

# **ESTRUCTURAS PSICÓTICAS**

Claudio Correa  
Nicolás Franco Guzmán

Galería Gabriela Mistral 2008





# ESTRUCTURAS PSICÓTICAS

Justo Pastor Mellado  
Crítico y curador independiente

El trabajo de la crítica, así como lo entiendo, es decir, el de la crítica de arte como plataforma de compensación de la crítica política, y no como introducción académica o facilitación escolar del acceso a las obras, suele tener como punto de comienzo la declinación de los títulos de las exposiciones, destinados a delimitar el rango de eficacia de su enunciación en una determinada coyuntura de la escena plástica.

Una exhibición que condense la (a)signatura de “Estructuras psicóticas” recupera el efecto teórico de herramientas no pensadas para intervenir en el terreno de la escritura de historia del arte y que sin embargo resultan ser claves para su comprensión como memoria de un montaje, o mejor dicho, como actualización de diagramas que ya han sido sancionados por la experiencia de un pasado inmediato, recompuesto y (re) puesto como producción de unas obras que intervienen la galería como espacio público ejemplar, en el “aquí y ahora” de la formación artística chilena, con sus obstrucciones delimitantes y sus regresiones.

# Psychotic Structures

The job of criticism, as far as I understand it—in other words, the job of art criticism as a platform that serves as a counterweight to political criticism, and not as an academic introduction or scholarly aid for facilitating access to given works of art—tends to find its point of departure in the declension of exhibition titles, which are designed to specify the range of efficacy of their statement at a given juncture within the realm of the plastic arts.

An exhibition that can be summarized through the (as)signed title of “Psychotic Structures” recovers the theoretical effect of tools that are not intended for application in the field of art history writing but which nonetheless reveal themselves to be key for understanding art history texts as the memory of exhibitions held or, in other words, the rectification of diagrams that have already been sanctioned by the experience of an immediate past, reassembled and (re)placed as a production of works that take advantage of the gallery as an exemplary public space in the ‘here and now’ of the evolution of Chilean art, with its limiting obstructions and regressions.



Sin embargo, se trata de regresiones en el sentido de un rechazo estructural, en que lo rechazado no tiene la posibilidad de regresar al mismo lugar de donde ha sido excluido. Lo cual se distingue de la represión, puesto que en ésta, lo reprimido retorna en su lugar de origen, allí donde primitivamente fue admitido. Pues bien: aquello que en la literatura inicial del psicoanálisis Freud denominó con el término “rechazo”, Lacan terminó por traducirlo como “forclusión”. Lo cual me obliga a remitirme a la condición forclusiva y por consiguiente a introducir la función del Nombre del Padre.

No puede ser mi intención extraer de esta teoría una rentabilidad expansiva que termine operando en el terreno de la crítica, como revés de la utilidad que puede tener la escritura y puesta en circulación de esta presentación. Mi propósito forma parte de la cadena de valor de la propia exhibición, planteada en el lugar que la propia estructura del Estado se ha permitido establecer con el objeto de fijar el rango desde el cual se puede hablar de experiencia emergente de arte contemporáneo, en la actual fase de inscriptividad del arte chileno, afectada por la regresión inconciente hacia un (otro) lugar imaginante e imaginario que designa el modo que tiene de cubrir las pistas de acceso al lugar de origen de la propia escena chilena.

La Galería Gabriela Mistral que los acoge en esta ocasión cumple con la tarea de recibir las obras de Nicolás Franco y Claudio Correa porque se autoriza desde el Estado

These regressions, however, are regressions in the sense of structural rejection, in which the thing that has been rejected is unable to return to the same place from which it has been excluded. This is different from repression, in which the thing that is being repressed returns to its place of origin, where once, long ago, it was accepted. Very well: the circumstance that, in the early writings on psychoanalysis, Freud defined as “rejection,” Lacan later translated as “foreclusion.” This, in turn, necessarily obliges me to make mention of the foreclusive condition and to introduce the role of the Name of the Father.

I could not possibly intend to extract from this theory some kind of broad profit that might work in the field of criticism, as a kind of inversion of the utility that the text and subsequent circulation of this presentation might offer. My purpose, rather, is part of the chain of values of the exhibition itself, suggested in the place that the very structure of the State has seen fit to establish with the objective of identifying the range of notions within which we may refer to the emerging experience of contemporary art, insofar as Chilean art is presently received, affected as it is by the unconscious regression toward an (other) place, imagined and imaginary, that determines the way in which the access routes to the origin of the Chilean art scene are covered.

On this occasion, the Gabriela Mistral Gallery opens its doors to Nicolás Franco and

como el lugar “otro” donde estas obras verifican su exclusión institucional. Una lectura literal de lo que significa exponer en espacios gubernamentales puede conducir a entender este acto como un triunfo ascendente. Una galería institucional tiene por misión identificar lo que debe ser discriminado; es decir, identificado como amenaza instituyente. A tal punto, que el propio espacio debe históricamente negociar su estabilidad en el seno de una estructura en cuyo seno es tolerado como un mal menor necesario.

Claudio Correa concibe la galería como el espacio de expansión de la metáfora que describe por desplazamiento el estatuto que tiene en una sociedad como la nuestra, el arte contemporáneo, a diferencia de la poesía y del teatro, garantizadora mítica del discurso político la primera, siendo el segundo un ilustrador complejo del malestar social recuperado. Este regreso al lugar que encubre su punto de partida como actividad simbólica supone poner a la galería en el sitio que ocupan los servicios de atención a menores en situación irregular.

El propio artista verifica su posición ante la Ley, al articular una estrategia de manejo de la irregularidad vulnerable, poniendo en escena la voz y la corporalidad de un “otro” que declama la imposibilidad de romper el circuito fatal en el que ha adquirido sin embargo un destino laboral. La vulnerabilidad exige agentes expertos en sostener sus propias condiciones de encajonamiento en la función asignada. El artista puede especular sobre el sentido que puede

Claudio Correa, and fulfills its task of creating a space for their work through the authority that the State has granted it as the “other” place where these works may assert their institutional exclusion for us. A literal reading of this might lead us to consider the act of art exhibitions in governmental spaces as a triumph for the emerging artist. The mission of an institutional gallery is that of identifying what ought to be discriminated against—in other words, the artwork identified as a threat to the institution. As a result of this, the very space of the gallery has always been obliged to negotiate its stability at the core of a structure at whose core the gallery is tolerated as a necessary, if minor, evil.

Claudio Correa conceives of the gallery as a space for broadening the metaphor that describes, through a shift, the authority that contemporary art has in a society such as our own, a kind of authority that differs from that of poetry or theater in that the former serves as a mythical guarantor of the political discourse, while the latter is a complex illustrator of a recovered social ailment. This process of returning to the place that conceals the point of departure as a symbolic act ultimately places the gallery on the same level as that of the governmental services that look after the situation of at-risk youths.

The artist himself confirms his position in the eyes of the law, by articulating a strategy for managing vulnerable irregularity, and by staging the voice and corporeality of an ‘other’ that protests the impossibility of breaking the fatal cycle in which he has nonetheless

llegar a tener la ruptura del bloque que lo sobredetermina para ejecutar el imperativo de un administrador estético de la barbarie. Es así como se tejen las diversas estrategias de decoración política a que son afectos los desarrolladores de inversiones estatales.

Ya no se trata, pues, de postular a la reproducción de la figura del “artista maldito”, que debe ser acogido por la estructura de subvenciones especialmente formuladas para sostener su condición vulnerable, sino de entender una práctica en que el artista es un editor que realiza montajes en los que concurren retóricas diferenciadas, que se combinan con modos de existencia no-artística y sin embargo, que abren perspectivas de trabajo en común, destinadas a recalificar la miseria del cotidiano instalando espacios de resistencia afectiva micro-modélicas. Es así como Claudio Correa intenta redoblar con ironía extrema y no sin cierto letal fatalismo, la dimensión crítica del documental, a través de la hiper-ficcionalización de un real ya saturado por la patética teatralidad de una enunciación de “baja intensidad”. Una cosa más: las sombras chinescas que sostienen algunos de sus relatos recuperan los gestos arcaicos que intentan rebajar la voracidad de una imagen con otra imagen.

A partir de lo anterior se puede sostener la hipótesis por la cual las cintas video de Claudio Correa y Nicolás Franco buscan desintegrarse del aparato medial para producir en el espacio de arte un lugar que los desconoce. El reportaje básico y el montaje

found a means of employment. Vulnerability requires agents that are expert at sustaining their own conditions of enclosure within the assigned function. The artist may speculate about the meaning that might eventually be gleaned from the rupture of the block that pushes him to fulfill the imperative of an aesthetic administrator of savagery. This is how the myriad strategies of political decoration are interwoven, strategies to which the developers of state-sponsored investments are sympathetic.

This, then, is no longer about suggesting some kind of reproduction of the figure of the misanthropic artist who must be nurtured by the structure of subsidies specially designed to sustain his vulnerable situation, but rather to understand a practice in which the artist is an editor who puts together exhibitions in which differentiated rhetorics come together, merging with non-artistic modes of existence, and somehow opening up possibilities for group work, aimed at requalifying the misery of the everyday by installing micro-modeled spaces of emotional resistance. This is how Claudio Correa attempts to intensify, with extreme irony and not without a certain dose of lethal fatalism, the critical dimension of the documentary, through the hyper-fictionalization of something that is real, and already saturated by the poignant theatricality of a “low intensity” statement. And one more thing: the shadow play that we find in some of his narratives recall certain archaic gestures that attempt to use one image to subdue the voracity of another.

de escenas de anticipación del crimen, hacen que Nicolás Franco reflexione sobre la catástrofe de los relatos como una ficción amenazante, realizando una clasificación de ambientaciones condicionantes del concepto de “sitio del suceso”, con el solo propósito de desautorizar la nueva retórica normativa del “sitio específico”.

Por un lado, debo hablar de catástrofe de representación, y por otro, de catástrofe del relato. En la primera, Nicolás Franco distribuye la clasificación de las tomas de las escenas que permitirán hacer de un sitio, un suceso. En la segunda, Claudio Correa recupera los restos de descripción de una socialidad limítrofe, sometida al control pre-carcelario, si es que la noción resulta operante, donde todo suceso, produce un sitio, es decir, fabrica el lugar de la enunciación. Aquí, lo real termina por imponerse a la realidad, mientras que en las edificaciones de Nicolás Franco, la habitabilidad brilla por su ausencia. Estas consideraciones permiten formular el montaje de ambas dinámicas de obra, en esta sala. Sabiendo de antemano que nos espera, a los artistas y a quien escribe, una itinerancia por otras instituciones de exhibición en la región del cono sur, donde haremos el punto a esta situación de reversión crítica, de modo que podamos articular una estrategia de legitimación local-local, ajustada a los requerimientos de consistencia del sistema de arte zonal.

La importancia de estas obras reside en el hecho que no representan efectos de

Based on all the above, one might support a hypothesis asserting that the video tapes of Claudio Correa and Nicolás Franco only want to disengage themselves from the media apparatus so as to produce an art space that does not recognize them. The basic reportage and montage of scenes in which crime is anticipated force Nicolás Franco to reflect upon the catastrophe of the story as if it were a threatening kind of fiction, carrying out a classification of conditioning scene-setting of the concept of the “site of the occurrence,” with the sole purpose of undermining the new normative rhetoric of the “specific site.”

On one hand, I need to speak of the catastrophe of representation, and on the other hand I should speak of the catastrophe of the story. In the former, Nicolás Franco distributes the classifications of shots of scenes that allow a place to become an event. In the latter, Claudio Correa gathers the descriptive remains of a borderline sociality, subject to almost prison-like controls, if in fact the notion is functional, in which every event results in a place—in other words, the event creates the place of enunciation. In this case, what is real ultimately wins out over reality, while in the constructions of Nicolás Franco, inhabitability is conspicuously absent. These considerations are what permit the formulation of the montage of the two artistic dynamics in this one room. And inscribed within this formulation is the full knowledge that what awaits us —artists as well as this author—is a trip to other exhibition spaces at institutions in the Southern Cone area, where



estilo destinados a satisfacer el canon de la academia-de-la-infracción, sino que manifiestan el estado de avance de procedimientos analíticos destinados a reducir las tasas de regresión simbólica, haciendo de la discriminación, una inversión social compleja que debe convertir los efectos de su reversión en un incremento de las condiciones de representación de lo irrepresentable.

El montaje de Nicolás Franco reduce el trabajo de “dirección de arte” de la industria del cine, comprimiéndolo para confeccionar un muestrario de “maquetas Marklin” destinadas a convertir el “sitio del suceso” en un juego de reproducción a escala. De este modo, nos hace trabajar en la imposible distinción relacional entre lo real y su representación, a través de registros prácticamente inaudibles, en que la lengua materna se hace ingramatizable (Nicolás Franco).

En estas operaciones, Nicolás Franco “figuraliza” el rechazo de su propia regresión cuando trabaja la historia del cine como yacimiento de formas archi-texturadas, en que la edificabilidad es un tejido que opera como sustento de la subjetividad urbana, incorporando a su activo la memoria arcaica de las formas. En su trabajo, no hay acontecimiento más que la aparición condicional del fantasma. Es decir, ese es el único acontecimiento posible. Digamos: el fantasma que se organiza frente al peligro de ser omitido en la construcción del imaginario. Las fotografías recuperadas

we will make the point of this situation of critical reversion, so that we may articulate a strategy of local-local legitimation, adjusted to the requirements for consistency within the regional art system.

The importance of these pieces resides in the fact that they do not represent stylistic effects aimed at satisfying the canon of the “academy of infraction,” but rather because they manifest the advanced state of those analytical procedures aimed at reducing the rate of symbolic regression, turning discrimination into a complex social investment that must use the effects of its reversion toward increasing the conditions for representing the unrepresentable.

The presentation of Nicolás Franco’s work reduces the work of film-industry art direction, compressing it to create a showcase of “Marklin maquettes” aimed at transforming the “site of the event” into a game of reproductions done to scale. In this way, he forces us to confront the impossible relational distinction between what is real and what is representative of reality, through barely audible registers in which the mother tongue is rendered ungrammatizable (Nicolás Franco).

Through these operations, Nicolás Franco “figuralizes” the rejection of his own regression when he uses the history of film as a deposit of archi-textured forms in which constructibility is a fabric that serves as the sustenance for urban subjectivity, incorporating the archaic memory of shapes

de “escenas de crimen” de Nicolás Franco, ponen de manifiesto la fallida tecnología que no nos proporciona imágenes de las masacres y de las matanzas en el momento en que se producen. Nicolás Franco reproduce la irrepresentabilidad del asesinato, para establecer la imposibilidad de montar las imágenes que condicionan las tramas conspirativas de las memorias sociales, develando el aparato del cine como una gran empresa de encubrimiento de sus propias determinantes.

Claudio Correa, por su parte, depone todo optimismo posible ante el relato de la rehabilitación improbable, desdoblado para sí, el estatuto de un artista destinado a realizar en la escena plástica un trabajo análogo al que realiza el educador-celador, proporcionando los protocolos sociales que avalan la distinción.

En este mismo texto, regresemos al comienzo: las estructuras psicóticas para trabajar sobre la metáfora del origen de las imágenes comprometidas en el discurso manifiesto de la catástrofe de la legalidad, remiten a la reconstrucción del origen mítico del sujeto. Digo: del artista como operador de realidades míticas en la actualidad de un pasado. Un pasado es pasado para una actualidad enunciativa de unos potenciales que son montados como “documento inconciente”; es decir, un estado determinado de la compulsión de archivo, en que el documental es una forma filmicamente determinada, porque bien sabemos que cada época poseía la emulsión que se merecía,

to his active work. In his pieces the one and only occurrence is that of the ghost’s conditional appearance. In other words, this is the only possible occurrence, the ghost that places himself face to face with the danger of being omitted from the construction of the imaginary. Nicolás Franco’s recovered “crime scene” photos reveal the shortcomings of a technology that fails to offer us images of massacres or killing sprees at the moment in which they occur. Nicolás Franco reproduces the impossibility of representing murder, which in turn allows him to establish the impossibility of producing the images that condition the conspiratorial plots of social memories, revealing the machine of film to be a great enterprise dedicated to covering up its own determinants.

Claudio Correa, on the other hand, abandons all possibility for optimism with regard to the notion of improbable rehabilitation, and assumes the authority of the artist who, in terms of his artistic output, is meant to perform a role analogous to that of the educator-custodian, offering the social protocols that support this distinction.

In this very text, we now return to where we started: the psychotic structures to be used for examining the metaphor of the origin of the images committed in the manifest discourse of the catastrophe of legality refer us back to the reconstruction of the mythic origin of the subject. In other words, of the artist as an operator of mythic realities in the present time of the past. A past is the past for an enunciative present of a number

y que la químico-física manufacturera de la imagen dependiente del “inconciente óptico” ha sido remasterizada por una formación más compleja que la opticalidad retiniana, operando en el orden de un visible que se sabe más allá de la visión y cuya condición de reproducción en el seno del sistema-arte, instituye sus convenciones y convicciones como verdaderos “regímenes de duración” que le proporcionan a la imagen su presencia fantasmal a través de formas volátiles e inestables de impresividad.

Por último, la exposición está sujeta a la puesta en forma de “actos de ver” que dependen de la fisicalidad de la presencia, sin embargo, de algún modo, esta exhibición ya ha sido anticipada por la puesta en circulación de su posibilidad como proyecto, a través de [www.estructuraspsicoticas.blogspot.com](http://www.estructuraspsicoticas.blogspot.com), dando pie al manejo de una memoria compartida que da lugar a una nueva economía del conocimiento, provocando modificaciones en formas de recepción que restauran la experiencia de una crítica institucional integrada, como la denomina José Luis Brea en “cultura\_RAM” (Gedisa, 2007), practicada en la ficción previsible del envés de la forclusión, en un intento por restaurar la representabilidad de las inscripciones sociales en una gran “novela de origen”. En esto reside la importancia programática de esta exposición, en la presente coyuntura.

of potential pasts that are assembled as an “unconscious document”—that is, a given state of the compulsion to create and maintain archives in which the documentary is a form that is cinematically determined, because we all know that every era possessed the emulsion that it deserved, and that the chemical-physical process of manufacturing of the image, dependent upon the “optical unconscious,” has been remastered by a formation more complex than that of retinal opticality, operating in the order of something visible yet consciously beyond vision and whose condition of reproduction in the core of the art-system institutes its conventions and convictions as true “long-term schemes” that lend the image its ghostly presence through volatile and unstable types of impressions.

Finally, the exhibition is beholden to the presentation of “ways of seeing” that depend on the physicality of the presence. Nevertheless, in some way, this exhibition has already been anticipated by the previous circulation of its possibility as a project, through [www.estructuraspsicoticas.blogspot.com](http://www.estructuraspsicoticas.blogspot.com), giving rise to a shared memory that, in turn, brings about a new economy of knowledge, causing modifications in forms of reception that restore the experience of an integrated institutional criticism, José Luis Brea terms it in “cultura\_RAM” (Gedisa, 2007), and which is practiced in the foreseeable fiction of the reverse of foreclusion, in an attempt to restore the representability of social inscriptions in a great “novel of origins.” Herein lies the significance of programming this exhibition for this specific moment in time.

Cia Mistra

1381





La exhibición de Claudio Correa se compone de tres instalaciones audiovisuales que giran en torno a las temáticas del encierro y lo carcelario: *Técnicas Manuales*, *Reincidente* y *Nada más que sombras*, se hacen presente en la sala 1.





*Técnicas Manuales* se basa en entrevistas realizadas por un profesor al interior de una correccional a jóvenes detenidos por robo -sus alumnos- a quienes les preguntó:

*...cómo puedes reconocer - en la calle - a otro que anda haciendo lo mismo...*

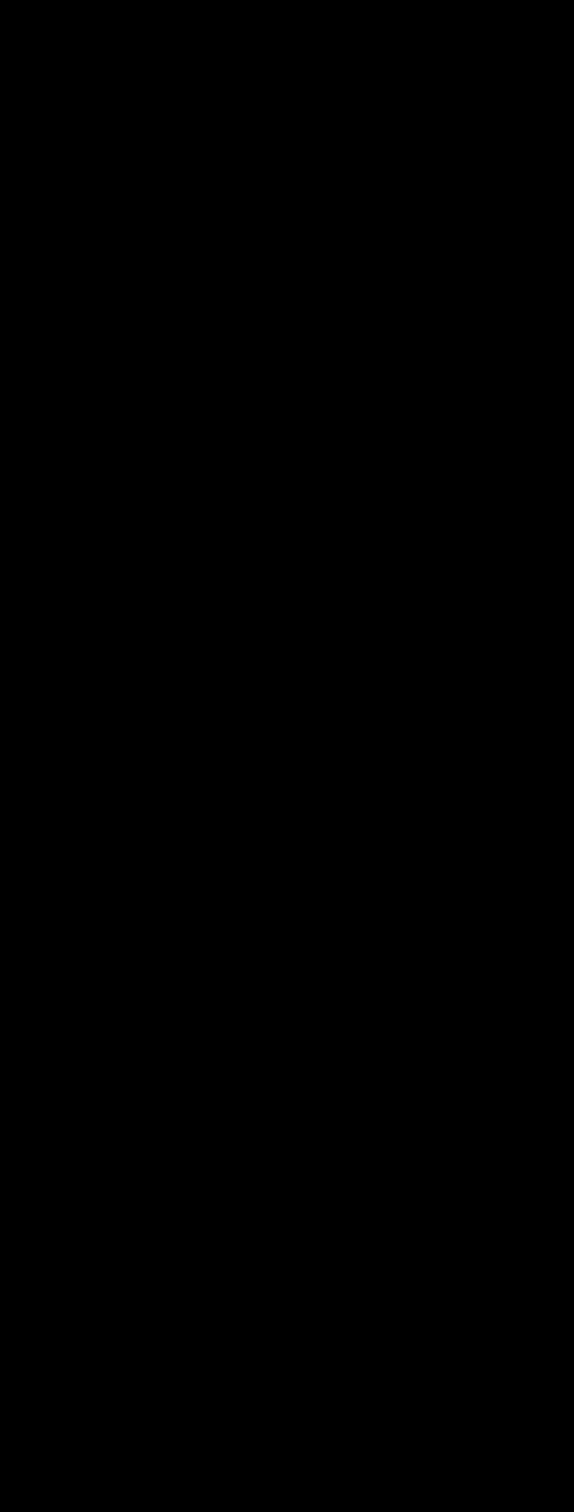
Así, Correa realiza en la galería una intervención arquitectónica sacando uno de los muros que da hacia una reja colindante a la Alameda, en donde coloca un vidrio translucido y el audio de estas entrevistas, una suerte de vitrina enrejada en la que retroproyecta su video *Técnicas Manuales*.

Este montaje hacia la calle escenifica el encierro de un joven al interior de la galería, el que comienza a golpear con una pelota de goma la superficie sobre la cual se proyecta su sombra. Estas entrevistas se podrán escuchar de forma entrecortada, como parte del eco producido por el golpeteo de la pelota contra la vitrina.

1381

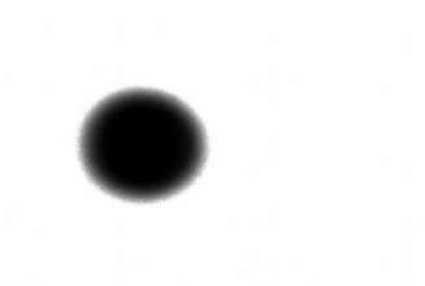
a Mistra

entrada liberada

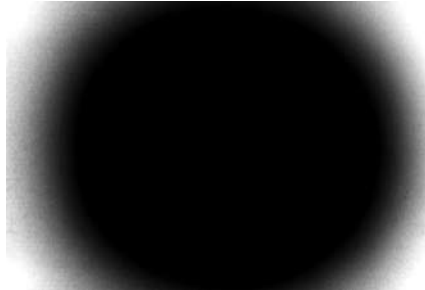
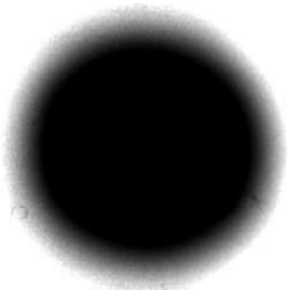




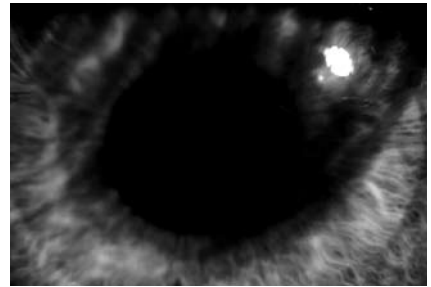
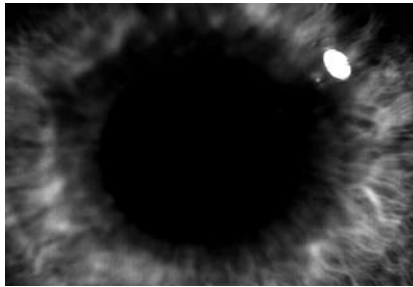
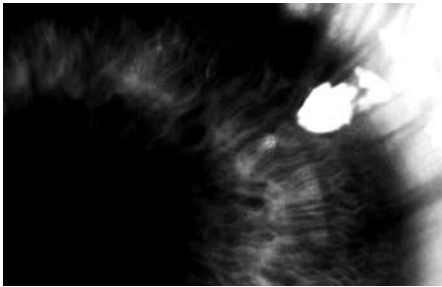
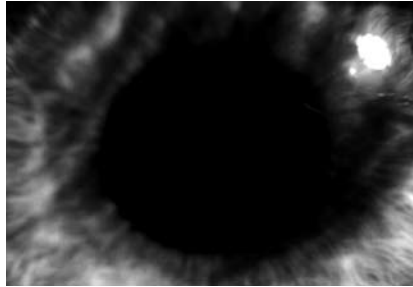
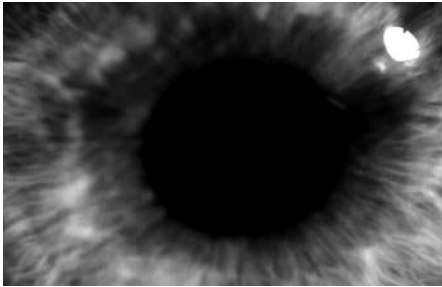
-¿Tu podis reconocer a otro compadre que anda haciendo lo mismo?



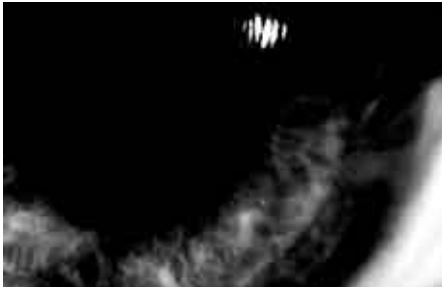
-si poh, por la mirada, tu llegai, los mirai con los ojos y los machuca'os llegan y te miran de pie a cabeza, al tiro, pah, los mirai de pie a cabeza igual...



...por la mirada; de repente: mirada, seña, ten cuidado, señas que te advierten que anda la policía por ahí...



-¿Y aparte de eso, cuando andan con el chalequito enrollado en la mano?-



-si poh el chaleco es por los cortes, esconden los cortes en los brazos los que andan robando...-

**Claudio Correa**  
*Reincidente, 2008*

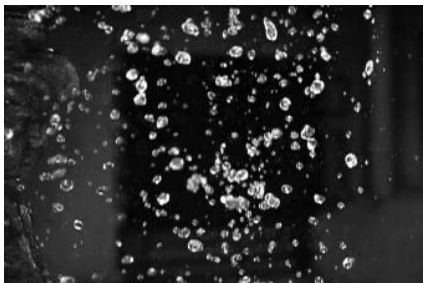
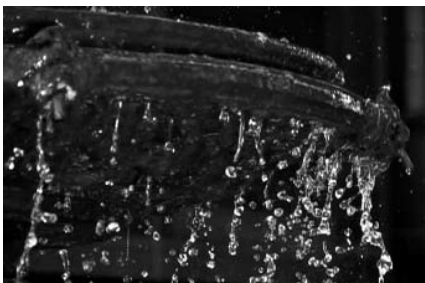
Tiene su origen en una entrevista realizada por el artista al profesor de Tiempo Joven Santiago Loayza, su testimonio indaga sobre las condiciones de trabajo de los funcionarios encargados de la rehabilitación de presos reincidentes.

Esta video-instalación aborda “lo circular” desde dos perspectivas: el testimonio del entrevistado, que evidencia en ella su rutina y el loop (repetición) como recurso propio del video, que permite la formación de ciclos, los que en *Reincidente* permitirá el encuentro de polos opuestos: riqueza-miseria; día-noche; presos-custodios; así la imagen pasa de una pantalla a otra, con paneos verticales y horizontales, provocando una sensación de inestabilidad y claustrofobia, acorde a la idea en video de “sin fin”, o desde otra perspectiva, a la de “condena eterna”.





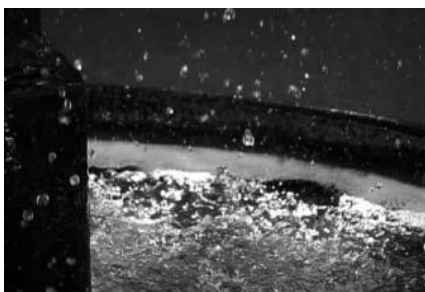




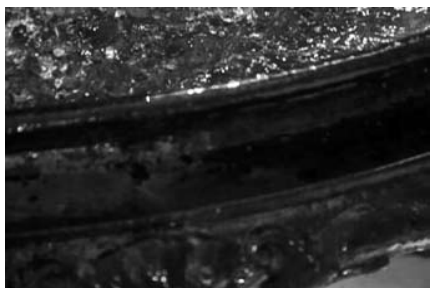
En este tipo de trabajo por experiencia personal y de una gran cantidad de funcionarios que uno ve



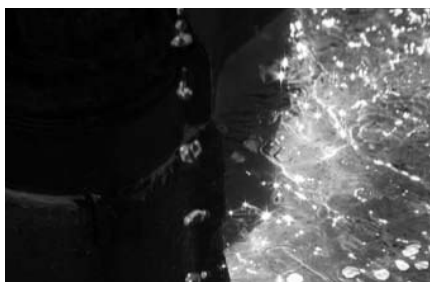
hemos estado varios con tratamiento psiquiátrico, las depresiones son muy comunes allí



y eso es como un efecto dominó



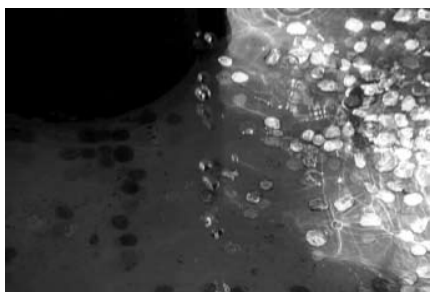
yo te podría decir que generalmente siempre está faltando uno



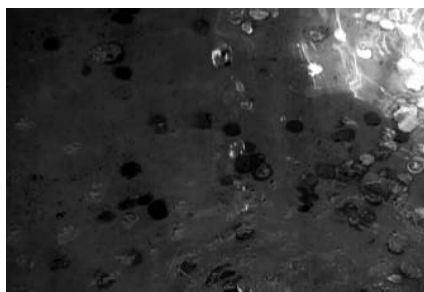
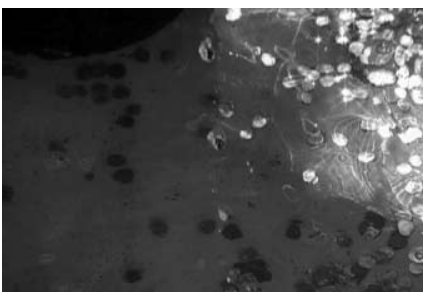
uno de todo el equipo de trabajo que está con depresión



llega y se va otro y así sucesivamente



y eso como te digo es un efecto dominó



porque eso nos sobrecarga de trabajo a los que quedamos







