, global tourism, fashion, cuisine, professional sports and games, movies, television, virtual reality and [other] simulated experiences.” Rifkin mentioned that if the industrial age fed our physical being, the age of access feeds our mental, emotional and spiritual being. “Whereas the age that has just ended was characterized by the control of the exchange of goods, the control of the exchange of concepts characterizes the upcoming age. In the 21st century, institutions increasingly trade with ideas; and people, in turn, increasingly buy access to those ideas and the physical incarnation in which they are contained.” (Jeremy Rifkin: *La era del acceso. La revolución de la nueva economía*, Ed. Paidós, Barcelona, 2013, p. 48).

5. “But what is ‘our time’? Is it the world of terrorism post-9/11 and the incipient forms of neo-fascism, going from the Taliban to the new American imperialism? Is it the age of post-modernity or is it of a modernity (as argued by the philosopher and anthropologist Bruno Latour) that might never have existed? Is it an era defined by the new media and new technologies, an era of “bio-cybernetic reproducibility” that supersedes Walter Benjamin’s “mechanical reproduction”? Is it Marshall McLuhan’s “wired world” which displaces the time when one could tell the difference between a machine and an organism? Is it the time when new objects of the world produce new philosophies of objectivism and old theories of vitalism and animism seem (like fossil formations) to assume new lives?” W.J.T. Mitchell: *op. cit.*, p. 214).

6. This “obtuse” word-play is used to allude to the presence of *black* in Victor Hugo Bravo’s aesthetics, as it is the case of the presence of that word in the installation *ZINKRETISMO del desorden*, House of Culture in Puerto Montt, Chile, 2019.

7. “In his work CIUDAD NEGRA, which was displayed at the Salvador Allende Museum, Víctor Hugo Bravo places on iron shelves warlike objects that closely resemble a series of organic forms, such as daggers, stilettos and brass knuckles. Other ergonomic objects simulate weapons that at times

Philosophically, (neo)liberalism is no more than the emancipation of accidents. The worship of accidents, the aesthetic seduction in the face of what, literally, explodes⁽⁸⁾, extends to all domains of existence. With the dismantling of the (structurally precarious) paradigm of the Welfare State, we (aberrantly) recovered a sort of (trans) futurism, in which destruction becomes a spectacle of the utmost magnitude. The post-Benjaminian will to politicize art has succumbed to what it appeared to be its antithesis: aestheticisation. We cannot be depressed because we discovered that Neo-Dada no longer has any subversive capability⁽⁹⁾, as it is integrated into the culture of media entertainment, which is nothing but an overdose of boredom. There is no scene to “invade”, there is not even such a thing as the “scenario”. The delirium of obscenity has been consummated and, therefore, it doesn’t seem that the (presumably) lucid interventions of art will have the capacity to dismantle the World-System. This is because of two reasons. First, because the borderlands of hyper-capital do not actually seek to repress irrationality and illogicality; it seeks to absorb it. And second, because the distinction between in and out of scene has been replaced by a meekly inclusive fictional loop. Playfulness has been transformed into ridiculousness. We have abruptly moved from the historical sublimity to hysterical storytelling, giving all

resemble the archetypes of the ice age — at times —; from another perspective, they transform into elements for a highly sophisticated war from a not too distant future. Exhibited on shelves, they seem to simulate the archives of historical museums or the remains of a historical war. Sometimes, they simulate the archives where everything related to the evidence of a crime is kept; or the mute proofs exhibited on the crime news after the police captured the gangs of thugs in the cities of the second and third world.” (Hernán Pacurucu C.: “CIUDAD NEGRA una ciudad del pecado”).

8. “Universal history was the earth’s modeling as the medium of cultures and ecstasies. Its distinctive political manifestation was the triumphant unilateralism of the European nations in expansion. Its logical style is the detached interpretation of all things in the view of the homogeneous space, homogeneous time and homogeneous value. Its operating mode is concentration. Its economic result is the establishment of the world system. Its energy bases are fossil fuels, which are still abundantly available. Its primary aesthetic gestures are the hysterical expression of feelings and the worship of explosion. Its psycho-social result is the compulsion to be complicit in distant misery. Its vital opportunity is the possibility of cross-culturally comparing the sources of happiness and the risk management strategies. Its moral essence is the transition from the *ethos* of conquest to the *ethos* of permitting to be domesticated by the conquered. Its civilizing tendency is expressed in a dense complex of solaces, insurances and guarantees of comfort. Its anthropological challenge is the mass production of “last men”; its philosophical consequence is the opportunity to see how the unique Earth appears in the myriad brains.” (Peter Sloterdijk: *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Ed. Siruela, Madrid, 2010, p. 31).

9. “During the Republican Convention in San Francisco in 1980, some pranksters reproduced and distributed the section from *The Atrocity Exhibition* called “Why I Want to Fuck Ronald Reagan”. It was without a title and with the Republican Party seal. ‘I was told,’ Ballard recounted, ‘that it was taken for what it appeared to be a psychological paper on the candidate’s subliminal appeal commissioned by some dissident *think tank*..’ What does this Neo-Dada act, aspiring to be subversive, teach us? In one sense, it must be recognized as the perfect subversive act. But seen from another perspective, it demonstrates that subversion is impossible today.” (Mark Fisher: *K-punk*, vol. 1, Ed. La Caja Negra, Buenos Aires, 2019, p. 61).

the (obviously bogged) space to uninhibited subjectivity⁽¹⁰⁾. We have to content ourselves with “dreadful” trifles settled in a sort of ramshackle jacuzzi with picnoleptic fun; with fake laughs to try to curb the inevitable disappointment.

The contemporary individual is surrendered to the continuous (affective) parataxis⁽¹¹⁾: everything is drifting without going anywhere, in a succession of “cretinadas” (nonsense) that seems to be infinite. When Víctor Hugo Bravo writes sexually imperative words in some of his pieces (“domíname” (dominate me), “fornícame” (fornicate me), etc.), what he is portraying, in an obscene manner, is the logic of power; the desire for unrestrained domination. That power; which tries to “channel” violence, but it does not cease to intensify it exponentially⁽¹²⁾; has to prevent us from questioning its justice.

The State is, as we already know, an effective military machine “besieged” by disseminated criminality. Justice considers that violence, in the hands of private individuals, constitutes a threat to public order. In any case, Max Weber stressed that the success of violent duress does not depend on Law, but on power. The State always wants to be right and, when hegemony is not achieved, it can always resort to force. Any aspiration of being in control when everything is unhinged is pathetic or a drunk manifestation of the desire to impose, once again, fascism on a planetary scale.

As Hernán Pacururu has wisely pointed out, Víctor Hugo Bravo’s aesthetics tries to seduce us through heinousness⁽¹³⁾, but also makes clear a questioning strategy to

10. “We reject the error disseminated by Critical Theory about modern subjectivity as an agency of self-control; in the words of psychoanalysis, repressive neurosis. The real meaning of the progression subjected to it can only be understood through the actor’s reconstruction and self-disinhibition; then, in a way, through their own self-hysteria.” (Peter Sloterdijk: *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Ed. Siruela, Madrid, 2010, p. 79).

11. “Presently, parataxis can be considered as a symptom of late capitalism.” (Gayatri Chakravorty Spivak: “Reading ‘pure’ literary terms with Stuart Hall” in *Una educación estética en la era de la globalización*, Ed. Siglo XXI, México, 2017, p. 411).

12. “Power is not a bulwark against violent impulses, nor a solid shield against the temptations of freedom. The culture that follows the age of power is not an area of concord, but a space of renunciation and self-punishment. By trying to put up barriers to violence, it reinforces the inclination to exercise it. When coercive order is substituted with emotional self-coercion, it increases the hunger for freedom. The culture of conscience, born out of the survivor’s guilt, is fragile. Taboo, prohibition and sublimation maintain intact the background of bestiality. Even worse, the tamed morality that was supposed to replace the despotism of order increases the need to break the chains. Excess impatiently awaits its hour and, as heavier is the burden of the chains of culture to the subject, it bursts forth even more vigorously. The return of the everything repressed is much closer as more repressions are accumulated. The desire for regression grows stronger as life is oppressed by the cultural regime. ‘Nostalgia for barbarism [Cioran mentions] is the last word of every civilization.’” (Wolfgang Sofsky: *Tratado sobre la violencia*, Ed. Abada, Madrid, 2006, p. 212).

13. “We find, then, in Bravos’s visual discourse a transfiguration of the ugliness, of the heinousness, that has been sifted through by art and the whole compositional study typical of the academy. In addition to the aesthetics essays of whom dominates the discipline, an iconographic vein that provides

the “sublime” symbols; for instance, of patriotic emblems. The artist’s anarchizing imaginary “makes justice” to the State of Things. It would be necessary to think of Victor Hugo Bravo’s work in the context of the Benjaminian critique of violence, but also in view of the impact produced by the Twin Towers attack on our contemporary condition⁽¹⁴⁾. Perhaps all of his aesthetics works as an apology of the fall, a mise-en-scène of a subverting imaginary, but also the visibility of our insane logic. The gaze, according to Lacan, is something similar to a symptom; something that cannot be shown with proofs, so a “unepetite apologue”⁽¹⁵⁾ needs to be employed. I’m referring to an apology, an excuse, but also to something that is placed near the logos. We permanently find ourselves in the face of other’s pain, ready (from the distance) as experts in demolitions and torture. From the fall of the Berlin Wall until the fall of the Twin Towers; from Abu Ghraib’s tortures to the reduction of Aleppo to a heap of ruins. The disaster is so abysmal that we can no longer justify the para-Wagnerian witticism of Stockhausen after the sight of the colossal attack⁽¹⁶⁾. There aren’t any possibilities for the sublime, unless we accept that this is, literally, a stupid comment⁽¹⁷⁾. The déjà vu is embedded in the same terrorist impact. The foundational attack of the twenty-one century is, certainly, a sinister act⁽¹⁸⁾. The concepts of familiarity and

us with a beautiful aura similar to a sort of game, in which the filthy, the chaotic, the marginal is embellished to deceive the spectator. Every weapon, every disguise, every video; in short, each element of violence is elevated to the level of beauty and the sublime — according to Kant’s words.” (Hernán Pacururu C.: “Cuando el juego se hace verdadero”).

14. cf. Gayatri Chakravorty Spivak: “Terror: A speech after September, 11^h” in *Una educación estética en la era de la globalización*, Ed. Siglo XXI, Mexico, 2017, p. 414-442.

15. cf. Jacques Lacan: “The line and the light” in *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1987, p. 102

16. Let us remember that Karlheinz Stockhausen considered the World Trade Center attack a “total work of art”. cf. “Attacks Called Great Art” in *New York Times*, September 19th, 2001, section E. p. 3.

17. “Singular, coerced but intentional, the suicidal ‘terror’ is brimmed with the destruction of dynastic temples and the rape of women, powerful and tenacious remnant. It does not have the banality of evil. It is shaped by the stupidity of the belief taken to the extreme. [...] The Kantian sublime is, per se, and from the bystander’s point of view, the only one for whom the sublime ‘is’ sublime, stupid. The sublime is meaningless and it is not about the mind. We attempt to control it because the ‘reasonable determination of our faculties to know’ starts to operate” (Gayatri Chakravorty Spivak: “Terror: a speech after September, 11th” in *Una educación estética en la era de la globalización*, Ed. Siglo XXI, Mexico, 2017, p. 426).

18. “The World Trade Center’s destruction on September, 11th was broadcasted instantaneously, in real time, to everyone in the world. It became the sinister act per excellence, shocking the audience by repeating a scene they had already watched in several disaster films during the last decade. Besides, the event seemed to be staging itself as a sinister repetition at the very moment of its ending. The brief interlude between the impact of the two airplanes guaranteed the maximum attention of the media at the time of the second attack. The déjà vu seemed to have been doubly inscribed in the event itself, as well as in his numerous premonitions. The déjà vu seemed to have been doubly inscribed in the event itself, as well as in its numerous premonitions. (W.J.T. Mitchell: “The sinister in history. Ghosts, doubles and repetitions in the war against terrorism” in *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 189).

strangeness (features of the uncanny by Freud) keep on emerging in Víctor Hugo Bravo's "ontology of violence." For example, in Armería Tajamar, tu modernidad protegida (2016), we immediately relate it to the widespread danger of the indiscriminate killings in the United States.

The ironic⁽¹⁹⁾ tone that can be appreciated in this glassed-in pavilion of Victor Hugo Bravo's "armeria" (gun shop) intertwines with a certain strategy based on parody. Parody, as stated by Fredric Jameson on his views on postmodernism, depended on an accumulation of resources available to modernism, non-existing nowadays. The individual subject, whose "unmatched" idiosyncratic style (which Jameson thought ironically) gave room to imitations; a strong sense of history based on the existence of a form of expression genuinely contemporary, and a commitment to collective projects, which could promote writing and bestow a political purpose. We all know that pastiche overflowed parodies and that the "eclecticism" of the epoch was only useful to reclaim ornamentation and trigger cynic aesthetics. The thing that Justo Pastor Mellado describes as the "meta-bad taste"⁽²⁰⁾ of Victor Hugo Bravo is something different to postmodernism kitsch and it does not have that empty texture of the pastiche style.

Victor Hugo Bravo can be characterized as a bricoleur-hauntologist who creates unsettling warlike toys⁽²¹⁾ to put on the spot the Thanatos-politics that torment us. This artist does not fall for the "slogan politics," but poses a belligerent questioning to

19. "The ironic gesture (that Bravo makes) of stripping away violence from the warlike act is, without a doubt, a rather elegant way to put on the discussion table all the historical development of it and its raison d'être under the fatal act of seduction and sensory operations typical of the market. The artist cleverly uses them to break up the current system." (Hernan Pacurucu C.: text about "ARMERÍA TAJAMAR – Tu modernidad protegida").

20. "[...] in the making of pieces that produced a meta-bad taste. That is to say, overuse of bad-taste, constituted by criticism masked by his own predeterminations. Because of this, he left himself be charmed by the erratic mimicry, acquiring uniforms from discharged militaries in equipment shops. This was only for the sake of studying the diagrams of sewing and the cut of fabric, since they are clothing objects doomed to not fulfill their purpose of contra-body." (Justo Pastor Mellado: "Poetic of deception" in ARMA-2. *Deformación estadual. Mauricio Bravo/Victor Hugo Bravo*, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil, 2013).

21. "Objects that are also toys, but lost their innocence at a young age. The world of childhood being threatened from the cradle. With time, kids gain back this seriousness and Nietzschean manner of playing. Victor Hugo Bravo undertakes this in his work. He transforms waste into aesthetic objects that do not talk, but scream to us. Instead of touching, they rip us apart. Honest but rough assemblages. (Inés R. Artola: "Hey, honey, take a walk on the wild side... Reflections on the work of Víctor Hugo Bravo").

power⁽²²⁾, regardless of knowing that (for the moment) there is a rather disappointing lack of choices. We live in what Mark Fisher called capitalist realism: a catastrophic impasse of a society dispelled of any future, the majority being excluded of any opportunity that could come. What we have to do, if we wish to resist and not be just pathetic "helpers," is to re-arm ourselves, just as Victor Hugo Bravo does, without fearing the presence of something "even" worse.

In the installations of this Chilean artist, "weapons" appear everywhere; as if they were modified residual elements. You can almost say they are attacked ready-mades used to reveal the violence of our world⁽²³⁾. It seems like almost everything in our existence was at stake, not on the project but on the projectile⁽²⁴⁾, which places guns as the most important of tools. Psychoanalyst Melanie Klein suggested that translation consists in a merry-go-round of the shuttle of life. The human child takes one thing in their hands and then several. This grab of an exterior, indistinguishable from an interior, constitutes a suitable interior to negotiate with the exterior; coming and going, codifying a whole system of symbols through the things taken. Victor Hugo Bravo takes and translates the violence of the present in his work, trying to escape from the control of the Big Other of the post-truth⁽²⁵⁾. At the hysterical infosphere, fear is always amplifying; watchers assume indirectly that feeling threaten stimulates their metabolism. We have to survive in an informative setting where everything is confusing, in a tsunami that turns everything undifferentiated, as it is the case in that throng of faces present in the corner of Victor Hugo Bravo's work What is happening brother? (Museo de Arqueología y Lojanidad, Loja, Ecuador, 2019) where the faces of Mussolini, Salvador Allende, Foucault, Pablo Escobar, José Mujica, Justo Pastor Mellado, Michelle

22. "His work does not deny the political aspect. The character of "other" in his work indicates that his purpose or wish is not to speak of power, but make power speak, forcing it to say its a-systemic origins and anarchist nature. Lastly, what the artist wants is to question its libidinous economy. (Mauricio Bravo C.: "Sobre Cabezas Negras" by Víctor Hugo Bravo).

24. Victor Hugo's work could be related to the Heideggerian issue of the project and what Sloterdijk called "projectile existentialism." "The occasional footnote of Heinrich Mann about the great men of action [as when he said in 1925 that Napoleon "went into the world as a bullet in a battle"] and the violent hermeneutics of existence by Heidegger share this "projectile existentialism", where existence or Da-sein gains traits of intelligent ammunition. From the constitutive assemblage of force and vision emerges a clear mobility, which is already always pulling forward. It is not insofar as it obeys a heteronomous order of attack, that is for certain, but insofar as it gets from the attack, which is always of itself, the necessary information, no matter how confusing, about one's own situation." (Peter Sloterdijk: *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Ed. Siruela, Madrid, 2010, p. 92).

25. "The big postmodern Other is a Symbolic Order stripped away from the symbolization of itself. It no longer pretends to be God or history, and introduces itself openly as a social construct. Yet this clear demystification does not stop its functioning. Quite the opposite, the big Other has never worked more efficiently. (Mark Fisher: *K-punk*, Ed. La Caja Negra, Buenos Aires, 2019, pp. 124-5).

Bachelet, Quentin Tarantino, Hernán Pacurucu, Gilles Deleuze, myself or the artist himself can be recognized. Next to this anomalous cluster of faces, you could see the image of the black hanged woman, a series of posters from May, 1968 or a bamboo cage made from led tubes; as if the racist violence, the collapsed rebellion and the disciplinary regime would enunciate the same thing. Víctor Hugo Bravo's installations are brimmed with a rage tone, ungodly in the age of spectacular nihilism.

At the beginning of his artistic career, Víctor Hugo Bravo practiced painting. However, he progressively opted for installations and objects art. A lot of his warlike toys are completely covered with camouflage paint. "Surely" — Matie Méndez Baiges noted — "it is the empire of simulation in the show business, just like the general use and development of costumes and masks, which have made camouflage a recurrent motive of present art"⁽²⁶⁾. Could it be that we can no longer aspire to take a seat in "the comfortable chair of painting" mentioned by Matisse and we can only use the camouflage strategy that leads to hiding (invisibility) and showing ourselves (misleading visibility)? However, in this pretending there is a traumatic background⁽²⁷⁾ and it is not just a polemic tone or the will of allegorically dismantle the control system that conditions our existence. That ecstatic Picassian recognition of the military camouflage in cannons⁽²⁸⁾ makes us aware that conflict, propaganda and hiding tactics go together in a time we describe as of "permanent mobilization." Let us go over the definition of camouflage given by James G. Ballard in his "Proyecto para un glosario del siglo XX" ("Project of a Glossary of the 20th century), "A camouflaged warship or bunker do not have to disappear completely but confuse our recognition systems, being what they are just for a moment and then stop. Several imitators and politicians take advantage of the same principle."⁽²⁹⁾

26. Maite Méndez Baiges: *Camuflaje*, Ed. Siruela, Madrid, 2007, p. 103.

27. "The camouflage would reproduce the visual experience of front row troops; duplication, darkness, movement, disorientation, fragmentation, vertigo. If hallucinations coming from nightmares, amnesia, impaired hearing, fugue state, fear and the dizziness from the novel "Kessler syndrome" seemed as made up by frightened men, then the symptoms of such pretending, or "sinistrosis" (sinistrose), reflected in an equivocal way the tactics of the *camoufleurs*: mimicry, gradation, obliteration, masking, disruption and emotion. The trauma and the trompe l'oeil of war are made of the same material". (Hillel Schwartz: *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 186).

28. Gertrude Stein recalled that at the beginning of World War I, while walking in the Boulevard Raspail in the company of Picasso and some others, they saw a camouflage painted cannon for the first time in their lives. The Spanish painter said almost in ecstasy, "*C'est nous qui avons fait ça.*" Cfr. Gertrude Stein: *Autobiografía de Alice B. Toklas*, Ed. Lumen, Barcelona, 2000, pp. 109-110. On the relation between cubism and camouflage, vid. Maite Méndez Baiges: *Camuflaje*, Ed. Siruela, Madrid, 2007, pp. 19-40 y Roy R. Behrens: "To conceal what exists by portraying what it does not. Camouflage as a coincident fragmentation," *Revista de Occidente*, n° 330, Madrid, Noviembre, 2008, pp. 84-85.

29. James G. Ballard: "Project for a glossary of the 20th century" in *Guía del usuario para el nuevo*

This Chilean artist blends with the surroundings and, at the same time, submits (us) what turns into crushing critiques. I think about the installation he set in Up a titled BLACK POLE, dictadura servil, in which he painted the ceiling of a warehouse with camouflage colors from the Swedish army. With the pressure of his hands, he placed handprint molds on the ground (as if depositing all the rage), enclosing the heads of thirty Mexicans and Colombians drug dealers, "impaled" with branches. Víctor Hugo Bravo seems to be authentically obsessed with camouflage. For example, in *La casa de los capitellum* (Cultural Park of Valparaíso, 2015) all objects are painted with these "military" colors, as if trying to eliminate any individual distinction⁽³⁰⁾. On the matter of distinction and self possession, Roger Caillois describes mimicry as legendary psychasthenia⁽³¹⁾. It represents a loss of independence, of differences, of limit. The confusion with the surroundings, the "insertion in the space" brings the subject closer to dispossession, as if surrendering themselves to the temptation put over him by the vast extension of the space itself; as if they need to fuse with strangeness⁽³²⁾. Víctor

milenio, Ed. Minotauro, Barcelona, 2002, p. 303. Stuart Whaley, in his reference book *Detecting Deception: A Bibliography or Counterdeception Across Time, Cultures and Disciplines*, notes that deception is the intentional misrepresentation of reality as perceived by another person, and can be divided into two main categories: dissimulation (hiding what is real) and simulation (showing what is false). Within dissimulation, he identifies three types: concealment (hiding what is real by making it invisible); distortion (hiding what is real by making it invisible) and misdirection (hiding the real by blending it in). Within simulation, it includes imitation (showing what is false through resemblance), invention (showing what is false through a different reality) and attraction (showing what is false by diverting attention). Ultimately, what is fundamental is the ability to adapt to the situation. Víctor Hugo Bravo's *warlike mimicry* should be understood as *over-performances*; performing installations in which he does not try to mislead or conceal, but instead function as a *detournement*, a distortion of the violent magma in which we over-live.

30. "The mania of camouflaging everything seems to be related to the act of eliminating any trait of distinction that makes each individual unique — instead to the extravagance of the artist — where camouflage plays the aesthetic role of taking away personality of the individual and making it a whole. It turns them into a whole mass; a mass that hides the traits of an individual. In this sense, it also makes reference to current society as it camouflages behind social agreements and implicit forms, avoiding for the individual to flourish (a being that cannot be divided). All signs of being different is "camouflaged" under the suspicion of strangeness or madness, or detachment and discrimination as a consequence of not following the rest." (Hernán Pacurucu C.: "In pursuit of an aesthetic of non-violence... The effect of the quotidian.")

31. The "legendary psychasthenia" is a sort of insectoid psychosis, related by Lacan to the "mirror stage" (see "The Mirror Stage as a shaper of the ego function as it is revealed to us in the psychoanalytic experience" in *Escritos I*, Ed. Siglo XXI, Mexico, 1971, p. 89), in which there is a virtual des-substantiation of the ego. Cf. Roger Caillois: "Mimétisme et psychasthénie légendaire" in *Minotaure*, n°7, Paris, June 1935. There is a partial translation in *Revista de Occidente*, n° 330, Madrid, November, 2008.

32. "Space presents itself to these dispossessed spirits as a devouring will. Space pursues them, closes in on them, digests them in a gigantic phagocytosis; and finally, it replaces them. The body loses its bond with thought. The individual crosses the frontier of his skin and lives on the other side of

Hugo's work is unnerving; it materializes the *unheimlich* (that strangeness in which the familiar element can still be recognized). This happens either when he questions the patriotic symbols⁽³³⁾ and executes a repressive desublimation on the swastika cross⁽³⁴⁾ or in the interventions of the Cabezas Negras series (Juan Egenau room, Arts Department of Universidad de Chile, 2014) he distorts the cross and hammer. It is obvious that the anomalous mimicry that the artist puts in this scene is present in the antithesis of flexibility; in no way he seeks to tighten the knots of the net that imprisons us.

We are living a “hive experience;” oriented by the “filter bubble” with no need to use the subliminal. The contemporary anesthesia of sensitivities and its systematic tearing into pieces. “It is not” — it is read in *Ahora* by Comité Invisible — “just the result of survival in the heart of capitalism, but its condition. We do not suffer as individuals, but suffer while trying to be one.”⁽³⁵⁾ In the tsunami of big data, what is established on Earth are the lie's domain⁽³⁶⁾. The screen of your computer, as Eli Pariser says, is every time less of an unidirectional mirror that “reflects your own interest, while algorithm analysts watch everything you click on.”⁽³⁷⁾ While in the middle of the process of uberization of the world, and with the beginning of the era of “molecular machines”⁽³⁸⁾, great emotional collapses have been brought with them. Our “inattention culture”

his senses. He tries to see himself *from* a point of view anywhere in space. He feels that he himself becomes space, *a black space where things cannot be put in*. He is similar, not to anything, but just similar. And he invents spaces of which he is a ‘convulsive possession’” (Roger Caillois: “Mimicry and legendary psychasthenia” in *Revista de Occidente*, nº 330, Madrid, November 2008, p. 134). Undoubtedly, there is some of that “convulsive possession” and “devouring will” in Victor Hugo Bravo's installations. They camouflage not only due to the use of “military” painting, but also because of the (apparently) chaotic *bellicosity* that they manifest.

33. “His work manifests not only a subversion of patriotic symbols, but also the representation of power and subjugation as a gender issue; although, symptomatically within a “macho-military” culture. By turning the vagina into a political icon; a fetish that attracts the artist; in parallel to the religious references, the “toys” and sharp objects that suggest armaments (as a masculine symbol), his work creates a non-existent aesthetic, in which the relations between power, politics and sex are camouflaged, alluding to the state of Chilean culture and society.” (Text about Víctor Hugo Bravo).

34. The photographs in *Ca(r)gar tu cruz* (2011) show a treatment both scatological as sexual to the fatal symbol of the swastika. Undoubtedly, Victor Hugo Bravo here tries to take advantage of a provocation that will still find “shocking” gazes.

35. Comité Invisible: *Ahora*, Ed. Pepitas de Calabaza, Logroño, 2017, p. 147.

36. “The “lie” is in this world an extra-moral matter, and the lack of expected truth is the least of problems. Self-deception, illusions, the strategies with which people ‘imagine things that are not’ are part of this category in the age of *big data* — the network interconnection of all the data of people and things.” (Frank Schirrmacher: *Ego. Las trampas del juego capitalista*, Ed. Ariel, Barcelona, 2014, p. 160).

37. Eli Pariser: *El filtro burbuja. Cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos*, Ed. Taurus, Madrid, 2017, p. 13.

38. “Nano-cataclysm begins as fictional science. ‘Our ability to order atoms is at the basis of technology,’ Drexler pointed out, ‘although this has traditionally meant manipulating them like undisciplined

is, for the most part, deeply antipathetic⁽³⁹⁾. The hypertrophic stimulation and pleasure simulation provoke a fixation, if not, deep boredom in the midst of hyper-arousal⁽⁴⁰⁾. By attempting to break free from the despicable *Da-sein* (that deep down, we are) the project-projectile by Victor Hugo Bravo is launched; with the will of rewriting History. It is something that is evident in Victor Hugo Bravo's recreation of the painting *La Fundación de Santiago* (1888) by Pedro de Lira, at Temporal Gallery's showcase (2018). He introduces the portraits of the neighbors of the Phillips Passage in that “heroic” scene, substituting the imperial for the community⁽⁴¹⁾.

Victor Hugo Bravo is by no means a violent recalcitrant. On the contrary, his operations are strictly deconstructive. What he does is no more than dismantling the weapons, thus disabling the military paraphernalia⁽⁴²⁾ and taking out of proportion the

herds.’ Precision engineering of atomic assemblages will go without such crude methods, ushering in the age of molecular machinery, ‘the greatest technological advance in history.’ Since neither logos nor history have the slightest chance of surviving such a transition, this description is substantially misleading” (Nick Land: “Collapse” in Armen Avanessian and Mauro Reis (comps.): *Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2017, pp. 56-57).

39. “Just as there were ‘court types’ in the time monarchic regimes, there are forms and ‘forms of democracy’ encouraged by the ‘emotion communities’ of fascism, Nazism and its variations. From this point of view, the contemporary period, whether we call it neocapitalism or the society of spectacle, seems marked by what Claudine Haroche defines as ‘inattentive culture’. It is the culture in which old manners (moderation, composure or decorum; everything that in the 18th century was called ‘the government of oneself’; promoted by the bourgeoisie in opposition to the ‘outpourings’ and ‘torments’ of the people) will be redirected and transformed by perception strategies related to the antipathy that I formerly mentioned. It is the inattention, the distance, the indifference what leads today to this game today of the ‘the government of oneself’. For instance, the ‘delicate blindness’ that diverts our steps in the presence of the body of a homeless man slumped on the floor of the subway. It is a whole strategy of disinterest that turns our fellow human beings in a mass of ‘insignificant individuals.’ The key point of all these observations is that, in fact, there is no contradiction between the two phenomena that are, their desensitization, their placement in a situation of indifference and their tendency for generalized ‘antipathy.’” (Georges Didi-Huberman: *Pueblo en lágrimas, pueblos en armas*, Ed. Shangrila, Santander, 2017, p. 71-73).

40. In 2015, the pornographic platform PornHub alone was visited 4,392,486,580 hours; that is to say twice and a half of the time the *Homo Sapiens* has been on Earth.

41. “A field of domains and actions that reorganize the social foundation of our culture; an alphabet of elements that become constant and repetitive in our history in order to make them moveable at the need of supporting a little empire where it never existed” (Text on *Somos Imperio*, 2018).

42. “Then, the strategy of Victor Hugo Bravo is based on producing these visual mechanisms, typical of the military paraphernalia, to drain them from sense in a conceptual twist, thus making its function to be an element of aesthetics and no longer of warfare. He suppresses its violence to shine its morphology, based on the performing idea of selling art as a means of protection; art for defense. Anchored in the most interesting hippie devices of rereading war's purpose, Bravo institutes not only the critical discourse, but he also gives it a poetic outlet by offering the audience (as a modern citizen whom Marcuse accuses of being aggressive and with his instinct suppressed by society), that citizen eager for weapons, to be protected with art.” (Hernán Pacurucu C.: Text on “ARMERÍA TAJAMAR – Tu modernidad protegida.”)

nauseating rhetoric of the 'macho'. He doesn't fall into the delirium of cyborg fascination either; but he presents, for example, in *Cuerpos Liminales* (Centro de Extensión, Universidad Católica de Chile, 2017) a body full of prostheses that look so inefficient as dingy. Or in his formidable *Nazinger I*, a masterpiece of recycling, that he will show in the Nahim Isaias Museum in Guayaquil; looking more similar to a funfair attraction than to a robotic machine of destruction. Instead of leaning towards the 'conceptual dematerialization' or towards quaker aesthetics (heir, to some extent, of minimalism), Victor Hugo Bravo resorts to the saturation of para-pop codes⁽⁴³⁾ without praising the society of consumerism. On the contrary, he discloses, from a strongly materialistic operability, its cannibal presuppositions and the violence that imposes (through police force) a normalization of conducts.

In the impressive intervention that Víctor Hugo Bravo presented in ARMA-2 at Anthropological and Contemporary Arts Museum in Guayaquil (2013), bones appear, perhaps to imply that it is necessary to reach, through dismantling our violent *gestell*, the 'forensic' material. This literally stark presence of the bone is inscribed in installations with a baroque atmosphere, but not because of that the artist is carried away by a melancholic disposition. The paramilitary allegories do not intend to impose disappointment, but they rather aim to trigger criticism. "It is always useful" – said Jameson – "to ask oneself if politics could be different today." The critics program, in its complex and bitter "illustrated" inheritance (in a Kantian-Foucauldian genealogy), can be summarized in the realization that we do not want to be ruled (in that way); that is to say, as an exercise of resistance. Víctor Hugo could bring back the (presumably) Chinese curse that invites us to live interesting times⁽⁴⁴⁾ and absolutely unhinged. Catherine Malabou's book *Les nouveaux blessés* [The new wounded] points out that currently we all have a new form of psychic disorder, trapped in the "ontology of the accident." If the 20th century was defined by the hysterical neurosis, today we are facing a "post-traumatic personality" that is growing increasingly.

Time is off axis and runs faster every time; uncontrolled, and at the same time, it tries precisely to submit it all under control. Philip K. Dick already described the de-

43. "There are also pop hints in Víctor Hugo Bravo's work. A comic book aesthetics, of science fiction, of heroes that more than being born from the mud, they seem to have emerged from that landfill that all of us have created. It is pop in the recognition of icons that do nothing but instilling states of power". (Inés R. Artola: "Hey, honey, take a walk on the wild side ... Reflections on the work of Víctor Hugo Bravo.")

44. "I don't know if it's true, but in Europe we say that Chinese people have a proverb that says if you really hate someone, the curse that you send them is, 'I hope you live interesting times!' Actually, when I was in China, they told me they had heard this from Westerners. It is something common to ascribe something to someone and then, when you speak with them, it turns out they do not know anything about it. Anyway, historically, those 'interesting times' have been periods of volatility, wars and quarrels for power, despite the millions of innocents that suffered the consequences. And today, without a doubt, we are living interesting times, with perils and stress." (Slavoj Žižek: *Pedir lo imposible*, Ed. Trotta, Madrid, 2014, p. 23).

cisive trait of our society; nothing means what it is anymore, and life itself becomes a sole calculation of risks and possibilities. The (ridiculous) utopia of living in an indexed world promises us that we will finally know "where the keys are."⁽⁴⁵⁾ Even if we are immersed in a scopic narcolepsy, "other things" different from what has been pre-conceived can happen. "Art capable of bearing its own destiny should propose a SHORT-CIRCUIT in the series of the "already seen", but that, at the same time, it must not result in another opportunity to expect for the vision – behind the screen – of the Accident. Emerging from this collective paranoia as a catastrophic sublime would be the ultimate mission for an aesthetics of failure worthy of consideration. In the face of an epileptic art, engrossed in the porn psychophonies of having nothing to see due to a hyper-excess of visibility, compared to art whose thirst for events leads it to understand reality as a stuttering stammer of the obscene and hyper-banal, there can only be an aesthetics of ellipsis, a strategy of terrorist bombing; art of enjoyment due to that Reality that puts us down in front of our own eyes."⁽⁴⁶⁾ A legion of idiots offers a (para-Warholian) spectacle of nothing special. Under the pretext of not knowing anything, they hysterize their lives; they demonstrate in the whole screen that there is no other way to be contemporary than to be strictly bipolar. We are completely unfazed; and with the "planetarización" (planerization) of the Ludovico technique, we can smile and state that "we are cured," even if a spit marks our faces. We are passionate about the obscene and we share 'experiences' in an ultra-digital reality show as (unconscious) collaborators of the global surveillance and control regime. To some extent, contemporary art has managed to transform what is common into something hermetic, what is banal in something worthy of attention⁽⁴⁷⁾.

We cannot fall into melancholy either, typical of the left wing after the Fukuyamian "end of history"⁽⁴⁸⁾; or in the maniacal exaltation in the face of the rhetoric of the

45. The radio frequency identification (RFID) chip provides a framework for a house to automatically make an inventory of every object inside of it, as well as registering which objects are in every room. "With a very powerful signal, the RFID could be a permanent solution to the problem of losing your keys, which brings us face to face with what the author of Forbes magazine, Reihan Salam, calls 'the powerful promise of a real world that could be indexed and organized so neatly and coherently just as Google has indexed and organized the network.'" (Eli Pariser: *El filtro burbuja. Cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos*, Ed. Taurus, Madrid, 2017, p. 197)

46. Javier González Panizo: *Escenografías del secreto. Ideología y estética en la escena contemporánea*, Ed. Manuscritos, Madrid, 2016, p. 234.

47. "We have the strange feeling that art works with a lot of effort, but quietly in order to make access to the trivial and ordinary experiences something hermetic, such as shaking somebody's hand or giving alms to a beggar, exchanging glances with a woman, looking at the void, getting bored or having a fit of laughter; communicative at first, nervous afterwards." (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de cultura Económica, México, 2007, p. 40).

48. Fukuyama had warned, in 1989, that the end of history would *doom* us to sadness, "The end of history will be a very sad time. The fight for recognition, the willingness to risk your life and limb for

end of the world, knowing that the ecological disaster has already been perpetrated.⁽⁴⁹⁾ The nihilist-liberal governments have learned to manage crisis through the impoverishment and the unpayable debt. The ubiquitous aestheticism remains (commercially) deposited in styling. The life style has been intensively developed as a key point within consumer goods' marketing; more than globalization, it is a (planned) homogenization of the world.⁽⁵⁰⁾ We suffer-and-enjoy in the middle of an incitement to the "excess" of aesthetics, which implies, at the same time, a neoliberal "subjection" (a construction of subjectivity).⁽⁵¹⁾ In the era of digitalized "globaliza-

a purely abstract goal; the worldwide ideological fight that required boldness, courage, imagination and idealism will be replaced by the economic calculation, the endless resolution of technical problems, the concern for the environment and the satisfaction of the sophisticated consumerist demands. In the post-historic era, there will be no art nor philosophy, but only the perpetual conservation of human history. What I feel inside of me, and what I see around me, is a strong nostalgia for those times in which history existed." (Francis Fukuyama: «¿The end of history?» [originally published in the magazine *The National Interest* N°6, summer 1989] in ¿El fin de la historia? Y otros ensayos, Ed. Alianza, Madrid, 2015, p. 100.

49. "At a time when maniacal exuberance and melancholic depression seem to dispute the reins of collective psychism, every speech about the end of the world raises an opposite speech that proclaims human's perpetuity, their ability to overcome and sublimate. They tend to considerate any ideas about a downfall or end as something unreal, fantastic, or even superstitious." (Débora Danowski and Eduardo Viveiros de Castro: ¿Hay mundo por venir? *Ensayo sobre los miedos y los fines*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2019, p. 68).

50. "The popularization of the term 'globalization' has been attributed to [Theodore] Levitt, editor from *Harvard Business Review*. In *The Marketing Imagination*, his 1983 best-seller, Levitt noted that, as a result of the expansion of mass media around the world, the United States was in an exclusive position to sell their products anywhere in the world, placing their *high-touch* goods — jeans and Coke-Cola — alongside with their *high-tech* products (and comprehensively, along with both, the Americanism and the English language) among the most desirable possessions on the planet. 'A powerful force is driving the world towards a convergent homogeneity, and that force is technology. [...] Virtually, everyone in the world, in any place, wants the things they have heard, seen or experienced through the new technologies.'" (Theodore Levitt: "The Globalization of Markets" in *Harvard Deusto Business Review*, n°1, 2001) (Martha Rosler: "El modo artístico de la revolución: de la gentrificación a la ocupación" in *op.cit.*, p. 200).

51. "In such a climate, there is nothing more precious than excess. The further you go, then more material there is to be accumulated and capitalized. Everything is organized in terms of boundaries, intensities, and modulations. As Robin James says, 'for the neoliberal subject, the purpose of life is 'to push one-self to the limit,' increasingly approaching to the limits of diminishing performance. [...] The neoliberal subject has a voracious appetite for more and more novel differences.' The goal is always to reach 'the edge of exhaustion;' to continue in a line of intensification, and yet, to be able to withdraw from this border, considering it an investment and retrieving the intensity as a profit. As James affirms, 'privileged people get to live the most intense lives, lives of maximized (individual and social) investment and profits.' This is why transgression does not work anymore as a subversive aesthetic strategy. Or more precisely, transgression works *extremely well* as a strategy to amass 'cultural capital' as well as plain capital." (Steven Shaviro: "Accelerationist aesthetics: necessary inefficiency in times of real subsuming," in Armen Avanesian y Mauro Reis (vols.): *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2017, p. 175).

tion," the physical and social proximities are becoming more and more separated; those who are socially close to us do not have to be physically close anymore, and vice-versa. Once more, we must remember Shakespeare saying that "time is out of joint", and that we will have to generate new subjecting processes⁽⁵²⁾ Perhaps art must tense its task depending on emotions or affections that we do not know.⁽⁵³⁾

Victor Hugo Bravo is far from suffering the Raskolnikov syndrome⁽⁵⁴⁾, meaning that he is not profiled as an anarchist who postulates the aestheticism of crime; his critic-bricoleur attitude has to do with what Günther Anders calls "prophylactic apocalypticism" or with the "heuristics of fear" of Han Jonas. Victor Hugo Bravo shows violence in its absolute (note the redundancy) ideological superficiality⁽⁵⁵⁾, as it is evident in the formidable Armería Tajamar, which reveals the necropolitics. In the greenhouse

52. "Time is out of joint", wrote Gregory Bateson quoting Hamlet. Unhinged, dislocated. The growing connectivity and the subjugation of cognitive activity to digital machines have provoked the disarticulation between the mutated rhythm of the connected mind and the physical mind. As a consequence, the *general intellect* has been separated from its body. The problem here is not the subject in relation to the given and static reality. The problem is the subjectivation, the process of emergence of consciousness and self-reflexivity of the mind, without considering the latter in isolation, but in the context of the technological environment and the social conflict. Subjectivation must also be understood as morphogenesis, as the creation of forms. (Franco "Bifo" Berardi: *Fenomenología del fn. Sensibilidad y mutación conectiva*, Ed. Caja Negra, Buenos Aires, 2017, p.251).

53. It is not casual that the epigraph chosen by Vygotsky for his *Psychology of Art* belonged to the great text of Spinoza about emotions and wondered "what a body can do?" because "until today nobody has determined it." (Lev Vygotsky: *Psychologie de l'art*, Ed. La Dispute, Paris, 2005, p. 13).

54. In *Crime and Punishment* by Dostoevsky, Raskolnikov justifies crime as a characteristic of great human beings. Crime would mean "the destruction of the existent in the name of something better", the removal of the human's oppositions before what's new. A reading of the aesthetics of modernity and its shock of the new could be made in this code of "aesthetized criminality". When thieves appear in the good society, their sophists aren't far from here, the counselors. Since two-hundred years ago, citizens discriminate their fears: the anarcho-maritime becomes, at best, a Raskolnikov (who does what he wants, but regrets it); in not so good cases in a Sade (who does what he wants and refuses to repent); and in the worst-case scenario, in a neoliberal (who does what he wants and proclaims because of this to himself, to quote Ayn Rand, as a man of the future)". (Peter Sloterdijk: *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Ed. Siruela, Madrid, 2010, p. 140).

55. "It is also crucial that ideology is now understood not as that which has been hidden or concealed, but precisely as that which is more open, apparent and manifest: which has 'its place in the surface and at sight of everybody'. What is hidden, repressed or out of sight are its true foundations. This is the source or seat of its unconscious." (Stuart Hall: *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Ed. Envión, Popayán, 2010, p. 230).

of globalization⁽⁵⁶⁾, all plants have wilted. Instead of the “exotic”, we have the disturbing; the “arsenal” of everything casted aside that returns as an emblem of the never-ending violence. Have we all become “morally Kantians”? Maybe we are participating of Eichmann’s defensive logic, assuming, (un)consciously, an evil attitude.⁽⁵⁷⁾

In the ‘Risk society’, when there are hardly any loopholes to generate Temporary Autonomous Zones, perhaps art has to assume a crawling condition, literally dropping on the floor the arms “of victory.”⁽⁵⁸⁾ Víctor Hugo Bravo displays something similar to what Bataille calls base materialism, with his installations which, more than shapeless, are (in)tense, overflowing, excessive or, because of the reiteration of the repressed, disturbing. We can understand his aesthetics, absolutely armed, as a strategy of teleiopoiesis that touches the distant other through the imaginary effort, but also with a sharp presence. Víctor Hugo Bravo grafts, to use the deconstructionist terminology⁽⁵⁹⁾, a (paradoxically) fraternal violence in the heart of everyday life. While it is true that Víctor Hugo Bravos’ work can be understood as a satiric neo-futurism,⁽⁶⁰⁾ it is undoubtedly unfolded in the form of a disturbing parabasis⁽⁶¹⁾ as in this

56. “The inner space of the world of capital is neither an agora nor an open-air sales fair, but a greenhouse that has dragged inwards all that was once exterior.” (Peter Sloterdijk: *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Ed. Siruela, Madrid, 2010, p. 30).

57. “Let us remember Hannah Arendt’s famous example, Nazi officials just like Eichmann considered themselves as Kantians in this respect: they claimed to act according to principles without considering the empirical consequences of their actions. In which sense is this a perversion of Kant? This attitude is ‘perverse’ in a strictly clinical sense: the subject has assumed here the role of being a mere instrument of the Other’s Will. In relation to Kant, I am simply going to emphasize a point that has already been made by Slavoj Žižek: in the Kantian ethics, we are all responsible for what we call our duty. The moral law is not something that can set us free from all responsibility of our actions; on the contrary, it makes us responsible not only for our actions, but also –and primarily– of the principles according to which we act.” (Alenka Zupanec in Christopher Cox: “On Evil: An Interview with Alenka Zupanec” in *Cabinet Magazine*, n°5, 2001/2).

58. It is on the ground where many of the objects that Víctor Hugo Bravo exhibits are located: “A ground level that might be a symbol of democracy, irony, anarchism or maybe of everything. A place where everything is filthy because it is not earth anymore. It is, just, ground”. (Inés R. Artola: “Hey, honey, take a walk on the wild side... Reflections on the work of Víctor Hugo Bravo.”)

59. On the issue of grafting, cf. Jacques Derrida: *Políticas de la amistad*, Ed. Trotta, Madrid, 1998, p. 50. It is also Derrida who speaks about the teleiopoiesis, that I use in the title of this derivative-essay about Víctor Hugo Bravo, as the creative mimic of the distant other. Víctor Hugo Bravo’s attitude is also that of ‘grafting’ and ‘invading’ the very space of contemporary violence space with his warlike toys.

60. Concept created by Hernán Pacururu in the text dedicated to Víctor Hugo Bravo: “Cuando el juego se hace verdadero.”

61. “Parabasis — a step taken sideways but over a specific base — is when the Chorus came out to

installation placed in the Bienal Nómada (2018), in which the “inhabitants” of a roof that lacks a proper “house” are enormous spiders.

The web of violence continues to be woven by that violent and venomous animal that is ourselves. The key image of the “biopictorial twist”, from which Víctor Hugo Bravo is also a member, is the Hooded Man from Abu Ghraib,⁽⁶²⁾ subject of torture, object of the contemporary warlike pornography, a presence that doesn’t cease to clone itself and that can serve as an antidote to historical amnesia. The “perverse scenographies”⁽⁶³⁾ by Víctor Hugo Bravo, his fallen objects come to reveal through-camouflage the constitutive abjection of the Sanitizing Government. It has become clear that ruling is swindling⁶⁴ and convincing everyone that you’re acting for the benefit of “mankind”. Maybe the most fundamental way to defeat the besieged enemy is to make a “poisoned gift”, like that Trojan horse which is the original form of “camouflage.”⁽⁶⁵⁾

say the audience how to answer to the main text from the Ancient Comedy, the freest form of Greek drama over which Aristotle postpones the discussion indefinitely.” (Gavatri Chakravorty Spivak: “What is (to the left) of theory?” in *Una educación estética en la era de la globalización*, Ed. Siglo XXI, México, 2017, p. 250)

62. “The hooded man is the spirit of war against terrorism, since it perfectly reflects the link between this one with cloning, with iconoclastic disfigurement, with the *ecce homo sacer* of holy wars and crusades against terrorism. A perfect dialectical image of “history in a standstill”. The hooded man reflects the sinister reflection, the dual relationship between terrorist and ruler, a relationship that is also seen in Uncle Obama’s duplication of Uncle Sam, or in the hooded Saddam whose reflection in the mirror is the hooded *Star Gazer*. [Hans Haacke’s photograph whose head is covered with a blue fabric patterned with stars similar to the ones in the U.S flag and also wears an orange shirt], an image of the United States’ blind faith in its own idealism”. (W.J.T. Mitchell: “The sinister in history. Ghosts, doubles and repetitions in the war against terrorism” in *La ciencia de la imagen. Iconología, cultura visual y estética de los medios*, Ed. Akal, Madrid, 2019, p. 190).

63. The viscous, the crude, the abject, the violent, come together in a perverse scenography. But it is something that should not surprise us, because after all, they are everyday aesthetic categories. If Víctor Hugo Bravo displays them as they are, our everyday life takes care of camouflaging all these realities.” (Inés R. Artola: “Hey, honey, take a walk on the wild side... Reflections on the work of Víctor Hugo Bravo.”)

64. “Because swindling means to decide for others, hiding the diversity of options at one’s disposal. ‘To rule means to make believe,’ writes Régis Debray. To make believe consists, then, in controlling the manipulative mechanisms of creation. The adult, mature and democratic conscience should be able to respond with the same degree of dialectics.” (Joan Fontcuberta: “The tribe that never existed” in *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1997).

65. “A word of French origin, *Petit Robert* defines the verb ‘camoufler’ as disguising something to make it unrecognizable or imperceptible, and considers it a synonym of hiding, disguising, dissimulating, and deceiving. In the military field it is usually understood as the action of providing the enemy with false information. Thus, the Trojan horse is one of the earliest examples that are known until today.” (Maite Méndez Baiges: “The accidental aesthetics of camouflage” in *Revista de Occidente*, n° 330, Madrid, November 2008, p. 59).

The beginning of civilization is, according to Homer's poems, anger and misconduct, but also the drastic transgression of the laws of hospitality. We survive, as Víctor Hugo Bravo through the tricks of bricolage-recycling, when there is properly no community and the State is affected by "autoimmune diseases" and is not even under siege, that is to say, it has no other antagonist than fear. Neoliberalism imposes us happiness, we are invited-and-obligated to follow that "state" once the State of total depoliticization has been consummated.⁽⁶⁶⁾ It is not about being ominous. We have the duty to be pessimistic.

66. "Currently, we are experiencing a transformation, possibly irreversible, of political security collectives into groups with individualistic designs of immunity (and this tendency would continue to be in effect if, due to a presumed or real "return of war", a new political primacy were to be reached; the return from war would always have a therapeutic, defensive and immune character; the remilitarized individualist group could only episodically relapse into collectivist sentiments. This trend is most clearly manifested in the pilot-nation of the Western world, the United States, where the concept of the *pursuit of happiness* has been the nominal foundation of the "social contract" since the Declaration of Independence. The centrifugal effects of this orientation to the happiness of the individual were spectacularly compensated to date by communal and socio-civic energies, so that the traditional immunological priority of the group over its members seemed to be embodied also in the synthetic people of the United States. In the meantime, the signs have been reversed: in no nation on Earth, in no population and in no culture there is so much biological, psychotechnical and religious self-solicitude, and at the same time an increasing abstinence from political commitments." (Peter Sloterdijk: *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*, Ed. Siruela, Madrid, 2010, p. 185).

HEY, HONEY, TAKE A WALK ON THE WILD SIDE...

Reflections on Víctor Hugo Bravo's work

Inés R. Artola

I do not think that man
has much chance of
throwing light on the things that terrify him
before he has dominated them.
Not that he should hope for a world
in which there would be no cause for fear (...).
But man can surmount the things that frighten him
and face them squarely.

Georges Bataille

(*Erotism*, 1957)

Domination in all its aspects — gender, politics, state, religion, society — is exuded and unfolded beneath each and every one of Víctor Hugo Bravo's works. It is only necessary to lift up the layers, open and rip the fabrics until it finally emerges. Once it has been uncovered, in that precise moment, we realize that we have lost our gloves, the scalpel has fallen from our hands and the stains will not vanish so easily. Then, and only then, we know we are not coming back to the starting point being the same.

The raw perversion of the human race is brought to the fore. And when we peek at it, we can no longer turn our backs on it; rather, we face it head on. The abuse of power surrounds us daily, as if it were a BDSM code; but without the presence of a pact. All precepts of democracy, rights and respect are thrown away. Lust and power go hand in hand, the same as pleasure and death. Extremes that brush against each other to take notes and learn about our own nature.

When exploring Víctor Hugo Bravo's work, we initiate a descent to hell. This hell is no longer Dantesque, but of our horrible present. It is a walk through the wildest side of life without any restraint, in order to expose what we ourselves have created; since, are not we our worst enemy? Is the history of mankind a history of construction or destruction?

CAMOUFLAGE

Described by Hernán Pacurucu as a work of a "satirical neo-futuristic" style. Some of the work of Víctor Hugo Bravo speaks about war, violence, conflicts and self-destruction. That hygiene of the world praised by the futurists of yore is here decried, but

using the same language as theirs; weapons, camouflage, defence and attack posts, the exhibition room as trench or ammunition depot. We are put at the very heart of the warlike events from which we are part, whether we are aware of it or not.

The war portrayed in VHB's work has both a literal and metaphorical aspect, thus proposing two forms of conflict. The first, the literal one, can be observed in the virtual reality of our screens during lunchtime or dinner; that is to say, in the news. However, our digestive muscles do not constrict, as if it would not affect us. Harrowing images that we perceive as a sort of fiction, as if the real violence caused by nations, ideologies and religions were fabricated facts. The second, the metaphorical one, is occurring on the streets every day; it is generated by the ideologies instilled from our childhood, whose philosophy is based on power and submission. They are present from religion to politics, throughout our education, in the contact with each other, in the stream of everyone's lives, both alone and in community. We do not want to see that war either. The distance is so narrow, that our image, the image of our world, becomes distorted. It is difficult to see it, and even more without a critical device to help us detect it. However, it does exist. We cannot deceive ourselves; the system, the advertising, the means of selling and sell ourselves is as violent as a cold-blooded war. It maims us, but it does not leave blood stains... these are other types of wounds. Subliminal violence is our daily bread; it is a camouflaged war, despite the redundancy.

Víctor Hugo Bravo is aware of both of these aspects, mainly because of his own past and because of the present time filtered by the artist's state of sensitivity. The camouflage paintings serve as a patina in many of his works. A patina that makes everything even, aligning reality and covering it completely. By revealing this concealment, the forms of the objects acquire a more solid and penetrating presence. As if camouflage in this case had the opposite intention; instead of concealing, it makes things more noticeable.

THE METROPOLIS IN NEGATIVITY

Camouflage, in addition, consists in a formal simulation of nature, but nature is already too distant from us; it is completely banished from our everyday life. We have forgotten about it and live with our backs facing it. The landscape for the human being has long since transformed into the metropolis, the culmination of our – so-called – progress. I name it that because this machinery full of hope and faith in development and technological evolution has become a dark entity, whose latent state only exudes violence and nothing else.

Víctor Hugo Bravo's city is black and full of maledictions. The dream of progress is disintegrated to give way to the nightmare of destruction. The city is no longer an optimistic entity that develops itself in harmony with society, with its needs and advancements. Now it is interpreted by the artist from the opposite side, the negative

side, as a result of manipulations, violence and the abuse of power. It is a reflection of the capitalist power that destroys the precepts of equality, imposes its stigma and displays its darkest and most voracious side.

The exercise of power abuse does nothing but to demonstrate before our own eyes the complete lack of discourse, the void hidden behind all that pomposity. There is a Rubenesque voluptuousness that, when looked at closely, reveals the latent violence of a struggle between animals that could easily be between humans themselves. Hence, everything is black in Víctor Hugo's city, except for a white space to launder, not money anymore, but people, institutions, significant places and landmarks. Whitewashing policies, social sanitization actions as the new aesthetic mechanisms for the shadows and nooks of the system. These mechanisms camouflage them, as they always have been, right in front of our eyes.

Implicit destruction and violence enter into a sort of spiral in which objects, people and the entire world around it do nothing but to self-destruct and self-devour. Actions and setting for vicious self-cannibalism. Once it has been destroyed, the city appears again, as if it was recovered from the ashes of the phoenix. However, there is no grandiloquent ceremony to accompany it, since rather than a spectacular resurrection, we are witnessing a grotesque spectacle.

Objects constructed from waste, readapted and crudely assembled. They are dark and with an essence explicitly brutal, engaging upon friction and confrontation with the bourgeois fruits of a canvas of pretentious dimensions. Struggle and revolution granted by the artistic tool. The city here is presented as an inverse reading of the promise of the future; that is, progress and modernity. In its place, it turns into a machinery designed for self-destruction. The metropolis in negativity.

COMICS

There are also pop traits in Víctor Hugo Bravo's work. The aesthetics of a comic book, of science fiction, of heroes that, rather than being born from the mud, seem to have emerged from that immense landfill to which we have all contributed. It is pop in the recognition of icons that do nothing but to inculcate states of power.

And there is something more, something with a double layer. In his making, he employs the same tools used in the denounced object, the same mechanisms. Objects, images and installations that are familiar to us at the moment we enter the rooms exhibiting his work. This is the most fundamental point within the pop trend, since its essence precisely consists in employing recognizable icons by common society in order to directly expose social and political issues. It is not a cryptic art, but rather unmasked; the object denounced is presented with its same forms and mechanisms. It is such a sharp philosophy that, in the vast majority of cases, is hard for us to elucidate.

And therefore: Touché. Víctor Hugo Bravo employs these same strategies, spiced up with baroque touches of convoluted and apparently chaotic compositions. Convoluted as the thought of violence. Convoluted as the soul of man. Exempt from Rubens' connotations of Epicureanism and luxury, but also using the sensual dimension that, in the case of the Chilean artist, becomes monstrously threatening. The hero becomes an antihero. Rather than saving us, he displays his weakest side to us, which, at the same time, is our own.

TOYS DEPRIVED OF INNOCENCE

Let us take a step forward, but at the same level; without going upward, but rather crouching down to the ground itself. This is where many of the objects exhibited by Víctor Hugo Bravo remain latent. A ground level made of asphalt, which can be a symbol of democracy, irony, anarchism, and everything at the same time. The ground as a place where everything filthy can be found, because it is no longer the earth. It is simply the ground. But it is a place of joy for children; a place where they can play, get dirty, wallow, regardless of stains or consequences. The duality of what is dirty and dusty as the result of abuse, on the one hand; but also the potential result of games and innocence, on the other.

Objects that represent different powers, but that here are at the same level. Altars that are not really altars, such as that Still Life with Old Shoe painted by Miró in the middle of the civil war. In that painting, there is no longer a table, everything is on the floor. There are no longer delicious delicacies, only rotten food with an incandescent bottle; everything at ground level. Eliminating powers and aligning them with a freedom of will that is the same present at their own birth; weapons, religious icons, comics, toys, all at the same time, because they are all united at their origin. As if it were a baroque anti-breaking of glory, an accumulation that, unless it is analyzed, generates a meaning; the absurdity of fetishism when we recognise those symbols that border on what is kitsch, but that at the same time speak to us about cruelty and reveal our own naivety.

Objects that are also toys, but lost their innocence at a rather young age. The childhood world menaced from cradle. Simultaneously, the Nietzschean seriousness of the children playing is recovered. This is what Víctor Hugo Bravo undertakes when he starts to work. He transforms waste into aesthetic objects that, instead of speaking to us, they yell; and rather than touching us, they rip us apart. These are rough but honest assemblages. Wood, as a basic and natural element... a material that quickly catches on fire; as if everything around us was already in flames. Toys that can kill. And what is that baby carriage with the camouflage colors of war doing? Is it not placing man, from the very beginning, in a state of war; or rather, in his own state of war?

I BEAST

Man is also one of the most constant leitmotifs in Víctor Hugo Bravo's work, but rather distant from the Renaissance canon. There is no more praising for all his achievements and intelligence. What is displayed to us in here is the other facet of man; violent, perverse and without decency. Man does appear in Víctor Hugo Bravo's work, but as a silhouette, or even a shadow, removed from his absurd anthropocentrism. It is a monstrous being, somewhere between the human and the animal; I beast. It is capable of exterminating his own conscience; capable of acting in cold blood. The only difference between humans and animals is that the words cruelty, domination and power are included in our dictionary; while for the animal, these are completely unknown, since it only responds to its instinct. If Renaissance men strove to legitimize man's power of construction, Víctor Hugo Bravo is responsible for legitimizing his power of destruction.

The human body as such, as an object, appears frequently fragmented. Although, it is not anymore the exquisite fragmentation present in surrealism; now it is presented completely dismembered and mistreated. Moreover, among all those fragments of our anatomy, the head constantly appears in Víctor Hugo's work. It is stripped from the body, exposed and ready for the spectacle. Mass decapitations of anonymous characters or symbols of power, that remain erect only by some fragile frames. Puppets and marionettes illuminated by neon lights or abandoned in the most terrible darkness. In fact, it could be the head of any of us.

HEINOUS CODA

Viscosity, crudeness, heinousness and violence converge in the perverse set design that Víctor Hugo Bravo prepares in front of us. If over a century and a half ago, Rimbaud repudiated the beauty sitting on his knees, Víctor Hugo Bravo now hurls it directly to the ground and points a gun at it.

In the series of superimposed portraits, "El Crepitar" (The Crackle), one of the last works of the artist, we find the superimposition of faces adhered in flesh and blood to other anonymous faces or known fictional characters, many of them bloody. Overlaps of countenances and physiognomies that result in a monstrous deformation; gestures and lines converge, disfiguring each other until they become heinous. Deformed images that divide like their protagonists; half man, half beast. It is a bloody stream of stories that remain in a sinister catalog and feed our most virulent imaginary iconography.

This is achieved through these assemblages, which resemble archival or laboratory pieces, visual games that can reach monstrosity. Portraits that become, paradoxical-

ly, more real within the fiction of their superimposition. Layers of physiognomy that delve into the psychological level. Grimaces that are concealed and falsified in order to generate an aspect that no longer speaks to us about the external appearance, but of the internal. Through the free manipulation of the artist, the face, the one that defines us and makes us unique, here becomes one in the cluster of several others. This manipulation is an obsessive search of common grounds, of coincidences in wrinkles, teeth, eye sockets, dislocated jaws; it is a search for the grotesque that clumps together and merges in a viscous manner. Psychological portraits stripped of aura that plunge into the darkness of the human being. One might wonder if the separate view of it would be more enjoyable.

Ambition, sadism, excesses, and a long list of mental disturbances that here are presented in black by VHB through the most defining aspect of the being: his face. Again, black; but no longer as a sinister color or a color of mourning. Now we also refer to race and origin. The derogatory treatment, and even pejorative, is now transferred to the real history and to a present time that is lamentable; it is riddled with discrimination and empowerment in front of what never belonged to the human being: themselves. They cannot possess another human, but it is their great ambition to achieve it. Madness, obsessions, depravities which are the order of the day.

The photographic portrait as a story of memory. But in this story, no one smiles anymore; and if they do, it sends shivers down the spine. Fiction is used to explain that which is inexplicable. It is something man cannot translate to himself, since it is a language that proceeds from his own nature; the nature located on the darker side, and that we strongly consider to be our own. It is rather difficult to look at it in the face. A memory that conceals itself and leaves loose ends in our conscience; but here, VHB makes sure to mend them with a thick and coarse thread. He attaches and detaches without any regard, until leaving those faces ripped with violence; eaten by violence. The altered memory that remembers and does not forget. A memory that flees and stands petrified before us, staring and questioning the bestiality that pervades each day in front of our passive gaze.

Running times.
The wildest side of life...
Hey, honey,
take a walk on the wild side

VÍCTOR HUGO BRAVO (SANTIAGO , CHILE, 1966)

Vive y trabaja en Santiago de Chile.

Es artista visual, curador independiente y docente. Obtiene el título de Comunicación Visual en Artes Plásticas con mención en Pintura en el Instituto de Arte Contemporáneo en 1992. Realiza los seminarios de pintura con José Balmes y Gracia Barrios. Desde 1999 dirige los Talleres Caja Negra Artes Visuales.

Actualmente desarrolla el proyecto BIENAL Nómada junto al crítico, teórico y curador ecuatoriano Hernán Pacurucu. Ha realizado residencias artísticas en Colombia, Brasil, Alemania, Chile, Argentina, Polonia, El Líbano y Ecuador.

Ha participado en más de 150 exposiciones colectivas y varias individuales, presentadas en importantes Museos y Centros de Arte Contemporáneo en Chile y el extranjero, donde destacan en Chile el Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Arte Contemporáneo; Centro Cultural Palacio la Moneda; Centro Cultural de España; Goethe Institut; Galería Metropolitana, Matucana 100; Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Museo de Arte Moderno de Castro, Chiloé; Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia; Museo de Artes Visuales, MAVI; Museo Histórico de Placilla. Así como en el Centro de Arte Contemporáneo Laznia, Gdansk, Polonia; Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador; Museo de Arte Contemporáneo de Guayaquil, MAAC, Ecuador; Centro Cultural Metropolitano de Quito, Ecuador. Museo de Arte Moderno de Sao Pablo MAM, Brasil; Galería 98weeks en Beirut, Líbano; Galería Wschodnia en Lodz Polonia; Kunsthaus Tacheles, Berlín, Alemania; Centro Colombo Hispano, Madrid, España; Centro de proyectos Universidad Complutense de Madrid; Museo Nahim Isaias, Guayaquil, Ecuador; Espacio de investigación y arte contemporáneo Kottinspektionen, Upsala, Suecia; Museo de Antropología y Lojanidad, Loja, Ecuador.

Ha participado en la Bienal de Egipto, El Cairo; Bienal Mercosur, Brasil; Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, Grecia; Bienal de Arte de Valparaíso; Bienal de performance y II Bienal Arte Joven en Chile. Ha obtenido los siguientes premios: Dirac (Becas gubernamentales para proyectos en el exterior) en 7 oportunidades; premio Fondart (Becas de creación y trayectoria del actual Ministerio de las Cultura, las Artes y el Patrimonio de Chile); premio Alcatel al artista del año; Beca Amigos del Arte en dos oportunidades; premio Matisse del Museo Nacional de Bellas Artes; Fondos de Cultura de Bogotá, Colombia. Ha sido jurado del Fondart, Premio Altazor, Premios Arte en Vivo, Salón APECH en Chile y del Salón de Julio y el Salón de Grafica Contemporánea en Guayaquil, Ecuador.

Paralelamente ha desarrollado un importante trabajo curatorial, con más de 50 proyectos realizados en Chile, Brasil, Suecia, España, Alemania, Polonia, Ecuador, Colombia, Kosovo y Argentina.

Ha publicado textos de obra, temas sobre arte contemporáneo, publicaciones sobre performance, textos para catálogos y entrevistas. Ha participado en la edición de siete libros de proyectos artísticos en Chile y el exterior.

VÍCTOR HUGO BRAVO (SANTIAGO, CHILE, 1996)

Currently living and working in Santiago, Chile.

Víctor Hugo Bravo works as a visual artist, independent curator, and teacher. He obtained his degree in Visual Communication in Fine Arts with a major in Painting from the Instituto de Arte Contemporáneo (Institute of Contemporary Arts) in 1992, Chile. He gave painting seminars alongside José Balmes and Gracia Barrios. Moreover, since 1999, Bravo oversaw the workshops Caja Negra Artes Visuales. He is currently working on the project BIENNIAL Nómada, in collaboration with the Ecuadorian critic, theorist, and curator Hernán Pacurucu. Bravo has also participated in artistic residencies in Colombia, Brazil, Germany, Chile, Argentina, Poland, Lebanon, and Ecuador.

He has participated in more than 150 collective exhibitions and many individual ones too, which have been held at important museums and contemporary art centers in Chile and overseas. In Chile, these include the Chilean National Museum of Fine Arts (MNBA); Santiago Museum of Contemporary Art (MAC); Palacio la Moneda Cultural Center (CCLM); Spain Cultural Center in Santiago (CCE Santiago); Goethe-Institut Chile; the Metropolitan Gallery; Matucana 100; Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA); Museum of Modern Art (MAM Chiloé) in Castro; Museum of Contemporary Art of Valdivia (MAC Valdivia); Museum of Visual Arts (MAVI); Historical Museum of Placilla. The places abroad include Laznia Center for Contemporary Art, Gdańsk, Poland; Museum of Modern Art in Cuenca, Ecuador; Anthropology and Contemporary Art Museum (MAAC) of Guayaquil, Ecuador; Metropolitan Cultural Center of Quito, Ecuador; São Paulo Museum of Modern Art (MAM), Brazil; 98Weeks Project Space in Beirut, Lebanon; Wschodnia Gallery in Lodz, Poland; Kunsthaus Tacheles, Berlin, Germany; Centro Colombo Hispano, Madrid, Spain; the Projects Center at Universidad Complutense de Madrid; Museo Nahim Isaias, Guayaquil, Ecuador; the Research and Contemporary Art Center Köttinspektionen, Uppsala, Sweden; and the Antropología y Lojanidad Museum, Loja, Ecuador.

He has also been part of the Egypt Biennial, in Cairo; Mercosur Biennial, in Brazil; Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, in Greece; Valparaíso Biennial of Art; the Biennial of performance, and the II Biennial of Arte Joven in Chile. He has received the following awards and grants: DIRAC government grant for overseas projects in seven opportunities; the Fondart grant, which is for creativity and career development, assigned by the current Ministry of Culture, Arts and Heritage of Chile; Alcatel award for artist of the year; Amigos del Arte grant on two different occasions; the Matisse award by the National Museum of Fine Arts; and the Cultural Funds in Bogotá, Colombia. Furthermore, he has acted as a judge at the Fondart public program, Altazor Awards, Arte en Vivo Awards, the APECH Salon in Chile, the Julio Salon and the Contemporary Graphics Salon in Guayaquil, Ecuador.

In parallel, he has developed a significant curatorial work with more than 50 projects carried out in Chile, Brazil, Sweden, Spain, Germany, Poland, Ecuador, Colombia, Kosovo, and Argentina. He has published texts about artworks and contemporary art, articles about performance, and texts for catalogs and interviews. Finally, he has also participated in the editing of seven books about artistic projects in Chile and abroad.



BURNINGMAN, siempre fue hoy
Gráficas digitales a partir de video acción. 2020
Para proyecto web Al Aire Libre.
Curador Tiago Abreu



BURNINGMAN, siempre fue hoy
Gráficas digitales a partir de video acción. / 2020
Para proyecto web Al Aire Libre.
Curador Tiago Abreu

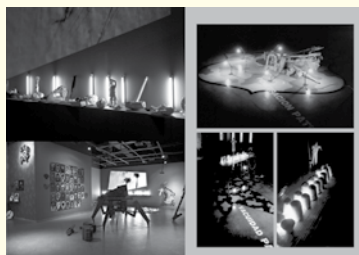


SERIE EL SITIO DEL HONOR
Espacio Caja Negra Artes Visuales Santiago, Chile. 1994
Objeto. Caja de pintura, esmalte, MDF.

PIZARRA MÁGICA
Victor, aquí no pueden vivir los niños.
Caja Negra en Galería Metropolitana, Santiago, Chile - 2003
Instalación. Impresión digital sobre pvc, madera MDF arcilla, cinta adhesiva transparente, desechos, juguetes, barniz industrial, fotografía b/n enmarcada.



BURNINGMAN, siempre fue hoy
Gráficas digitales a partir de video acción. / 2020
Para proyecto web Al Aire Libre.
Curador Tiago Abreu



YO, BESTIA
Museo sin Muros, proyecto del Museo Nacional de Bellas Artes, Sala Mall Plaza Vespucio Sur, Santiago, Chile - 2012
Instalación. Pintura mural en camuflaje, serie de pinturas sobre diversos soportes, sartenes, ollas, tablas de cocina, libros, etc. Video en loop, animación digital.

DOCUMENTOS PERIFÉRICOS
Museo de Arte contemporáneo MAC, Parque Forestal, Santiago, Chile - 1994
Instalación. Serie armas construidas con desechos, objetos encontrados, esmalte, pinturas sobre tela.

BURNINGMAN, siempre fue hoy
Gráficas digitales a partir de video acción. / 2020
Para proyecto web Al Aire Libre.
Curador Tiago Abreu

YO, BESTIA
Museo sin Muros, proyecto del Museo Nacional de Bellas Artes, Sala Mall Plaza Vespucio Sur, Santiago, Chile. 2012
Instalación. Forma recortada en MDF, pintura esmalte.

Fermas recortadas en madera, luz fluorescente.
Objetos construidos en desechos, pintura industrial, sistemas de luz local. Molde en yeso, pintura esmalte, tubos de luz t14, textos plotter.
Serie de objetos intervenidos, arcilla, cerámica, herramientas, esmalte sintético, luces amarillas t14. Tubos.
Pinturas sobre impresiones offset.
Video proyección, sonido. Loop 5:47 “



VACUIDAD PATRIA
Centro Experimental Perra Arte. Santiago, Chile - 2000
Instalación. Pintura a piso, objetos, esmalte, luces ampolleta, cables, textos pintados



CABEZAS CIVICAS o el fusil sanitario
MMAM, Museo de Arte Moderno, Cuenca, Ecuador - 2015
Tela y pintura manual



YO, LOOSER
Galería de Arte Guillermo Núñez, Casa de la Cultura del Bosque, Santiago, Chile - 2013
Pintura-instalación. Pintura sobre MDF, ferma recortada



ARMA-2
Cabezas Negras
MAAC, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Guayaquil, Ecuador - 2013
Pintura-instalación. Pintura mural, textos, objetos, desechos, dibujos, impresiones digitales, pinturas, arcilla, madera, objetos encontrados, pintura industrial anticorrosivo, plantas locales.



YO, LOOSER
Galería de Arte Guillermo Núñez, Casa de la Cultura del Bosque, Santiago, Chile - 2013
Pintura-instalación.



LA FORMA DEL DIABLO

Serie Cabezas Negras
Proyecto de residencia y exposición,
Centro de Arte Contemporáneo LAZNIA,
Ciudad de Gdansk, Polonia - 2014
Pintura mural, serie de objetos cons-
truidos con retazos de madera del
lugar, pintura industrial.

Dibujos, desechos, pinturas,
impresiones, arcilla, yeso, huesos
de animales, telas, ramas, luces
led, monitores y videos.

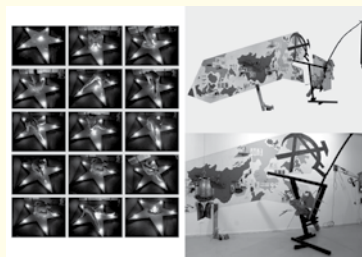


LA FORMA DEL DIABLO

Serie Cabezas Negras
Proyecto de residencia y exposición,
Centro de Arte Contemporáneo LAZNIA,
Ciudad de Gdansk, Polonia - 2014
Instalación. Detalle, frasco de vidrio,
hueso de ciervo, palillos, texto.

NINGUNA DE LAS ANTERIORES
(fig. 1, 3)

Colectivo Experimental La Bufanda
del arzobispo
*No se nace para ser feliz, solo para
cumplir con su deber*
Galería Bucci, Santiago, Chile - 1991
Instalación. Ataúdes infantiles del
hospital psiquiátrico, desechos, pintura
industrial, telas, yeso, herramientas.
(fig.2)
Instalación. Tanque construido con
desechos, pintura anticorrosiva, tela.



EL SITIO DE HONOR

Taller Caja Negra Artes Visuales
1994
Fotoperformance. Serie de 45
fotografías digitales color, estrella
en madera, pintura, luces de
ampolleta, objetos y cuerpo.

SUSTRATO S/T
(fig. 1, 2)

Serie Cabezas Negras
Sala Juan Egenau, Facultad de Artes,
Universidad de Chile, Santiago, Chile.
Pintura mural, objetos, dibujos, textos,
pinturas. Cuchillos hechos en fierro,
maderas, tela negra, estructura de
fierro, monitor.



SUSTRATO S/T
(fig. 1, 4)

Serie Cabezas Negras
Sala Juan Egenau, Facultad de
Artes, Universidad de Chile,
Santiago, Chile.
Pintura mural, objetos, dibujos,
textos, pinturas. Cuchillos hechos en
fierro, maderas, tela negra, estructura
de fierro, monitor.

(fig. 2, 3, 5)
Tronco de árbol, cuchillos hechos en
fierro, prensas sargento, escultura
metálica encontrada.

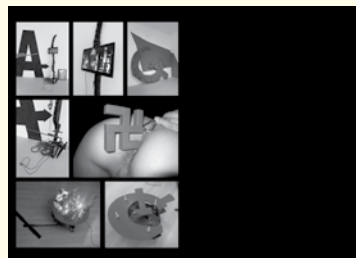
**CABEZAS CÍVICAS o el fusil
Sanitario**

Cabezas Cívicas o el fusil sanitario
MMAM, Museo de Arte Moderno,
Cuenca, Ecuador - 2015
Instalación. Pintura mural, coligues,
bolsas de cemento, banderas, telas,
objetos, dibujos, pinturas,
desechos, arcilla.



NO VIENE INFO

**LOS TRABAJADORES DE LA LUNA
ROJO Anonimus**
MAC, Museo de Arte Contemporáneo,
Quinta Normal, Santiago, Chile. 2015
Instalación. Pintura mural, reciclaje de
maderas, pintura, objeto construido
con desechos, yeso, impresión fotográ-
fica, cables, monitor.
Video en loop 3:45".



**LOS TRABAJADORES DE LA
LUNA. ROJO Anonimus**
(fig. 1, 2, 3, 4)

MAC, Museo de Arte Contempo-
ráneo, Quinta Normal, Santiago,
Chile. 2015. Instalación. Pintura
mural, reciclaje de maderas,
pintura, objeto construido con
desechos, yeso,
impresión fotográfica, cables,
monitor. Video en loop 3:45".



YO, MUTANTE

Casa de la Cultura de los Andes,
Los Andes, Chile. - 2013
Instalación. Robot construido
con desechos, metal, objetos
encontrados, plasticos, envases,
etc. Pintura esmalte, luces
fluorescentes, sonido.

CA(R)GA TU CRUZ
(fig. 5)

Espacio de arte alternativo,
Mendoza, Argentina - 2012
Fotoperformance. Serie 8 piezas
impresión digital montada en
fomboard. Objeto en madera,
esmalte, cuerpo.

KONTAGIOS. ROJO de carga
(fig. 6, 7)

Caja Negra, Galería Arte Univer-
sidad del Pacífico, Facultad de
Diseño, Santiago, Chile. - 2011
Objeto. Madera, metal, desechos,
femur de vaca, luz fluorescente,
plantas.

DEPRESIONESINTERMEDIAS

La casa de los capitellum
Parque Cultural de Valparaíso,
Valparaíso, Chile. 2015
Instalación. Cabezas pintadas
sobre cartón, ramas de árbol.

**CABEZAS CÍVICAS o el fusil
sanitario**

Cabezas Cívicas o el fusil
sanitario. MMAM, Museo de
Arte Moderno, Cuenca,
Ecuador. 2015.
Instalación. Dibujo a muro,
herramientas locales, dibujos,
textos a muro, machetes, arcilla,
cordel, cerámica, maderas.



DEPRESIONESINTERMEDIAS

La casa de los capitellum
(fig. 1, 2, 3, 4, 5, 6)
Parque Cultural de Valparaíso,
Valparaíso, Chile - 2015
Instalación. Andamio, desechos,
maderas, metal, telas, pinturas
recortadas sobre MDF, yeso, papel
maché, arcilla, objetos reciclados,
luces led, cables. Serie de monitores,
videos en loop.



ESPEJOS, el camino incierto al país de las maravillas
(fig. 1, 2, 5)

Asentamiento local I
Centro Cultural de la Memoria,
Haroldo Conti, Ex-ESMA
Curaduría: Colectivo etc.
Buenos Aires, Argentina - 2012
Instalación. Objetos encontrados
en el lugar, maderas, fierros, telas,
desechos, pintura industrial.
Dibujos, desechos, pinturas,
impresiones, arcilla, yeso, huesos
de animales, telas, ramas, luces led,
monitores y videos.

YO, MUTANTE
(fig. 3, 4, 6)

Casa de la Cultura de los Andes, Los
Andes, Chile. - 2013
Instalación. Robot construido con de-
sechos, metal, objetos encontrados,
plasticos, envaces, etc.
Pintura esmalte, luces fluorescentes,
sonido.

BECA AMIGOS DEL ARTE
(fig. 1, 2)

Para los que Aman la Patria
Sala Galería Amigos del Arte,
]Santiago, Chile. - 1996
Instalación. Piinto construido en
madera MDF, silla y mesa de colegio,
pintura anticorrosiva.

PANOPTICA
(fig. 3, 4)

De la serie gusanismos, La hembra
calle en presencia del macho
Caja Negra Artes Visuales, Centro
Cultural de España, Santiago,
Chile. 1998
Instalación. Camillas de disección,
objetos construidos con desechos,
maderas, fierros, herramientas, ob-
jetos encontrados, pintura industrial,
sacos de tela con textos impresos
manualmente.

PROYECTO ASENTAMIENTO I

VACUO, del negocio del suelo
Colectivo G.A.M. Centro Experimental
Perrera Arte - 1997
Instalación. Cajones metálicos, ataú-
des, caballetes, placas de madera,
objetos, yeso, pintura industrial,
luces, texto pintado al piso.

cemento, yeso, pintura industrial.
Video en loop. 3:45"

LA FORMA DEL DIABLO II

Serie Cabezas Negras
MAC, Museo de Arte Contemporáneo,
Parque Forestal, Santiago, Chile.
2015. Pintura-instalación. Pintura
mural, dibujos, impresiones, pinturas,
objetos reciclados, herramientas, bar-
co construido con desechos, arcilla,

LA FORMA DEL DIABLO II

Serie Cabezas Negras
MAC, Museo de Arte Contemporáneo,
Parque Forestal, Santiago, Chile -
2015
Pintura-instalación. Objetos recicla-
dos, herramientas, arcilla, cemento,
yeso, cartón, pintura industrial.

ARMERIA TAJAMAR

Galería Tajamar, Santiago, Chile -
2016
Instalación. Estructuras metálicas,
pintura a piso, luces led, cables,
impresiones, 400 objetos construidos
con desechos, lienzo en PVC.

CABEZAS CIVICAS o el fusil sanitario

MMAM, Museo de Arte Moderno,
Cuenca, Ecuador - 2015
Instalación. Pintura mural, coligues,
bolsas de cemento, banderas, telas,
objetos, dibujos, pinturas,
desechos, arcilla.

ARMERIA TAJAMAR

Galería Tajamar, Santiago,
Chile. 2016
Instalación. Estructuras metálicas,
pintura a piso, luces led, cables,
impresiones, 400 objetos construidos
con desechos, lienzo en PVC.



IRREPONIBLES

Serie el negocio del suelo
(fig. 1, 2, 5)
Intervención en casa deshabitada,
Ezequiel Fernández 739,
Santiago, Chile - 1999
Intervención espacial. Objetos
recolectados en la casa y clasifica-
dos por integrantes de la familia,
pintura a piso y muro, desechos,
plantilla esténcil, textos.

SERIE EL SITIO DEL HONOR
(fig. 3, 4)

Espacio Caja Negra Artes Visuales
Santiago, Chile - 1994
Objetos. Maderas recostadas,
esmalte, MDF.

MANDIBULA

Proyecto PASAR, Intervención
vitrina Defensoría Penal Pública,
Valparaíso, Chile. - 2005
Objeto. Objetos encontrados,
desechos, madera, esmalte, luces
fluorescentes, texto plotter.

CABEZAS ROJAS - el artificio del espanto

Residencia y exposición espacio
Christopher Paschall S. XXI, Bogotá,
Colombia - 2018
Serie ladrillos con dibujos sobre
papel y láminas de film, cables y
tubos led t14.
Impresiones digitales de gráficas
y fotografías de la serie I kill my
curator.

BRAVOESARTE Ltda.

The Power of Blood
Galería UNIACC, Santiago, Chile -
2009. Instalación. Moldes en yeso,
estructura ,metálica, proyección
vídeo.

PLISADO

Serie el Sitio del Honor
Proyecto CUBO, Caja Negra Artes
Visuales - 2003
Fotoperformance. Fotografía digital
color. Tela, pintura manual, cuerpo.

OPERACION CABALLO DE TROYA

El lugar de los que sobran
MAM, Museo de Arte Moderno de
Chiloé, Castro, Chile - 2002
Instalación. Objetos encontrados,
desechos, pintura, greda, madera,
telas, luz eléctrica, texto plotter.

DOS PUNTAS

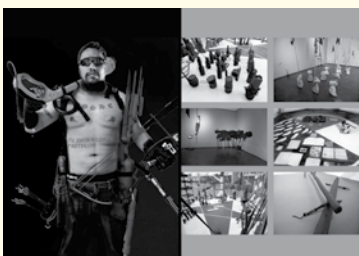
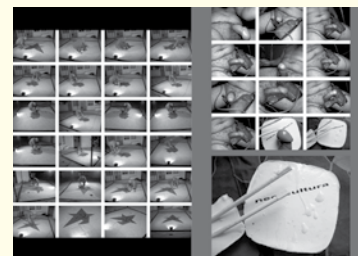
El lugar de los que sobran
Sala de exposiciones de la Uni-
versidad Complutense de Madrid,
Facultad de Bellas Artes, Madrid,
España - 2003
Instalación. Impresiones digitales,
telas, varas de aluminio, prensas C,
objetos encontrados, desechos, luz
eléctrica ampolleta, maderas, pintu-
ra mural, esmalte, cajas de acrílico,
herramientas, textos plotter.

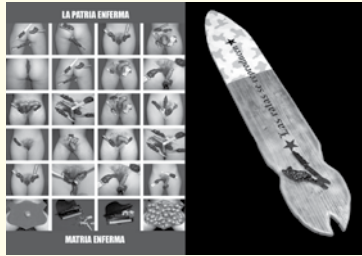
VOY, LE MATO Y VUELVO

Deber
Galería Centro, Talca, Chile.
2010. Objeto. Bandera hecha
en tela de camuflaje

PLISADO

Serie el Sitio del Honor
Proyecto CUBO, Caja Negra Artes
Visuales - 2003
Fotoperformance. Fotografía digital
color. Tela, pintura manual, cuerpo.





ENFERMAS

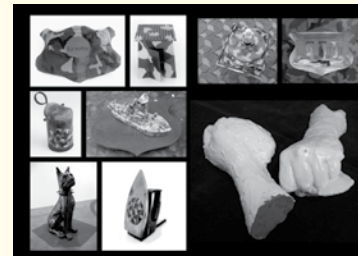
Serie el Sitio del Honor

Taller Caja Negra Artes Visuales - 1996
Fotoperformance. Fotografía digital.
Objetos en arcilla, pintura, maderas,
cuerpo.

TABLA

SERIE OBJETOS NAZIONALES

Galería Cecilia Palma, Santiago,
Chile - 2004
Objeto. Madera, texto plotter, dese-
chos, esmalte.



SERIE OBJETOS NAZIONALES

1998 - 2005

Objetos. Materiales reciclados,
desechos, cemento, metal, tela,
cartón, pintura, resina.

BASTARDOS

Serie SACOBOY

Galería Ojo de Buey, Instituto ARCOS,
Santiago, Chile - 2006
Detalle. Molde en yeso de puño
izquierdo, esmalte.

DERECHO DE SUELO

Serie El Negocio del Suelo

Galería Casacruceiro, Valparaíso,
Chile - 2008
Objeto. Tornamesa, figura en
greda, tela de la armada de Chile,
esmalte.



TABLA

SERIE EL SITIO DEL HONOR

Taller Caja Negra Artes Visuales -
2000
Fotoperformance. Fotografía digital.
Patineta hecha en madera, pintura,
texto, cuerpo.

AL SUR DE AMERICA

El negocio del suelo

Galería Bucci, Santiago, Chile - 1999
Instalación. Pintura mural, texto
plotter, escudos recortados en
madera, pintura, sistema de
iluminación, cables, objetos
encontrados e intervenidos.

GAVILAN

Galería REPLICA, Facultad de Ar-
tes, Universidad Austral de Chile,
Valdivia, Chile - 2016
Serie de cabezas pintadas sobre
cartón piedra, ramas de árbol,
cables y luces led.

GIGANTES Y DERIVAS I, procesos del arte monumental

De la serie Cabezas Negras
Proyecto NÓmade Bienal, interven-
ción espacio Ex Cárcel de varones,
Cuenca, Ecuador - 2016

Instalación. Varas de bambú, 40
cabezas pintadas sobre cartón, tubos
led t14, telas, cables.
Serie de objetos encontrados bajos
los pisos de las celdas, luces y ca-
bles, baldosas y piezas en cementos
encontradas en el lugar.

OPERACION CABALLO DE TROYA

Goethe Institut, Santiago, Chile -
2001
Instalación. Escudo de madera,
objetos, desechos, esmalte, textos,
impresiones digitales.

BINOMIO II

Serie el negocio del suelo
Sala Juan Egenau, Facultad de Artes
Universidad de Chile, Santiago,
Chile - 1998
Instalación. Recortes en madera, es-
malte, objetos en tela, arena, moldes
en cemento y yeso, desechos, textos
plotter, cordel tizador.

5 INSTALACIONES

Serie El Negocio del Suelo
Intervención Facultad. de Ingeniería,
Universidad. Diego Portales, Santia-
go, Chile - 2001
Instalación. Objetos, desechos, luces
de ampollita, pintura, cinta adhesiva,
cordel, textos.

PROYECTO ASENTAMIENTO

Colectivo G.A.M. Centro Experimental
Perrera Arte, Santiago, Chile - 1997
Intervención. Pintura mural, tiza,
ramas de árbol.



VACUNA: EL VIRUS EXPANDIDO

Serie Objetos Nacionales
Caja Negra, Galería de Arte Contem-
poráneo Universidad Católica de
Temuco, Chile - 2010
Objeto. Pintura metalizada, ramas de
árbol, molde en yeso.

Plástica Arctectónica, Facultad de
Arquitectura Universidad de Chile,
Santiago, Chile - 1995
Instalación. Estructuras en vidrio,
ladrillos de vidrio, viruta, desechos,
electrodomésticos con pintura de
camuflaje, tela, cables, luz fluores-
cente fría

INTER-GLASS

Serie El Negocio del Suelo
Arte y Arquitectura. C.E.P.A. Centro
Experimental

BLACK POLE, dictadura servil

Serie Somos Imperio
Kottispektionen, Upsala, Sue-
cia - 2018. Instalación. Serie de
cabezas, pintura sobre cartón,
(narcos latinoamericanos), ramas
de árboles, cables, ampollitas led,
pinzas eléctricas.

MORDIDA

Taller Caja Negra Artes Visuales.
1994
Fotoperformance. Serie de 12
fotografías digitales B/N, cuerpo,
pintura de camuflaje y objetos.

MONTAJE REFERENTE TALLER

Serie El Libro Negro
Talle Macul. 2020
Instalación. Dibujos sobre hojas de
libros, objetos, greda, luces fluores-
centes, maderas

ENFERMAS

Serie el Sitio del Honor
Taller Caja Negra Artes Visuales -
1996. Fotoperformance. Fotografía
digital. Objetos en arcilla, pintura,
maderas, desechos, cuerpo.

ALA-SUR

*Era como la enorme hormiga
blanca*
II Bienal de Arte Joven. Museo
Nacional de Bellas Artes, San-
tiago, Chile. 1999. Instalación.
Pintura mural, habitáculos en MDF,
cañerías pvc, pintura anticorrosiva
industrial, mirilla de pez, luz de
ampollita, amplificación, cables,
sonido, silla y banco escolar.

SERIE EL SITIO DEL HONOR

Espacio Caja Negra Artes Visuales
Santiago, Chile - 1994
Objeto. Piano de juguete, objetos,
arcilla, esmalte metálico



LA FRAGILIDAD DEL MURCIÉLAGO

Serie El Negocio del Suelo
Galería IMANARTE, Bogotá, Colombia.
2008. Instalación. Cometas plásticas,
camuflaje, esmalte, objetos, plantas
locales, luz fluorescente, cables.



YO, BESTIA

Museo sin Muros, proyecto del Museo Nacional de Bellas Artes, Sala Mall Plaza Vespucio Sur, Santiago, Chile - 2012

Instalación. Pintura mural en camuflaje, serie de pinturas sobre diversos soportes, video en loop, animación digital. Pinturas sobre impresiones offset.



YO, BESTIA (fig. 1,2)

Museo sin Muros, proyecto del Museo Nacional de Bellas Artes, Sala Mall Plaza Vespucio Sur, Santiago, Chile. 2012

Instalación. Pintura mural en camuflaje, serie de pinturas en esmalte sintético sobre diversos soportes, sartenes, ollas, tablas de cocina, libros, etc.

YO, LOOSER (fig. 3, 4)

Cabezas Negras

Galería de Arte Guillermo Núñez, Casa de la Cultura del Bosque, Santiago, Chile. 2013

Detalle Instalación. Dibujos sobre



PARIOS

Serie Ciudad Negra

Residencias Art-Laboratorios. Proyecto PARIOS residencia 2 meses, Ciudad de Medellín, Colombia. 2016

Video acción. Registro performático, cuerpo, luces led, cables, objetos contruidos en desechos, pintura corporal, espejos, sonido.



PARIOS (fig. 1, 2)

Serie Ciudad Negra

Residencias Art-Laboratorios. Proyecto PARIOS residencia 2 meses, Ciudad de Medellín, Colombia. 2016. Video acción. Registro performático, cuerpo, luces led, cables, objetos contruidos en desechos, pintura corporal, espejos, sxonido.

Objeto construido con desechos, madera, arcilla, telas, pintura, saco con arena, texto pintado manualmente

hojas de libros, textos a muro, pintura mural, objetos, desechos, machete, tabla de planchar, pintura industrial.

PARIOS (fig. 1, 2)

Serie Ciudad Negra

Residencias Art-Laboratorios. Proyecto PARIOS residencia 2 meses, Ciudad de Medellín, Colombia. 2016

Video acción. Registro performático, cuerpo, luces led, cables, objetos contruidos en desechos, pintura corporal, espejos, sonido.

PANOPTICA

De la Serie gusanismos, La hembra calla en presencia del macho

Caja Negra, Centro Cultural de España. 1998. Detalle instalación. Objeto construido con desechos, madera, arcilla, telas, pintura, saco con arena, texto pintado manualmente

AS DE SEIS

Serie el Negocio del Suelo

Galería Municipal de Temuco, Chile. 1996. Instalación. Telas, soportes de madera, tubos PVC, ataúdes infantiles del hospital psiquiátrico de Santiago, pintura anticorrosiva, objetos contruidos con desechos.



MENOS, ES MÁS

Bendice las bestias 1973

Sala Matta, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile - 2016

Instalación. Automóvil familiar transformado en carro blindado, latones, metal, cilindros de gas, objetos reciclados, pintura industrial. Monitor con una serie de videos de artistas invitados.

Instalación. Automóvil familiar transformado en carro blindado, serie videos por encargo a diferentes personas en torno a la idea de un misil en el museo.



CABEZAS RÍGIDAS, la narcomentira

Cabezas rígidas, la narcomentira

Telones de movilización I Museo Nahim Isaias, Guayaquil, Ecuador. 2017. Instalación.

40 muñecos contruidos con telas y amarras, textos y pintura.

CABEZAS RÍGIDAS, la narcomentira

Cabezas rígidas, la narcomentira

Telones de movilización I Museo Nahim Isaias, Guayaquil, Ecuador. 2017. Instalación. Textos, impresión digital.



CABEZAS RÍGIDAS, la narcomentira

Cabezas rígidas, la narcomentira

Telones de movilización I Museo Nahim Isaias, Guayaquil, Ecuador. 2017. Instalación.

Impresión gráficas digitales, textos reformulados.



CABEZAS RÍGIDAS, la narcomentira

Cabezas rígidas, la narcomentira

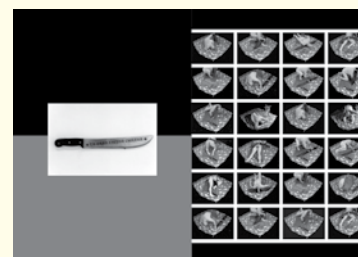
Telones de movilización I Museo Nahim Isaias, Guayaquil, Ecuador - 2017

Instalación. Telón, costura, pinturas. Cabeza pintada sobre cartón, bambú, cables, luces led.

Serie de dibujos sobre papel, telas crudas, cordeles, objetos.

Impresiones digitales en papel y PVC, textos, dibujos, discos, desechos, pintura industrial 40 muñecos contruidos con telas y amarras.

Serie de machetes y cuchillos contrados, cordeles, bambú.



ARTE Y POLÍTICA

La gran escena chilena I

Museo de Arte Contemporáneo, MAC Parque Forestal, Santiago, Chile - 2001

Detalle. Machete, texto plotter.

Serie de dibujos sobre papel, telas crudas, cordeles, objetos.

Impresiones digitales en papel y PVC, textos, dibujos, discos, desechos, pintura industrial 40 muñecos contruidos con telas y amarras.

Serie de machetes y cuchillos contrados, cordeles, bambú.

CUERPO - ALAS

Serie el Sitio del Honor

Caja Negra Artes Visuales - 2004

Fotoperformance. Fotografía digital color. Alas de madera, pintura, herramientas, telas camufladas, iluminación, cuerpo.



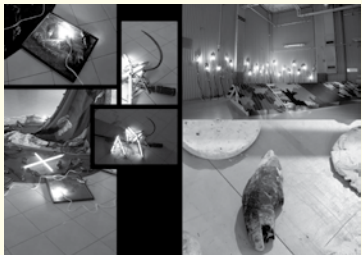
CUERPOS LIMINALES

Yo, Amo. De la serie el sitio del honor Centro de Extensión, Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile - 2016
Instalación. Impresión digital, objetos de desecho, pintura esmalte, piezas eléctricas, amplificación, parlantes, sonido táctil.



SPURRING FACTORS

Cabezas infantiles
KOBRO Gallery, Akademia Sztuk Pieknych, Lodz, Polonia - 2016
Instalación. Bandera armada de ropa interior roja recolectada en la Universidad.



APARTHEID Nómade Bienal

Serie telones de movilización
Galería Universidad Católica de Temuco, GAUCT, Temuco, Chile - 2018. Instalación. Impresión digital, luces led.



BLACK POLE, dictadura servil

Serie Somos Imperio
Kottispektionen, Upsala, Suecia - 2018. Instalación. Galpón construido en madera y planchas de zinc, pintura esmalte, cinta led, camuflaje del ejercito sueco. Serie de cabezas, pintura sobre cartón, (de narcos latinoamericanos), ramas de árboles, cables, ampolletas led, pinzas eléctricas. Moldes en yeso y pigmento negro, arcilla y objetos.

SPURRING FACTORS

Cabezas infantiles
KOBRO Gallery, Akademia Sztuk Pieknych, Lodz, Polonia - 2016
Pintura-instalación. Pintura mural, objetos, arcilla, yeso, ramas de árboles, pinturas sobre cartón recortadas, caja de armamento militar polaco, impresión fotográfica, bandera de ropa interior roja, Video en loop.
Pintura-instalación. Caja de armamento militar polaco, impresión fotográfica. Video en loop, objetos contruidos con desechos, pintura.

APARTHEID Nómade Bienal

Serie telones de movilización
Galería Universidad Católica de Temuco, GAUCT, Temuco, Chile - 2018
Instalación. Telón cosido y armado de retazos de pinturas, impresiones fotográficas enmarcadas, objetos, desechos, cubrepiso pintado, textos, hoz, luces led t14, pinturas de cabezas sobre cartón, prensas C, cables, ampolletas.

BLACK POLE, dictadura servil

Serie Somos Imperio
Kottispektionen, Upsala, Suecia - 2018
Instalación. Galpón construido en madera y planchas de zinc, pintura esmalte, cinta led, camuflaje del ejercito sueco.
Serie de cabezas, pintura sobre cartón, (de narcos latinoamericanos), ramas de árboles, cables, ampolletas led, pinzas eléctricas.
Moldes en yeso y pigmento negro, arcilla y objetos.

CABEZA DE PEDAZO, el ensueño procaz

Serie Telones de movilización
Espacio O, Santiago, Chile - 2018
Instalación. Detalle impresión digital.



CABEZA DE PEDAZO, el ensueño procaz

Cabeza de pedazo, el sueño procaz
Serie Telones de movilización
Espacio O, Santiago, Chile - 2018
Instalación. Telas pintadas y cosidas, cabezas pintadas sobre carton, coligues, luces led, pintura mural.



CABEZAS ROJAS, el artificio del espanto

Residencia y exposición espacio Christopher Paschall S. XXI, Bogotá, Colombia. 2018
Instalación. Tanque araña construido con desechos, maderas, fierro, esmalte. Telón armado de fragmentos de pinturas, costuras, madera.



CABEZAS ROJAS, el artificio del espanto

Residencia y exposición espacio Christopher Paschall S. XXI, Bogotá, Colombia - 2018
Instalación. Tanque araña construido con desechos, maderas, fierros, telón armado de fragmentos de pinturas, costuras, madera, impresión digital, luz led, pintura



CABEZAS ROJAS, el artificio del espanto

Residencia y exposición espacio Christopher Paschall S. XXI, Bogotá, Colombia - 2018
Instalación. Tanque araña construido con desechos, maderas, fierros, telón armado de fragmentos de pinturas, costuras, madera, impresión digital, luz led, pintura mural, torres armadas en cañas de bambú, troncos de árbol, machetes, objetos, pintura industrial, ladrillos y dibujos envueltos en film, submarino armado con desechos, objetos encontrados, video proyección.

CABEZAS ROJAS, el artificio del espanto

Residencia y exposición espacio Christopher Paschall S. XXI, Bogotá, Colombia - 2018
Instalación. Tela pintada con látex, espátula, pintura mural.

mural, torres armadas en cañas de bambú, troncos de árbol, machetes, objetos, pintura industrial, ladrillos y dibujos envueltos en film, submarino armado con desechos, objetos encontrados, video proyección.

GAVILAN

Galería REPLICA, Facultad de Artes, Universidad Austral de Chile, Valdivia, Chile - 2016
Instalación. Pintura mural, dibujos, objetos. Serie gráfica collage e impresiones, pintura sobre papel, arcilla, objetos.
Estructuras en madera, bigas y mesones encontrados en el lugar. Barco construido con desechos. Serie de cabezas pintadas sobre cartón piedra, ramas de árbol, cables y luces led.
Bandera hecha de prendas negras en intercambio con los alumnos.

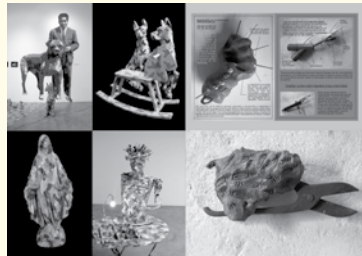


CARPA

Serie el Sitio del Honor
Caja Negra Artes Visuales. 2002
Fotoperformance. Fotografía digital color. Carpa de la Armada de Chile, telas, objetos, cuerpo, luz halógena.

CADÁVER EXPUESTO

Vacuidad Patria
Galería MOTP arte contemporáneo,
Mar del Plata, Argentina - 2003
Instalación. Telas camufladas, pintura, dibujos, impresiones digitales, estufa, maderas, traje de agua, cadenas, objetos.



MÁQUINA DE MOLER

Hacer del padre macho
Galería Animal, Santiago, Chile.
2001. Instalación. Pintura sobre MDF, figuras de yeso, placas de madera, esmalte.



CIUDAD NEGRA

Ciudad Negra
Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile - 2018
Instalación. Pintura sobre tela y bastidor impresos, tablonces de madera, varilla de coligue, objetos encontrados, banderines pintados.



CIUDAD NEGRA

Ciudad Negra
Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile - 2018
Instalación. Pintura sobre tela y bastidor impresos, tablonces de madera, varilla de coligue, objetos encontrados, banderines pintados.

OPERACIÓN CABALLO DE TROYA

Serie Objetos Nacionales
Kunsthau Tacheles, Berlín,
Alemania. 2002
Instalación. Escudo construido en zinc, texto grabado con ácido, prensas C, copa de torneo deportivo, clavos, pintura a piso, luz de ampollita.
Impresiones en pvc, serie El sitio del honor.
Carros de carga en madera, fierro y pintura esmalte.

MÁQUINA DE MOLER

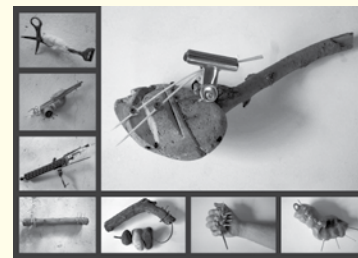
Hacer del padre macho
Galería Animal, Santiago, Chile.
2001. Instalación. Pintura sobre MDF, figuras de yeso, placas de madera, esmalte.

CIUDAD NEGRA

Ciudad Negra
Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile - 2018
Instalación. Pintura sobre tela y bastidor impresos, tablonces de madera, varilla de coligue, objetos encontrados, banderines pintados.
Serie de 1000 objetos-armas, contruidos en diferentes materialidades, pintura industrial, estructuras metálicas, maderas, cadenas, impresiones digitales, textos.

Serie de 1000 objetos-armas, contruidos en diferentes materialidades, pintura industrial, estructuras metálicas, maderas, cadenas, impresiones digitales, textos.

Serie de 1000 objetos-armas, contruidos en diferentes materialidades, pintura industrial, estructuras metálicas, maderas, cadenas, impresiones digitales, textos.

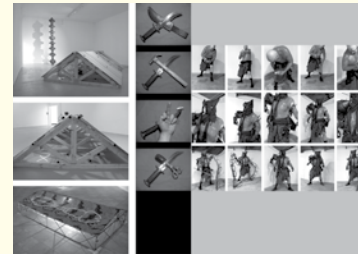


CIUDAD NEGRA

Ciudad Negra
Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile - 2018
Instalación. Pintura sobre tela y bastidor impresos, tablonces de madera, varilla de coligue, objetos encontrados, banderines pintados.



FACTORIA DE ARTE. Proyecto La Toma. Serie Ciudad Negra
Residencias 6 meses, en espacio Factoría de Arte Santa Rosa, ANEXO PLACER, Santiago, Chile
2016. Instalación. Pintura mural, telas, banderas, impresiones, construcción con objetos encontrados, desechos, pintura industrial, tubos fluorescentes.



NÓmade BIENAL. Gross Capital

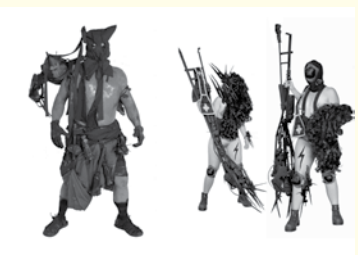
Serie Somos Imperio
MAC, Museo Arte Contemporáneo sede Quinta Normal, Santiago, Chile. 2018
Instalación. Galpón construido en madera, planchas de techo, sistemas de luces led, ventilador, motor eléctrico, parlantes, cables, sensor de movimiento, arañas armadas con desechos.

FACTORIA DE ARTE. Proyecto La Toma

Serie Ciudad Negra
Instalación. Pintura mural, telas, banderas, impresiones, construcción con objetos encontrados, desechos, pintura industrial, tubos fluorescentes.

DEMONIO ROJO

Blanqueamiento Estadual, MAC, Museo Arte Contemporáneo Quinta Normal, Santiago, Chile - 2020
Fotoperformance. Fotografía digital color. Telas, objetos, luces fluorescentes, pintura corporal, cuerpo.



Serie de 1000 objetos-armas, contruidos en diferentes materialidades, pintura industrial, estructuras metálicas, maderas, cadenas, impresiones digitales, textos.

NÓmade BIENAL - Gross Capital

Serie Somos Imperio
MAC, Museo Arte Contemporáneo sede Quinta Normal, Santiago, Chile. 2018
Instalación. Galpón construido en madera, planchas de techo, sistemas de luces led, ventilador, motor eléctrico, parlantes, cables, sensor de movimiento, arañas armadas con desechos.

CORVO-PATRIO

Serie El Sitio del Honor
Caja Negra Artes Visuales - 2004
Fotoperformance. Fotografía digital color. Tela, corvo del ejército chileno, pepino natural, esmalte, cuerpo.

DEMONIO ROJO

Blanqueamiento Estadual, MAC, Museo Arte Contemporáneo Quinta Normal, Santiago, Chile - 2020
Fotoperformance. Fotografía digital color. Telas, objetos, luces fluorescentes, pintura corporal, cuerpo.



WHAT IS HAPPENING BROTHER
 Museo de Arqueología y Lojanidad,
 en el marco del II Congreso Internacional de Filosofía Arte y Crítica,
 Loja, Ecuador. 2019

Instalación. (fig. 1)
 Recorte en MDF, coligue, luces led,
 cables, pintura.



WHAT IS HAPPENING BROTHER
 Museo de Arqueología y Lojanidad,
 en el marco del II Congreso Internacional de Filosofía Arte y Crítica, Loja,
 Ecuador - 2019
 Instalación. Telón construido con
 retazos de pinturas, costuras, varas
 de bambú, impresión digital.

Instalación. (fig. 2)
 Serie cabezas procesadas digitalmente,
 duetono, impresas y recortadas.

 (fig. 3) Instalación. Telón construido con retazos de pinturas,
 costuras, varas de bambú, impresión digital.



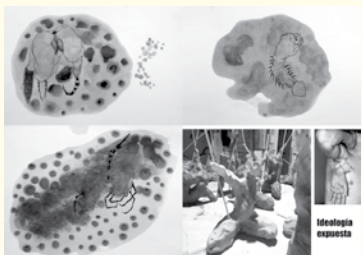
WHAT IS HAPPENING BROTHER
 Museo de Arqueología y Lojanidad,
 en el marco del II Congreso Internacional de Filosofía Arte y Crítica, Loja,
 Ecuador - 2019
 Instalación. Telón construido con
 retazos de pinturas, costuras, varas
 de bambú, impresión digital.
 Tela roja cosida en forma de cruz.

PEDACITO DE CIELO, Nómada Bienal
 (fig. 1, y 5)
 Serie OBJETOS NAZIONALES,
 cuerpos negros
 Residencia, MAC en tránsito, Museo
 Arte Contemporáneo de Valdivia, Chile.
 2019. Instalación. Tronco encontrado,
 serie armas hechas en fierro, tubos
 led, cables, tela y pintura industrial.

ARMA-2 (fig. 2, 3, 4)
 Serie Cabezas Negras
 MAAC, Museo Arqueológico y de Arte
 Contemporáneo de Guayaquil - 2013
 Pintura-instalación. Serie de objetos
 realizados con desechos, objetos
 encontrados, pintura industrial.

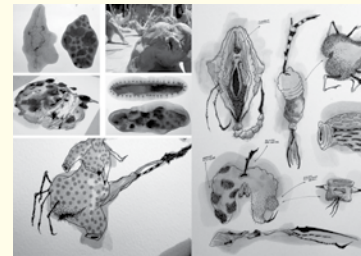


PODER ANAL
 Serie El Sitio del Honor
 Taller casa. 2020
 Fotoperformance. Fotografía digital
 color. Saco de dormir, cuerdas,
 luces fluorescentes, indumentaria
 sacerdotal, cuchillos, pintura, cuerpo.



EL CREPITAR DE LOS INSECTOS
 (fig. 1, 2, 3)
 Serie El Libro Negro
 Taller casa, Santiago, Chile - 2020
 Dibujos s/cansón, lápiz, tinta, barniz
 sintético.

BLANQUEAMIENTO ESTADUAL
 (fig. 4, 5)
 MAC, Museo Arte Contemporáneo,
 Santiago, Chile - 2020
 Detalle instalación. Arcilla, cerámica
 fría, maderas.



EL CREPITAR DE LOS INSECTOS
 Serie El Libro Negro
 Taller casa, Santiago, Chile - 2020
 Dibujos s/cansón, lápiz, tinta,
 barniz sintético.



EL CREPITAR DE LOS INSECTOS
 Serie El Libro Negro
 Taller casa, Santiago, Chile - 2020
 Dibujos s/cansón, lápiz, tinta,
 barniz sintético.



EL CREPITAR DE LOS INSECTOS
 Serie El Libro Negro
 Taller casa, Santiago, Chile - 2020
 Dibujos s/cansón, lápiz, tinta,
 barniz sintético.



EL CREPITAR DE LOS INSECTOS
 Serie El Libro Negro
 Taller casa, Santiago, Chile - 2020
 Instalación. Coligue, telas, piedras,
 pintura a piso, retrato, luces led.



EL CREPITAR DE LOS INSECTOS
 (fig. 1, 2, 4, 6)
 Serie El Libro Negro
 Taller casa, Santiago, Chile - 2020
 Luces led, huesos de pollo, textos,
 moldes en yeso, cuchillo.

MAS ALLÁ DEL BIEN Y DEL MAL
 (fig. 5)
 De la serie El Negocio del Suelo
 Museo Arte Contemporáneo de
 Valdivia, Chile. 2003
 Detalle instalación. Pintura piso,
 objeto hecho en metal, madera,
 cadenas y texto.

IMAGEN IDEAL
 (fig. 3)
 Hueso Sacro
 Centro Cultural de España - 2005
 Instalación detalle. Fémur humano,
 trípode bronce, prensa C.

REFERENCIAS (fig. 8, 9)

CABEZAS NEGRAS, o el fusil sanitario
 MMAM de Cuenca Ecuador. 2015
 Impresión. Tela, pintura, coligue.



LA HEMBRA, EL MACHO, LA BESTIA (fig. 1)

Serie el Sitio del Honor
Taller Caja Negra Artes Visuales - 2003
Fotoperformance. Fotografía digital.
Sillón odontológico, pintura, cuerpo,
impresión digital sobre imán y lata zinc.

PROYECTO BOHEMIA (fig. 2)

El padre, la bestia, el macho
Galería Animal, Santiago, Chile. 2003
Instalación sonora. Jaula de hierro, sillón odontológico, esmalte y camuflaje, cables, parlantes, sonido.



PROYECTO BOHEMIA (fig. 1, 3, 5, 6, 7)

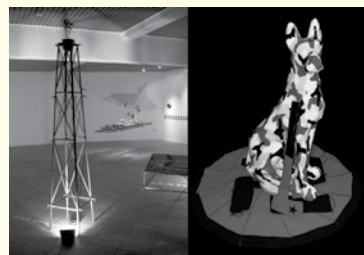
El padre, la bestia, el macho
Galería Animal, Santiago, Chile. 2003
Instalación sonora. Jaula de hierro, sillón odontológico, esmalte y camuflaje, cables, parlantes.

SPEAK SYSTEM I (fig. 2, 4)

D-Fensa Familiar
Caja Negra, Centro de Extensión U. Católica de Chile, Santiago, Chile. 2002. Instalación. Refrigerador familiar intervenido, objetos, arcilla, frascos, resina, piano armable, luz ampolleta, esmalte. Madera, fierro, armas construidas en metal, impresión fotográfica, texto plotter.

DOS EN LA VIDA Y EN LA MUERTE (fig. 8)

Mar de Cal
C.A.O.D. Centro de Arte Contemporáneo El Ojo del Desierto Calama, Chile. 2004
Detalle Instalación. Cal, masking tape, texto pintado



DOS EN LA VIDA Y EN LA MUERTE (fig. 1)

Mar de Cal
C.A.O.D. Centro de Arte Contemporáneo El Ojo del Desierto Calama, Chile - 2004
Detalle Instalación. Estructuras de metal, telas camufladas, pintura, cal, prensas C, sistema de iluminación, cables, plantas, barco construido en desechos, esmalte.

OBJETOS NAZIONALES (fig. 2)

Espacio Caja negra, Santiago, Chile. 2002. Objeto. Perro de yeso, esmalte, alfombra tejida en lana, hacha.

(fig. 3, 4, 6) Madera, prensa carpintera, machete, luz ampolleta, texto y cadenas.
Serie impresiones digitales sobre imán y latón de zinc.

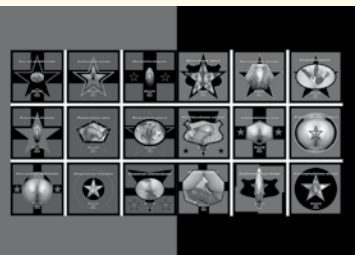
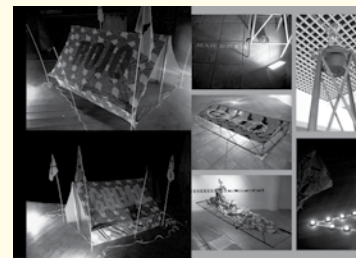
(fig. 5) Instalación sonora. Jaula de fierro, sillón odontológico, esmalte y camuflaje, cables, parlantes.

BASTARDOS (fig. 9, 10, 11)

Serie SACOBOY
Galería Ojo de Buey, Instituto ARCOS, Santiago, Chile. 2006
Instalación. Saco armado con telas de la Armada de Chile dadas de baja, piola acerada, saco de dormir del ejército, objetos en metal y desechos, moldes en yeso, esmalte, impresiones digitales plastificadas, acuario artificial.

OPERACION CABALLO DE TROYA (fig. 12, 13)

El lugar de los que sobran
Museo de Arte Moderno de Chiloé, Castro, Chile. 2002
Detalle instalación. Telas camufladas, madera, aluminio, desechos, esmalte, greda, pintura metalizada, textos plotter.



ENCUENTRO DE LOS PUEBLOS ABANDONADOS DE CHILE (fig. 1, 2)

Rojo-culiao
Espacio Fábrica, proyecto del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, Chile - 2010
Instalación. Carpa de la Armada de Chile, objetos, telas, luz fluorescente, pintura látex.

DOS EN LA VIDA Y EN LA MUERTE (fig. 3, 4, 5, 7)

Mar de Cal
C.A.O.D. Centro de Arte Contemporáneo El Ojo del Desierto Calama, Chile - 2004

INTERVENCION EN CASA (fig. 1, 2)

CA(R)PAS
Intervención casa del artista Papa Frita, Santiago, Chile - 2008
Intervención. Telas camufladas de la Armada de Chile, velas.

CAMBIO DE ACEITE (fig. 3, 6)

El hombre es su semen, madre
Museo Arte Contemporáneo de Santiago, Chile - 2003
Pintura-instalación. Esmalte sobre MDF, mesa, tornamesa, motor, figura en arcilla.

DOS PUNTAS I (fig. 1, 2)

La familia y el negocio del suelo
Sala de exposiciones de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid, España - 2003
Impresiones. Serie de 60 gráficas digitales, registros performativos

DOS PUNTAS I

La familia y el negocio del suelo
Sala de exposiciones de la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Madrid, España. 2003
Impresiones. Serie de 60 gráficas digitales, registros performativos y diseño. Formato 25 x 25 cms. Impresión sobre papel back light.

Detalle Instalación. Estructuras de metal, telas camufladas, pintura, cal, prensas C, sistema de iluminación, cables.

INTERVENCION EN CASA (fig.6)

CA(R)PAS
Intervención casa del artista Papa Frita, Santiago, Chile. 2008
Intervención. Telas camufladas de la Armada de Chile, velas.

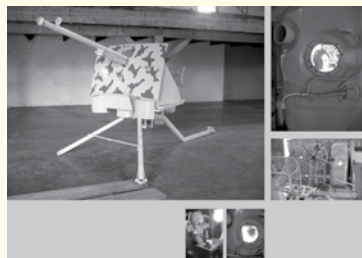
CUERPO-ALAS (fig. 4, 5)

Serie el Sitio del Honor
Caja Negra Artes Visuales - 2004
Fotoperformance. Fotografía digital color. Alas de madera, pintura, herramientas, telas camufladas, iluminación, cuerpo.

INTERVENCIÓN (fig. 6)

Serie el negocio del suelo
Calle Irarrázaval con P. de Valdivia, Santiago, Chile - 2001
Intervención. Plantilla, pintura látex.

y diseño. Formato 25 x 25 cms. Impresión sobre papel back light.



DOS PUNTAS II

(fig. 1, 2)

Familia de metal

Matucana 100, Santiago, Chile. 2003. Instalación. Cañón antiaéreo construido con desechos, texto al piso, pantalla y video, esmalte sintético.



DOS PUNTAS II (fig. 1)

Familia de metal

Matucana 100, Stgo, Chile. 2003. Instalación. Cañón antiaéreo construido con desechos, texto al piso, pantalla y video. Tablones para andamios, estructura de madera con juguetes y personajes de peluche, objetos hechos, iluminación de ampolleta. Edificación hecha por mis hijos como casa de juegos.



PORNOGRÁFICA (fig. 2)

La roja nazional

Galería NORMAL, Stgo, Chile. 2005 Instalación.

Piolas aceradas, maderas, arcilla y pintura, batea de metal y aceite natural. Serie de impresiones digitales.

(fig. 2)

Instalación. Piano construido en madera, metal, resina y esmalte, televisor, luz fluorescente fría. Impresiones digitales, piolas aceradas, maderas, arcilla y pintura, batea de metal y aceite natural. Video-animación en loop. 3.04"



MANOZURDA (fig. 1, 2, 3, 4, 5)

Piano-araña

Galería ANIMAL, Stgo, Chile. 2005

Instalación. Piano construido en madera, metal y resina, pintura industrial, teclado eléctrico, Sistema de amplificación, cables. Mueble reciclado, impresiones digitales, vaciado de puño izquierdo en resina, motor eléctrico, cables, megáfono, objetos.

PORNOGRÁFICA (fig. 2)

La roja nazional

Galería NORMAL, Stgo, Chile. 2005 Instalación. Piano construido en madera, metal, resina y esmalte, televisor, luz fluorescente fría. Impresiones digitales, piolas aceradas, maderas, arcilla y pintura, batea de metal y aceite natural. Video-animación en loop. 3.04"

Instalación. (fig. 3)

Piolas aceradas, maderas, arcilla y pintura, batea de metal y aceite natural.

MANOZURDA (fig. 4)

Piano-araña

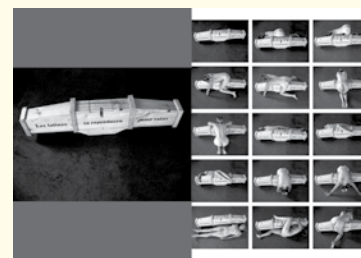
Galería ANIMAL, Stgo, Chile. 2005 Instalación. Piano construido en madera, metal y resina, pintura industrial, teclado eléctrico, sistema de amplificación, cables. Pintura en esmalte sintético sobre MDF, prensas C, piola acero.

SACO-BOYS

Serie El Sitio del Honor

Taller Valparaíso - 2006

Fotoperformance. Fotografía digital B/N. Saco de dormir militar, pintura de piso, objetos, cuerpo.



TRAMPA DE RATAS

(fig. 1, 2, 3, 4, 5)

Trampa de ratas

2006

Objeto. Madera, texto plotter.



INTERVENCION

(fig. 1, 2, 3)

Apuntalaciones negras

Ex Cárcel de Valparaíso, Chile. 2005

Instalación. Objetos encontrados, desechos, yeso, pintura anticorrosiva negra, telas.

HEROICA (fig. 4)

Caja Negra Artes Visuales

MAVI, Museo Artes Visuales, Stgo,

Chile. 2014. Instalación. Canasto de

supermercado, barcos construidos

con desechos, moldes de yeso

Madera, herramientas, pintura

industrial, peluca, textos plotter.

AS DE SEIS (fig. 5)

Serie El negocio del suelo

Galería Municipal Aníbal Pinto,

Temuco, Chile - 1995

Instalación. Ataúdes infantiles del hospital psiquiátrico, tubos PVC, maderas, prensas C, telas y esmalte, objetos armados con desechos, herramientas.

PUÑO PEP (fig. 1)

Serie El Sitio del Honor

Caja Negra Artes Visuales - 2007

Fotoperformance. Fotografía digital

color. Tela, pepino natural, esmalte, aceite, mano.

FUERA DE MARCO (fig. 1)

Manozurda

Museo de Artes Visuales MAVI.

Stgo, Chile. 2007.

Instalación. Piano construido en

madera, metal, resina, esmalte

sintético. Teclado eléctrico, amplifi-

cación, cables, sonido.



TRAMPA DE RATAS LATINAS

Caja Negra Artes Visuales - 2007

Fotoperformance. Objeto en made-

ra, texto plotter, cuerpo.

LABORATORIO 6 (fig. 6)

Pintura repatriada, serie gusanismos

Galería Balmaceda 1215, Stgo.

Chile. 1999. Pintura-instalación.

Paneles de MDF, telas, esmalte,

polvo de mármol, figuras de yeso,

fundas en tela camuflada, maderas

y textos.

PROYECTO ASENTAMIENTO I

(fig. 7)

Colectivo G.A.M. Centro Experimen-

tal Perrera Arte, Stgo, Chile. 1997

Intervención. Pintura mural, tiza,

ramas de árbol.

OBJETO (fig. 8)

Espacio taller Macul, Stgo. Chile.

2019. Objeto. Coligue, telas, luces

led, cables, pintura.

FUERA DE MARCO (fig. 2)

Manozurda

Museo de Artes Visuales MAVI.

Stgo, Chile. 2007.

Instalación. Piano construido en

madera, metal, resina, esmalte

sintético. Teclado eléctrico, amplifi-

cación, cables, sonido.

ON BOOKS & TRANSLATION (fig. 2)

Carne y patria

Gallería 98weeks, Proyecto residen-

cias, Beirut, Líbano. 2011 Mixta. Li-

bro de artista, impresiones digitales,

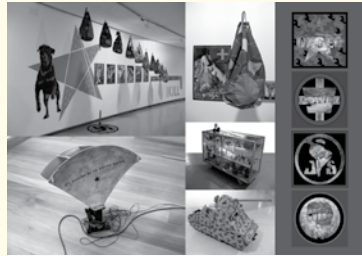
textos, dibujos.

PINTURA (fig. 3)

Taller casa Macul, Stgo, Chile. 2020

Pintura. Esmalte y barniz sobre

popelina

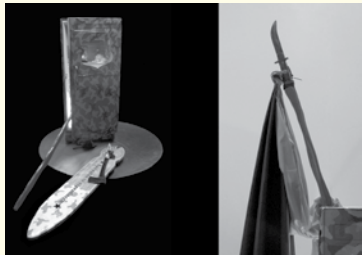


INOXIDABLE NEO-POP

(fig. 1, 3, 4, 5)

Serie I kill my curator

Galería Santa Fe, Bogotá, Colombia. 2007. Instalación. Pintura mural, pintura sobre cartón, bolsos hechos con tellas de la Armada de Chile, Limpiapiés de lana tejido a mano, desechos, impresiones digitales sobre papel fotográfico. Vitrina, objetos encontrados, desechos, luces fluorescentes, pintura. Tanque construido con desechos, maderas, objetos, esmalte.



HOMENAJE Y MEMORIA (fig. 1)

D-Fensa familiar

Centro Cultural Palacio la Moneda, Santiago, Chile. 2011
Nueva colección Museo Solidaridad Salvador Allende
Instalación. Refrigerador familiar, desechos, objetos ensamblados, telas, madera, herramientas
Arcilla, luces de poste y luces led., plataforma MDF.



HOMENAJE Y MEMORIA

D-Fensa familiar

Centro Cultural Palacio la Moneda, Santiago, Chile - 2011
Nueva colección Museo Solidaridad Salvador Allende
Instalación. Refrigerador familiar, desechos, objetos ensamblados, telas, madera, herramientas
Arcilla, luces de poste y luces led., plataforma MDF.



NAZINGER II

Espacio San Isidro ESI, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile. 2016. Instalación. Robot construido con desechos, amplificador, parlantes y sonido. Vestuarios de color rojo conseguidos por intercambio de dibujos originales. Objetos encontrados, luces led, tronco de árbol.

FUERA DE MARCO (fig. 2)

Manozurda

Museo de Artes Visuales MAVI. Santiago, Chile - 2007
Detalle Instalación. Amplificador de fierro fundido, cables, texto plotter.

GRÁFICAS (fig. 6)

Serie Objetos Nacionales. 2005
Graficas. Montaje digital, registro fotográfico, textos.

Instalación. (fig. 2)

Refrigerador familiar, maderas, telas, corvo del ejercito de Chile.

HEROÍCA

Caja Negra Artes Visuales Nazinger II
MAVI, Museo Artes Visuales, Santiago, Chile - 2014
Instalación. Robot construido en desechos, metal, madera, esmalte. Objetos encontrados, pintura industrial, luz fluorescente.

FOTO PROCESOS

Montaje MNBA, exposición Menos es Más. 2017



INTERVENCIÓN

Intervención sobre objetos del espacio público.
Calle Irarrazaval, Ñuñoa, Santiago, Chile - 2000

5 INSTALACIONES

Serie El negocio del suelo

Intervención Facultad de Ingeniería Universidad Diego Portales - 2001
Intervención. MDF, fermas, pintura.

MACHETE

Fotografía digital
2010



LA FORMA DEL DIABLO I

Serie Cabezas Negras

Proyecto de residencia y exposición, HYPERLINK "<https://atlasiv.com/tag/laznia-centre-for-contemporary-art-de-gdansk/>" Łaźnia Centre for Contemporary Art de Gdąnsk, Polonia. 2014
Instalación. Pintura mural, serie de objetos construidos con retazos de madera del lugar, pintura industrial. Dibujos, desechos, pinturas, im-

V BIENAL MERCOSUR

La gran escena chilena II

Espacio Bienal Mercosur, Porto Alegre, Brasil.
MAC Parque Forestal, Santiago, Chile - 2003
Pintura-instalación. Pintura esmalte sobre placa MDF, estructura en madera, texto plotter, esmalte, prensas carpinteras, impresión digital, luz fluorescente.
Pintura-instalación. Garrote construido en fierro, cadena y soporte.

LA FORMA DEL DIABLO

Serie Cabezas Negras

Proyecto de residencia y exposición, Łaźnia Centre for Contemporary Art de Gdąnsk, Polonia - 2014
Detalle. Esqueleto de ciervo.

presiones, arcilla, yeso, huesos de animales, telas, ramas, luces led. Monitores y videos.

ZINKRETISMO del des-orden

WHAT IS HAPPENING BROTHER.

Serie telones de movilización
Casa de la Cultura Anselmo Cádiz, Puerto Montt, Chile - 2019
Instalación. Telón construido de retazos de pinturas, varas de colihue, telas, luz led, ferma en madera.



ZINKRETISMO del des-orden

WHAT IS HAPPENING BROTHER.

Serie telones de movilización
Casa de la Cultura Anselmo Cádiz, Puerto Montt, Chile. 2019
Instalación. Impresiones digitales enmarcadas, cables, parlantes.

(fig. 2)

Instalación. Telón construido de retazos de pinturas, varas de colihue, telas, luz led, ferma en madera.
Serie objetos recortados en madera, listones de pino, pintura industrial, parlantes, amplificador, sonido.
Impresiones digitales enmarcadas. Jaula construida en colihue, tubos led, pinturas en tela.
Video en loop, Blanqueamiento, 6:35" en pantalla plasma.

(fig. 3)

Instalación.
Serie objetos recortados en madera, listones de pino, pintura industrial, parlantes, cables, amplificador, sonido.
Jaula construida en colihue, tubos led, pinturas en tela.



ZINKRETISMO del des-orden (fig. 1)
WHAT IS HAPPENING BROTHER.
Serie telones de movilización
 Casa de la Cultura Anselmo Cádiz,
 Puerto Montt, Chile - 2019
 Instalación.
 Serie objetos recortados en madera,
 listones de pino, pintura industrial, par-
 lantes, cables, amplificador, sonido.
 Impresiones digitales enmarcadas.
 Jaula construida en coligue, tubos led,
 pinturas en tela.
 Video en loop, Blanqueamiento, 6:35"
 en pantalla plasma.

REGISTRO TALLER (fig. 2)
WHAT IS HAPPENING BROTHER
 Taller Macul, Santiago, Chile - 2019
 Fotografía digital, Luces led,
 coligues, cables, madera., Rayo mi
 perro.

PROCESOS (fig. 3)
 Taller casa Macul 2019-2020
 Procesos de obra exposición Blan-
 queamiento Estadual.



DERECHO DE SUELO (fig. 1)
 Intervenciones públicas. 2007
 Tela camuflada de la armada chilena,
 costuras.

Serie HORDA (fig. 2)
 Taller casa. 2020
 Instalación. Pintura sobre telas
 diversas, coligues, luz fluorescente.

BLANQUEAMIENTO ESTADUAL
(fig. 3)
 MAC Quinta Normal. 2019-2021
 Instalación. Escorpión construido
 con desechos, pintura industrial,
 textos pintados a muro, videos.



JAULA EN LLAMAS (fig. 1)
Serie En Sitio del Honor
 Taller casa - 2020
 Fotoperformance. Fotografía digital
 Cruz de tela, jaula de coligue, pintura,
 telas, cables. Cuerpo.

REGISTRO (fig. 2)
 Taller Macul, Santiago, Chile - 2014
 Objetos. Desechos, herramientas,
 tripode, hueso de vaca.

WHAT IS HAPPENING BROTHER
(fig. 3)
 Museo de Arqueología y Lojanidad,
 en el marco del II Congreso Interna-
 cional de Filosofía Arte y Critica, Loja,
 Ecuador - 2019
 Detalle Instalación. Coligue, tela,
 impresión digital, barniz.

REFERENCIAS (fig. 4)



REFERENCIAS (fig. 1)

CABEZAS CIVICAS o el fusil sanitario
(fig. 2, 3, 4)
Cabezas Cívicas o el fusil sanitario
 MMAM, Museo de Arte Moderno,
 Cuenca, Ecuador. 2015
 Detalle instalación. maderas, ampli-
 ficador de sonido, pintura anticorrosivo
 negro, parlantes y cables.

Impresión. Tela, pintura, coligues,
 estructura encontrada, pintura camu-
 flaje, esmalte sobre impresion offset.

Detalle instalación.
 Pintura Mural, dibujos sobre páginas
 de libros, pinturas en papel, objetos y
 textos, varas de bambú, textos impres-
 sos, plotter, apuntes a muro.



CABEZAS CIVICAS o el
fusil sanitario (fig. 1)
 MMAM, Museo de Arte Moderno, Cuenca,
 Ecuador. 2015
 Detalle instalación.
 Objeto encontrado, pintura camuflaje, te-
 las impresas a mano, serie de pinturas en
 esmalte sobre impresión offset en B/N.
 Pintura Mural, dibujos sobre paginas de
 libros, pinturas en papel, objetos y textos.
 Lienzo en tela, maderas, cordeles, carreti-
 lla campesina del lugar. Baldes, luminaria
 industrial, cables.

Detalle instalación. **(fig. 2)**
 Pintura Mural, dibujos sobre pagi-
 nas de libros, pinturas en papel,
 objetos y textos, varas de bambú,
 cemento, sacos industriales, herra-
 mientas, machetes, hoces, arcilla y
 yeso. Dibujo en grafito al muro.

DEMONIO ROJO XENON (fig. 3)
 Taller casa. 2020
 Fotoperformance. Fotografía digital
 color. Telas, objetos, luces fluo-
 rescentes, cuerpo

