

La exposición “Detour/Desvío” de la artista Soledad Pinto, ganadora del tercer lugar de la Beca Arte CCU 2011, corresponde a la cuarta muestra del calendario expositivo 2013 de Sala de Arte CCU.

Desde los inicios de nuestra sala, en 2008, nos hemos propuesto ser un referente en la escena cultural chilena, a través de proyectos que pongan énfasis en expresiones de vanguardia fundamentados en los planteamientos teóricos actuales de las artes visuales. Nuestro calendario expositivo se ha enfocado en la exhibición de trabajos cuyas propuestas sean innovadoras y que idealmente se involucren espacialmente con la sala.

En esta ocasión, la artista presenta una obra que forma parte de una serie titulada *Modelos para Abrir un Paisaje* (MOP). Su investigación abarca los conceptos de paisaje y arquitectura, haciendo notar los nuevos espacios y “pasajes” que se pueden encontrar en nuestro ambiente cotidiano.

La obra presentada, propone reflexionar acerca de las desviaciones que se generan en los desplazamientos que incurrimos diariamente, haciendo el alcance de los fenómenos sucedidos en un contexto

cultural, como territorio hostil, en donde no podemos perder la noción de camino directo como fin último. En este sentido, "Detour/Desvío" se propone como una metáfora de la idea "sólo tomando desvíos podemos existir" (Hans Blumenberg), en donde la ausencia de desvíos en nuestras vidas tienen como resultado una existencia desprovista de alternativas, variaciones, encasillada en una sola realidad.

La instalación "Detour/Desvío" es un laberinto traslúcido armado a partir del ensamblaje de paneles de malla de fierro Acma instalado en el centro de la Sala de Arte CCU, cuyas medidas totales son 10.5m x 13m x 2m (altura).

Este laberinto transparente hace una invitación al visitante a recorrerlo y suspender temporal y espacialmente la direccionalidad de las rutinas cotidianas, activando una secuencia de experimentaciones ópticas que despierta este entramado de direcciones.

En CCU reafirmamos nuestro objetivo de "Acercar el arte a la Gente", realizando un trabajo bien hecho por el bien de las personas y nuestra forma de transmitir esa filosofía es dando a conocer los proyectos de nuestros creadores más destacados, jóvenes y consagrados, comunicando sus técnicas y apoyando sus actividades a lo largo de todo el país. Desde hace 20 años ese ha sido nuestro desafío, que con esfuerzo intenta promover múltiples generaciones de artistas, aportando al disfrute y conocimiento de toda la sociedad.

Con esta exposición damos un nuevo paso en esta aventura, a través de la muestra y difusión de obras de diversos artistas, en el espacio que hemos desarrollado para ese efecto. Asimismo, seguimos en la senda que nos hemos planteado, apoyando nuevas propuestas, con la mirada puesta en el futuro y la finalidad de ser un referente de la escena plástica nacional, en nuestro interés permanente por contribuir como empresa a gratificar responsablemente a nuestros consumidores.

**CCU S.A.**

*DETOUR/DESVÍO*



**Modelos para Abrir un Pasaje (MOP#2) (2012).**  
Proyección de diapositiva\*.  
Dimensiones variables.  
Ejercicios de Posibilidad, Galería Gabriela  
Mistral, Santiago, Chile.

\* 'Iniciación Filosófica.- Recorro a Uds. con una consulta sobre el tema de la Filosofía, ciencia que nunca he estudiado, ya que mi educación sólo alcanza a cuarto año de humanidades. Deseo leer a grandes pensadores y poco a poco ahondar en esta magnífica ciencia, para lo cual agradecería a Uds. me dieran su opinión y me citaran obras que yo pudiera leer. Atentamente.- Filósofo'.



**En el Medio de las Cosas (2011).**  
Instalación.  
Serigrafía, impresión láser sobre papel y objetos encontrados.  
Dimensiones variables.  
Galería MACCHINA, Escuela de Arte PUC,  
Santiago, Chile.

**Modelos para Abrir un Pasaje (MOP#2) (2012).**  
Instalación.  
Libros y gata tijera.  
Dimensiones variables.  
Ejercicios de Posibilidad, Galería Gabriela Mistral,  
Santiago, Chile.





**Invisibles Carousel (2013).**

Colaboración con Javier Rodríguez.

Instalación.

360 diapositivas, masking tape, tubos fluorescentes.

Dimensiones variables.

Galería Tajamar, Santiago, Chile.



**DESVÍO**  
Eugenio Dittborn

1.

A modo de inicio este texto está forzado a ofrecer una garantía: hacer referencia a la producción inmediatamente anterior al proyecto que ahora presenta Soledad Pinto.

2.

Hacerlo –descifrar desentrañando, inventariar, contextualizar, desanudar, citar saludar y felicitar los *O b j e t o s* que Soledad ha producido, *dejaría en blanco* la maniobra que los envuelve y desenvuelve a todos: hacerlos pasar de una ocasión a otra como *si nada*. Ése, éste o aquel *Objeto* en ése, éste o aquel *paradero*, abruptamente cualquiera, sonriendo así, burlescamente de la socorrida y abstracta noción de contexto para sustituírla por la de *paradero relámpago*.

3.

Si Deleuze dijo alguna vez que no había diferencia entre aquello de lo que un libro hablaba y la manera en que estaba hecho, se puede decir que no hay diferencia entre aquello de lo que este texto habla –Desvío- y los desvíos necesarios para hacerlo.

4.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define Madriguera -Matricaria y Mater, en latín- como una cueva en que habitan especialmente *los conejos*. Agrega el Diccionario que Madriguera es también un lugar retirado donde se oculta *la gente de mal vivir*.

El mismo Diccionario dice que Laberinto es un lugar artificialmente formado de calles, encrucijadas, plazuelas y esquinas para que, confundiéndose, el que está dentro no pueda acertar con la salida.

5.

La primera maniobra que el Proyecto propone es *desviar* una Madriguera hacia un Laberinto y un Laberinto hacia una Madriguera.

La segunda contraviene perentoriamente a la primera. Propone circular en el interior de ese *desvío* sin posibilidad alguna de movimiento o *quién sabe*.

La última maniobra es deliberadamente el derrumbe del *Desvío*: la presencia en el espacio de exhibición de un objeto cuyo peso, densidad metálica, estructuración ortogonal y escala de su meticulosa modulación, no le permiten *desviarse sino rumbo a sí mismo*.

6.

Se diría una trampa, un arma.

Sin embargo llegará hasta allí *desarmado*.

Y, armable, desarmable y rearmable, abandonará el lugar de exhibición también *desarmado*.

7.

A través de la fragilidad a gran escala de ese objeto que pareciera estar siempre llegando para quedarse, pudimos divisar el Laberinto de la Madriguera por la que corren conejos *que se ríen en todas direcciones al mismo tiempo*. Al igual, dice el Diccionario de la Real Academia, de esos otros que también habitan madrigueras: *la gente de mal vivir*.





***ERRANTE EN EL  
LABERINTO***

Rodrigo Alonso





*Si supiéramos que el mundo es un laberinto podríamos sentirnos seguros, porque en un laberinto siempre hay un centro, aunque en éste more el Minotauro. Si no fuera un laberinto sería un caos y entonces estaríamos perdidos. En cambio, si hubiera un centro secreto, demoníaco o divino, estaríamos salvados porque habría una arquitectura. El laberinto es un temor pero también una esperanza.*

**Jorge Luis Borges**

En el imaginario corriente, un laberinto es un dispositivo arquitectónico diseñado para desorientar a su visitante. El de Creta, uno de los más famosos de la antigüedad, estaba habitado por la figura mortífera del Minotauro, que significaba el destino final de aquél que se aventuraba en los pasillos enmarañados y se encontraba inesperadamente con él. Sin embargo, en algunos cultos arcaicos, la travesía por un laberinto representaba la búsqueda de un centro espiritual, de una fortaleza o de un camino interior. En ellos, el laberinto no era una arquitectura para perderse sino más bien para encontrarse.

En *Detour/Desvío*, Soledad Pinto delinea un espacio laberíntico impulsado por una finalidad acaso similar. Mediante una sólida construcción compuesta por módulos de malla de hierro estandarizados, que interviene la Sala de Arte CCU –una planta de libre circulación en el hall de un edificio corporativo–, la pieza se presenta como un objeto contundente que invita a emprender un recorrido desinteresado y experimental. La invitación se torna una exploración, un viaje o un juego sin objetivos aparentes, en los que la rutina entra en suspensión para dar paso a una verdadera aventura. Como el oasis que aparece de manera inesperada en el medio del desierto, la monumental estructura metálica interrumpe la monotonía de la cotidianidad con la clara intención de interferir sobre ciertos actos asimilados en la conducta habitual, desacelerar los ritmos inducidos por las urgencias urbanas, e incitar al espectador a meditar sobre algunos aspectos de su entorno inmediato.

Según la artista, “Conceptualmente, esta obra propone una reflexión sobre lo que significa desviarse, tomar un rodeo, en el contexto de una cultura que exige apartarnos de todo aquello que nos distraiga del camino más directo”. Hay en ella, por lo tanto, una proyección alegórica que la inserta en su contexto político y social a la manera de un señalamiento o un llamado de atención. Este objetivo resuena en forma singular en la firmeza de esa eficiencia chilena que ha llegado a imponerse como modelo regional, pero que en los últimos años ha encontrado una contrapartida en crecientes cuestionamientos

y tensiones sociales. Son éstos los emergentes de un pensamiento instrumental que parece haberse olvidado la complejidad de la vida, de sus marchas y contramarchas, de sus devaneos y sus desvíos.

Pero las proyecciones conceptuales de *Detour/Desvío* no la desligan de las filiaciones que la ubican en el terreno de las investigaciones estético-políticas de ciertos autores latinoamericanos. En la línea de las estructuras transitables e inmersivas, la referencia a los penetrables de Jesús Soto o los Núcleos y las piezas de “artarte ambiental” (como *Edén* o *Tropicalia*) de Hélio Oiticica se vuelven evidentes, no sólo por la invitación al despliegue de las potencialidades lúdicas del espectador, sino más precisamente, por entender que la activación de esas potencialidades posee un correlato político y liberador innegable. En este sentido, y al igual que sus antecedentes continentales, Pinto sitúa a su trabajo en el marco de un programa que denomina *Modelos para abrir un pasaje* (MOP), orientado a la indagación de los efectos de algunos dispositivos destinados a interferir en las trayectorias habituales de diferentes espacios arquitectónicos.

Por otra parte, y aún cuando los objetivos de la obra de Pinto sean claramente divergentes, no se pueden dejar de mencionar sus afinidades con la producción de los artistas minimalistas. Al igual que ésta, *Detour/Desvío* está construida sobre la repetición de un módulo constante e industrial (una malla de fierro Acma-139, cuadrículada, de diez centímetros de lado) que genera una organización potente, en

la cual las partes quedan supeditadas a la totalidad. Pero mientras la obra de Donald Judd, Carl André o Robert Morris expurgaba cualquier tipo de referencia extra-artística, la instalación de Soledad Pinto hace uso de los principios de esta corriente estética con el fin de configurar una característica propia de ciertos laberintos, en los cuales, la desorientación no es el producto de la sucesión de espacios variables, sino por el contrario, de la confusión que produce la repetición de ambientes siempre iguales.

El minimalismo introdujo una relación particular de la obra con el espacio arquitectónico circundante que se puede apreciar asimismo en *Detour/Desvío*: la instalación se presenta como una intervención sobre la sala, que no sólo modifica las propiedades de ésta, sino también, y en especial, las relaciones de ésta con el espectador. Aunque la pieza posee una presencia innegable, su verdadera dimensión resulta de sus conexiones visuales con cada elemento del ámbito que la rodea. Arquitectura, obra y público conforman nodos en interacción constante que desestiman cualquier intento de autonomía.

En su crítica a la escultura minimalista, Michael Fried introdujo un concepto que se ha demostrado productivo a la hora de analizar ciertas creaciones objetuales realizadas con posterioridad: la teatralidad. Esta noción no es equivalente a la de construcción escenográfica; no hace referencia a una propiedad espacial sino más bien a una categoría temporal: llama la atención sobre la desacralización del objeto

escultórico ancestral y la aparición de una suerte de tiempo mundano que es más pertinente a la creación contemporánea, y que el teórico norteamericano identifica con el que se hace presente durante la representación teatral. En la visión de Fried, la escultura minimalista, al eliminar el pedestal y enfatizar sus relaciones con el espacio arquitectónico real, renuncia a la intemporalidad del monumento tradicional y se introduce de lleno en el mundo de la contingencia, de la realidad cercana, de lo eventual y lo perecedero, de la inmediatez teatral. Al desistir de la inmortalidad del arte clásico, comparte el tiempo terrenal que es el mismo en el que vive el espectador.

La obra de Soledad Pinto adscribe a esta categoría. Lejos está de proponerse como una entidad autónoma, autosuficiente, destinada a la contemplación. Tampoco tiene pretensiones de duración eterna. Aunque podría formar parte de un parque escultórico, y proponerse una existencia que supere el tiempo de su exhibición en la sala de la CCU, la artista la ha pensado más bien como una estructura con un uso determinado, con un sentido que depende de un espacio específico y un contexto social igualmente singular. En gran medida, la enorme instalación es una excusa; en la propia concepción de Pinto es un modelo, un dispositivo. Una composición metálica que sólo adquiere su existencia plena cuando es completada por la dinámica de una persona que la habita, la explora o la atraviesa. Una producción que se completa en la experiencia de un destinatario que es al mismo tiempo su única razón de ser.

En este sentido, pensar a *Detour/Desvío* como un objeto, como una entidad escultórica, o incluso como una instalación, es insuficiente. Es, más correctamente, una arquitectura para el acontecimiento. En ésta, la materialidad cede su protagonismo a los desplazamientos que se producen en su interior, a los pasajes incesantes, a las velocidades diferenciales del visitante que busca salir cuanto antes y del que disfruta del recorrido, a las temperaturas emocionales del que juega, del que se angustia, del que construye una verdadera experiencia de la desaceleración, a los razonamientos de quien pretende descifrar su lógica compositiva, su sentido o su plan.

Si el espectador es importante en tanto agente que activa la pieza, también lo es en la medida en que su cuerpo entra a formar parte del dispositivo. Una particularidad de este laberinto en relación a los miles que se han llevado a cabo o permanecen latentes a lo largo de la historia, es que se trata de una edificación transparente, que no oculta su diseño, tampoco sus límites y su extensión. Cuando una persona lo habita, no sólo hace uso de sus pasadizos o acepta el desafío de dilucidar su plan, sino que aporta la materialidad de su figura a la geometría recurrente e incansable que lo conforma. Para un espectador externo, los cuerpos de los participantes que se encuentran en su interior se presentan como elementos que interrumpen la mirada y permiten apreciar las distancias que la regularidad de la malla metálica tiende a confundir. El cuerpo, en tanto estorbo visual, es así un instrumento para medir prolongaciones y ajustar perspectivas, para poner de manifiesto

escalas y comprender la verdadera dimensión física del proyecto.

Las travesías de los participantes que se encuentran en su interior transforman a la masa inerte de metal industrial estandarizado en una entidad con vida, pulsante, que va mutando con cada nuevo desplazamiento. La tensión entre la estabilidad de la estructura y la inestabilidad de su configuración visual momentánea pone nuevamente en entredicho la regularidad minimalista de su concepción proyectiva, desplazando el interés desde el diseño formal a la singularidad de los patrones rítmicos y volumétricos que cada espectador promueve. Yendo incluso más allá, el color de las vestimentas de estos últimos modula el conglomerado gris con toques de un cromatismo aleatorio e inesperado que no puede dejarse de lado a la hora de evaluar el funcionamiento integral de la obra.

La situación interior/exterior provoca una experiencia diferenciada desde el punto de vista del público. Es evidente que para Soledad Pinto se trata más bien de ocupar la estructura, internarse en su cartografía compleja, apreciar la satisfacción de encontrar el camino correcto y la frustración de optar por los pasadizos sin salida, sentir la angustia de no saber cuánto queda por delante o el placer que puede promover una situación desconocida que aporta una nueva dimensión a la experiencia. Pero no puede desdeñarse la posición de quien desde afuera observa el funcionamiento de toda la pieza como si se tratara de un mecanismo de laboratorio, como si las personas que se deslizan por

los corredores internos fueran los animales de un experimento lanzados a demostrar las capacidades de su intelecto.

Esta posición no es menos clave que la del espectador que dilata su tiempo adoptando los desvíos que la pieza promueve. Porque la posibilidad de reflexión, de poder pensar los propios actos, depende en gran medida de construir una distancia analítica o crítica que permita volver sobre lo hecho o experimentado. La oscilación entre el adentro y el afuera realiza un aporte significativo a esa distancia: cuando desde el interior nos sentimos observados, cuando desde el exterior observamos a otros hacer lo que hemos hecho o estamos a punto de realizar, se producen inflexiones en el pensamiento que estimulan el análisis de todas las opciones y alternativas puestas en marcha a partir de la activación lúdica de la pieza.

En su *Contribución a una definición situacionista del juego*, los integrantes de la Internacional Situacionista observan: “La cuestión de ganar o perder, casi inseparable de la actividad lúdica hasta ahora, está ligada a todas las demás manifestaciones de tensión entre los individuos por la apropiación de los bienes. La sensación de importancia de ganar en el juego, que produce satisfacciones concretas a menudo ilusorias, es el producto perverso de una sociedad perversa. Esta sensación es sencillamente explotada por todas las formas conservadoras que se sirven del juego para enmascarar la monotonía y la atrocidad de las condiciones de vida que imponen”.

A través de su instalación, Soledad Pinto recurre a la actividad lúdica del espectador ubicándose en una perspectiva diametralmente opuesta a la descrita por los situacionistas, aunque no menos política. El juego que propone no está basado en la competición, ni siquiera en la confrontación interpersonal. Es más bien una propuesta de reflexión subjetiva, de encuentros personales, de esos que tradicionalmente han impulsado los laberintos. No enmascara ninguna situación de vida, sino al contrario, nos invita a profundizar en ella, a meditar sobre las falsas imposiciones que nos inducen a no experimentar las alternativas a un mundo diseñado como un camino uniforme hacia la dudosa recompensa del éxito social.

En *Detour/Desvío* no se trata de obtener recompensa alguna más que la que el propio pensamiento construya. Se trata, en todo caso, en una invitación a abandonarse a ese pensamiento y a la pregunta, sin la promesa de ninguna respuesta. Porque como sostiene Jorge Luis Borges, “Quizá el fin del laberinto sea el de estimular nuestra inteligencia, el de hacemos pensar en el misterio y no en la solución. Es muy raro entender la solución, somos seres humanos, nada más. Pero buscarla y saber que no la encontraremos es algo hermoso. Quizá los enigmas sean más importantes que las soluciones; con el enigma podemos contar plenamente, ya que no sabemos nada y somos tan poco.”

**Rodrigo Alonso**



































***PLOT Y COMPLOT  
DEL LABERINTO***

Willy Thayer



1. *Desvío* forma parte de una serie de trabajos de Soledad Pinto<sup>1</sup> titulada *Modelos para Abrir un Pasaje*<sup>2</sup>, investigación visual en curso iniciada en Holanda en Julio de 2011. Las obras de esta serie han sido concebidas “para vislumbrar posibilidades de fuga imprevistas (metafóricas y físicas), escondidas en el ambiente cotidiano” (SP). La instalación *Desvío*, sería el cuarto hito en esta exploración.

2. Lo que inmediatamente vemos instalado en la sala es “un laberinto traslúcido... armado a partir del ensamblaje de módulos de malla de fierro” (SP). El objeto de gran magnitud (10.2 x 13.4 x 2m) copa casi todo el espacio, de manera que no es posible rodearlo como en general lo es con los objetos que nos rodean. Invita, en cambio, a recorrerlo internamente, proponiéndose como *environment*.

3. Al mismo tiempo que “objeto”, *Desvío* es “imagen”. No hay objeto que no lo sea. No imagen de otra cosa, sino imagen él mismo, objeto-imagen, imagen-laberinto. Es esta condición de ‘imagen él mismo’ lo que le permite funcionar, también, como imagen de otro, como metáfora. Metáfora, por ejemplo, de un “tipo de cultura”. Imágenes son

también los visitantes que lo recorren, el edificio en que se instala, y otras cosas en general<sup>3</sup>, para no decir que todas.

4. En tanto imágenes los objetos siempre dicen algo, aunque sea el mínimo... ¡soy esto! ¡soy estoto! ¡y yo esto! ¡no sé que soy! ¡límpiame el polvo! ¡soy grande! ¡y yo pequeño! ¡soy caro! ¡podrías cambiarme de sitio!. No hay imagen que no diga algo, que no sea *imagen de algo*, fábula, mito. No hay imagen que no esté antecedida por un género o especie que la reconoce y clasifica, que no sea dicha por una historia que la narra o un punto de vista que la coagula. No hay imagen a cuya multiplicidad no se le anteponga la máscara mortuoria de un cliché, una consigna. (La más común y usuaria función comunicativa del lenguaje es, por lo demás, la consignación, la clasificación. Y eso ocurre también con este objeto consignado como laberinto).

5. *Desvío* intentaría abrir un pasaje. ¿!No lo ha hecho ya! y literalmente con su zigzag que incita a “distraer”, “eludir”, “retrasar”, “interrumpir” las “rutinas cotidianas cruzando por esos senderos en los que resulta fácil entrar, aunque no tanto salir”? (SP). La transparencia de su armazón, las sombras cuadrículadas que la iluminación proyecta a través de las caladuras de su malla multiplicándola incluso sobre el piso, pone a vibrar las tramas y urdimbres del laberinto, hace vacilar las profundidades y proximidades superponiendo planos, marea la trayectoria del camino desatando “vocaciones de tomar rutas sin itinerario” o destino.

6. Pero no se trata solamente de un desvío literal.

G. Bataille sugería que las cárceles fueron dispuestas en la plazas de los pueblos para hacernos creer que la cultura no era una cárcel. Baudrillard, emulando a Bataille, sugirió en su día que Disneylandia fue edificada para hacernos creer que Nueva York no sería una Disneylandia más. Sugirió, también, que el simulacro de vida articulado en Biosfera II<sup>4</sup> fue construido para hacernos creer que Biosfera I (los territorios en que habitamos) no constituía a su vez un simulacro.

*Desvío*, como Toy Story tal vez, en un predicamento análogo al de Bataille o al de Baudrillard, hace lo contrario: sugiere que la cultura “de trayectorias predefinidas... hostil a lo que implique retrasos e interrupciones... que exige apartarnos de lo que distrae” (SP), cultura en la que cotidianamente nos desenvolvemos, es un laberinto translúcido, como éste, pero más férreo e intraspasable que estas mallas de “hierro Acma”. Lejos de la *dulce* cadena en que sujeción y soltura se unen amorosamente en la inmanencia de un beso, *Desvío* metaforiza una cultura cuyos dédalos obligan antes que posibilitan, como marco de itinerarios, causalidades y fines “sin alternativas, encasillados en la opción de lo uno y lo mismo... y en los que la vida sólo se abre camino en mínimos desvíos “ (SP<sup>5</sup>).

Dificultando la fluidez del *in put/out put*, el laberinto instalado nos hace experimentar su atasco como respiración, a la vez que como asfixia la fluidez estresada de ese dédalo cotidiano del funcionamiento expedito. La vida en la ley, el código, se extingue. Sólo en su desvío se potencia.

7. A la vez que como objeto a recorrer internamente, Desvío se nos propone también, entonces, como sujeto (cultura o tiempo) que internamente nos recorre; que pre-trama los cuerpos y las subjetividades. Un laberinto moral de habitualidades, consensos, estructuras de reconocimiento, gustos, consignas, clichés, sentidos comunes, todo un teatro o acto de agresión que provoca resistencias, que no agrede con una fuerza lo suficientemente desmedida como para que la vida en él se extinga; y al que no se lo resiste con una fuerza suficiente como para que una parte de su gramática no sea incorporada. Lo que daría lugar a una especie de cultura paralela que hará posible que vivamos dentro y fuera de su laberinto, en un interregno, incluidos y excluidos, rechazando de modo insuficiente e incorporando de manera deficiente.<sup>6</sup> Desvío alude a un interregno como éste. La telaraña de la cultura, sus reglas consuetudinarias y escritas, sus contratos y condiciones, teje redes suficientemente elásticas para ondular en el oleaje de las multiplicidades; suficientemente livianas como para internarse imperceptiblemente desde la superficie en los cuerpos, aunque sobradamente densas para no dispersarse en el aire; suficientemente metamórficas para incorporar la excepcionalidad de lo nuevo; prodigiosamente plurales para hacer lugar a los devenires; extremadamente finas para no explicitar el set de su transparencia.<sup>7</sup>

8. Desvío metaforiza menos una cultura como campo abierto en que los sujetos devienen una vida, que como mediaciones policiales en que la vida es acuartelada. Los sobreentendidos, las consignas, los clichés,

están por doquier, cuando miras por la ventana y fijas la vista en algún punto intermedio entre el horizonte y el marco e imaginas el ajetreo aconteciendo en una ciudad remota; o cuando te detienes ante el kiosco y tarareas una melodía. Tal vez todo nos pre-ocurre, partiendo por esta misma conjetura. La herencia (lo ready-made) es suficientemente elástica para contener la ambigüedad y novedad de los cuerpos, asimilarse a las irregularidades y flotar en las superficies dejando ver a través de sus pliegues. Pasar desaparecida es la clave del poder y la eficacia de su consigna.

9. El laberinto es también un mito. Al mismo tiempo un cliché o código, que es la forma más banal y cotidiana del mito, que no por banal y cotidiano resulta menos poderoso, sino más bien co-extensivo a la pluralidad del poder que fluidamente circula invisibilizado como sobreentendidos que estetizan la subjetividad diaria, empática esta última hasta el tuétano con el “en directo” de la televisión o de la radio, los mecanismos de intercambio, el internet, o con el lenguaje, ese laberinto o legislación “en que el poder se inscribe desde toda la eternidad”.<sup>8</sup>

10. Más que visitar histórica, literaria, filológica y recreativamente el mito del laberinto, como lo ha hecho hace poco el Centre Pompidou-Metz en la monumental exposición *ERRE variations labyrinthiques*<sup>9</sup>, lo que performáticamente busca Desvío es abrir una brecha en y a través de ese dédalo banal y cotidiano del cliché en que el poder lingüístico, semiótico y semiológico, en su pluralidad performática y gubernamental,



circula produciendo los cuerpos.

11. Antes que *Desvío* se instalara, lo instalado desde hace mucho (para no decir desde siempre) parece ser ese otro dédalo o columbario omniabarcante de consignas y códigos que bloquean las multiplicidades sin género ni especie que las imágenes son antes de quedar ceñidas por estos y comparecer como *imágenes de*.

En ese dédalo omniabarcante y previo del cliché es donde regularmente estamos relacionándonos míticamente con las cosas. También con *Desvío*.

En y a través de la policía omniabarcante de la consigna y el cliché, *Desvío* instala a contracorriente su laberinto tentando abrir una brecha que haga visible en su pasaje de hierro, el férreo dédalo del cliché.

12. El poder del cliché se ejerce emplazando, poniendo bajo plaza, definiendo la imagen; de modo que cuando ésta se da, se da ya como cliché en medio de los clichés, circulando, exhibiéndose cual consigna, depredando en ello, aunque no extinguiendo, su multiplicidad suelta. El cliché encuadra autoritariamente la multiplicidad de la imagen en una lógica de conexiones que incomunica las relaciones y multiplicidades que los objetos son con anterioridad al cliché y a la comunicación.

13. Lo inmediato instalado aquí es un laberinto. Para verlo limpiamente como lo vemos (su entrada, sus pasillos, sus transparencias), no advertimos su código. Si lo advirtiésemos al mirarlo veríamos otras cosas

a la vez que a él mismo: divisaríamos ese dédalo o columbario de las consignas, por ejemplo, traspareciendo a través de éste, rarificando su univocidad, su mito compacto.

Vemos limpiamente el laberinto si su código funciona. Y funciona sólo si pasa desapercibido. El "laberinto ... armado a partir de un ensamblaje de módulos de malla de hierro" se presenta nítidamente a los visitantes sólo mientras reprime, en su aparición, la aparición del cinematógrafo rutinario del lenguaje dejando caer sus instantáneas del género y la especie sobre las cosas, bloqueando *la multiplicidades abiertas de la imagen que no llegan a unidad*.

Dando a ver un laberinto primero, pero sin que veamos en él el laberinto de los códigos y clichés, *Desvío* avanzará hacia una videncia tal en que, a través del poder invisible de clichés y códigos que pone ante los ojos este laberinto, avistemos el dédalo de los clichés.

14. Antes que el laberinto instalado, instalado estaba por doquier hace mucho el dédalo del cliché. Pero antes que éste, decimos ahora, instaladas estaban las multiplicidades afirmativas sobre las que el dédalo codificador se ha dejado caer. Antes el código; antes las multiplicidades. Doble "anterioridad", entonces. O triple, propongamos mejor, porque antes que el código y antes que las multiplicidades, estaría *la imagen*, pero ahora como inmanencia de multiplicidades y código en una tensión diferencial que hora respira hacia las multiplicidades en fuga, hora se asfixia en el código clasificador.

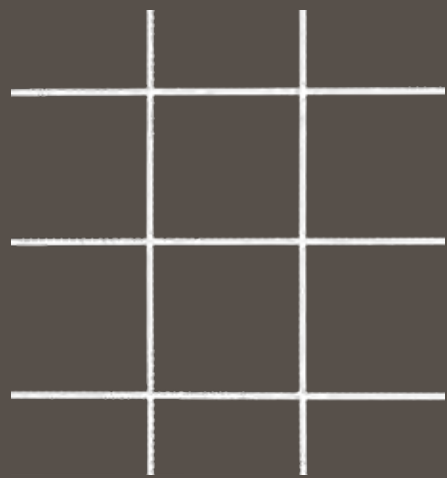
15. La inmanencia de esta doble anterioridad sería, entonces, la imagen. Desvío, en este caso, en su vacilación diferencial: al mismo tiempo su código férreo de tramas y urdimbres enmarcando; al mismo la línea sin contorno de las caladuras que en su transparencia de planos sobrepuestos vibra; al mismo tiempo el colorido de los caminantes enmarcándose en el dibujo negro de las mallas; al mismo tiempo ese colorido desmadrándose; al mismo tiempo la rigidez fija de los recuadros; al mismo tiempo el temblor que los desborda; al mismo tiempo la cualidad definida; al mismo tiempo la indefinición metamórfica; al mismo tiempo el plot del diseño; al mismo tiempo el complot de la multiplicidad.

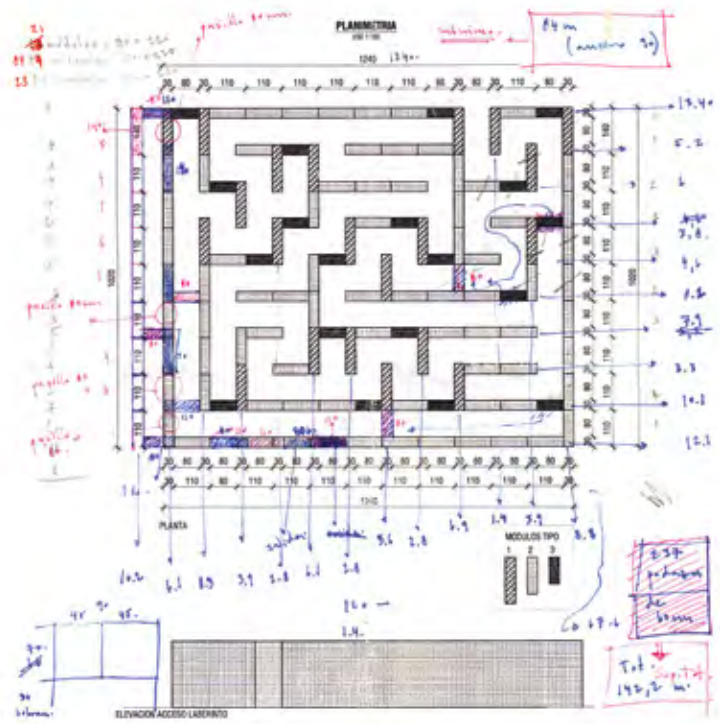
“Al mismo tiempo” no quiere decir dos tiempos simultáneos sintetizados en uno, divisible en dos o muchos. “Al mismo tiempo” constituye un tiempo singular e indivisible en su concentrado diferencial. El tiempo-imagen, la imagen-tiempo, en variación constante. La imagen-laberinto en este caso.

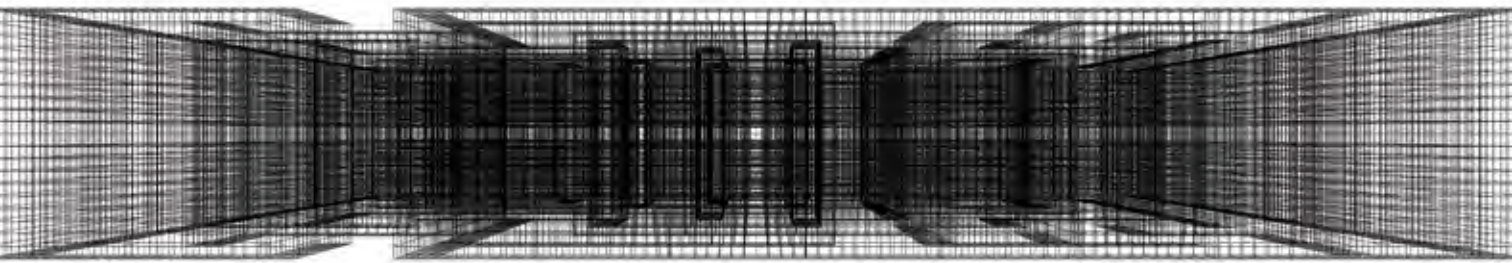
**Willy Thayer**

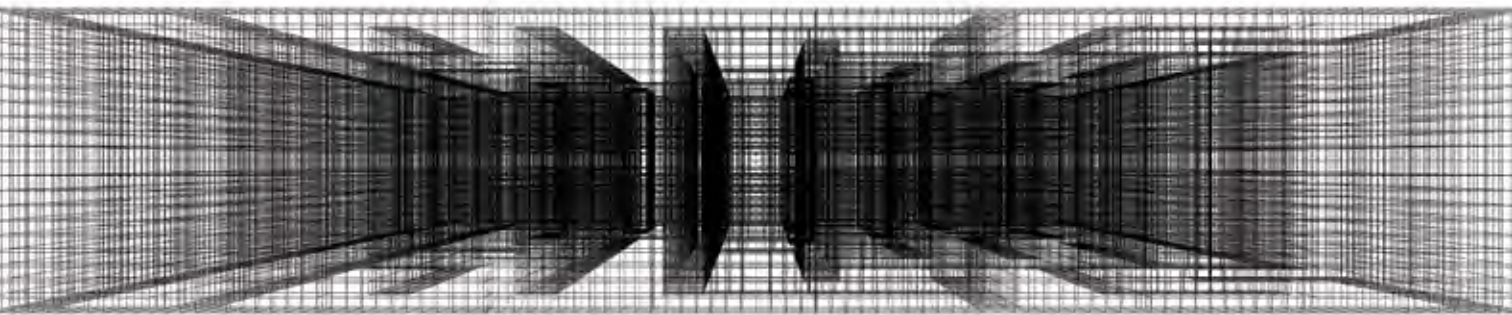
1. SP en adelante
2. [www.solepinto.com/models-for-opening-a-passage-2012-2/](http://www.solepinto.com/models-for-opening-a-passage-2012-2/)
3. La palabra latina *imago* tiene un horizonte de aplicación tan amplia, casi, como la palabra *cosa* (*res*). De cualquier objeto se dice también que es *imago*. Enumero algunos alcances que esta tiene en el Diccionario Latino-Español de Blánquez Fraile: representación viva, ser vivo, forma, figura, cosa, retrato, estatua, rostro, signo, género, especie, idea, aspecto, simulacro, pensamiento ....
4. Baudrillard refiere a la «estructura geodésica de vidrio y metal que se levanta en el desierto de Arizona albergando muchos climas del planeta. Ocho seres humanos (cuatro hombres y cuatro mujeres) viven allí, en total autarquía y circuito cerrado, para explorar durante un período de años las condiciones de sobrevivencia de la especie. El Océano, la sabana, la selva virgen, el mismo desierto de Arizona, reconstituidos en miniatura, vitrificados y congelados bajo la burbuja experimental de Biosfera 2»
5. Citando a H. Blumenberg.
6. Parfraseo un pasaje de la *Poética del cine* de Raúl Ruiz.
7. Parfraseo un pasaje de la *Introducción teórica sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral*, de F. Nietzsche.
8. *Ibidem*
9. Tuvo lugar entre septiembre de 2011 y marzo de 2012. En ella se presentaron más de 300 obras sobre el Laberinto (pintura, arquitectura, fotografía, textil, escultura, talleres, arte cinético, video, instalación sonora, cine, espectáculo directo, conferencias, mapas, colecciones de objetos y otros) según diversas repeticiones y recreaciones de la historia del arte y la literatura, en un ambiente heterocrónico y transgeográfico, postdisciplinar, con fuerte apoyo filológico y una visible intervención de artistas contemporáneos de diversos circuitos y escenas. El evento masivo incorpora también su repetibilidad en la web (<http://www.centrepompidou-metz.fr/erre-variations-labyrinthes>) .

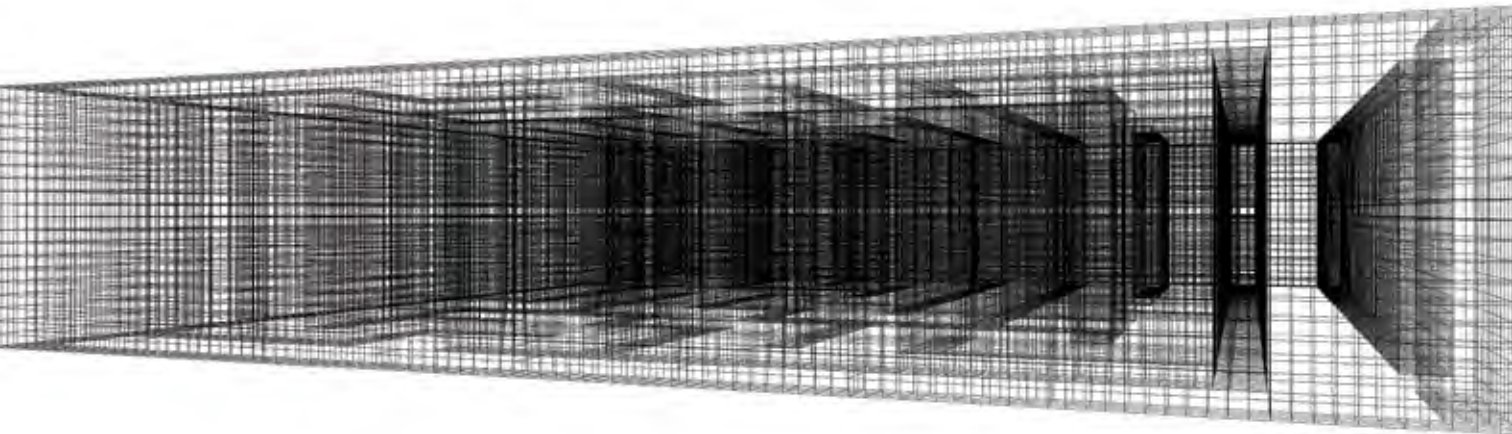


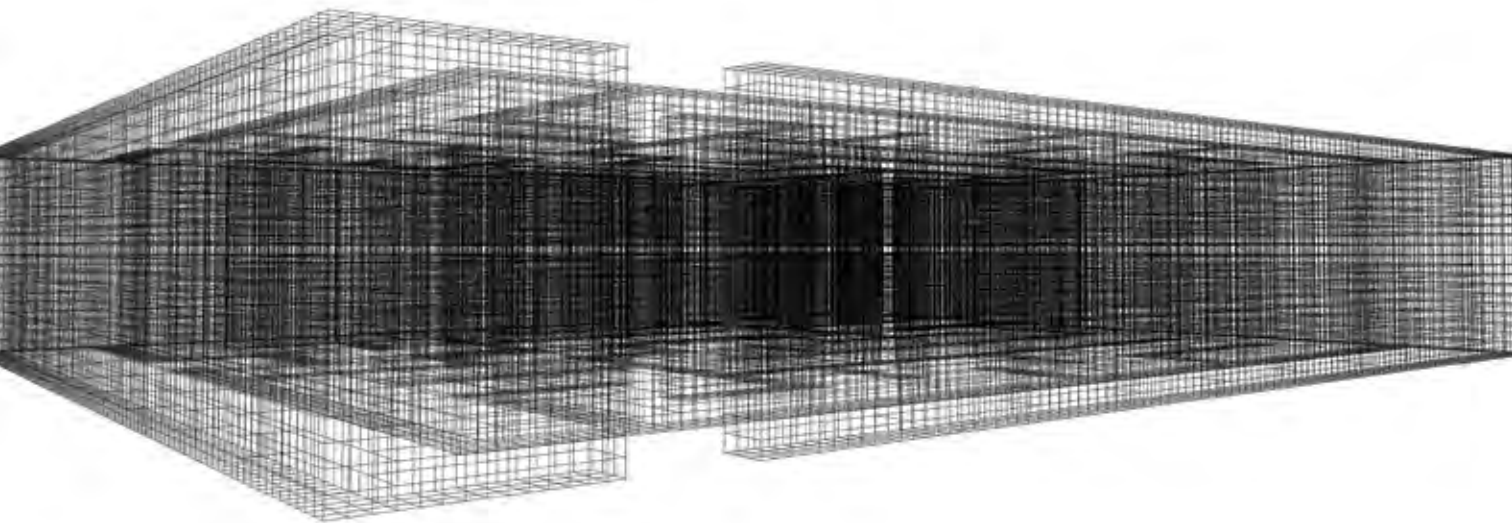




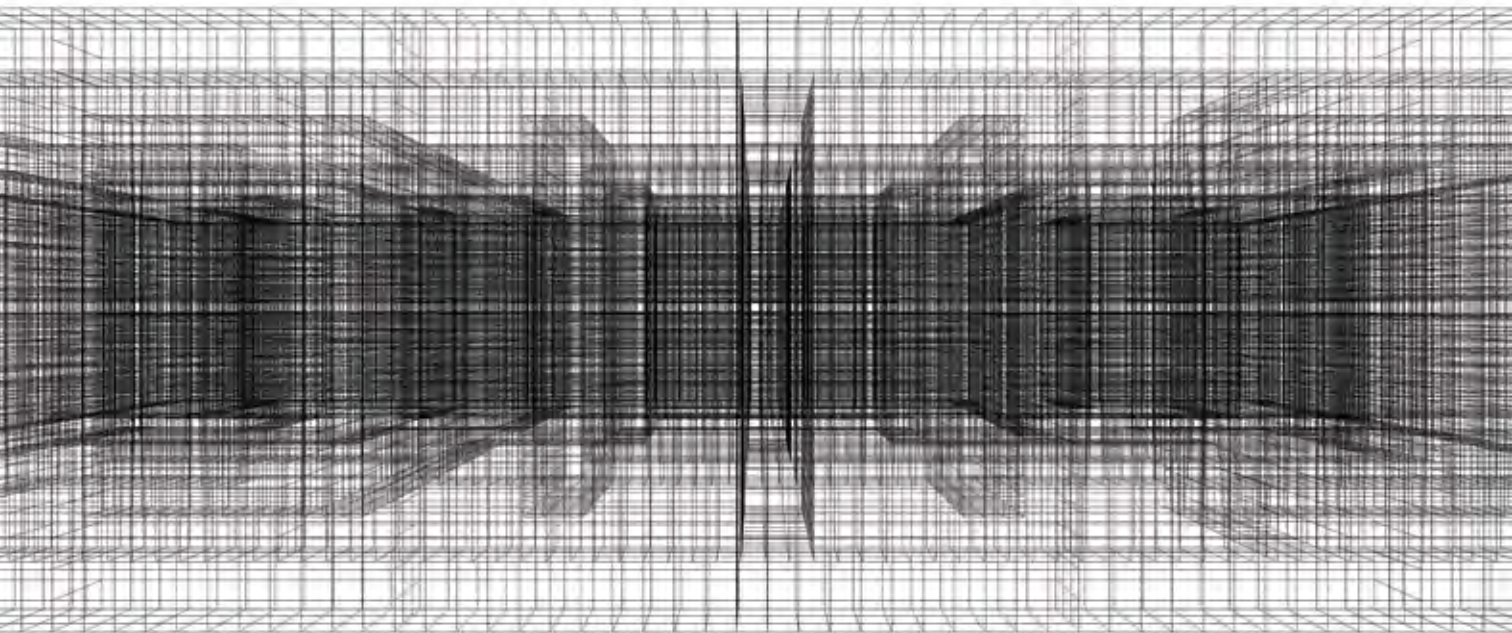


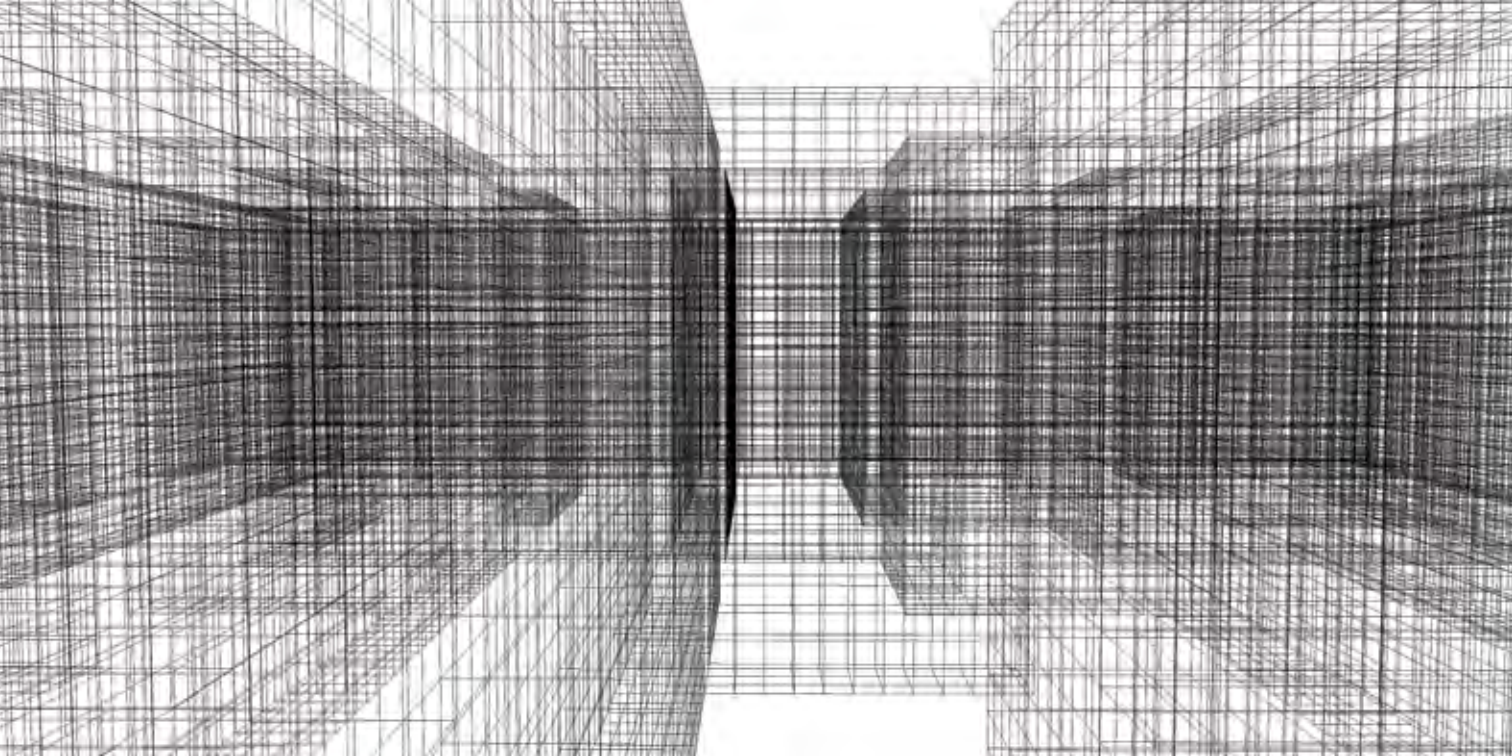




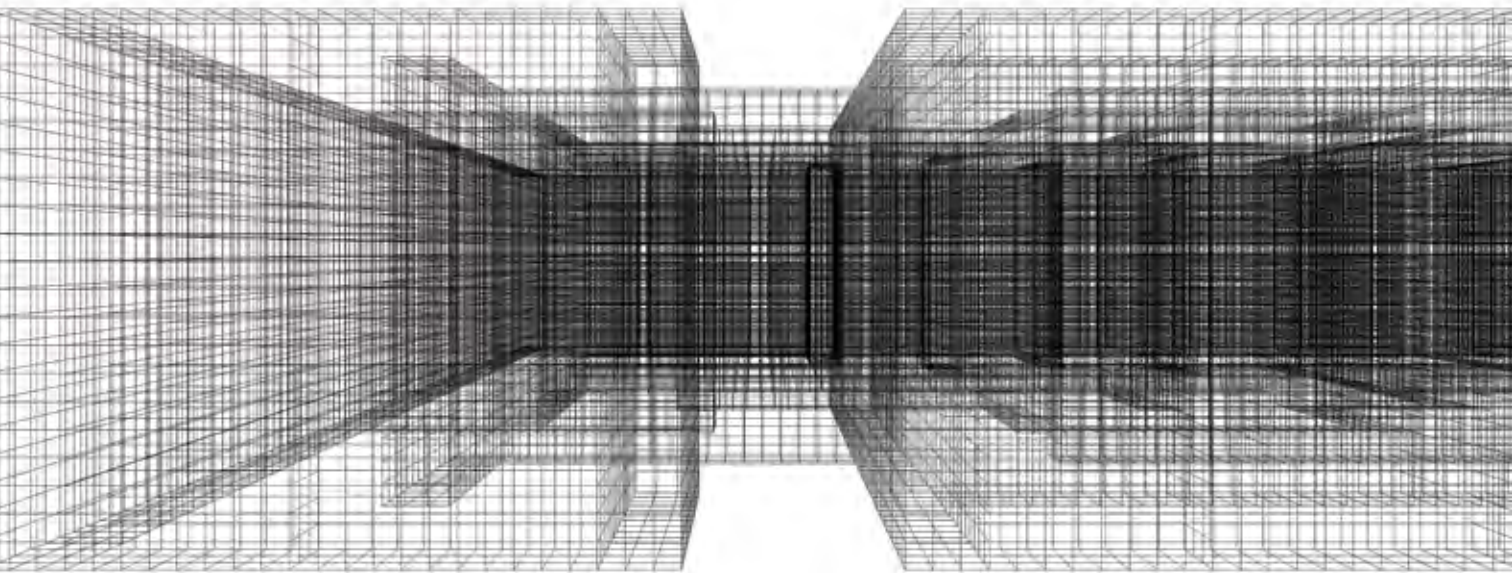


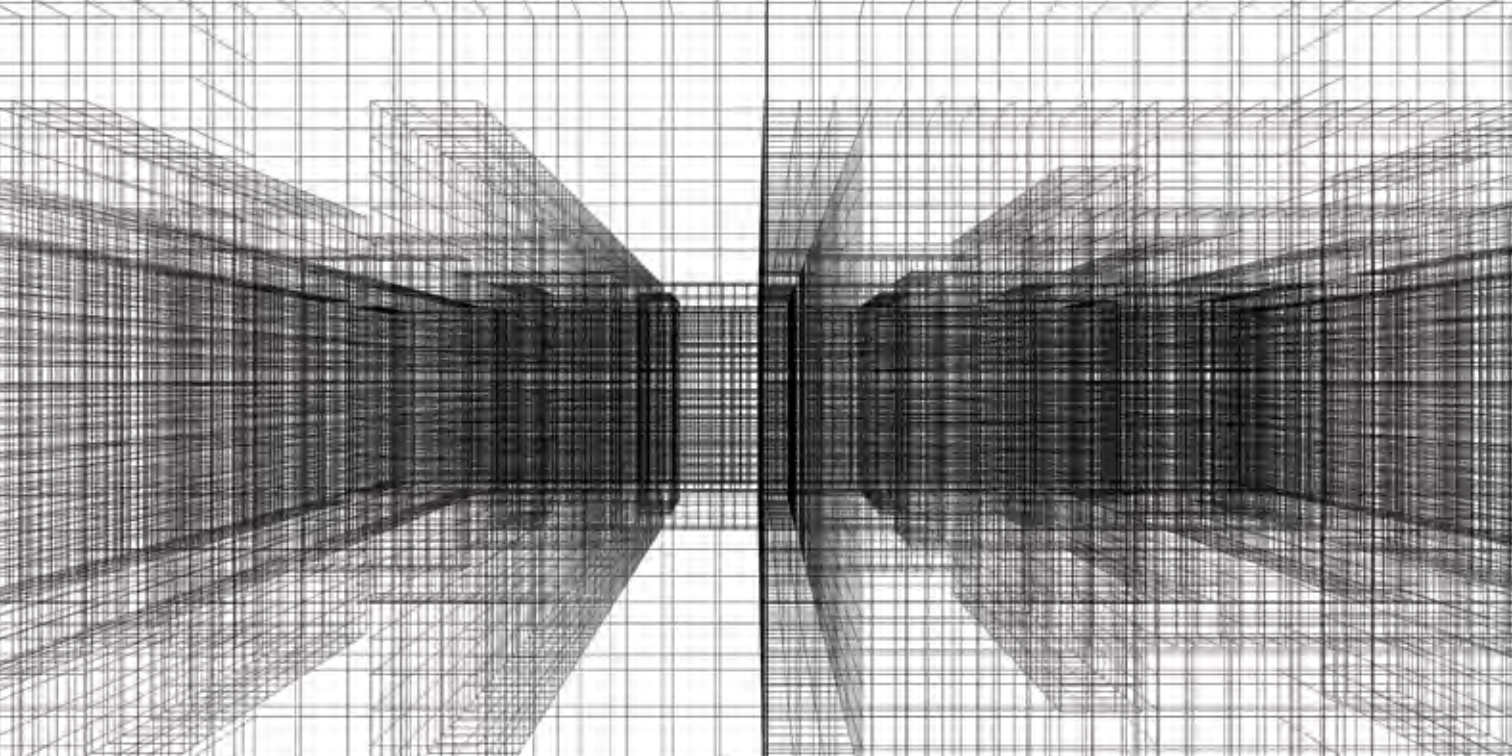


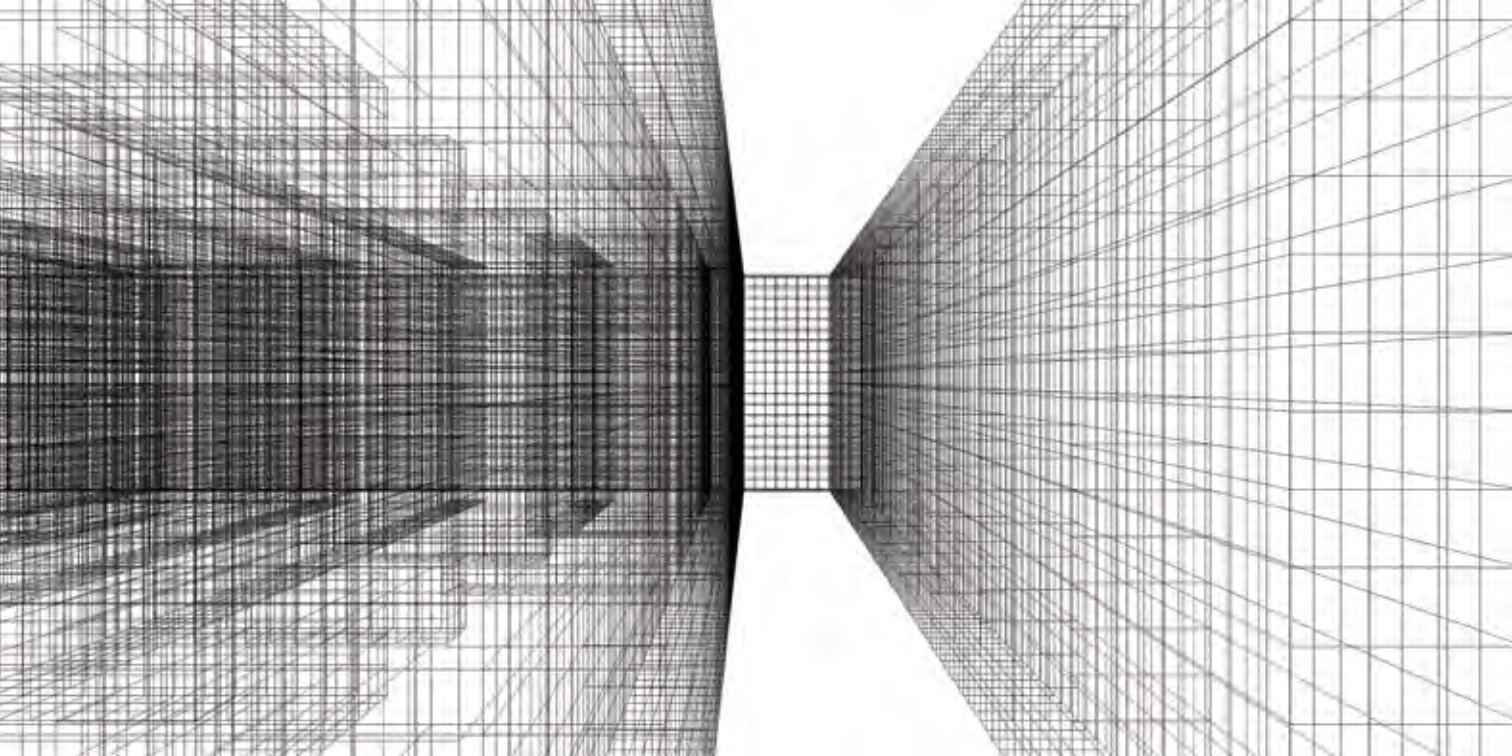




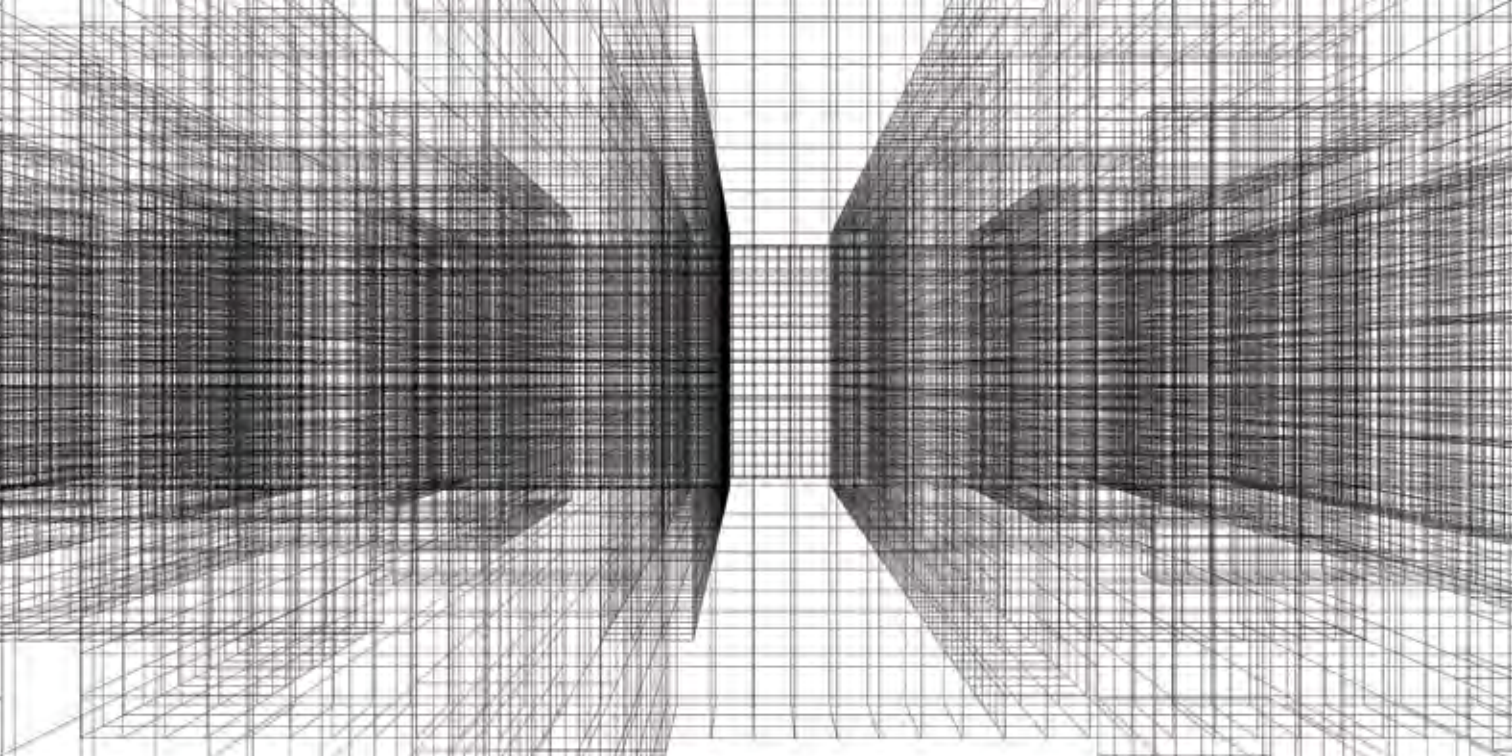


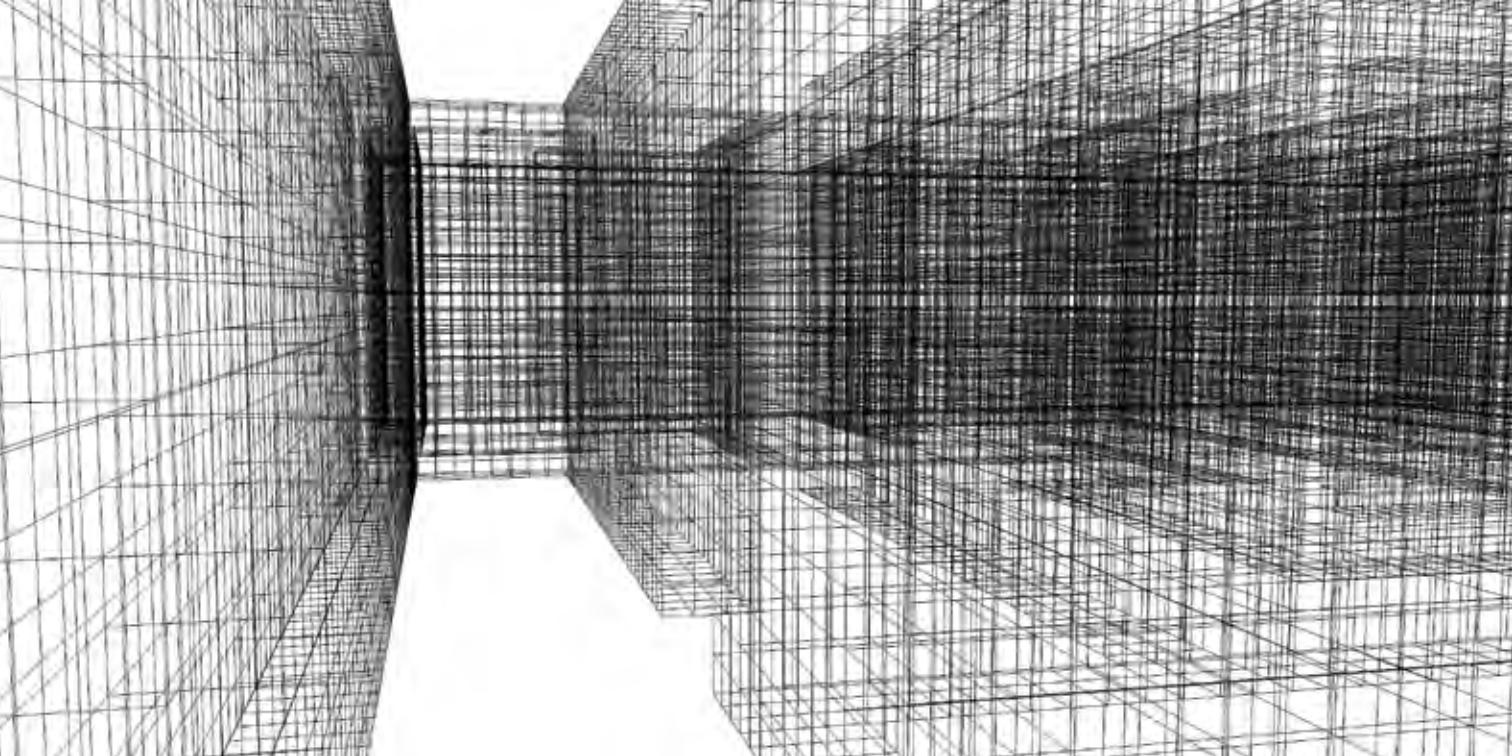














	13.40		
↓	5.2	↓	2.8
10.2	6	↓	
↓	<del>1.0</del> 3.8.	↓	6.1
↓	4.6	↓	6.9
8.9	0.2		
↓	<del>7.9</del>	↓	
	3.3	↓	6.1
3.9	10.1		8.8
↓	12.1	↓	
2.8		2.8	

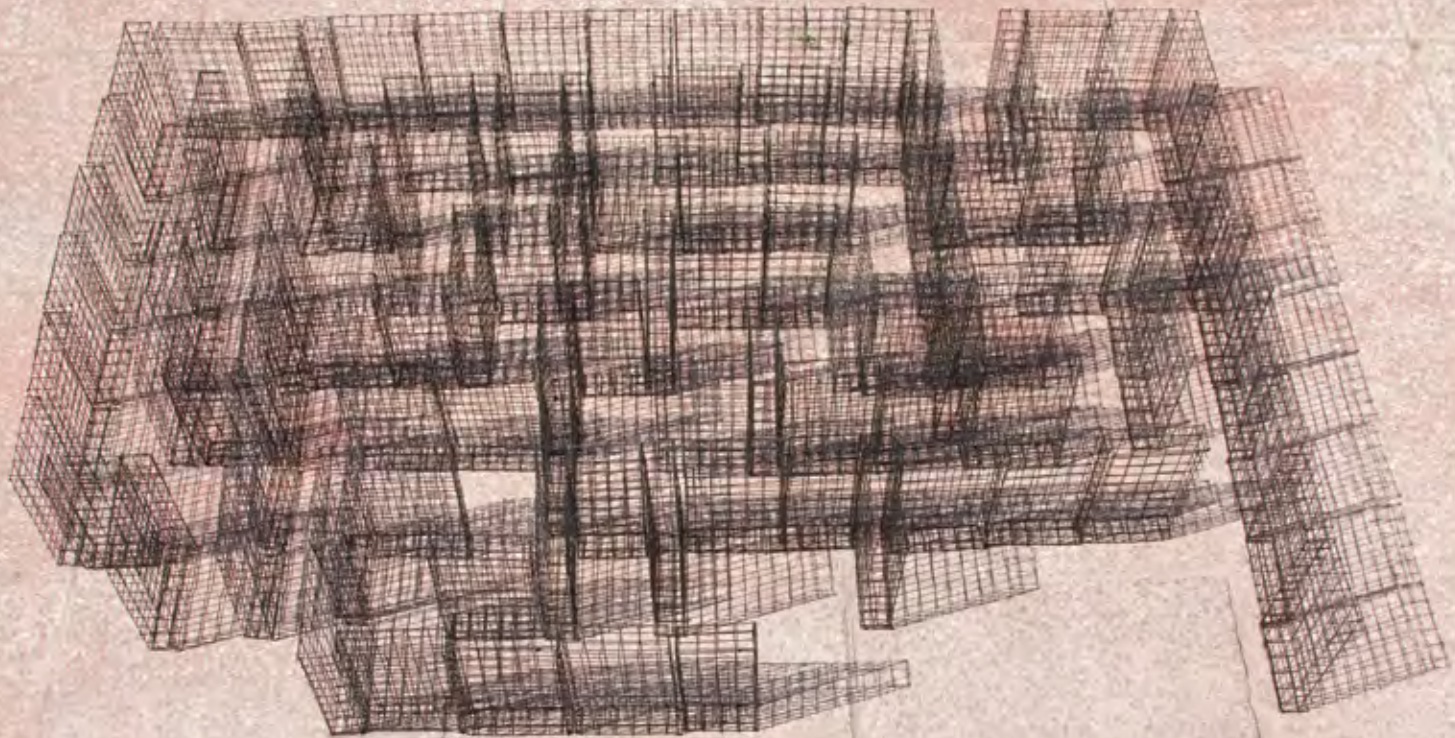
	140
↓	5
↓	4
↓	1
↓	5
↓	1
passillo ocum	
↓	
passillo oc	4
↓	3
passillo	
↓	
↓	

















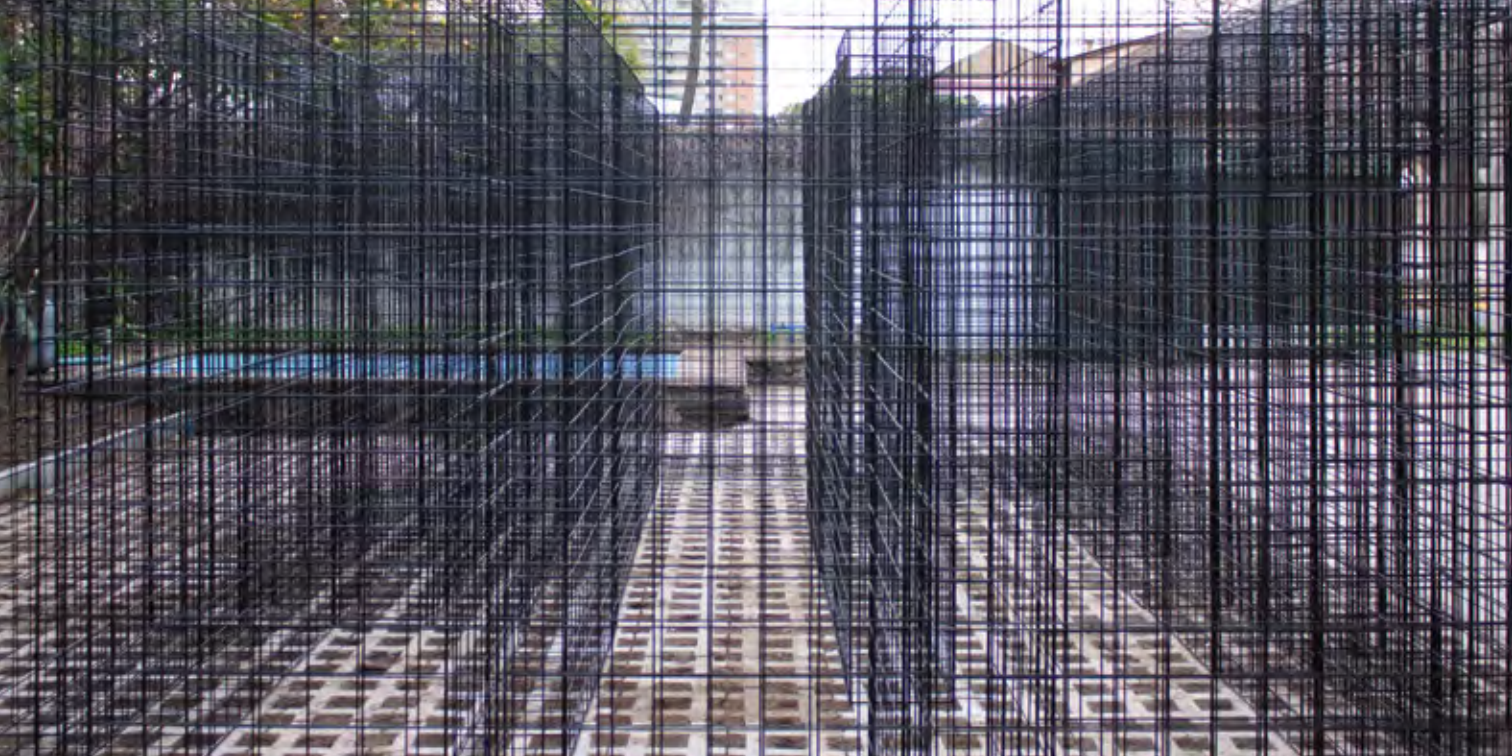














*BIOS*

## Soledad Pinto

Master in Fine Art por Wimbledon College of Art, University of the Arts London (2007) y Licenciada en Arte por la Pontificia Universidad Católica de Chile (2001).

Ha expuesto individual y colectivamente en Chile y en el extranjero en Berlín, Beirut, Londres, Roma, Taipei, Nueva York, Miami, Atenas, entre otras ciudades. Recientemente, su trabajo se ha exhibido en el Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia, Chile (Marzo, 2013), Galería Tajamar, Santiago, Chile (Enero, 2012); y Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile (Noviembre, 2012).

Entre las distinciones y becas recibidas destacan: *Robert Sterling Clark Foundation Fellowship for Latin American & African Artists*, (USA, 2013); *Tercer Lugar Beca Arte CCU* (Chile, 2011); *Map 2010- 2011 Programme Laureate, Pépinières Européennes Pour Jeunes Artistes* (Francia y Holanda, 2010); *Artist-in-Residency Program Fellowship, AIR Taipei* (Taiwán, 2010); *FONDART* (Chile, 2013, 2011, 2009 y 2008); *MFA Now, International Painting competition* (USA, 2009); *Beca Presidente de la República para Estudios de Postgrado en el Extranjero* (Chile, 2006); *Premio Banco de Chile, XXIV Concurso de Arte y Poesía Joven, Universidad de Valparaíso* (Chile, 2002).

## Eugenio Dittborn

Premio Nacional de Arte (2005), inventa las Pinturas Aeropostales en 1983.

Participa con ellas en las siguientes exposiciones:

Bienales: Cuenca (1989); La Habana (1990); Johannesburgo (1997); Sao Paulo (2004); Sharjah (Emiratos Árabes, 2009); Mercosul (2011); La Trienal de París (2012).

Colectivas: Documenta IX (Kassel, 1992); Museum of Contemporary Art (Sydney, 1993); MoMA (N.Y. 1993); Museum Hedengaage (Amberes, 1993); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1994, 2000); The Art Institute of Chicago (Chicago, 1995); Beuers van Verlage (Amsterdam, 1995); Centre Georges Pompidou (París, 1996); Instituto de Arte Contemporânea (Lisboa, 1998); Kunst Foreningen (Copenhagen, 1998); Balmaceda 1215 (Stgo., 1999); Tramway (Glasgow, 2001); P.S. 1 (N.Y., 2002); Institute of Contemporary Art (Filadelfia, 2003); Tate Modern (Londres, 2008); Frith Gallery (Londres, 2008).

Individuales: Museo de Arte Moderno La Tertulia (Cali, 1984); Artspace (Sydney, 1984); Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores (Lima, 1988); Kinok Producciones (Stgo., 1990); Witte de With (Róterdam, 1993); Vancouver Art Gallery (Vancouver, 1993); Wellington City Art

Gallery (Wellington, 1994); Transmission Gallery (Glasgow, 1995); Estudio Fotográfico Jaime O’Ryan (Stgo., 1996); Espacio 204 (Caracas, 1996); The New Museum for Contemporary Arts (N.Y., 1997); Museo Nacional de Bellas Artes (Stgo., 1998); Alexander and Bonin (N.Y., 1998, 2001, 2004, 2008, 2012); MAVI (Stgo., 2010).

Autor de las Publicaciones: Camino Way (1991); Remota (1997); Mundana (1998); Fugitiva (2005); Vanitas (2006); Desierta (2010).

Videos: Lo que Vimos en la Cumbre del Corona (1981-2007); La Historia de la Física (1986-2007); 5 Bocetos Preparatorios para la Historia de la Música (1998- 2007); El Crusoe (1990-2007).

## Rodrigo Alonso

Licenciado en artes especializado en arte contemporáneo y nuevos medios. Investigador y teórico en el campo del arte tecnológico, es un referente de la historia y actualidad de esa producción en América Latina. Ha publicado numerosos ensayos y libros sobre el tema, y escribe regularmente en diarios, revistas de arte y catálogos.

Como curador independiente ha organizado exposiciones en instituciones internacionales, entre las más recientes se encuentran: *Pop, realismos y política. Brasil/Argentina. 1960s* (Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina; Museu Oscar Neimeyer, Curitiba, Brasil, 2012; GAMEC, Bérgamo, Italia, 2012-2013, con Paulo Herkenhoff); *Arqueologías a destiempo* (Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2012); *Situating No-Land* (Slough Foundation, Philadelphia, USA, 2011); *Tales of Resistance and Change* (Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2010); *¡Afuera! Arte en espacios públicos* (Córdoba, Argentina, con Gerardo Mosquera). En 2011, fue curador del Pabellón Argentino (Adrián Villar Rojas) en la 54<sup>o</sup> Bienal de Venecia.

Es también profesor de programas de grado y postgrado en universidades de Argentina, América Latina y Europa, y jurado y asesor de premios y fundaciones internacionales.

Vive y trabaja en Buenos Aires.

## Willy Thayer

Profesor titular del Departamento de Filosofía de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) y profesor en el Magister de Artes Visuales y en el Magister en Cine Documental de la Universidad de Chile.

Autor de los libros *El barniz del esqueleto* (Palinodia, Santiago, 2011); *Tecnologías de la Crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze* (Metales Pesados, Santiago, 2010); *El Fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (Metales Pesados, Santiago, 2006); *La crisis no moderna de la universidad moderna* (Cuarto Propio, Santiago, 1996). Editor junto a Pablo Oyarzún de *Escritura y temblor, escritos póstumos de Patricio Marchant* (Cuarto Propio, 2000), y el volumen colectivo *Historia, violencia, Imagen* (Colección Teoría, Universidad de Chile, Santiago, 2007).



*ENGLISH VERSION*

## DETOUR

Eugenio Dittborn

1.

To start with, this text is forced to offer a guarantee: to make reference to the work immediately prior to the project that Soledad Pinto is now presenting.

2.

Doing it – to decipher by unravelling, to inventory, contextualise, untangle, quote, greet and celebrate the *Objects* that Soledad has produced, *would leave blank* the manoeuvre that envelopes and reveals them all: to make them pass from one occasion to another, *as if nothing had happened*. This, that or the other *Object* placed here, there or elsewhere, abruptly unremarkable, smiling and mocking the hackneyed and abstract notion of context in order to substitute it with that of a *speed-of-light location*.

3.

If Deleuze once said that there was no difference between what a book stated and the way in which it was written, one could argue that there is no difference between what this text is talking about – *Detours* – and the *Detours* needed to do so.

4.

The Dictionary of the Real Academia de la Lengua Española defines *Madriguera* (a lair)– *Matricaria* and *Mater*, in Latin – as a cave usually inhabited *by rabbits*. The dictionary adds that *Madriguera* is also a hideout for *disreputable people*. The same dictionary defines *Labyrinth* as a place artificially created out of paths, crossroads, squares, and corners so that, confused, the person in the labyrinth can't find the way out.

5.

The project's first manoeuvre is to *deviate a lair*, turning it into a *Labyrinth*, and a *Labyrinth* into a lair.

The second emphatically contravenes the first. It proposes to take a *detour* with no possibility of movement or *goodness knows what else*.

The last manoeuvre is the deliberate destruction of the *Detour*: the presence in the exhibition space of an object whose weight, metallic density, right-angled structure and the scale of its meticulous modulation, allows no other *deviation than the return to oneself*.

## ERRAND INTO THE MAZE

Rodrigo Alonso

*"If we knew that the world were a labyrinth we could feel assured, because a labyrinth always has a centre even if at this centre lurks the Minotaur. If it weren't a labyrinth it would be chaos and we'd be lost. But if it had a secret centre, diabolical or divine, we would be saved because it would have an architecture. The labyrinth is fear, but also hope".*

Jorge Luis Borges

In the current imaginary a labyrinth is an architectural structure designed so as to disorientate whoever is in it. The labyrinth of Crete, one of the most famous in Antiquity, was inhabited by the deadly monster that was the Minotaur, a figure ensuring the terrible fate of whoever ventured into the complex passages and found themselves suddenly face-to-face with the beast. Yet in some ancient religions the journey through a labyrinth represented the search for a spiritual centre, a strength or an inner path. In these religions the labyrinth wasn't an architectural structure in which to lose oneself, but rather one in which a person could find him/herself.

In *Detour/Desvío* Soledad Pinto draws up a labyrinthine space perhaps inspired by a similar objective. A solid structure made of modules of standardised iron mesh, placed in the Sala de Arte at the CCU -an open spaced area in the hall of a corporate building- the piece presents itself as an impressive object that invites the passer-by to a casual and open-minded walk through it. The invitation turns into an exploration, a journey or an apparently aimless game, during which routine is suspended and gives way to a real adventure. Like an oasis that appears suddenly in the middle of a desert, this monumental metal structure interrupts the monotony of daily life with a clear intention of influencing those actions mindlessly assimilated into normal behaviour, slowing down the pace set by the necessities of urban life, and encouraging the visitor to think about some of the aspects of their immediate surroundings.

6.

The object seems a trap, dissembling.  
Yet it arrives *unassembled*.

Assembly, disassembly and reassembly may follow,  
but it will leave the exhibition unassembled again.

7.

Through the large-scale fragility of this object,  
which appears to be in a constant state of arrival  
in order to remain, we could recognise the Labyrinth  
of the Madriguera, where *laughing* rabbits run off in *all directions*.

Just like those who, according to the Dictionary of the Real Academia, live in hideouts  
do: *the disreputable people*.



As the artist says: “Conceptually this work proposes a reflection about what it means to take a detour, to make a diversion, in a culture that demands we avoid anything that might distract us from the most direct path”. So there is in the work an allegorical projection that places it in its political or social context much like an indication or a call for attention. This projection has a particular echo in the inflexibility of a specifically Chilean efficiency that has managed to impose itself as a sort of regional model, but which has, in recent years, been counter-balanced by a growing questioning of that model and by increased social tension. These are the results of a manipulative way of thinking that seems to have forgotten about the complexity of life, of its swings and roundabouts, its passing interests and its meanderings.

But the conceptual projections of *Detour/Desvío* do not separate it from the affiliations that situate it in the context of the aesthetic-political investigations of certain South American authors. Belonging to the type of structures through which one can pass, or in which one can immerse oneself, the reference to the penetrable work of Jesús Soto, or Hélio Oiticica’s *Núcleos* and the works of “*artiarte ambiental*” (anti-environmental art) such as *Eden* or *Tropicalia*, becomes evident, not only through its invitation to the visitor to reveal their own ludic potential, but more precisely in its demonstration that the activation of such potential has an undeniably political and liberating association. In this sense, and much like her continental predecessors, Pinto places her work within the frame of a programme that refers to *Modelos para abrir un pasaje* – MOP (“Models to Opening a Passage”) pointing towards an investigation of the effects of certain mechanism designed to interfere in the usual trajectory through different architectural spaces.

On the other hand, and even when the aims of Pinto’s work are clearly different, they nevertheless emphasise their affinity with the production of the minimalist artists. Much like this work, *Detour/Desvío* is constructed on a repetitive use of the same industrial module (a mesh netting of metal Acma-139, square with 10cm. sides), which generates a powerful organisation in which the individual parts are subordinated to the whole. But while the works of Donald Judd, Carl André or Robert Morris reject any possible type of extra-artistic reference, Soledad Pinto’s installation utilises the

principles of this aesthetic school of work to shape a quality characteristic of certain labyrinths in which disorientation is not the result of the succession of different spaces, but rather the opposite: confusion is produced by the repetition of surroundings that are always the same.

Minimalism introduced a particular relationship between art and its architectural surroundings, which can be appreciated in *Detour/Desvío*: the installation is presented as a form of intervention of the gallery, not only changing the characteristics of the space, but also, and in particular, modifying the relationship between these characteristics and the spectator. Although *Detour/Desvío* has an irrefutable presence, its real dimensions only exist in the visual connections made between every element and the space around it. Architecture, the artwork and the public are nodes of constant interaction that reject any impulse towards autonomy.

In his criticism of minimalist sculpture, Michael Fried introduced a concept that has proved useful in the analysis of certain object creation with the benefit of hindsight: theatricality. This concept is not the same as that of stage design; it makes no reference to a spatial characteristics but rather inscribes itself in a temporal category: it calls attention to the desacralisation of the ancestral sculptural object and the beginnings of a type of worldly time that is more relevant to modern creation, and which the North American theorist identifies as that which is felt during a piece of theatre. In Fried’s perspective minimalist sculpture, by eliminating the pedestal and emphasising the relationship between the work and the real architectural space, renounces the atemporality of traditional monuments and fully embraces the world of the present, of the close reality, the possible and the perishable, of theatrical immediacy. Renouncing the immortality of classical art, it shares earthly time with the spectator, who also inhabits that time frame.

Soledad Pinto’s work ascribes to that category of art. It is far from putting itself forward as an autonomous, self sufficient entity destined to be contemplated. Nor does it pretend to an eternal life. Although it could be included as part of a sculpture park and thus take on an existence that would extend the time of its exhibition in the space

at the CCU, the artist considers it rather as a structure with a well-defined use, with a meaning that depends on the specific environment it is in and the equally particular social context. In many ways the enormous installation is a pretext; in Pinto's mind it is a model, a device. It is a metallic composition that only appropriates itself of its entire being when it is perceived by someone who lives in it, explores it or passes through it. It is a production that is only completed in the experience of the person visiting it, and this is at the same time its only reason for existing.

In this sense, it isn't enough to think of *Detour/Desvío* as an object, a sculptural entity, or even only as an installation. It would be more correct to call it a work of architecture conceived for something to happen in. As such, materiality gives up its prominence in favour of the movements that occur within the structure; of the incessant paths that are trodden at different speeds by the visitor desperate to escape as soon as possible or conversely by the visitor ambling in pleasure; of the different emotional temperatures of the playful or the anxious visitor, differing again from the one who constructs a real experience of slowing down; and of the reasoning undertaken by the visitor trying to decipher the composite logic, meaning or plan of the work.

If the spectator is essential as the agent whose presence activates the work, then he/she is equally important in the sense that his/her body becomes part of the device. What differentiates this labyrinth from the thousands that have been built or are present throughout history is that the building is transparent; it doesn't seek to hide its design, nor its boundaries and limits. A person inside the labyrinth not only makes use of its passageways, or accepts the challenge of understanding its plan; they also bring a materiality to the shape of recurrent and relentless geometry. For the visitor standing outside, the bodies of those inside are elements that interrupt the perspective and bring into focus the dimensions, which the regularity of the metal mesh tends to confuse. A body, as a visual impediment, therefore becomes an instrument to measure distances and adjust perspectives, revealing the scale and making apparent the real physical dimension of the structure.

The perambulations of the visitor inside the structure transform an inert mass of

standardised industrial metal into a living, pulsating entity that changes every time the person shifts. The tension between the stability of the structure and the instability of its momentary visual configuration each time puts in question the minimalist regularity of its projective concept, shifting the focus from the formal design to the particularity of the rhythmic three-dimensional patterns that each visitor creates. Even further, the colours of the visitors' clothes modulate the grey composition with touches of random and unexpected chromatism, whose effect cannot be disregarded when the work's function as a whole is considered.

The interior / exterior nature of the work provokes a different experience in the spectator depending on their viewpoint. It is clear that for Soledad Pinto it is a question of occupying the structure, internalising oneself in its complex geography, enjoying the satisfaction of finding the correct path or the frustration of choosing passageways with no exit, feeling the anxiety of not knowing how much lies ahead, or the pleasure that can come from an unknown situation bringing a new dimension to the experience. But equally valid is the position of the visitor observing the functioning of the whole work from the outside as though watching a scientific device in a laboratory in which the people walking through the internal corridors of the structure were animals in an experiment designed to show their intellectual capacities.

This viewpoint is no less important than that of the visitor taking their time to wander through the various corridors that the work offers them. The possibility to reflect, to be able to think about one's own acts, depends in large part on establishing an analytical or critical distance that allows one to revisit something done or attempted. The oscillation between the inside and outside adds significantly to this distance: when we feel observed from the inside, when from the outside we observe others doing what we ourselves have done or are about to do, our thoughts are altered, stimulating an analysis of all the options and alternative beginnings that come from the ludic activation of the work of art.

In their *Contribution to a Situationist Definition of the Game*, members of the group Situationist International observed that "The question of winning or losing, previously

almost inseparable from ludic activity, appears linked to all other manifestations of the tension between individuals for the appropriation of goods. The feeling of the importance of winning in the game, that it is about concrete satisfactions — or, more often than not, illusions — is the wretched product of a wretched society. This feeling is naturally exploited by all the conservative forces that serve to mask the atrocious monotony of the conditions of life they themselves impose.”

With this work Soledad Pinto returns to the ludic activity of the spectator, placing herself in a position diametrically opposed to the one described by the Situationists, but not for that any less political. The game she proposes is not based on competition, not even on the concept of interpersonal confrontation. Rather, it is a proposal for subjective reflection, for personal encounters of the kind a labyrinth traditionally allows for. Her work does not disguise any condition of life, but rather invites us to delve into life, to think about the false constraints that dissuade us from experimenting with the alternatives in a world designed as a uniform pathleading towards the dubious recompense of social success.

In *Detour/Desvío* no recompense is suggested other than that which the visitor’s own thought processes construct. It is an invitation to abandon oneself to the exercise of thinking and questioning, without the guarantee of any answer. As Jorge Luis Borges says “Perhaps the aim of the labyrinth is to stimulate our intelligence, to make us think about the mystery and not the solution. It would be strange to understand the solution; we are only humans, nothing more. But to look for it and know that we will never find it is something beautiful. Perhaps enigmas are more important than solutions; we can count on enigmas, given that we know nothing and are so little”.

## PLOT Y COMPLIT DEL LABERINTO

Willy Thayer

1. *Desvío* is part of a series of works by Soledad Pinto<sup>i</sup> entitled *Modelos para Abrir un Paisaje (Models for Opening a Passage)*<sup>ii</sup>, a visual investigation in progress that began in Holland in July 2011. The pieces of this series have been conceived “to envisage possibilities of unexpected escapes (metaphorical or physical) hidden within the daily environment” (SP). The installation *Desvío* will be the fourth work of this explorative process.

2. The first thing we see installed in the gallery is “a translucent labyrinth... made up in part of steel wire modules” (SP). This large-scale object (10.2 x 13.4 x 2m) takes up almost the entire room, so that it isn’t possible to walk around it in the way one is used to doing with objects around and among us. The labyrinth, instead, invites the spectator to walk through it, proposing itself as an *environment*.

3. *Desvío* is an ‘image’ at the same time as being an ‘object’. No object isn’t also an image. *Desvío* is not an image of another thing, but an image itself, the object-image, the image-labyrinth. It is this condition of being an “image itself” that allows it to function also as an image of something else, as a metaphor. A metaphor, for example, of a “type of culture”. The visitors who walk through it are also images; as is the building in which it is installed; as are all the other things in general<sup>iii</sup>.

4. As images objects always communicate something, even the bare minimum... “I’m this!” “I’m that!” “And I’m that!” “I don’t know what I am!” “Clean the dust off me!” “I’m big!” “And I’m small!” “I’m expensive” “Please, move me to somewhere else!” There’s not an image that doesn’t say something, that isn’t an image of something, a fable, a myth; there’s no image that doesn’t inscribe itself in a genre or type that it recognises and classifies; that isn’t told in a story or referred from a point of view that coagulates it. There is no image whose multiplicity isn’t preceded by the mortuary mask of a cliché, a slogan. (The most common and usual function of language is the act of designation and classification. And that happens with this object designated as a labyrinth).

5. *Desvío* would seek to open a passageway. It seems already to have done it so, literally, with its own zigzag that encourages to “distract”, “evade”, “postpone”, “interrupt” the “daily routines as you wind your way along its paths that are easy to get into and not so easy to get out of” (SP). The transparency of its frame, the grid of shadows that the lights project through the spaces in the net, multiplying it even on the floor, makes the warp and the weave vibrate, making the depths and surfaces oscillate in a superimposition of layers, confusing the trajectory of the path, releasing “intentions of taking a path without itinerary” or destination.

6. But this is not only about a sort of literal detour. G. Bataille suggested that prisons were set in town squares to make us believe that culture isn't a prison. Baudrillard, emulating Bataille, suggested that Disneyland was built to make us think that New York wasn't just another Disneyland. He also proposed that the pretence of life articulated in *Biosphere II*<sup>iv</sup> was constructed to make us believe that *Biosphere I* hadn't been in its turn a simulacrum.

*Desvío*, perhaps rather like *Toy Story*, in a predicament analogous to that of Bataille or Baudrillard, does the opposite: it suggests to us that the culture of “pre-defined trajectories... hostile to everything that could mean delay and interruption... that forcibly keeps us from anything that could distract us” (SP), the culture in which we disentangle ourselves on a daily basis, is in fact a transparent labyrinth like this one, but more rigid and impassable than this net of Acma steel. Far from the *sweet chain* in which subjection and release lovingly become one in the immanence of a kiss, *Desvío* metaphorically presents a culture whose labyrinthine ways constrain rather than free us, as a framework of itineraries, causalities, and objectives “without alternatives, locked in the one and same option... and in which life only opens up in small detours” (SP<sup>v</sup>). Hindering the fluidity of the *in put /out put*, the installed labyrinth makes us experiment its obstacles as breath as well as suffocation, with the stressed fluidity of the daily tangle of unhindered functioning. Life extinguishes itself in the strictures of law. Only in detours does it gain strength.

7. While it is an object to be walked through, *Desvío* also proposes itself as a subject (culture or time) that internalises itself in us; that pre-programs the bodies

and the subjectivities. A moral labyrinth of quotidian actions, compromises, cognitive structures, tastes, mottoes, clichés, common senses, a complete theatre of aggression that generates resistances, but whose attack is not strong enough to completely extinguish life. An attack that, at the same time, is not totally repelled as to avoid some of its content being assimilated. We would inhabit a kind of parallel culture, being simultaneously inside and outside of its labyrinth, in an interregnum, included and excluded at the same time<sup>vi</sup>. *Desvío* refers to an interregnum like this. The spiderweb of culture with its written and customary rules, its contracts and regulations, generates nets elastic enough to curl the succession of multiplicities, light threads that imperceptibly infiltrate the surface of bodies, though dense enough to not disappear in the air. These filaments are sufficiently ductile to assimilate the exceptionality of the new; prodigiously plural to find their way through the upcoming; extremely thin to uncover the set, the frame, of their transparency<sup>vii</sup>.

8. *Desvío* represents less a metaphor of a culture as an open space in which the subjects develop a life, than police barracks in which life is disciplined. The implicit meanings, the signs, the clichés, are all around, when you look out of the window at the middle distance between the horizon and the window frame and you imagine the comings-and-goings of a remote city; or when you stop at a kiosk and hum a song. Maybe everything happens before we do it, starting with this very same idea. The heritage (ready-made) is elastic enough to contain the ambiguity and novelty of bodies, to assimilate the irregularities and to float on the surface see-through in its creases. To function unseen is the key to power, the essence of efficiency of its slogan.

9. The labyrinth is also a myth. At the same time it is a cliché or code, the most banal and daily form of the myth, that is no less powerful because of this banality and everyday-ness, but rather becomes an extension of the plurality of power that circulates fluidly and invisibly as tacit elements that aestheticize daily subjectivity, this last going to the core with “live” television or radio, the mechanisms of interaction, the internet or with the language, that labyrinth “in which power inscribes itself for all eternity”<sup>viii</sup>.

10. Rather than recreating or revisiting the historical, literary or philological myth of the labyrinth, as was recently done at the Centre Pompidou-Metz in the monumental

exhibition *ERRE Variations Labyrinthiques*<sup>24</sup>, what *Desvío* seeks to enact is to open a hole in and a way through this banal and everyday labyrinth of the cliché in which the linguistic, semiotic and semiological power, in its performative and governmental plurality, circulates producing the bodies.

11. **Before** *Desvío* was installed, what was installed for a long time (perhaps even for ever) was that other tangle or all-encompassing columbarium of slogans and clichés, that blocks multiplicity with neither type nor genre, of what images are **before** they are adhered to and compared as *images of*.

It is in this previous all-encompassing tangle of the cliché that we are regularly mythically related to things. The same goes for *Desvío*. In and through the policing of the slogan and the cliché, *Desvío* installs against the norm its labyrinth that tries to open a breach to make visible, in its steel-pathway, the rigid tangle of the cliché.

12. Its power works by placing, subjecting or defining the image, so that when it appears it does so already within the context of the clichés. The image it is already seen and circulates as a slogan, diminishing though not extinguishing its free multiplicity. The cliché constrains the multiplicity of the image within a logic of connections that do not allow to perceive the relations and multiplicities in which objects participate before the cliché and the communication take place.

13. What is installed here is a labyrinth. In order to see it clearly as we do (its entrance, its passage ways, its transparency) we do not warn of its code. If we were to do so we'd see other things at the same time; we'd perceived that tangle or columbarium of slogans, for example, appearing through this labyrinth, straining its unity of voice and its compact myth. If its message works, we see the labyrinth clearly. And it only works if this passes unseen. The "labyrinth... made up of an assembly of steel wire modules" is only clearly present to the visitor if it represses, in its apparition, the apparition of the routine cinematographer of language, leaving out its snapshots of genre and type of things, blocking the *open multiplicity of the image that do not arrive at unity*. Showing us a labyrinth without making us see in it the labyrinth of power (of the

code and the cliché), *Desvío* moves towards a clairvoyance of the sort that, through the invisible power of clichés that the sight of the labyrinth inspires in us, we see the labyrinthine tangle of those clichés.

14. **Before** the labyrinth was installed, the tangle of the cliché had long been installed. But even **before** this, existed the affirmative multiplicities on which the codifying tangle descended. **Before**, the code; **before**, the multiplicities. So, a double "precedence" then. Or perhaps we'd better say a triple one, because **before** the code and **before** the multiplicities, was the *image*, but now as the immanence of the multiplicities and the code in a differential tension that sometimes breathes the multiplicities in flight, sometimes asphyxiates on the classifying code.

15. The immanence of this double previousness would be, then, the *image*. A detour, in this case, in its differential vacillation: at the same time the rigid code of constricting metal warp and weave; at the same time the line without edges of the sieves which vibrate in the transparency of their overlapping surfaces; at the same time the colours of the visitors framed against the black sketch of the net; at the same time that colour losing all control; at the same time the rigidity of the frames; at the same time the trembling that emanates from them; at the same time the defined quality; at the same time the metaphorical uncertainty; at the same time the plot of the design; at the same time the conspiracy of multiplicity. "At the same time" doesn't mean two simultaneous time frames synthesised into one and divisible into two or many elements. "At the same time" constitutes a single and indivisible time in its differential concentration. Time-image, image-time, in constant variation. In this case, the image-labyrinth.

- <sup>i</sup> SP from now on.
- <sup>ii</sup> ([www.solepinto.com/models-for-opening-a-passage-2012-2/](http://www.solepinto.com/models-for-opening-a-passage-2012-2/))
- <sup>iii</sup> The Latin for “image” has a horizontal application that is almost as ample as the word for thing (res). So just as any object is called “cosa” it is also “image” (if we read the extensive Latin-Spanish Dictionary of Blázquez Fraile): form, figure, live representation, being alive, thing, portrait, statue, face, sign, gender, species, idea, aspect, pretence, thought...
- <sup>iv</sup> Baudrillard refers to the “geodesic structures of glass and metal that houses all the climates of the planet, that is being built in the desert of Arizona. Eight human beings (four men and four women) live there in total self-sufficiency and in a closed circuit in order to explore for a period of eight years the conditions of survival of the species. The oceans, the savannahs, the virgin jungles, even the desert of Arizona, are reconstructed in miniature, entombed and frozen in the experimental bubble that is Biosphere 2.
- <sup>v</sup> Quoting H Blumenberg.
- <sup>vi</sup> Paraphrasing a passage in the *Poética del cine* (Poetics Of Cinema) by Raúl Ruiz.
- <sup>vii</sup> Paraphrasing a passage in Nietzsche’s “Of Truth and Lies in a Nonmoral Sense”.
- <sup>viii</sup> Idem

**BIOS**



## Soledad Pinto

Master of Arts in Fine Art from Wimbledon College of Art, University of the Arts, London (2007), and Bachelor of Fine Arts from the Pontificia Universidad Católica, Chile (2001).

Soledad has exhibited work in Berlin, Beirut, London, Rome, Taipei, New York, Miami, Athens, among others, and various cities in Chile. Recently, her work has been shown at Museo de Arte Contemporáneo de Valdivia, Valdivia, Chile (March, 2013); Galería Tajamar, Santiago, Chile (January, 2012); and Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile (November, 2012).

Among the awards she has received stand out: *Robert Sterling Clark Foundation Fellowship for Latin American & African Artists* (USA, 2013); *Third Place Beca CCU* (Chile, 2011); *Map 2010- 2011 Programme Laureate, Pépinières Européennes Pour Jeunes Artistes* (France and The Netherlands, 2010); *FONDART* (Chile, 2013, 2011, 2009 and 2008); *MFA Now International Painting competition* (USA, 2009); *Chilean National Scholarship for Graduate Studies* (Chile, 2006); and *Banco de Chile Award, XXIV National Art and Poetry Competition* (Chile, 2002).

## Eugenio Dittborn

National Arts Prize winner (Chile, 2005), Eugenio Dittborn invented the Airmail Paintings in 1983. His work has been shown in the following exhibitions:

*Art Biennials*: Cuenca (1989); La Habana (1990); Johannesburg (1997); Sao Paulo (2004); Sharjah (United Arab Emirates, 2009); Mercosul (2011); La Triennale (Paris, 2012).

*Group exhibitions at*: Documenta IX (Kassel, 1992); Museum of Contemporary Art (Sydney, 1993); MoMA (N.Y. 1993); Museum Hedengagse (Antwerp, 1993); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 1994, 2000); The Art Institute of Chicago (Chicago, 1995); Beuers van Verlage (Amsterdam, 1995); Centre Georges Pompidou (Paris, 1996); Instituto de Arte Contemporânea (Lisbon, 1998); Kunst Foreningen (Copenhagen, 1998); Balmaceda 1215 (Stgo., 1999); Tramway (Glasgow, 2001); P.S. 1 (N.Y., 2002); Institute of Contemporary Art (Philadelphia, 2003); Tate Modern (London, 2008); Frith Gallery (London, 2008).

*Solo exhibitions at*: Museo de Arte Moderno La Tertulia (Cali, 1984); Artspace (Sydney, 1984); Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores (Lima, 1988); Kinok Producciones (Stgo., 1990); Witte de With (Rotterdam, 1993); Vancouver Art Gallery (Vancouver, 1993); Wellington City Art Gallery (Wellington, 1994); Transmission Gallery (Glasgow, 1995); Estudio Fotográfico Jaime O’Ryan (Stgo., 1996); Espacio 204 (Caracas, 1996); The New Museum for Contemporary Arts (N.Y., 1997); Museo Nacional de Bellas Artes (Stgo., 1998); Alexander and Bonin (N.Y., 1998, 2001, 2004, 2008, 2012); MAVI (Stgo., 2010).

## Rodrigo Alonso

Master's Degree in Fine Arts from University of Buenos Aires (Argentina), Rodrigo Alonso has specialized in contemporary art and new media. Having written significant essays and books on the topic, he is a regular reviewer and contributor to art publications, magazines, and exhibition catalogues.

Curator of contemporary art exhibitions at the most important art venues in Argentina and abroad, the most recent exhibitions include: *Pop, realismos y política*. Brasil/ Argentina. 1960s (Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina; Museu Oscar Neimeyer, Curitiba, Brasil; GAMEC, Bérgamo, Italia, 2012-2013, con Paulo Herkenhoff); *Arqueologías a destiempo* (Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2012); *Situating No-Land* (Slough Foundation, Philadelphia, USA, 2011); *Tales of Resistance and Change* (Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 2010); *¡Afuera! Arte en espacios públicos* (Córdoba, Argentina, con Gerardo Mosquera). In 2011, he was the curator for the Argentinian Pavilion (Adrián Villar Rojas) at the 54th International Art Exhibition of the Venice Biennale.

He is Professor at the University of Buenos Aires (UBA), and guest lecturer at major universities, international congresses and forums in Latin America and Europe.

Rodrigo Alonso lives and works in Buenos Aires.

## Willy Thayer

Professor of the Philosophy Department of Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) and Lecturer in the MA in Fine Art and MA Documentary Film at Universidad de Chile.

He is author of the books *El barniz del esqueleto* (Palinodia, Santiago, 2011); *Tecnologías de la Crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze* (Metales Pesados, Santiago, 2010); *El Fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (Metales Pesados, Santiago, 2006); *La crisis no moderna de la universidad moderna* (Cuarto Propio, Santiago, 1996); and editor, in collaboration with Pablo Oyarzún, of *Escritura y temblor, escritos póstumos de Patricio Marchant* (Cuarto Propio, 2000), and *Historia, violencia, Imagen* (Colección Teoría, Universidad de Chile, Santiago, 2007).





## **Detour/Desvío**

2 oct- 16 nov 2013

Comité Editorial · *CCU*

Producción · *CCU*

Diseño · *GrupoK*

Fotografías · *Soledad Pinto*

Montaje · *Patricio Fernández*

Edición de textos · *CCU*

Traducciones · *Miriam Heard*

Impresión · *Ograma*

Tiraje primera edición · *1.000 ejemplares*



Agradecimientos especiales para:

Adrián Gutiérrez  
Andrea Lathrop  
Carolina Hoehmann  
Claudia Verdejo  
Daniel Fica  
Eugenio Dittborn  
Esteban Eskármeta  
Felipe Forteza  
Felipe Rebolledo  
Juan Manuel Pérez  
Juan Reyes  
Javier Rodríguez  
Macarena Goldenberg  
Miriam Heard  
Patricio Fernández  
Rodrigo Alonso  
Rodrigo Cordero  
Willy Thayer



Colaboradores:



**Espacio HACHE.**  
gestión cultural



Proyecto financiado por FONDECYT.  
Convocatoria 2013

**La Araucana**  
CORPORACION CULTURAL

Proyecto acogido a la Ley de Donaciones Culturales (Ley Valdés)



## CATÁLOGO DE DISTRIBUCIÓN GRATUITA



