

Entre lo necesario y lo imposible. Notas sobre la obra de Klaudia Kemper.

Ser un cuerpo es, en cierto sentido, estar privado de un recuerdo completo de la propia vida. Hay una historia de mi cuerpo de la que no puedo tener recuerdos.

Judith Butler

Mi cuerpo, topía despiadada.

Michel Foucault

En el presente, los artistas han dejado de ser esas figuras sombrías o cargadas de alteridad que, haciendo hablar sus instintos, daban representación a las dimensiones más intensas o vitales de la existencia, y se han transformado en personalidades joviales e integradas, que sólo escenifican los conflictos políticos de turno y los guiones globales que mantienen en orden nuestra actualidad. En efecto, en la sociedad de la producción, caracterizada por la eficacia, la transparencia y la inmediatez crítica, el artista pareciera ser ciego y débil ante las temporalidades intempestivas, oscuras y ominosas que están en el origen de lo vivo y su caprichoso acontecer.

Si ese artista contemporáneo se nos presenta como un lúcido empresario de sí mismo y un eficiente administrador de los signos contextuales, es porque su hacer crítico ha sido completamente absorbido por las demandas de la industria que profesa los protocolos de su legitimación. Por ende, ese artista o, mejor dicho, ese funcionario ideal y paradigmático del mercado planetario, deberá seguir construyendo mercancías complejas que brinden un sentido técnico a su vida y a la vida, pero no podrá, y tal vez no querrá, volver a enarbolar el poder de sus instintos para exorcizar el malestar, la violencia y el dolor presentes en la comunidad de sus iguales.

No me ha sido posible iniciar un texto sobre la obra de Klaudia Kemper sin pensar ni aludir primero a conceptos como la violencia, el dolor, la oscuridad, lo ominoso o lo vital porque, al hablar con esta artista y ver sus obras, es inevitable sentir que lo puesto en imágenes y formas está relacionado directamente con aquello que dichas palabras evocan de manera difusa y un tanto incompleta en nosotros. Efectivamente, el hacer de Klaudia Kemper pareciera no buscar en lo real las firmas de lo predecible y lo conceptualizable, sino, contrariamente, pareciera desear encontrar en el tejido de los acontecimientos aquellos momentos orgánicos e informes en donde lo vivo y lo vivenciado se manifiestan de manera paradójica y sin sentido claro.

Esta singular forma de hacer arte donde lo corporal comparece capaz de cifrar lenguajes autónomos que desafían la integridad y la coherencia representacional de lo

humano, empero, no implica la desaparición de su identidad y su vida personal. Opuestamente, supone hacer de esa colección de afectos y sensaciones un diagrama político y poético que recoge el trasfondo trágico de toda existencia, así como el poder transfigurador contenido en la obra de arte. Lo puesto en juego por la artista, de este modo, no es otra cosa que una pregunta difícil de responder en la sociedad de la información y la inmediatez crítica; difícil en cuanto su libido visual exige a la imagen ir más allá de su carácter puramente contextual. En efecto, si Kemper escoge los placeres del ojo y las ambivalencias animales de la carne y la boca no es para darnos a ver o escuchar un espectáculo de belleza y coherencia sensorial, sino que dicho mostrarnos lo excedido y lo desmesurado, lo contradictorio y lo anómalo, lo terrible y lo obscuro permite dar expresión, nuevamente, a ese sujeto ético e intempestivo del sentir que habita en nosotros y, en particular, en aquellos que, históricamente, la comunidad de los hombres ha llamado “artistas”.

Para entender estos procesos de rearticulación política ejercidos por la artista sobre el arte, el creador, la creación y sus formas de recepción, es necesario visitar algunos aspectos significativos de su biografía artística. Klaudia Kemper estudia la carrera de Diseño Gráfico en la Universidad Católica de Chile y, posteriormente, realiza estudios informales de pintura que le permiten distanciarse del diseño e incursionar de forma intuitiva en el espacio del arte. En esta etapa de su desarrollo plástico, sus intereses visuales se dirigen principalmente a las gestualidades gráficas del mundo de la infancia, a las manifestaciones artísticas de culturas no occidentales y a la pintura transvanguardista italiana, interesándole especialmente en aquellos autores que poseen un imaginario mítico y primitivista. Su salida del diseño, entonces, no puede ser concebida como un mero cambio de planes producto de un error vocacional, sino más bien como la expresión de un deseo de imagen que excede y sobrepasa su ejercicio normado e institucional. Fuera de todo supuesto disciplinar, lo que se encuentra en el arte Klaudia Kemper es una suerte de práctica híbrida, alquímica y mágica que le permite conjugar las políticas hedonistas de la vida con las insumisiones inefables de la muerte. Una especie de tierra de nadie donde el ejercicio brujo o animista de lo visual da forma y significación a lo pre-social, lo pre-verbal, lo pre-simbólico, lo pre-histórico y, por qué no, a todo aquello que para Occidente posee un lugar subalterno y marginal.

Este marcado carácter anti-civilizatorio que cruza la totalidad de su obra se debe en gran medida a que Klaudia Kemper nace y permanece en Brasil durante sus primeros diez años de vida. Años prístinos que obviamente determinan su forma de ver y pensar el mundo, pero más importantes aún, porque la exponen al contacto con un

entorno social donde la naturaleza, la corporalidad y, en especial, los sincretismos religiosos y las hibridaciones culturales marcan la identidad libidinal del cuerpo colectivo. No cabe duda que dichas vivencias quedan inscritas en su inconsciente, pero lo que me interesa rescatar es que tales momentos de su vida alteran en profundidad la estructura política de su imaginación, cambiando drásticamente los repartos sensibles que organizan sus dinámicas de poder y expresión. Al igual que otros artistas brasileños como Lygia Clark y Helio Oiticica, que han vivenciado procesos similares, Kemper pareciera no ver en el poder formas de representación sino sólo flujos de fuerza y ejercicios violentos de mutación. Esta concepción dinámica y morfológica del mundo social es la que pareciera estar detrás de su interés por la infancia, la informalidad pictórica y la negatividad estética de las culturas no occidentales, así como en su capacidad de transformar dichas manifestaciones primigenias en dispositivos o armados audio-visuales complejos, que pregunten por las dimensiones cenestésicas que gobiernan su vida y la vida de las colectividades a las cuales pertenece.

Estos armados, naturalmente, asumen formas particulares, existiendo diferencias manifiestas, en este sentido, entre Klaudia Kemper y los artistas brasileños mencionados más arriba. Ellos, en efecto, se habían desplazado desde el requisito de la producción de obras para la institución-arte hacia procesos de experimentación con el cuerpo y la cultura popular, pudiendo situarse su quehacer rupturista en las neovanguardias de los 1960. Klaudia Kemper, en cambio, desarrolla su práctica artística en íntima conexión con los movimientos artísticos de los 1980, los que se desenvuelven dentro del reordenamiento diseminante del sentido que significa la posmodernidad. Se produce en ese marco un retorno radical a la pintura que ha sido rotulado de transvanguardista y que permite procesar la particularidad de la tradición artística occidental en relación a su propia historia, así como en relación a lo pop, lo callejero, lo urbano emergente y todo lo que comporte diferencias respecto del canon artístico. Esto se acompaña de un neoexpresionismo formal marcado por el regreso al imaginario o la biografía personal del artista, por hacer del gesto el significante primordial de expresión y por el rechazo de todo proceso de intelectualización de la obra de arte. Asimismo, se otorga valor a los grafismos infantiles y a los simbolismos de culturas primitivas o arcaicas, viendo en ambas instancias de expresión la posibilidad de reinventar el ejercicio artístico desde un contacto primal, alquímico y personal con la materia.

El neoexpresionismo posmodernista guarda aspectos coincidentes con el arte brasileño de Clark u Oiticica, al involucrar una afirmación vitalista de la singularidad

estética del sujeto y una reivindicación del goce artístico que, de hecho, abreva en los márgenes de la cultura occidental. No obstante, los artistas metropolitanos de los 1980 enfrentan asimismo procesos como la experiencia masificada de la vida urbana y una visualidad crecientemente mediatizada y digitalizada. De alguna manera, la obra de Klaudia Kemper constituye una doble traslación: desde el vitalismo cultural y corporal brasileño a su elaboración transvanguardista en el plano de la representación y la ejecución visual; y desde aquí hacia un terreno de experimentación estética y conceptual en torno especialmente al video; dentro de un proceso marcado por la pertenencia al contexto chileno y a la condición femenina.

En Chile, la producción artística de los 1980 está sobredeterminada no solamente por los influjos metropolitanos, sino asimismo por el contexto dictatorial. El expresionismo tenía aquí vigencia en una tradición informalista, pero se ve reactivado en el período, acompañando ambiguamente el afán de inserción en el mercado del arte internacional, por un lado, y la participación en la *new wave* como movimiento transnacional de resistencia cultural, por el otro. Hacia fines de la década, Klaudia Kemper es discípula de Bororo, quien es uno de los principales exponentes del neoexpresionismo a nivel local. No obstante, las maneras en que esta corriente fue elaborado por los pintores hombres de la época tiene matices muy diferentes a las versiones elaboradas por las artistas mujeres. Los pintores se vieron más afectados por su gestualidad desenfadada y por sus aspectos temáticos, encontrando en él un soporte idóneo para dar forma a su mirada subjetiva de la realidad y de la imagen país. En cambio, las artistas mujeres se conectaron de modo más intenso con la materia pictórica y el acto de pintar, lo cual supuso un proceso visual complejo, que las llevó pensar el cuadro como una superficie capaz de recoger sus devenires identitarios y las sutiles mutaciones de su cuerpo.

Por otro lado, el neoexpresionismo es paralelo al fuerte desarrollo, en el Chile de los 1980, de propuestas artísticas que recurren a complejos dispositivos de acción en el contexto urbano y mediático, así como a una nueva tecnología de uso personal como es el video, con el fin de desestabilizar al poder y tomando las precauciones para eludirlo. Sin embargo, la complejización posmodernista de la noción misma de “poder”, sumada al contexto fuertemente represivo, conduce a los artistas a oscilar entre una solapada contestación del régimen y una reivindicación de los devenires minoritarios excluidos por los históricos relatos totalizadores de lo social. Este último rasgo se acentúa durante la llamada “Transición a la democracia”, de manera que en los años 1990 el arte chileno se caracteriza por un repliegue en la institución-arte. En cuanto a la instalación como formato predilecto del arte chileno reciente, puede decirse que por

un lado actualiza cierta voluntad vanguardista de des-enmarque de las convenciones e instituciones artísticas, mientras por el otro permite participar en la recomposición democrática de una institucionalidad político-cultural local que, en paralelo, se muestra cada vez más abierta a negociar con el mercado del arte, dentro del nuevo paradigma neoliberal global.

Klaudia Kemper participa de tales evoluciones propias del campo artístico chileno contemporáneo, aunque con diferencias significativas en lo que cabe a la poética de su obra, las que resultan muy evidentes si se compara ésta con la de otras artistas mujeres. En efecto, mientras en ellas sobresale un neoconceptualismo cuestionador de la domesticidad, la representación y la participación pública de lo femenino, la obra de Klaudia Kemper puede entenderse como una suerte de híbrido conceptual-expresionista que, si bien reelabora en otras claves la relación con el cuerpo, no la supedita ni a las tecnologías empleadas, ni a su recalificación conceptual. Más allá de cualquier comentario contextual, prevalece un sentido amplio de lo trágico y una exploración de género y civilizacional del mismo, perfilándose un feminismo que calificaría de “negro” en su doble acepción racial y existencial.

Lo anterior se deja ver claramente en las maneras con las que la artista arma sus obras y elige sus imágenes. Si bien en ellas se presentan temas recurrentes en el imaginario femenino –el mundo personal, la vida cotidiana, lo manual y lo corporal–, lo interesante y lo complejo de su propuesta es que su mirada pareciera indagar dichos espacios desde una posición que pone en valor sus aristas violentas y escatológicas. Lo femenino, entonces, comparece oscurecido y ominoso, porque la artista ha logrado separarlo o extraerlo de su carácter edificante y antropocéntrico.

Esta operación crítica no significa que en su obra exista un rechazo hacia la dimensión política contenida en las propuestas de género, sino que, el aporte de Kemper a las mismas consiste en re-elaborarlas a partir de lo que la teórica Margot Norris denomina una perspectiva *bio-céntrica*, definiendo con ello una epistemología que piensa la cultura desde la perspectiva de la vida. Este punto de vista no sólo implica concebir la vida más allá de sus fronteras humanas, sino también nos exige dejar de ver la cultura como aquello que separa lo humano de lo animal, para comprenderla como una dimensión que, de acuerdo con Vanessa Lemm, se encuentra “*invadida por la animalidad*” (1). Es así como puede entenderse que, para Margot Morris, “existe una tradición de pensadores, escritores y artistas que no crean imitando al animal, sino que lo hacen en tanto que animal, con su animalidad tomando la palabra” (2). La femeneidad negra, creando un neologismo que pueda nombrar una ontología visual

abierta a la multiplicidad de lo viviente a la cual se adscribe Kemper, continúa esta tradición de artistas que desean hacer expresable esa vida desnuda que pulsa en todos nosotros, ese mundo de intensidades sombrías que exhiben una belleza anómala que no se ajusta a matrices de razón ni a lógica moral alguna.

Como acabo de establecer, en la obra de Klaudia Kemper la animalidad ocupa un lugar central, incluso puede decirse que es el eje de articulación de todas sus operaciones visuales. Sin embargo, lo animal no comparece en su obra como figura o referente a imitar, sino como un lugar estratégico (femenino negro) que permite a la artista hacer de su praxis estética una acción de preservación y expansión de la vida. Esto, obviamente no tiene nada que ver con una mirada ecologista, pues en ella el devenir animal está relacionado directamente con una peculiar manera de transformar sus actos en continuos rituales de anidamiento. Tampoco quiero decir con esto que sus obras se articulen al interior de metáforas asociadas a la maternidad, lo que sería más que un error, pues anidar aquí significa propagar-se, hacer de los espacios, las imágenes, las superficies, las formas y las materialidades territorios, lugares afectados que exorcicen el caos. Sin embargo, territorializar el caos para Kemper no implica anular su irremisible violencia, sino coexistir con ella y como canto de pájaro fusionarse en la incertidumbre de su poder. Estas operaciones estéticas que transfiguran su entorno en territorio se pueden apreciar en la totalidad de sus gestos creativos, desde sus primeros acercamientos a la pintura hasta sus actuales montajes. En todos estos proyectos, los gestos viscerales de Kemper quedan depositados en la tela, en la visualidad líquida de sus animaciones y en la espacialidad cavernosa de sus video-ambientaciones.

Para lograr situar los conceptos desarrollados hasta el momento, se torna necesario visitar las obras de esta artista, produciendo el nexo con las formas concretas en que ha generado su poética visual. Pero el siguiente análisis no pretende cerrar una propuesta que, por su naturaleza anómala o difusa, se resiste a formas de interpretación que apresen su sentido y detengan su nomadismo radical, sino abrir perspectivas que intensifiquen su movilidad y abismen en su deseo.

De las superficies marcadas a los cuerpos animados

Tal vez la exigencia que nos impone Klaudia Kemper en sus primeras obras pictóricas es justamente no verlas como el resultado de un deseo de representación, ni tampoco, como la búsqueda de un lenguaje visual que logre narrar historias o crear nuevas simbologías que comunicar al espectador. Todo lo contrario, pues no hay nada de comunicación en ellas. Sus obras bidimensionales, aunque participando de los códigos

figurativos y procesuales del neoexpresionismo, instalan en la superficie del cuadro marcas que delimitan un territorio vital. Más que dar cuenta de un imaginario, estas morfologías anómalas transfieren al plano el conjunto de fuerzas impersonales y no codificables que pulsán la vida cotidiana y afectiva de la artista. Los cuadros, entonces, no son para Kemper espejos de la vida, sino mapas que retratan los procesos vitales que su carne requiere para poblar el mundo y declarar la propiedad ontológica que ejerce sobre el mismo. Suerte de moradas o madrigueras, sus pinturas imponen al espectador el ethos que subyace a sus acciones estéticas, le muestran la manera y los modos en que una vida se vive, una muerte se muere, un dolor se siente, un placer se ejecuta. No existe una indagación biográfica en todo esto, sino que, más bien, lo que vemos en sus obras pictóricas y gráficas primeras es lo que toda biografía traiciona, esconde y hace desaparecer; esa dimensión inhumana que se fuga de los recuerdos y de los espacios de la identidad.

Este yo pictórico, insecto nómada y pululante, radicaliza sus modos de expresión en los trabajos actuales de la artista, en los cuales las densidades cromáticas que definen la geografía híbrida de sus primeros cuadros pierden solidez para dar paso a modos de ocupación en el plano basados fundamentalmente en el carácter contagioso y propagante de la mancha y el gesto. Dichos cambios, además, son paralelos a la emergencia de rayados que inundan la tela, dando origen a entramados complejos, donde la artista deposita instintivamente imágenes y palabras. Los cuadros, de este modo, devienen mapas que registran tránsitos y mutaciones, momentos en que lo vital migra su sentido, cambia su naturaleza o altera la matriz que pareciera regir su identidad. Imágenes que reflejan un universo que ha decidido ponerse fuera de todo centro u organización estratificada, sitio abierto en el cual los iconos de lo femenino, lo masculino, lo orgánico, lo cultural, el cuerpo, el animal, el hombre, lo vivo, lo muerto danzan, en vez de simbolizar, y marcan, en vez de buscar la seguridad del significado o el contenido.

Estos aspectos se extreman en sus últimos trabajos bidimensionales, pues en ellos las manchas ya no desean ser fondos líquidos en continuo cambio, sino que se convierten progresivamente en arquitecturas rizomorfas que cobijan en su interior los itinerarios conceptuales vivenciados por la artista. Especies de manadas o enjambres, las morfologías gráficas de Klaudia Kemper poseen una vida conceptual y una inteligencia propia. Mas allá de entregarnos información sobre lo que la artista piensa o siente, estas aglomeraciones de seres anómalos arman espacios subjetivos autónomos que nos obligan, como espectadores, a experimentar formas de comunicación y

racionalidad que se escapan o se fugan de nuestros hábitos de pensamiento o de nuestros sentidos comunes.

Más cercana de la danza que del ejercicio diagramático de la pintura, lo que realiza Kemper en el plano bidimensional no difiere radicalmente de lo que efectúa en sus animaciones o pinturas en movimiento, ya que en éstas lo que cambia es la naturaleza del soporte. Con ello no me refiero al contraste entre lo manual y lo tecnológico, sino al paso de la superficie a la temporalidad. En efecto, la transformación más radical que experimenta el mundo sensorial de la artista al animar sus producciones gráficas es su encuentro con el tiempo, es decir, el descubrimiento de una dimensión hétero-crónica, una temporalidad otra que sólo corresponde al carácter metamórfico y ominoso de sus imágenes. Esta temporalidad, que bien podemos denominar como circular y oscura, puesto que no establece cortes en la narración sino que la pliega sobre sí misma, ocultando la linealidad de su significado, permite a la artista dar forma o visibilidad a dimensiones vitales que, como el miedo, la depredación, la muerte, el erotismo y el desgarramiento afectivo organizan la interioridad velada de todos nosotros.

Lo interesante es que Kemper pareciera encontrar la temporalidad que habita dichas pasiones y sus dibujos parecieran festejar, con las metamorfosis bestiales de sus cuerpos, ese conjunto de fuerzas que violentan la vida y la ponen en contacto con aquello que transgrede su destino individual y personal. Caso ejemplar para comprender estos procesos de cruce y traspaso de umbrales de sentido y de forma es la animación titulada *Link* (1999), realizada en Francia en colaboración con Oscar Serrano. En ella lo que vemos es cómo un acontecimiento cotidiano, en este caso específico una relación entre hombre y mujer, se transforma en una experiencia visual que nos hace partícipes del conjunto de sensaciones irrepresentables que se ocultan tras un hecho tan común y trivial. Lo narrativo de la escena, de este modo, queda en un segundo plano y lo que reconocemos como hombre y mujer devienen potencias femeninas y masculinas que traspasan o rompen la rigidez de nuestros umbrales culturales. Gracias a lo realizado por la artista, nos percatamos de que la separación entre la vida y la muerte, entre lo civilizado y lo natural, entre lo arcaico y lo actual, entre el mundo de los mitos y nuestros conflictos del presente, etc. sólo son consecuencia de la imposición de convenciones de lenguaje y normativas políticas. Más aún, ello nos indica que entre estas experiencias existen vínculos estrechos y, sobre todo, que su presencia afecta o incide directamente en nuestra forma de sentir y pensar lo real.

Situaciones similares se dan en sus animaciones tituladas *M* (1990) y *Non stop* (min, año), puesto que en ambas las categorías que rigen el mundo social se ven alteradas y expuestas por la irrupción de formas e imágenes anómalas que hacen visible nuestros miedos irracionales, en *M*, y el absurdo que gobierna la cotidianidad, en *Non stop*. Ambas propuestas, al igual que *Link*, desarrollan su narrativa al interior de una temporalidad nómada, es decir, al interior de un espacio visual cuya estructura rítmica (ajena a lo humano), migra continuamente de identidad, escala y sentido. Así, mientras la gran mayoría de los artistas actuales que utilizan como soporte de expresión la animación o el video intentan desenfadadamente realizar una crítica a las imágenes de nuestro tiempo, la mirada de Klaudia Kemper pareciera optar por una operación visual muy distinta o definitivamente opuesta. En efecto, lo que la artista busca es politizar el tiempo de las imágenes, logrando mostrar que en el interior de las mismas lo que existe no es simplemente el juego asimétrico del poder, sino más bien el pulso contradictorio que vertebra el mundo relacional de las personas.

Los humanos viajan, los animales migran

En una sociedad que experimenta su progresiva globalización no es extraño que los artistas hagan del viaje y la migración temas críticos por excelencia. Sin embargo, tales formas de apropiación tienden a reducir el sentido vivencial de la experiencia del desplazamiento, privilegiando exclusivamente sus aristas políticas y coyunturales. Es por ello que podríamos decir que sólo los humanos viajan, puesto que sólo esta especie sueña o piensa el viaje al interior de los estrechos márgenes impuestos por las políticas del placer o del castigo. Por el contrario, los animales migran, es decir, son movidos de un lado a otro por los flujos de fuerza que animan el trasfondo vital al cual pertenecen. Su viaje, entonces, carece del vértigo de la aventura y no participa del dolor propio de las experiencias de exclusión. Ellos, a diferencia de nosotros, simplemente se mueven.

Establecer una distinción entre el viajar y el migrar me ha parecido necesario para comprender el tema de los desplazamientos al interior de los proyectos de Klaudia Kemper, no solamente por que considere que el conjunto de traslados y mudanzas que traman su vida marcan los itinerarios de su obra, sino porque la artista no transforma estos cambios de lugar en un discurso que legitime la actualidad de su propuesta, ni tampoco la densidad contextual de sus imágenes. Muy por el contrario, para la artista el viajar o el migrar son experiencias que cifran itinerarios vitales que no pueden ser remitidos solamente a sus connotaciones sociales o políticas. Con esto no quiero decir que en su obra estos aspectos críticos desaparezcan o se manifiesten

desde una mirada estético-romántica, sino que, al ser asumidos al interior de una perspectiva vivencial o visceral, alcanzan grados de complejidad que exceden la inmediatez lógica de sus significados contingentes. Viaje o migración se convierten entonces, para Kemper, en eventos mixtos y transitorios que le permiten comprender tanto el sentido efímero, paradójico e insustancial de los acontecimientos personales como la dimensión indefinida, ilimitada e infinita en la cual se edifica nuestro mundo social. Resulta fundamental, para la comprensión de lo dicho hasta ahora, saber que la artista muestra un especial interés por las visiones de mundo desarrolladas por la física contemporánea y la astronomía, sobre todo en lo referente a la concepción de la vida y de la realidad que ambas disciplinas establecen. Estas visiones, alteradas por la incorporación de la noción de caos al interior de sus horizontes interpretativos, han abierto espacios de discusión en los cuales los fenómenos de la vida y del universo adquieren nuevamente un cariz inexplicable e inclusive contradictorio. No es el lugar para extenderse en el análisis de estas teorías; sólo me gustaría destacar que las fuertes ambivalencias que introducen entre nosotros y la realidad que habitamos parecen fascinar a la artista, determinando profundamente su modo de arraigarse en el mundo. De hecho, al ver sus obras se puede apreciar que cada una de ellas registra ese desmedido intento; desmedido en cuanto el espacio que pretenden expresar no es otro que el que cruza o anexa la singularidad biográfica de una vida con ese conjunto de fuerzas anónimas que prefiguran su emergencia y efectucción.

Por cierto, es esta indeterminación radical del mapa ontológico humano lo representado en el video de Klaudia Kemper titulado “**Voos de descoberta**” (2006), en el cual la imagen de una carta escrita por su padre y transformada en avión de papel cruza una distancia geográfica imprecisa. Temáticamente, la obra aborda momentos muy personales de la vida de la artista, tales como la separación de su padre, la mantención del vínculo con él mediante la escritura epistolar y la posterior enfermedad que le impide al padre hablar y escribir. Estos antecedentes biográficos son poetizados a través de fragmentos de cartas que pasan lentamente por la pantalla, acompañados por un sonido agudo y oscilante que carga de extrañeza las imágenes. Las cartas y los extractos de escritura elegidos por la artista nos informan de las fechas en que se realizaron los envíos y nos indican sus lugares de emisión: Santiago, Rio de Janeiro, **Arraial do cabo , Brasil** , Providencia, San Ignacio, etc. Destaca en esta secuencia la imagen de un sobre con el timbre de Brasil, la que resulta clave porque inicia el peregrinaje de rúbricas y da paso al acto ritual que transforma la carta en un animal de vuelo. Todos estos signos son finalmente atravesados por la voz en off de la artista que lee en portugués el siguiente párrafo escrito por su padre: “todo ser humano tiene

sus vuelos de descubrimiento de experiencias místicas de la vida y con la muerte donde todos los misterios de la vida y de éste nuestro universo, se reúnen y se confrontan con nuestra alma sin disfraces y sin barreras”.

No es posible que una interpretación agote el sentido y la belleza que posee esta pieza audiovisual de Klaudia Kemper, pero debemos intentar ver cómo en ella la figura del viaje, desbordando los lugares comunes que aminoran su potencia poética y su poder disruptivo, deviene ficción migratoria que refleja las pasiones requeridas por lo vivo para comprender su destino incierto de movilidad. El viaje desaparece entonces y, en su lugar, sólo queda el movimiento; un movimiento que confunde afectos con lugares, gestos con emociones, palabras con deseos, imágenes con momentos vividos, acciones de arte con ritos de dolor. En efecto, al conjugar en un mismo plano de visualidad afectos, lugares y narraciones, Kemper no sólo ha sido capaz de extraer del viaje aquello que se esconde tras sus significados culturales, sino, sobre todo, ha logrado conectarnos con formas de movilidad que sobrepasan nuestra historia e identidad.

De los ritos fotográficos a los territorios nómadas de la imagen.

Bocas que mutan en genitales, ojos que forman heridas en la piel, hocicos que se transforman en sensuales labios de mujer, cuerpos de niñas-mujeres encapuchadas, imágenes políticas cruzadas con textos y rostros de niña etc. Todas estas combinaciones de palabras no pueden describir aquello que las impresiones digitales de Kemper llevan al papel, en las cuales se puede percibir un deseo o tal vez un empeño desenfrenado por salirse de los esquemas que definen políticamente nuestra corporalidad. “Nadie sabe lo que puede un cuerpo”, decía Spinoza, y tampoco podría nadie saber lo que puede una imagen si en ésta han sido depositadas aleatoriamente partes de nosotros mismos. Asunto de potencias y de sentidos que se rompen o desgarran para dar paso a fuerzas que los mecanismos de representación ya no pueden ni contener, ni filtrar. La imagen fotográfica en Kemper se manifiesta como un ejercicio plástico que busca dar visibilidad al conjunto de identidades heterogéneas que nuestros sentidos comunes o clichés estéticos ocultan y hacen desaparecer.

Si bien es cierto que los temas retratados por la artista están estrechamente vinculados a su universo familiar o biográfico, lo cual podría hacernos sospechar de la radicalidad de sus operaciones visuales, dado su carácter íntimo, no debiéramos confundir dicha elección temática con un deseo de materializar en la imagen aquello que legitima socialmente el paisaje afectivo, sino comprender que la artista, a través de metodologías o estrategias de corte y extracción, intenta acceder a las dimensiones

que se desprenden y caen a dicho formato institucional. Esto implica, en el plano personal, negar la naturaleza unívoca del yo afirmando su multiplicidad identitaria y, en lo que respecta al universo familiar, romper o transgredir sus normativas sentimentales para entrar en relación con su trasfondo pasional y orgánico.

Esto se puede ver en “Cuerpo de familia” (2008), serie en la cual madre e hijas comparecen con el rostro enmascarado y el cuerpo desnudo. Las fotografías no nos permiten distinguir la genealogía familiar, pues sólo vemos tres cuerpos femeninos que, al no ser identificables, parecieran ser uno solo en distintos momentos de una rara evolución. Lo que prevalece en estas imágenes es el cuerpo, no la identidad, y lo que se muestra del cuerpo es lo que lo pulsa y lo contrae, la fuerza hedonista que lo habita y lo inscribe en formas de belleza ennegrecida. Roto el linaje identitario la familia de Klaudia Kemper deviene rizoma de relaciones performativas, conjunto de gestos que pervierten sus datos de parentesco y abren un paisaje de corporalidades que danzan y celebran su transformación en prole o manada. “Cuerpo de Familia”, de estos singulares modos, altera completamente las relaciones entre amor e imagen, porque desobedece o traiciona profundamente los protocolos sentimentales del álbum familiar. En esta propuesta, Kemper nos demuestra que el cuerpo gobierna a la imagen, la tiraniza, la ocupa, la doblaga y la transforma en su pasión.

Muy de otra manera, pero en la misma exploración biográfico-familiar, sus obras tituladas “Autorretratos Shores” (AÑO) y “Apariciones” (AÑO) desarrollan dispositivos que desvían la representación fotográfica de su destino exclusivamente emocional. La primera de estas obras nos muestra autorretratos tomados por sus hijas y sus amigas utilizando como cámara el Notebook de la artista. Las imágenes, en blanco y negro y a color, capturan a las fotografiadas en distintas poses que, gracias a procesos de intervención tecnológica, alcanzan ciertos grados de distorsión (simetrización de la imagen, alteración en los ángulos de la toma, barridos, etc.). Lo interesante del trabajo no sólo se encuentra en las imágenes obtenidas, sino en la condición en que fueron tomadas. En efecto, estas imágenes se realizaron a espaldas de la artista, es decir, en un momento en que la **tribu de niñas, sabiéndose libres de una mirada tutelar**, dieron libre curso a su pasión especular. Klaudia Kemper, al ver las fotos, percibe inmediatamente su singularidad estética, pero lo que más le afecta es darse cuenta que dicha singularidad o poder está en estrecha relación con el carácter interdicto del acto fotográfico. Este hallazgo le indica, además, que lo registrado no es un mero juego adolescente, sino un híbrido rito de iniciación. La fotografía ya no le importa; ahora lo que interesa es que la imagen digital ha devenido emblema o bandera de guerra, un laberinto sagrado en el cual sus hijas han decidido celebrar la vida

emergente que cruza sus cuerpos y han encontrado el modo de entender instintivamente los misterios de su finitud.

“Apariciones”, la segunda de estas obras, participa igualmente de la dimensión numinosa que se manifiesta en “Autorretratos en shores”. Sin embargo, en esta serie el paso de lo profano a lo sagrado se realiza a través de acciones de violencia metafórica ejercidas sobre el cuerpo humano y animal. Los fotomontajes en cuestión son una suerte de collage de mediano formato en los cuales las bocas y los ojos de sus hijas, de su madre y de su padre, en combinación con hocicos de perros y caballos, flotan aislados sobre un fondo color rosa carne. Al ver estas imágenes percibimos que el cuerpo como totalidad organizada ha desaparecido casi por completo, pues ya no nos es posible imaginar a quiénes pertenecen estos trozos diseminados en la superficie fotográfica. Sólo podemos intuir que un ejercicio de recorte tan radical ha tenido como objetivo destruir la individualidad y diferencia de los cuerpos para abrirlos a formas de contigüidad y expresión que nuestra cultura civilizada no puede pensar. Ya no quedan sujetos o, más bien, ya no hay nada que haga de eso que vemos algo familiar o reconocible: el cuerpo se nos ha vuelto otro porque ha través de la imagen ha logrado encontrar su propia manera de ser y su particular modo de hacerse real. Pero, ¿qué implica esta nueva realidad, ese deseo de traspasar los umbrales que atan la carne individual o colectiva a un destino social que niega su lenguaje, su pensamiento y su afectividad, sino la búsqueda de sentidos corporales ocultos, de momentos de ser que nos permitan habitar de otro modo esa diferencia material que nos constituye? “Apariciones”, por ello, no es una asunto de imagen o de visualidad, ni tampoco una apuesta estética fundada en lo informe y lo monstruoso. Aquí, lo fragmentado y lo depuesto de su lógica habitual no trabajan para hacernos pensar en dramas inconscientes o bellezas compulsivas. ““Apariciones”, opuestamente, se desvía de estas asociaciones y se acerca a experiencias vinculadas al rito y el sacrificio.

Las figuras del sacrificio y del rito son repensadas por Kemper en su video-ambientaciones. En ellas ya no es sólo la imagen la que abre un mundo de vivencias excedidas, sino que es el espacio el que se convierte en soporte de transgresiones y rupturas. En efecto, la utilización de estructuras espaciales tubulares, cónicas y de acumulación aleatoria, como por ejemplo las formas de proyección circulares o sobre soportes informales, nos demuestran que la artista desea crear espacios en donde la subjetividad del espectador acontezca de un modo distinto a como ésta se da habitualmente. Esta capacidad de ruptura hace que sus espacios se conviertan en dispositivos que contradicen nuestras relaciones con lo real. Por ejemplo, en su

artefacto titulado “Cuerpo” (2005), compuesto por un racimo de globos en los que han sido proyectados ojos, bocas y partes íntimas del cuerpo, nuestra idea y sensación corporal se ve profundamente alterada al ser des-construida por un objeto que disemina su unidad y amplifica sus características orgánicas. Al ver esta obra sentimos que el cuerpo es algo que desconocemos o no conocemos completamente; por consiguiente, nuestro sí mismo se descentra de su arraigo físico y se experimenta en un incesante fuera de lugar. Algo similar ocurre con el montaje titulado “Cavando sobre Mojado” (2006), obra particularmente perturbadora dado que produce en la sala una especie de agujero negro o boca que traga o engulle todo a su alrededor. La pieza nos enfrenta a un espacio en el cual la realidad se pierde continuamente, superando la voracidad del objeto nuestro deseo de permanencia o trascendencia. Nada es retenido, el mundo se nos escapa, ya no existe un exterior que proteja o cobije nuestros recuerdos, lo vivido desaparece y el tiempo se transforma en un devenir incontenible.

El carácter desconstrutivo de “Cuerpo” y “Cavando sobre mojado” se traslada a las video instalaciones tituladas inmersión, sin embargo en estos proyectos la artista incorpora imágenes que muestran coyunturas políticas específicas y realidades sociales retratadas en sus viajes por diferentes países del continente americano. A diferencia de las obras anteriores, la distorsión de las imágenes se ejerce particularmente por su edición en línea. **Dado que todas las tomas son realizadas desde una cámara móvil,** vemos el mundo como si fuera un travelling interminable. **Aquí no existe relato en términos tradicionales:** lo real fluye y su fluir nos provoca percepciones que oscilan entre sentirnos parte de lo que vemos y, paralelamente, experimentarnos absolutamente ajenos a lo proyectado; puesta en crisis de la identidad que se acentúa además por la transposición constante de lugares, rostros y paisajes. Los actuales montajes ambientales de Klaudia Kemper, de este modo, sitúan al espectador en territorios llenos de ambigüedad, sitios donde lo social puede salirse o desbordar su rigidez estructural para encarnar el trasfondo poético que lo constituye. Son espacios que nos hacen transitar desde la realidad social que nos envuelve hacia mundos subjetivos que nos cruzan y vertebran de forma diversa y múltiple. En ellos, el ver ha mutado en estar y el estar se ha convertido en experiencia mítica de transformación.

Una ética del presente

Para finalizar, quiero precisar que son muchas las cosas que se podrían decir de un trabajo como el que realiza Klaudia Kemper. Escoger ciertas líneas temáticas supone

inevitablemente desechar otras que, incluso, podrían haber sido más puntuales o precisas. Mi itinerario interpretativo ha buscado poner ciertos énfasis o entregar pistas de trabajo que ayuden a los convocados por sus obras a sentir lo que en ellas late, pulsa y desea. Acá se han mezclado múltiples perspectivas de lectura: **la pérdida de la identidad trágica del artista y su consiguiente distanciamiento entre arte y vida vital**; el carácter oscuro y ominoso del trabajo de Klaudia Kemper; la posibilidad de percibir en él un feminismo negro que atiende y dé voz a feminidades malévolas o escatológicas; y, finalmente, la apertura que conlleva hacia una subjetividad que se erige post-humana y abierta hacia lo animal.

Estas nociones han sido hipótesis de lectura que me han permitido pensar la complejidad presente en sus obras y, sobre todo, han sido los recursos teóricos con los cuales he podido analizar el conjunto de estrategias utilizadas por la artista para habitar un universo social lleno de contradicciones y contrasentidos. Si nuestra relación con el arte ha estado determinada por perspectivas estéticas que ponen énfasis exclusivamente en el fenómeno de la recepción, descuidando y minimizando el rol social del artista y la función transgresora de la creación, me ha parecido necesario o, tal vez, políticamente pertinente, volver la mirada de los espectadores hacia esos gestos performativos que preceden la efectuación de las obras, pues considero que en dichos procesos se muestra o exhibe el cómo una vida se emancipa de los poderes que la capturan e instrumentalizan.

En efecto, para que exista una obra de arte tiene que haber primero un acto político de apropiación y transformación de sí. Sin ello, la obra deja de ser un testimonio que habla de nuestros encuentros agonales con el poder y se convierte en un objeto técnico que consolida la total desaparición del sujeto crítico. Si decidiéramos dejar de ser esos espectadores pasmados que somos y quisiéramos convertirnos en usuarios políticamente interesados de la cultura, podríamos darnos cuenta que las pinturas, las fotografías y las videoinstalaciones realizadas por Klaudia Kemper no son específicamente objetos expuestos para ser interpretados. Se trata, contrariamente, de artefactos que delinean un modelo ético aplicable en el presente, motivo por el cual lo importante o más interesante al entrar en contacto con ellos no sería tanto saber qué es lo que nos quieren decir como entrar en relación con sus exigencias de transformación.

Mauricio Bravo Carreño. Artista visual y teórico independiente.

Docente Universidad de Chile, Universidad Católica Silva Henríquez, Universidad Uniacc, Instituto Profesional Arcos