

INGRID WILDI MERINO. ARQUITECTURA DE LAS TRANSFERENCIAS

«Estas historias de fronteras que deben atravesarse y de distribuciones de roles que deben alterarse corresponden ciertamente a la actualidad del arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio ámbito y a intercambiar sus lugares y sus poderes»¹.

Habitar la frontera, como planteaba en los años 1980 Gloria Anzaldúa, es una posibilidad plausible para comprender la vida migrante en cuanto proceso de permanente negociación y conflicto entre memorias, lenguajes y recomposiciones de lugar. La producción artística de Ingrid Wildi Merino puede entenderse como una práctica que habita la frontera, comprendida ésta como ese espacio de tránsito migrante pero también como un espacio epistémico de producción de conocimiento: aquel que no cuenta una historia sino muchas, aquel que genera intertextos y cruces transhistóricos, aquel que desplaza al medio y sistema de producción fuera de su supuesta neutralidad y lo problematiza. Wildi Merino pertenece a una tercera generación de crítica institucional que, en los años 1990, se planteó un retorno crítico a los debates de los conceptualismos de los 1960 y 1970 para proponer una activación de su potencia crítica en el presente.

Ingrid Wildi Merino nace en Santiago, Chile, el 19 de septiembre de 1963, de madre chilena y padre migrante suizo. En el marco de la dictadura militar de Pinochet migra con su padre y hermanos a Suiza en 1981 y retorna a Chile el año 2016, sitio del que en realidad nunca se fue. Como bien se indica en el video-ensayo de 2017 *Arquitectura de las transferencias*, la frialdad del país marca un giro significativo en la subjetividad de la artista. La sensación del blanco de la nieve helvética se imponía como la indiferenciación simbólica de la trama nacional suiza, la cual oculta las enormes desigualdades y racismos de una sociedad clave del desarrollo del tardocapitalismo en cuanto profundamente individualizada y segregacionista. Suiza tiene la excepcionalidad además de no haber sido invadida durante la II Guerra Mundial ni se posicionó a favor del eje o los aliados, funcionando como una presunta «zona franca».

Ese punto de partido migrante del video-ensayo va a marcar las tensiones y torsiones del lenguaje que éste desarrolla, realizando un ejercicio de memoria histórica colectiva y personal. En éste se entrecruzan diferentes trabajos anteriores de la artista generando el cruce de materiales de un largo proceso de investigación sobre las transferencias materiales y humanas, además de los cruces de historias de vida con la macropolítica, utilizando una metodología de «corte y confección»

¹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago Ediciones, 2010, p. 26

que ya utilizara en su instalación *La entrevista terminada, entrevista interminable* presentada en 2009 en la VII Bienal del Mercosur de Porto Alegre.

Desmontaje

Tras trabajar en diferentes labores donde la palabra era ausente, asignadas tradicionalmente al migrante en Europa -lo que fue cuestionado por la artista en la serie fotográfica realizada entre 1982 y 2014 *Otra mirada a lo insignificante*, también reseñada en *Arquitectura de las transferencias*- en la década de los 1980 podemos ubicar las primeras operaciones visuales de la artista que trabajarían la experiencia de la migración y el descalce con el nuevo contexto. Esta aproximación generaría una reflexión sobre su propia biografía entrelazada con las dinámicas geopolíticas vigentes, acercándola a la tradición filosófica del Tercer Mundo que pone en cuestión los cánones occidentalizantes de la compartimentación moderna del trabajo y la vida. Su conocimiento no era teórico, sino que partía de la propia experiencia que la hacía vivir en la frontera diaria del racismo y la xenofobia que busca ratificar un mecanismo europeo de supuesta superioridad intelectual que acumularía el antes llamado Primer Mundo.

Mientras realizaba su formación de grado, postgrado y Master en Artes Visuales, y en su posterior trabajo académico como profesora de la Escuela de Arte y Diseño de la Universidad de Ginebra², Wildi Merino ha ido proponiendo diferentes medios y estrategias de desmontaje del discurso eurocéntrico hegemónico que, a lo largo de la Modernidad, ha perpetuado una narración lineal y evolutiva de la historia junto a una economía fundada en el individuo y en el poder oclatcéntrico de la mirada europea. De ahí la necesidad de construir alter-cartografías del saber y del poder que den cuenta del lugar de la mirada y la enunciación, revelando la función política de la imagen, pero también de los sistemas de producción y conocimiento científico.

Desde sus primeros trabajos alterando cartografías del Amazonas o aquellos en que perforaba madera aglomerada -una ficción política de la madera-, la artista ponía en cuestión y denunciaba la imposibilidad material de las definiciones universalistas del saber validado por los sistemas de conocimiento occidental que se proponen explicar y dominar el «mundo». Ante ello, realizó diferentes trabajos que colocaban a la subjetividad de la localización geopolítica en el centro del debate, planteando prácticas de encarnación y territorialización de los procesos coloniales que perviven en el presente.

Montaje

² Durante este período Wildi Merino también impartió clases en la Academia de Artes de Leipzig, la Universidad de Alcalá de Henares y la Universidad de Castilla-La Mancha.

«La oralidad, los pedazos de la oralidad, son ensamblados a través del montaje»³

Vivir en la frontera también es vivir en la fractura como una herida abierta. Parafraseando la exposición *Dislocación* que la artista curó en Santiago y Berna en 2010-2011, este lugar dislocado sería desde donde Wildi Merino proponga al ensayo y la entrevista como prácticas estéticas. Esto quedó evidenciado, por ejemplo, en la video-instalación *Portrait Oblique* presentada en 2005 en el Pabellón Suizo de la 51ª Bienal de Venecia, que le valió su reconocimiento tardío en Chile con la exposición *Historias breves* presentada en la Galería Gabriela Mistral y el MAC de Santiago en 2007. En *Portrait Oblique*, la artista articula una narración de fragmentos de una larga entrevista que duró tres meses a su hermano Hans, dando cuenta de los tránsitos migrantes pero también de los sistemas de medicalización psiquiátrica en un sistema capitalista que, junto a Paul B. Preciado, podemos entender como farmacopormográfico.

Desde estos y otros trabajos, la artista ha propuesto una crítica tanto al sistema colonial neoliberal como a sus efectos ecológicos y humanos. Estos efectos se hacen patentes en la marginación/explotación de gran parte de la población, la subyugación de formas de conocimiento no occidentales y la extracción de materias primas de territorios del Sur Global por parte de unos pocos ubicados en la palestra del poder neocolonial empresarial. El desierto de Atacama -como contracara a la blanquitud suiza- ha resultado un espacio clave para pensar esto: desde el video-ensayo *¿Aquí vive la señora Eliana M...?* de 2002, pasando por *Arica y Norte de Chile / No Lugar y Lugar de Todos* de 2010, hasta la actual *Arquitectura de las transferencias*.

Aprovechando los documentos históricos y personales existentes, Wildi Merino ha elaborado un proceso de transferencia y torsión explícita, contraponiendo a los sistemas de producción capitalista los aparatos anticoloniales que han insistido en el diagnóstico de la jerarquía existente en el mundo moderno/colonial actual. Con *Arquitectura de las transferencias, Arte, política y tecnología*, en cuanto proyecto de investigación que entrecruza lo artístico con lo teórico e histórico, Wildi Merino ha querido realizar así un desplazamiento de las formas dúctiles de “conductividad” científica a aquellas vinculadas a la “conducta” social, reiterando su preocupación por los cruces entre los procesos macro y micro políticos. El cobre sirve entonces como aglutinante de multitud de problemas que atraviesan los diferentes niveles culturales, científicos, industriales, tecnológicos, extractivistas y humanos de la construcción del sistema-mundo capitalista moderno. La conductividad no sería

³ Adriana Valdés. «Ingrid Wildi: el largo viaje». En *Ingrid Wildi. Historias breves*. Santiago: Galería Gabriela Mistral, 2007, p. 6

exclusivamente energética sino que de subjetividad normadas en lo que la artista ha denominado «conductividad y conducta a través de las materias primas».

Esta tensión quedó ya evidenciada en otro proyecto derivado de *Arquitectura de las transferencias*. *La Hybris del Punto Cero* fue una colaboración entre la artista, el Grupo Decolonial de Berlín y Santiago Castro Gomez, presentada en el Kunstverein de Stuttgart en el 2012 y que aparece también reflejado en el video-ensayo *Arquitectura de las transferencias*. En este proyecto, además de realizarse un ejercicio de voz fragmentaria en torno al texto homónimo del teórico postcolonial Santiago Castro-Gómez, se visualizaba una galería de retratos de figuras históricas y contemporáneas que han puesto en cuestión a la modernidad occidental: de Franz Fanon a Violeta Parra, pasando por Silvia Rivera Cusicanqui, Salvador Allende o Gayatri Spivak.

Además de éste y otros proyectos instalativos vinculados a esta investigación, se incluye también la publicación del libro *Arquitectura de las transferencias. Arte, política y tecnología* que será presentado en esta misma Galería D21 y en la Universidad de Chile. El proyecto de libro parte de estos principios relacionados a la función central del cobre en la modernidad. Además del trabajo de investigación teórico-artístico de Wildi Merino, el libro incluye los aportes de teóricos, científicos y curadores que se aproximan a esta problemática. El libro se divide en seis capítulos: «Conductividad y conducta a través de las materias primas», de Ingrid Wildi Merino; «Del extractivismo económico al extractivismo epistémico y extractivismo ontológico como forma de ser y estar en el mundo», de Ramón Grosfoguel; «La otra cara del progreso: la historia de la electricidad a través del cobre», de Marta Jordi; «¿Qué significa humanidad en la era de las redes?», de Sergio Rojas; «La arquitectura (y ciudad) de las transferencias: extractivismo, colonidad y desterritorialización urbano-arquitectónica», de Yasser Farres y «El relato del material: del relato del carbón en Manifesta 9 al circuito del cobre», de Cuauhtémoc Medina.

Con esta variedad de estrategias y medios de enunciación, Wildi Merino se propone como una historiadora que desmiente la historia, una cartógrafa que estira y comprime los mapas, una lingüista que ha decidido hablar incorrectamente. Como dice Gilles Deleuze en relación a una literatura menor, la torsión subjetiva de la normalización capitalista se puede enfrentar en el lenguaje: «escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán, o como un uzbeko escribe en ruso. Escribir como un perro que cava su agujero, una rata que construye su madriguera. Y, por ello, encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto». Wildi Merino, en el descalce migrante, ha encontrado su subdesarrollo, su jerga trilingüe, su tercer mundo, su desierto de Atacama.

Francisco Godoy Vega
Madrid, febrero de 2017

Francisco Godoy Vega es profesor del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid y curador independiente.