

**EL FARO DEL PROGRESO**

Pilar Quinteros



Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Galería Gabriela Mistral

EL FARO DEL PROGRESO

2017

EL FARO DEL PROGRESO  
Pilar Quinteros



Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO

EL FARO DEL PROGRESO

Pilar Quinteros





Los relatos de Darwin y otros, como los de los colonos alemanes o los huilliches de la zona cuentan de un lugar de bosques infinitos casi imposibles de recorrer. Dan cuenta de un mundo que ya no existe, que casi ya no existe. Esta travesía y este video tratan de eso, de salir en busca de un imposible. De imaginar, de intentar, de buscar. Supongo que también puedo hablar de frustración. No porque creyera que la zona que recorrí fuera a ser distinta (viví en Puerto Montt hasta los 14 años) sino porque, como en todos los trabajos que hago, todo parte de un interés muy profundo por poder ver y experimentar las cosas por mi misma. Y en video registré como camino y camino mirando las rejas de los terrenos, portón tras portón, a uno y otro lado del camino, como si los senderos que cruzo fueran en realidad largos pasillos interiores de una construcción, pero siempre mantengo la vista puesta en bosques lejanos. Eso sumado a la presencia de perros guardianes y casas que parecen abandonadas que, al igual que los menhires en el pasado, señalan la presencia de alguien, de un dueño, otro ser humano que no está ahí. Entonces en todo mi viaje voy juntando grabaciones

de rejas, de portones, de perros, de casas abandonadas, de cauces de agua dirigidos, todas indicaciones de un otro, hasta que llego al Parque Vicente Pérez Rosales, en donde finalmente puedo meterme en un bosque como los que pude ver sólo de lejos durante todos los días anteriores. Es triste, porque finalmente puedo entrar al paisaje, pero sólo por que el parque está habilitado para ser visitado. Entonces al final el video es resultado de mis apreciaciones personales respecto a los límites de todo tipo, malestar que fue creciendo en mí a lo largo del viaje.

Pilar Quinteros  
noviembre, 2017 -









Rio Pasado  
(Carabineros)

Cabañas  
Portal de las  
Rocas

Tramo  
Punteado  
en bus  
(porque llovía  
mucho)

Cabañas  
Rio  
Pasado

16 km

Cabañas  
El  
Sauce

Parque Vicente  
Perez Rosales

LUGAR  
FINAL  
DEL  
RECORRIDO  
(y el  
comienzo)

6 km

55  
Km en  
Total  
en 4  
días  
(caminando)

Proyecto  
"FARO DEL  
PROGRESO"  
2017 - JUNIO  
(PLENO INVIERNO  
CON TORMENTAS)

17 km

en  
bajada

Escuela  
abandonada  
Palo no

Los  
Maitas

22 km

Lavaca

en  
Sub.

Lavaca

Porque  
tomar  
izquierda

Por  
lago  
Chapo

17 km

Punto  
Rio  
Chilo

Lavaca

Porque  
tomar  
izquierda

Por  
lago  
Chapo

11 km

12 km  
aproximado

Cabañas  
La  
Sonia

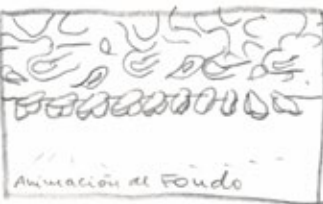
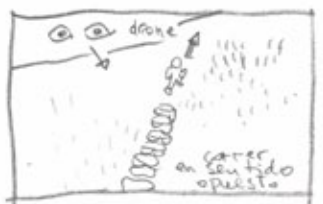
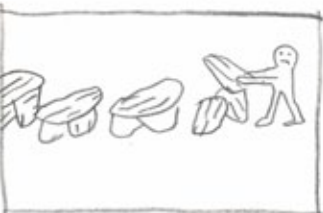
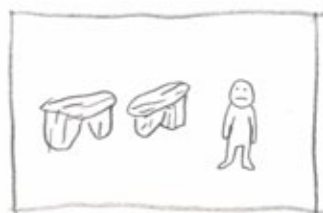
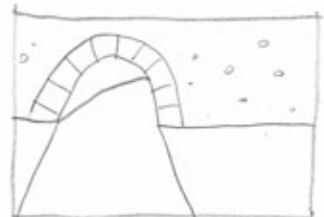
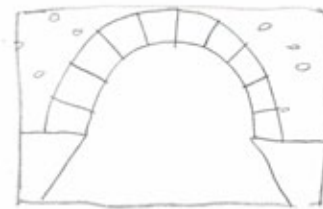
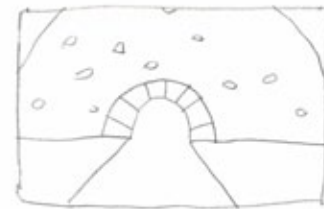
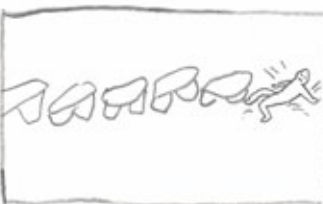
PRIMERA  
PARADA

Señora  
Eliana  
Partida





Diving into  
The Great  
Beyond  
Lesson 1  
Pilar Quintanar Zaf





1/4 0

Dring into The Great Beyond  
Lesson 1

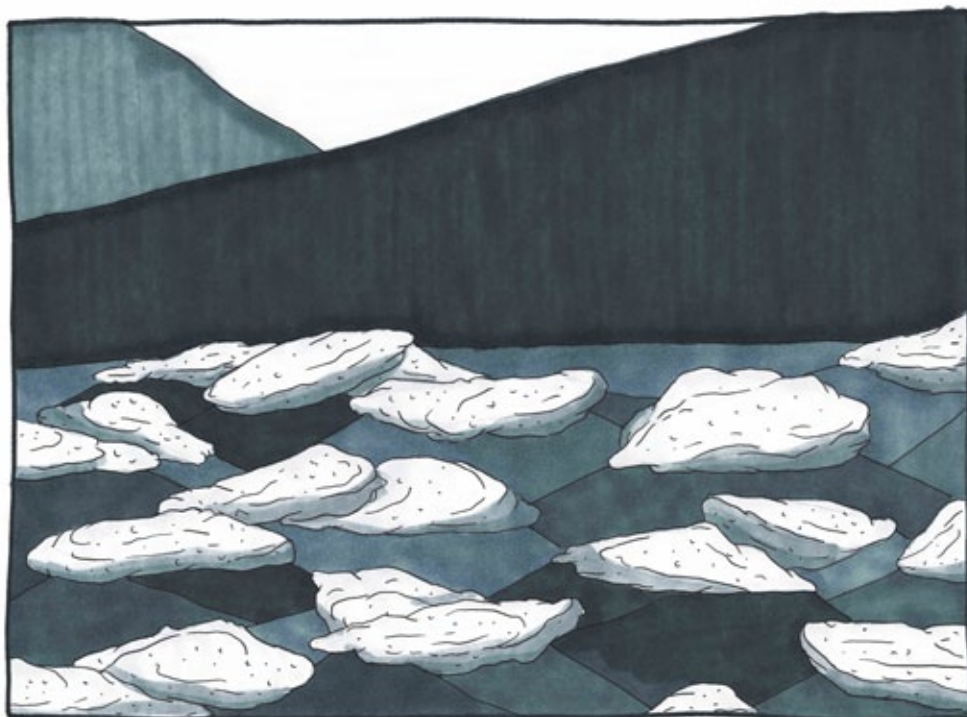
Elar Gistard 2024



2/5 0

Dring into The Great Beyond  
Lesson 1

Elar Gistard 2024



1/3 □

Diving into The Great Beyond  
Lesson 1

Black Cat Art



2/3 △

Diving into The Great Beyond  
Lesson 1

Black Cat Art



1/3 Δ

Diving into The Great Beyond  
Lesson 1

John DeLucca 2017



2/4 ○

Diving into The Great Beyond  
Lesson 1

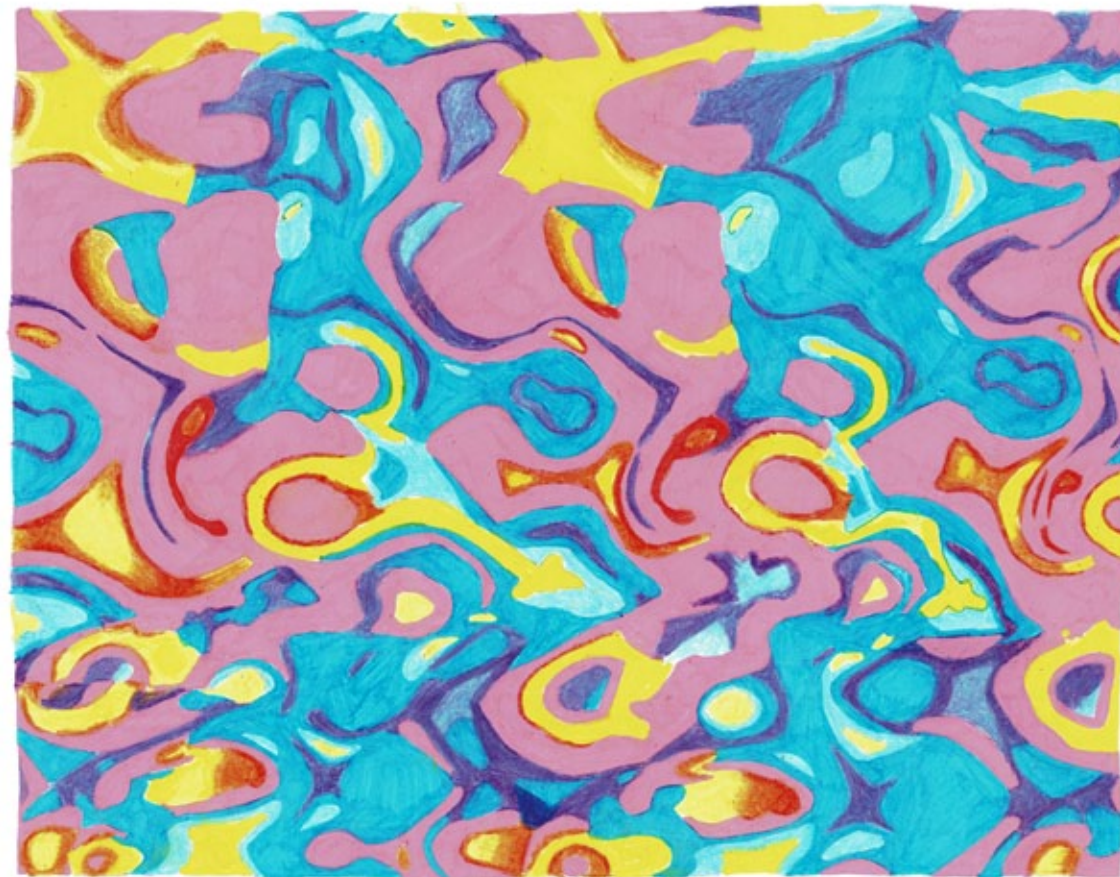
John DeLucca 2017



3/3 A

Diving into The Great Beyond  
Lesson 1

Richard Wright  
2017



3/4 O

Diving into The Great Beyond  
Lesson 1

Richard Wright  
2017











**APOSTILLA A LAS IMÁGENES DE PILAR QUINTEROS** | Vemos una gran piedra en el campo y sentimos una fuerza vertical que se yergue potentemente sobre el horizonte: Un menhir. Como otras marcas, esta constituye sólidamente una evidencia de la que no sabemos cuál es su significado, pero nos asombra porque nos permite viajar como si cruzáramos, de una dimensión a otra, por un portal. Proyectamos sobre esa roca, peculiarmente dispuesta y formada, una obra, es decir, el hecho de que algo hubo sido realizado por un semejante y, allí, comprendemos su sentido más profundo: que frente a lo patente captamos una ausencia. Estas formas visibles nos devuelven a la cuestión que trasciende a toda obra de arte y que radica en su distintiva potencia exhibitoria: que la capacidad de ver aquello que no está presente sería la condición estructural para todo imaginar.

Más que cualquiera de sus posibles significaciones convencionalmente establecidas o por establecer, la fuerza de la obra de Pilar Quinteros es primordialmente imaginaria porque consiste en volver a ponernos en esa relación con lo faltante. En otros términos, con aquello que al ausentarse se resiste a ser dicho o reprimido por las acostumbradas fórmulas lingüísticas de aquellos que presuponen imponer el significado como la interfaz entre el sujeto y la obra al mediar, entre esta y el espectador, la distinción de las palabras.

*Warning:* ¡Las llamadas estrategias de mediación suponen la esterilización del arte! Hoy, a la amenaza que constituyen la política cultural y el mercantilismo del arte para la experimentación artística, y que Francois Lyotard destacaba enfáticamente en 1980, se suman con toda certeza las llamadas estrategias de mediación (o el pauteo del arte). Aquí decimos: el arte no necesita de mediadores, porque es el arte mismo el medio del arte, todo lo demás es un malentendido y mero excedente, no coeficiente.

Las ruinas, los vestigios, escombros, las piedras, los sitios eriazos, las sombras fotográficas de los edificios y monumentos desaparecidos, todo lo derruido en la ciudad por la sed demoledora del mercadeo de la vivienda<sup>1</sup> y, además, por una cultura de la destrucción de lo que le es propio, impactan la sensibilidad y la consciencia fantásticamente imaginaria de Pilar Quinteros. Frente a la pérdida y la desaparición,

<sup>1</sup> ¡Y la vida!

a través de la reelaboración estética de muchas de sus impresiones, Pilar restituye y rehabilita, implícitamente, la cuestión de que el sentido de la obra de arte resulta esencialmente de la capacidad y actividad imaginativa del sujeto mismo. ¿Qué sería del sentido de las formulaciones artísticas si no fuésemos capaces de completar lo faltante según nuestras propias facultades? ¿Qué hay de la ausencia sin evocación? Respondemos que simplemente no aparecería, pues no hay evocación sin ausencia, ni ausencia sin evocación.

Pilar juega con haber sido y ser arqueóloga trazando sus líneas con lápices, tira líneas *Sharpie*, *tip-top*, *mouse* y tijeras. Con barro, carpas, sogas, plásticos y cemento, Quinteros dibuja y edifica una nueva óptica para mostrar al espectador que ver es elaborar y que el arte no es otra cosa que transfigurar directamente la imaginación con las manos y el color, el papel y el cartón, con cola fría y *Agorex*. Con yeso, corchetes y videos, entre figuras y fondos, teclados y pantallas, nos invita a viajar por una carretera imaginaria, un paisaje cuyo cielo se descubre según un arcoíris de colores en el que nos podríamos reencontrar con Alfredo Helsby o Magdalena Atria.

Como auténtica artista, Pilar Quinteros busca y escarba sus imágenes y las de otros artistas de diferentes tiempos y culturas. Las imágenes son dialécticas y transhistóricas. Ahora desenterró algunas del arquitecto Désiré Despradelle y halló el dibujo de un monumento glorioso (*Beacon of progress*) imaginado en 1899 para haber sido construido en la ciudad de Chicago en E.E.U.U. Nunca se construyó (porque quizá nunca hubiese sido factible), pero de cuya altura imaginamos que, al juzgar por los dibujos, debía alejarse en las nubes. Estos hallazgos de proyectos imposibles arden en su imaginación porque, entre otras razones, lo utópico pero imaginable, es decir, lo que a través del arte es posible, contribuye a la amplificación de nuestra sensibilidad estética al permitirnos ver algo más allá de lo *real*, lo *irreal* o imaginario que visible supera y nos libera de los *modismos* y *discursivismos*, de los *curadurismos* e *historicismos*, de los *criticismos* y de todos los *ismos* precedentes y/o contingentes.

RODRIGO GALECIO  
SEPTIEMBRE, 2017

Me pregunto por lo que significa un hito. Me pregunto por el interés de Pilar por observar las huellas de la humanidad, o al menos el deseo de perpetuidad intrínseco en esas huellas o de los proyectos fallidos que parecen fascinarle. Me pregunto por esto ya que es un deseo binario: por un lado, desde el presente mirando al pasado, es el deseo por comprender quienes o qué hubo antes, y por otro lado, desde el presente mirando al futuro, el deseo de permanecer o no ser olvidado (¿una ficción de continuidad quizás?).

Ambos deseos son de cierta manera inútiles; mirar al pasado sólo te garantiza una versión pequeña y parcial de este, que luego se agranda y rellena para parecer coherente. Mirar al futuro, salvo por, ojalá, cierta responsabilidad medioambiental y darle rienda suelta a la imaginación, es una tarea demasiado incierta como para pretender que tenemos algo que hacer al respecto. Me da la impresión de que el quehacer de Pilar se *desbinariza*; ni mira el pasado para comprenderlo ni piensa el futuro para hacer algo al respecto, más bien se mueve en una dimensión paralela, donde un proyecto no realizado se vuelve historia y donde las cosas se reconstruyen, pliegan, guardan, documentan, vuelven a romperse, vuelven a narrarse.

Andar saltando entre pasado, presente y futuro, quebrar los límites de lo que es proyecto y lo que se concreta, y colapsar en un espacio referencias de múltiples naturalezas, es para mí la habilidad más evidente en la obra de Pilar. Pareciese haber en su práctica un actuar desprejuiciado y valiente, calmado pero entusiasta, que se vuelve refrescante a los ojos de quien encuentra su trabajo.

Quiero escribir desde ese desprejuicio porque sería mentiroso de mi parte escribir desde otro lado. El trabajo me lleva a hacer asociaciones que no puedo evitar y que me permiten establecer un vínculo muy fuerte entre mi experiencia del mundo y la obra misma (yo como un individuo cualquiera porque presumo que este impulso por ver libremente, le sucederá a otros también al enfrentar la muestra de Pilar).

Cuando entré a la sala donde está el *Faro del Progreso* automáticamente se me vino a la cabeza *Space is the Place* del músico e ícono Afrofuturista Sun-Ra<sup>1</sup>.

Afrofuturismo<sup>2</sup> y la obra de Pilar no tienen nada que ver en principio. Sin embargo me voy a dar la libertad de cruzar ciertas cosas porque creo puede existir un encuentro donde el poder en la forma de mirar el pasado resulta clave. La pregunta implicada en la noción de Afrofuturismo es dolorosa. ¿Cómo pensar el futuro cuando el pasado ha sido arrancado (en referencia a la historia de la diáspora africana) y cuando lo que se ha registrado no es suficiente para construir una historia autónoma?

El poder aquí reside en crear la ficción, la ciencia ficción de un futuro a través del cual se retoma y reclama el pasado arrancado. Me pregunto entonces, ¿porqué la obra de pilar me hizo sonar a Sun Ra en la cabeza? ¿Qué de la pregunta Afrofuturista veo en su trabajo también? Me atrevo a proponer que la respuesta a esto se encuentra en el choque entre las elecciones materiales, el revivir (desde la interpretación) un proyecto fantasma, y la forma crítica al ver modelos e ideales modernos europeos.

El faro que Pilar observa y luego construye es entrópico a la Smithson en la medida en que se convierte en remanente de una historia que nunca sucedió. Es la ruina de un pasado fantasma, en realidad, al menos el objeto que la artista construye, es un cuerpo sin pasado pero que sin embargo, y pese al cambio de escala y lenguaje, se mantiene atado a su modelo original, y de alguna manera grita "a mí no me construyeron".

Quizás el vínculo más fuerte que veo entre la obra de Pilar y la ideología detrás del Afrofuturismo es la relación con un pasado quebrado. Si los autores Afrofuturistas

<sup>1</sup> Sun Ra fue un músico, artista, poeta y pensador afroamericano, pionero del movimiento Afrofuturista. A lo largo de su carrera e inicialmente desde el Jazz, elaboró un repertorio y estética donde se amalgama una visión futurista con la cultura negra diaspórica, convirtiéndose en pilar de la elaboración de identidad autónoma de la cultura afroamericana contemporánea.

<sup>2</sup> "La ficción especulativa que trata temas afroamericanos y apunta a inquietudes afroamericanas en el contexto de la tecnocultura del siglo XX —y en general la significación afroamericana que se apropia de imágenes de la tecnología y un futuro mejorado a través de prótesis— puede ser referida como Afrofuturismo". Mark Dery, *Black to the Future*. Duke University Press, 1994.

American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth century technoculture —and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future— might, for want of a better term, be called Afrofuturism."

Traducción de la autora. El original dice: "Speculative fiction that treats African-

elaboraron la construcción de un futuro desde la ciencia ficción como una posibilidad de retomar el pasado quitado, lo que hace la obra de Pilar es trabajar con un pasado (desde el proyecto irrealizado) que nunca fue nuestro, o que al menos fue importado desde los estatutos de modernidad ideológica que, a mi juicio, nunca han cuajado realmente con la experiencia local. Son pasados ausentes o impostados, pero a fin de cuentas pasados rotos, que si no se reelaboran penan, y si penan se mitifican. La noción arquitectónica que Pilar observa (en este caso como construcción nunca realizada) al ser construida desprende en el aire una sensación no sólo de aspiración de futuro sino también de necesidad de reelaborar. Reelaborar al punto de hacerlo nuestro. ¿Y nuestro por que? Porque en esa escisión chocan las ideologías de progreso occidental con la experiencia primaria del territorio y del contexto histórico local.

Cuando choca el imaginario del proyecto progresista con la experiencia del paisaje chileno, la obra de Pilar se vuelve compleja. Compleja porque entiende que en ese choque nos movemos y orbitamos el mundo. La nostalgia (¿es nostalgia?) por lo no llevado a cabo, colapsado con el paisaje que alguna vez fue indómito (el video en la exhibición en cuestión que muestra el trayecto a pie entre Puerto Montt y Ensenada habla de esa búsqueda) resulta en una pregunta que vinculo a la intrínseca del Afrofuturismo. ¿Cómo se elabora el presente y futuro cuando el pasado no es nuestro? ¿Cómo se arma contenido al reclamar la existencia de un proyecto no realizado pero descontextualizado y rearmado acá, en Chile y con cartón? Sólo me queda pensar que si reconocemos las imágenes y espíritus modernos y occidentales como fracturas en nuestra historia, entonces caminar por un paisaje domesticado y chocarlo con la reconstrucción que realiza Pilar es un método de pensar el futuro, nuestro y asumiendo la lejanía.

La linealidad del tiempo histórico (construcción a fin de cuentas) no cabe aquí. Me gusta pensar que en las esculturas de Pilar podemos saltarnos eso y pensar en un universo paralelo donde todos estos monumentos, edificios y proyectos tienen una existencia tan sólida como si hubiesen permanecido (o existido del todo), no porque merezcan sobrevivir, sino porque su ausencia es fuerte. En la dimensión paralela que elabora Pilar los monumentos y edificios de levantan, asientan y existen, aunque sea una existencia frágil, temporal, de cartón y pegamento.

## BIOGRAFÍAS

**PILAR QUINTEROS** | (Santiago de Chile, 1988). Licenciada en Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2011). Ganadora de la beca *Jean-Claude Reynal 2012 (France Foundation y la Escuela de Bellas Artes de Bordeaux)* para artistas cuya producción plástica considera el papel como un material fundamental. Obtuvo el tercer lugar de *Beca de Arte CCU 2013 (Santiago, Chile)*, fue finalista de *Future Generation Art Prize 2014* (PinchukArtCentre, Kiev, Ucrania) y mención honrosa en la *31ª Bienal de Artes Gráficas de Liubliana*, Eslovenia.

Ha exhibido su trabajo en lugares como el *Museo Nacional de Bellas Artes (11ª Bienal de Artes Mediales, Santiago, Chile, 2013)*, *Museo de Arte Contemporáneo* (Santiago, Chile, 2010), *PinchukArtCentre* (Kiev, Ucrania, 2014), *Carlos/ Ishikawa Gallery* (London, UK), *31ª Bienal de Artes Gráficas - Over You-You* (Liubliana, Eslovenia), *32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva* (São Paulo - Brasil), *Galería Leme* (São Paulo - Brasil) y *2017 California-Pacific Triennial - Building as Ever* (Newport Beach, California, USA).

Co-fundadora y miembro activo del Colectivo de Arte MICH (Museo Internacional de Chile), un grupo de amigos que desde el 2010 está dedicado a generar proyectos de arte desde la práctica del dibujo.

Han presentado su trabajo en *ArteBA* (Buenos Aires, Argentina, 2012); *Casa de las Américas* (La Habana, Cuba, 2013), *Museo de Arte Contemporáneo (MAC)* (Santiago, Chile, 2016) y el *Centro de Arte Contemporáneo Cerrillos* (Santiago, Chile, 2017)

**RODRIGO GALECIA** | (Santiago de Chile, 1972). Estudió Licenciatura en Artes en la Escuela de Arte de la PUC donde hoy es profesor. Además, ha realizado dos maestrías, en arte y en filosofía de la imagen. Su obra gira en torno al arte de la pintura y el color. *Cartoon*, su última exposición, la hizo en Galería Técnica en 2017.

**CONSTANZA ALARCÓN TENNEN** | (Santiago de Chile, 1986) es una artista multidisciplinaria. Su trabajo varía entre instalaciones sonoras, videos y esculturas, entre otros. El año 2009 se graduó de la Licenciatura en Arte de la Universidad Católica de Chile y el 2015 de un MFA de la Universidad de Yale. Su trabajo ha sido exhibido internacionalmente en proyecciones de video y muestras colectivas e individuales, en instancias como la 13a Bienal de Artes Mediales (Chile), el Museo de los Sures (Brooklyn, NY), el Instituto Cervantes (NYC), The Chimney (Brooklyn, NY), Die Ecke (Chile) y en el Museo del Bronx, (Bronx, NY).

Ha recibido la beca CONICYT, el FONDART de creación del CNCA el año 2012 y el premio *Susan H. Whedon Award for outstanding student in Sculpture* al graduarse del magister en Escultura de la Universidad de Yale. Constanza es una de las fundadoras del colectivo *Grupo < >*, una organización de artistas dedicadas a promover la obra de mujeres en el continente Americano, y recientemente participó como artista en residencia en el programa AIM del Museo del Bronx en Nueva York. Además de su práctica artística, ha escrito para publicaciones como O1 Magazine vol. I, Precog Magazine vol. II, CLANCCO Art and Law Blog y curó el ciclo de video *Ojo transamericano* en Parsons, NYC. Constanza vive y trabaja en Santiago.

The story told by Darwin and other people - from German settlers to local huilliches - describe a place filled with endless forests that are virtually impossible to ever know in their entirety. They tell of a world that no longer exists, or that is almost nonexistent. The video I am presenting is about just that - about going out in search of the impossible. About imagining, attempting, searching. I suppose that it's also about frustration. And I say that not because I had thought the area I traveled through was different (I lived in Puerto Montt until I was fourteen), but because this work - like all my work, began from a very profound interest in seeing and experiencing things firsthand. In the video, I documented my process of walking and walking, looking at the fences on the land, gate after gate, on each side of the road, as if the paths I was walking down were, in reality, long corridors inside a building, but I always keep my eyes fixed on the distant forests. Then, in addition to this, there is the presence of watchdogs and seemingly abandoned houses that, just like the menhirs of the past, suggest the presence of someone - maybe an owner, or some other human being that is

no longer there. And so, all throughout this journey I assemble a kind of pastiche of recordings of fences, gates, dogs, abandoned houses, engineered waterways - all of which are indications of an other, until I arrive at the Parque Vicente Pérez Rosales, where I am finally able to enter a forest that is just like the ones that, only days earlier, I could only see from far away. It is sad, because I am finally able to enter the landscape, but only because the park is equipped to receive visitors. In the end the video is the result of my personal observations and beliefs about limitations of all sorts, and this was a negative feeling that grew larger and larger in me over the course of the trip.

**A NOTE ON THE IMAGES OF  
PILAR QUINTEROS**

We see a massive stone in the countryside and feel a vertical force rising powerfully over the horizon: a menhir. Like other marks, this one constitutes solid evidence of something whose meaning is unclear to us, and surprises us because it allows us to travel as if passing from one dimension to another, through a portal. We project onto that stone, peculiarly positioned and shaped, a work of art—in other words, because something was carried out by someone like us, there, we understand its deeper meaning: standing squarely in front of something obvious, we sense an absence. These visible forms bring us back to the issue common to all works of art, one that resides in art’s distinctive exhibitory force: that the ability to see what is not present is the structural condition for all acts of imagination.

Beyond any and all the possible meanings, whether conventionally established or soon-to-be established, that may be ascribed to Pilar Quinteros’ work, its strength is essentially imaginary because its objective is always to put us in contact with what is missing. In other words, in contact with those things that, when absent, resist being spoken or repressed by the usual linguistic formulas of those

who presuppose the imposition of the signified as the interface between the subject and the work, when the distinction of words mediates between the work and the viewer.

*Warning:* the so-called strategies of mediation signify the sterilization of art! Today, in response to the threat that cultural policies and the commercialization of art pose for artistic experimentation, and that François Lyotard emphatically noted in 1980, we now have, most certainly, “mediation strategies” (or the blueprinting of art). Here, we declare that art does not need mediators, because art itself is the medium of art. Everything else is misunderstanding and excess, not a coefficient.

Ruins, vestiges, rubble, stones, wastelands, photographic shadows of bygone buildings and monuments—everything that has been demolished in the city by the destructive thirst of the commercialization of the housing market and a culture that destroys what belongs to it, shock the sensibilities and the fantastically imaginative conscience of Pilar Quinteros. Loss and disappearance prompt Pilar to embark on an aesthetic re-elaboration of many of her impressions, and in this process she restores and rehabilitates, implicitly, the notion that the meaning of a work of art

emerges, essentially, from the subject’s imaginative activity and capacity. What would be the point of artistic formulations if we were not able to use our own faculties to complete what is missing? What happens to absence when there is no evocation? We would say that it simply would not appear, because there is no such thing as evocation without absence, or absence without evocation.

Pilar plays with the fact of being and having been an archaeologist, sketching out lines with pencils, and drawing them with a Sharpie, tip-top, mouse and scissors. With clay, tents, rope, plastic and cement, Quinteros draws and builds a new perspective to show viewers that seeing is also producing, and art is nothing other than the direct transfiguration of the imagination through hands, color, paper and cardboard, with carpenter’s glue and Agorex adhesive. With plaster, staples and videos, between figures and backgrounds, keyboards and screens, she invites us to take a journey down an imaginary road, a landscape whose sky is revealed through a rainbow of colors in which we might run into artists such as Alfredo Helsby or Magdalena Atria.

As all authentic artists do, Pilar Quinteros searches for and rummages through her own images as well as those of

other artists from diverse eras and cultures. Her images are dialectical and transhistorical. She has now unearthed some images of the architect Désiré Despradelle, and found the 1899 drawing of a glorious monument (Beacon of Progress), which had been intended for construction in Chicago, but was never built, possibly because it wasn’t feasible. From the projected height we can see

in the drawings, it seems that it would have soared far up into the clouds. These kinds of discoveries, of impossible projects, set Pilar’s imagination on fire because, among other things, the utopian but imaginable, or what is possible through art, helps amplify our aesthetic sensibility by allowing us to see something beyond what is *real*: the *unreal* or imaginary that, when visible, exceeds and frees us from so many *isms* of fashion, discourse,

and curatorship, as well as historicism and criticism and all the *isms* that may be precursors, successors, and annexations of these.

RODRIGO GALECIO  
SEPTEMBER 2017

I wonder about the meaning of the term “milestone.” I wonder about Pilar’s interest in studying the traces of humanity, or at least the desire of intrinsic perpetuity in those traces and in the unrealized projects that seem to fascinate her. I wonder about this because it is a binary desire: on the one hand, from the present looking back on the past, it is the desire to understand who or what came before us. And on the other hand, from the present looking forward toward the future, it is the desire to remain, or not to be forgotten (perhaps a fiction of continuity?). Both desires are, in a way, useless: gazing at the past can only give you a small and partial version of it, which then grows and fills out in order to seem coherent. With the exception of certain kinds of environmental responsibility or imaginative thinking, looking toward the future is such an imprecise task that it is impossible to think that we can actually do anything about it. My impression is that Pilar’s practice is about de-binarization: rather than looking to the past to understand it or pondering the

future in order to do something about it, Pilar’s work seems to move in a parallel dimension, where an unfinished project becomes history and where things are rebuilt, folded, saved, documented, broken again and, finally, retold.

For me, the most salient aspect of Pilar’s work is her ability to leap between past, present and future; to defy the boundaries between what is a proposal and what is actually executed; and to collapse multiple references in a single space. Her practice seems to evince a *modus operandi* that is unprejudiced and brave, calm but enthusiastic, and this is refreshing to anyone who lays eyes on her work.

I want to write this from a non-prejudiced perspective, because it would be deceitful on my part to write from any other point of view. Observing her work, I make involuntary associations that allow me to establish a very strong link between my experience in the world and the work itself (with me as a random individual because I assume that this impulse to see freely is something that happens to other people when they contemplate Pilar’s work).

When I walked into the gallery where *Faro del Progreso* (Beacon of Progress) stood on display, *Space is the Place*, by the iconic Afrofuturist musician Sun Ra<sup>1</sup> automatically came into my head. In a broad and superficial sense, Pilar’s work has nothing to do with Afrofuturism,<sup>2</sup> but I am going to grant myself the license here to compare and contrast certain things because I think there may exist a meeting point where the power of the artist’s gaze is key. The implicit question in the notion of Afrofuturism is filled with pain. How can you think about the future when the past has been stolen from you (in reference to the African diaspora), and when what has been documented is simply insufficient for building an autonomous history?

Power, here, resides in the creation of fiction, of a science fiction of the future through which it is possible to revisit and reclaim the past that has been uprooted. Which leads me to ask myself: what is it about Pilar’s work that makes me think of Sun Ra? What is it about the Afrofuturist question that I see in her work? I tentatively suggest that the answer to this lies in the clash between material choices, the act of reliving a phantom

<sup>1</sup> Sun Ra was an African-American musician, poet, and thinker as well as a pioneer of the Afrofuturist movement. Initially through jazz but in fact all throughout his career he cultivated a repertoire and an aesthetic that

project (through interpretation), and the critical approach to looking at modern European ideals and models.

The lighthouse that Pilar looks at and then builds is entropic, in the sense of Smithson, in the sense that it becomes the remnant of a past that never occurred. It is the ruin of a nonexistent past, in reality. At the very least, the object the artist builds is a body without a past but one that nonetheless, despite the shift in scale and language, remains bound to its original model and in some way cries out “they didn’t build me!”

Perhaps the strongest link I see between Pilar’s work and the ideology behind Afrofuturism is the relationship to a broken past. While the Afrofuturist authors worked on building a future through science fiction as a way of taking back a past that had been stolen from them, Pilar’s art works, through projects that never materialized, work with a past that was never ours to begin with, or that at least was imported from the protocols of ideological modernity that, in my opinion, have never really jibed with local experience. They are pasts that may be either absent

combined a futuristic vision with the culture of the black diaspora, and ultimately he became a seminal figure in the construction of contemporary Afro-American culture’s autonomous identity.

or imposed; the important point is that they are broken pasts. And because of this, if they aren’t reformulated they cause pain, and when they cause pain they turn into myths. When the architectural notion that Pilar observes (in this case as an unrealized construction) is built, it exudes not only a sense of future aspiration but of the need to re-elaborate. Re-elaborate until it becomes ours. Why? Because in that rift, the ideologies of Western progress clash with the primordial experience local historical context and territory.

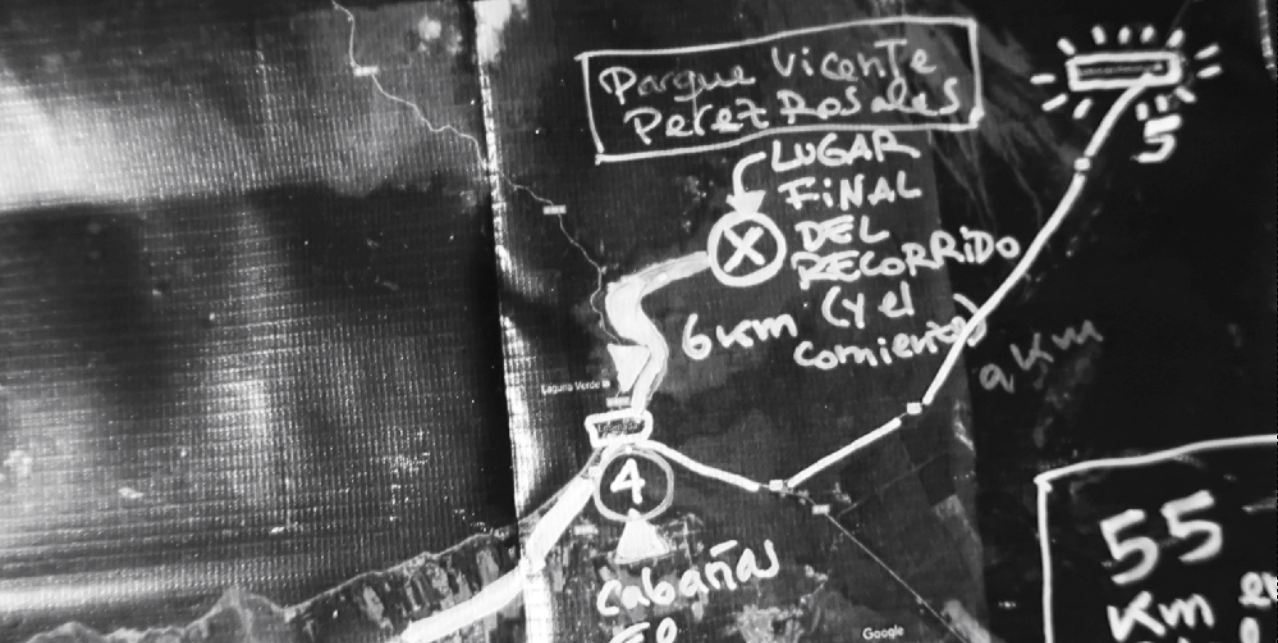
When the mental world of the progressive project clashes with the experience of the Chilean landscape, Pilar’s work becomes more complex. Complex because it understands that it is in this clash or conflict that we move and orbit the world. The nostalgia (is it really nostalgia?) for the unrealized, collapsed onto the landscape that was once indomitable (the video in the exhibit speaks of that quest by showing a journey on foot between Puerto Montt and Ensenada), becomes a question that I connect to the essence of Afrofuturism. How can we formulate the present and the future when the past does

<sup>2</sup> Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth century technoculture —and, more generally, African-American

not belong to us? How do we create content by reclaiming the existence of a project unrealized but decontextualized and reassembled here, in Chile and with cardboard? The only thing that occurs to me is that if we recognize modern, Western images and spirits as fractures in our history, then walking through a domesticated landscape and confronting it with the reconstruction that Pilar undertakes, is a way of thinking about the future, our future, and assuming the distance implied therein.

The linearity of historical time (a construct, in the end) has no place here. I would like to think that in Pilar’s sculptures we can move beyond that and consider a parallel universe where the existence of all these monuments, buildings and projects is just as solid as it would be had they stood the test of time (or fully existed in the first place), not because they deserve to survive but because their absence is so powerful. In the parallel dimension that Pilar crafts, buildings and monuments rise up, assert their presence and exist, even if that existence is fragile, temporary and held together by cardboard and glue.

signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future— might, for want of a better term, be called Afrofuturism.” Mark Dery, *Black to the Future*. Duke University Press, 1994.





**EL FARO DEL PROGRESO**

Publicación a cargo de

**Florencia Loewenthal**

Textos

**Rodrigo Galecio**

**Constanza Alarcón Tennen**

Diseño Colección

y Dirección de Arte

**Pozo Marcic Ensemble**

Fotografías

**Rodrigo Maulen**

**Pilar Quinteros**

Traducción

**Kristina Cordero**

Impresión

**Ograma**

Tiraje 800 ejemplares

**GALERIA GABRIELA MISTRAL**

Directora

**Florencia Loewenthal**

Producción y Montaje

de la Exposición

**Alonso Duarte**

© Consejo Nacional

de la Cultura y las Artes

Registro de Propiedad Intelectual

Nº XXXX

ISBN XXXXXX

[www.cultura.gob.cl](http://www.cultura.gob.cl)

2017 — Impreso en Chile

Se autoriza la reproducción  
parcial citando la fuente  
correspondiente.

Los textos contenidos en el  
presente catálogo no representan  
necesariamente la opinión  
de esta institución.

**CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA  
Y LAS ARTES**

Ministro Presidente del Consejo

Nacional de la Cultura y las Artes

**Ernesto Ottone**

Subdirectora Nacional del Consejo

Nacional de la Cultura y las Artes

**Ana Tironi**

Jefe de Departamento de Fomento

de la Cultura y las Artes

**Claudia Gutierrez Carroa**



Gabriela Mistral

GALERÍA DE ARTE CONTEMPORÁNEO