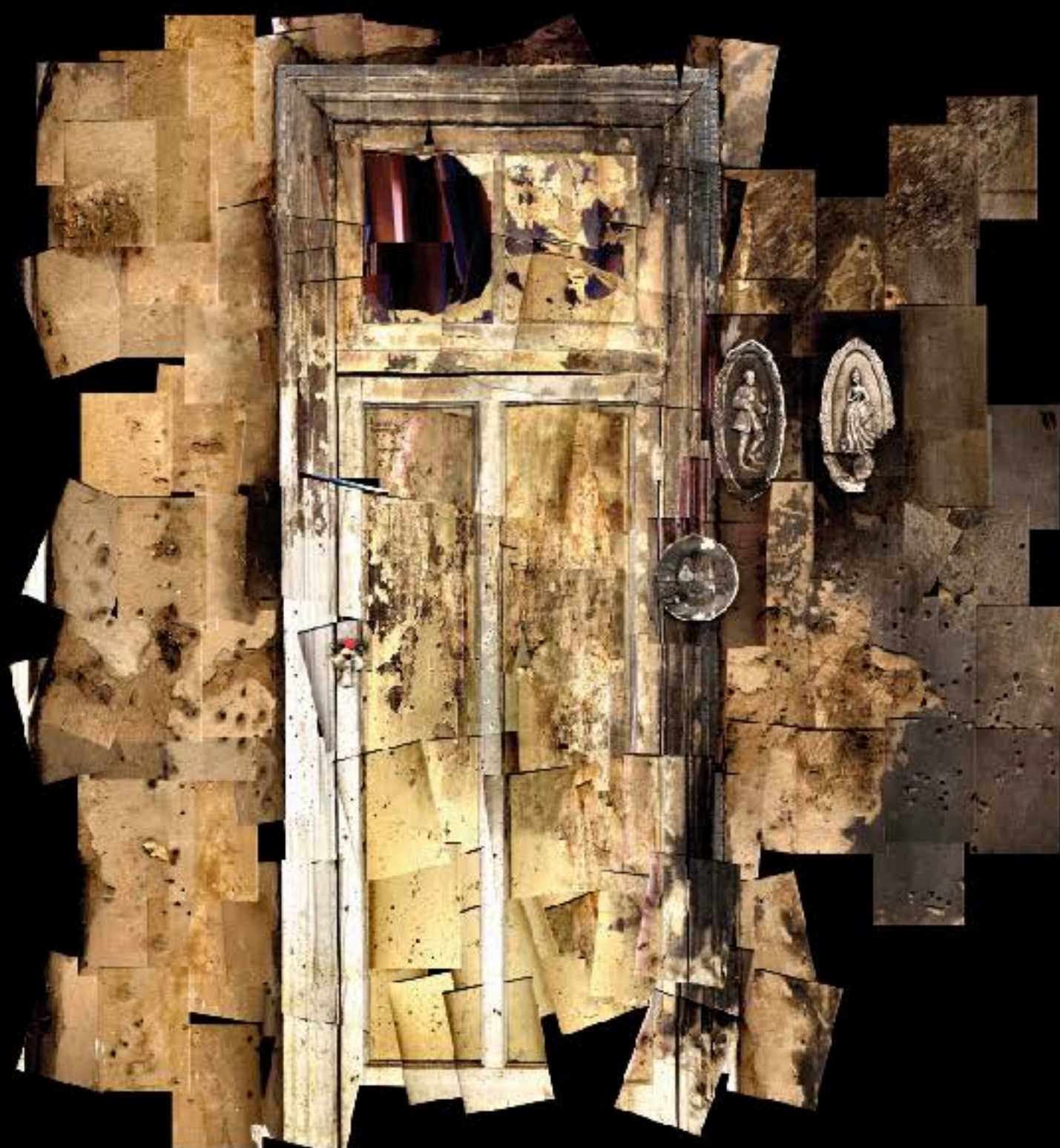


Restos de Paisaje

Escritos sobre Arte

Rodrigo Zúñiga



av

Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile

COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS

Restos de Paisaje
Escritos sobre Arte

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Las Encinas 3370, Ñuñoa
Campus Juan Gómez Millas

Director:
Luis Montes B.
Subdirector:
Daniel Cruz

Dirección de Extensión y Publicaciones:
Francisco Sanfuentes
Coordinación de Extensión y Publicaciones:
María de los Ángeles Cornejos
Diseño y Diagramación:
Rodrigo Wielandt
Periodista:
Igora Martínez

Imágenes de portada y contraportada: Escanografías. Parte de la serie
“Inmigrantes SCL/Hoteles Clandestinos” de Pepe Guzmán, Santiago, 2009.

Inscripción DDI N° 260795
Registro ISBN N° 978-956-19-0941-0

Impreso en Chile / Printed in Chile

Restos de Paisaje

Escritos sobre Arte

Rodrigo Zúñiga



av EXTENSIÓN Y PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
I. ESCRITOS SOBRE ARTE	15
1 ...Escribo tu nombre (2014)	17
2 La Furia D'Agata (2014)	23
3 El Tímpano del ojo. Sobre "Chile 1971" de Raymond Depardon (2013)	31
4 Para Extraviarse como un recién llegado. 'Poéticas de la intemperie' de Francisco Sanfuentes (2015)	41
5 Alfredo Jaar: visualidad y expropiación de la ceguera (2003)	51
6 Un Autorretrato de Enrique Matthey (2007)	69
7 La Amenaza de lo actual en el arte chileno reciente (2007)	75
8 Postdictadura y la conmoción del secreto ("Lonquén Diez Años", de Gonzalo Díaz) (2004)	83
9 El Porvenir de la Avanzada (2008)	91
10 Del Artista Soberano y del arte como goce de la desinhibición (2012)	99
11 ¿La Resurrección de los signos? (2015)	105
12 Unos Ojos dactilares (2014)	115
II. BREVES MIRADAS	125
13 ¿Quién Teme a Eric Cartman? (2007)	127
14 Dylan y la identidad velada (2008)	133
15 Un Gris azul marino (2007)	137
16 ¿La Pelota no se mancha? (2009)	141

17	Presencia y deshabitación. “Trastocado silencio”, de Paz Lira (2012)	145
18	Calcografías líricas (2012)	151
19	Los Últimos reflejos (2013)	155
III. POSICIONES		159
20	Arte, educación y contra-hegemonía (2006)	161
21	Huelga de hambre (2011)	167
22	Mesianismo y destrucción (2007)	175
23	Althusser, ¿un pensador póstumo? (2011)	181
24	El Giro fotográfico del historicismo (2010)	191
25	El Individuo es el lugar al que somos relegados. Sobre El arte agotado, de Sergio Rojas (2012)	199
26	Cuestionario Charlie Hebdo (2015)	207

Presentación

Los materiales que componen este libro fueron escritos, obedeciendo a diversas circunstancias, durante los últimos doce años. La mayoría de ellos formaron parte de catálogos, folletos o revistas y tuvieron como principal cometido –salvo uno o dos– la reflexión sobre propuestas artísticas de índole varia. Algunos, muy pocos, han permanecido inéditos al día de hoy. Todos ellos, reunidos en este tomo, se ofrecen ahora a las ventajas (o desgracias) de una mirada retrospectiva. Quiero pensar que representan fehacientemente distintos aspectos de mi trabajo como filósofo, como crítico y escritor, y me alegro mucho de que, a pesar de sus defectos o carencias, o de ciertos tonos en los que me costaría reconocerme hoy, se presenten a la consideración de los lectores convocados en un mismo volumen.

No escapará a nadie, y menos al autor, el carácter ocasional que los rige. No ganaría nada con infligirles ahora, aprovechando la oportunidad, una unidad forzosa que nunca les fue predestinada. Agradezco vivamente la confianza que me transmitiera Francisco Sanfuentes, responsable de esta colección, a la hora de disponer estos materiales respetando el imposible anudamiento de procedencias e intenciones tan heterogéneas. Como autor, reconozco en este gesto la garantía de una liberación: lo que está en juego aquí es cada texto y su circunstancia, y no una tesis vertebral que pretenda vincularlos a todos. Por esta misma razón, la decisión editorial busca reencontrar, me parece, la experiencia de la escritura. El lector notará que ciertos motivos característicos de esa escritura vanacompañándose y repitiéndose, retornando o desapareciendo, en la medida en que se pasa de un escrito a otro, como quien va de umbral en umbral. Un libro recopilatorio, en efecto, tiene algo de inventario de reflejos fantasmas: en él salen a la luz intensidades secretas, ciertos giros característicos, fórmulas tenaces que pervivieron o se transformaron, o algún énfasis promisorio que, en cambio, jamás volvió a recobrase en los escritos que siguieron.

Las circunstancias que explican la existencia de estos textos pueden quedar asignadas, la mayor parte de las veces, al encargo crítico, o sea, a la crítica de arte. Independientemente de las relaciones precisas con los comitentes, o del objetivo tácito o manifiesto con que se encaró la labor, cada uno de estos escritos supuso una tentativa por corresponder, en términos reflexivos y sensoriales, a esas configuraciones vibrantes, habitantes de un mundo suspendido entre la interpelación y el desasimiento, que damos en llamar obras de arte. Una de mis mayores convicciones es que la escritura sobre arte (de la que la crítica de arte constituye una variante específica) es un género literario. Puede pretender los fueros del criticismo desaforado, o las regalías del lenguaje críptico, o los abusos del subjetivismo libre de ataduras; lo que no puede pretender es obviar las resistencias —que son también las solicitudes, muchas veces— del objeto u operación que tiene ante sí. La obra despide pequeños restos de significación, fuegos fatuos, energías innombradas que reclaman un compromiso y una vibración. Por supuesto, relacionarse con una obra implica, previamente, un conocimiento de los tránsitos y recodos en la difícil historia del arte contemporáneo. De otro modo, no sabremos de qué estamos hablando. Pero, a pesar de las apariencias, esto tampoco resulta suficiente. Creo que sólo podemos dedicarnos seriamente a la crítica de arte una vez que comprendemos que la relación con la obra se juega, de una manera especialmente decisiva, en el ejercicio escritural y nada más que ahí.

Ahí: en la inestabilidad de los conceptos, en la insegura docilidad de los adjetivos, en los ritmos entreverados de las palabras, con sus vacilaciones y sus silencios. Ahí, a orillas del mundo, donde los ojos alcanzan y no alcanzan a descifrar las formas sensibles que buscan contener y apreciar. Experiencia de un vértigo privado, escribir sobre arte supone, en una medida importante, reparar con palabras la fuga de sentidos que una obra de arte desencadena en nuestro cuerpo, en nuestro ánimo, en nuestra inteligencia. En ese cruce de corrientes, en el espasmo de lo visible y lo decible, de lo cinético y lo espacial, de lo proyectivo y lo mnémico, toma lugar la escritura sobre arte. Un lugar que es el de toda escritura, claro está, pero que en este caso se presenta horadada doblemente, por ella misma y por aquello que la exige: escritura interpelada —exigida— por los inesperados asomos de lo sensible que la obra trae consigo.

Restos de paisaje es un libro que quiere ser leído también de esta manera (como una suma de ejercicios de crítica), pues sólo en el acercamiento a la obra de arte,

o más bien en permanente cercanía con obras y autores de distintas regiones y generaciones (autores con distintos intereses, intenciones, expectativas...), los textos que lo integran encontraron un lugar y un motivo. Ya está dicho, en vano se forzaría una unidad elemental. En cambio, se hallarán aquí despliegues escriturales marcados por ocasiones, datas, controversias, que insisten, seguramente, sobre ciertos tópicos e hipótesis de autor, del mismo modo que apuntan, siempre, a la puntualidad de la contingencia y a la reciprocidad exigida por la obra de que se trate. Pues en ello se juega siempre, e inapelablemente, a mi juicio, la envergadura del ejercicio crítico: en saberse cautivo de –y cautivado por– la reciprocidad. La reciprocidad, conjeturo, será ese espejo tramposo en el que busquemos acceder a las obras, rodeándolas y someténdolas, pero dejándolas incorporarse, al mismo tiempo, en nuestro fuero interno, para que cobren un relieve particular que nos fuerce, a la vez, al descentramiento, a la salida: rodeándonos también a nosotros mismos, por una vez, desde un lugar imposible.

Será ocioso insistir ahora, como parece habitual en estos casos, en la arbitrariedad del criterio que organizó esta selección. Toda recopilación acusará siempre algún rasgo fallido y tanto más aquélla que sea producto de los criterios espurios del propio autor. Opté, en definitiva, por ensamblar –o en disponer, al menos, en relativa proximidad– estos *restos* de un *paisaje* no del todo integrado, considerando tres rasgos que reconozco muy poco ortodoxos: que fuesen textos que creyera oportuno recuperar de una circulación muy restringida; que representaran mis ocupaciones o intereses de un momento determinado en relación con ciertas obras y con cierta concepción del trabajo crítico; y por último, que expresaran un resultado que me hubiese dejado más bien satisfecho (hasta donde eso puede ocurrirle a un autor). Obviamente, a poco andar me permití varias infracciones a este régimen. Algunos de estos textos han tenido una circulación amplia, no están aquí todos los que yo hubiera querido (más que nada, porque forman parte de otras publicaciones), y me pareció adecuado incorporar un par de excepciones que no respondían al criterio tácito de tratar sobre artes visuales. Pese a todo, confío en que la selección ofrecerá al lector interesado varios pasajes que le podrán resultar atractivos.

Durante el proceso de selección, mantuve firmemente el propósito de no retocar los escritos en lo más mínimo. Debo confesar que no siempre cumplí. No piense el lector que habré trampeado la causa: a veces cambié alguna puntuación, o mejoré un término, quizá eliminé alguna frase de más, y eso fue todo. Las reglas del juego consistieron en no intervenir ningún texto al punto de cambiar su ritmo original, o los términos empleados en su régimen argumental. Si bien esta selección abarca un período que apenas cubre los años 2003 a 2015, y se trata de escritos de muy diversa extensión y propósito, estimaría muy imprudente podar sus excesos o transformar sus méritos, como queriendo allegarlos a debates o empresas discursivas que nunca estuvieron en sus horizontes. Sin duda, en estos doce años los debates sobre visualidad y estética han tenido cambios importantes (a veces, con mucha precipitación); por necesidad, tales movimientos se ven reflejados, también, en estos escritos; intervenir sobre ellos de manera póstuma (ellos, que tanto deben a su condición circunstancial), hubiera supuesto terciar mañosamente en el tejido histórico de los conceptos, presunciones o intenciones a partir de los cuales fueron producidos.

El libro consta de tres apartados. El primero, “*Escritos sobre arte*”, reúne doce estudios de mediana extensión.

“...*Escribo tu nombre*” acompañó la muestra “Hilos de Ausencia”, de la artista Viviana Silva, en Sala de Carga (Santiago de Chile), en marzo de 2014, y fue publicado en el catálogo del mismo nombre.

“*La Furia D’Agata*” fue leído en la presentación del libro “Paraíso” (André Frère Éditions / FIFV, 2013), del fotógrafo francés Antoine D’Agata, el 28 de mayo de 2014, en la librería Metales Pesados.

“*El tímpano del ojo. Sobre ‘Chile 1971’ de Raymond Depardon*” fue leído con ocasión de la presentación del libro fotográfico de Depardon (Lom Ediciones, 2013) a que se alude en el encabezado, el 22 de octubre de 2013, en la librería Francesa Baobab de Santiago. Apareció en la revista digital Carcaj (www.carcaj.cl) en noviembre de ese año.

“*Para extraviarse como un recién llegado. ‘Poéticas de la Intemperie’ de Francisco Sanfuentes*” fue leído el 8 de abril de 2015 en la Sala Adolfo Couve (Facultad de Artes, Universidad de Chile).

“*Alfredo Jaar: visualidad y expropiación de la ceguera*” apareció en 2003 en la revista *Extremoccidente* (Universidad Arcis, año 2, número 3, p. 63-68) y al año siguiente en *Vértebra* (número 9, p. 78-91, año 2004).

“*Un autorretrato de Enrique Matthey*” fue publicado en 2007 en la Revista de Teoría del Arte N°16 (Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, p. 109-113).

“*La amenaza de lo actual en el arte chileno reciente*” fue el título de una ponencia en el coloquio internacional “La memoria insatisfecha: nuevas reflexiones sobre memoria, historia y política”, organizado por Princeton University y Universidad Arcis, desarrollado en el auditorio Jorge Müller de esta última universidad el 28 de junio de 2007.

“*Postdictadura y la conmoción del secreto (“Lonquén Diez Años”, de Gonzalo Díaz)*” formó parte, en 2005, del libro *Arte y Política*, editado por Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (Universidad de Chile, Universidad Arcis y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes), p. 27-32. Una versión levemente modificada apareció en VV.AA. (2007). *Historia, violencia, imagen*. Santiago de Chile: Ediciones del Departamento de Teoría de las Artes, Colección Teoría, N°17, p. 45-52.

“*El porvenir de la Avanzada*” fue leído con ocasión de la mesa redonda “La Avanzada a debate”, en el auditorio central de la Universidad Diego Portales, el 15 de octubre de 2008.

“*Del artista soberano y del arte como goce de la desinhibición*” fue presentado en octubre de 2012 en el coloquio internacional “*Malestar y destinos del malestar*”, organizado por LaPSoS (“Laboratorio transdisciplinar en prácticas sociales y subjetividad”). El coloquio tuvo lugar en el Auditorio de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

“*¿La resurrección de los signos?*” fue escrito para formar parte del catálogo de la intervención urbana “*La Resurrección de los muertos*” (Núcleo de Creación Iniciativa Bicentenario, Universidad de Chile), de Enrique Matthey, en abril de 2015.

“*Unos ojos dactilares*”, que aborda algunos trabajos de Pepe Guzmán, fue escrito hacia noviembre de 2014 para formar parte de un coloquio organizado por RETINA.Argentina, al que en definitiva motivos de salud me impidieron viajar.

El segundo apartado, “*Breves miradas*”, recoge textos dispersos que tuvieron, yo diría, propósitos acotados a comentar o acompañar determinadas obras. Tratándose de ejercicios breves no exentos de alguna intensidad, me pareció oportuno juntarlos en una sección autónoma.

“*¿Quién teme a Eric Cartman?*” fue presentado en el *Seminario Central de Investigación* del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso, el 8 de junio de 2007, junto con la exhibición de dos episodios de la serie animada *Southpark*, en el marco de un coloquio sobre el humor. Ese mismo año fue publicado en *Revista de Teoría del Arte*, N°16, Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, p. 119-124.

“*Dylan y la identidad velada*” fue el título de una transmisión emitida en el programa *Hablemos de Artes*, Radio Universidad de Chile, en mayo de 2008. Apareció, al año siguiente, en *Revista de Teoría del Arte*, N° 17, Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, p.37-40.

“*Un gris azul marino*” se escribió para el catálogo de la muestra *Ejercicios de distancia* de Miguel Cáceres, que tuvo lugar en Punta Arenas, en agosto de 2007.

“*¿La pelota no se mancha?*” formó parte del catálogo de la muestra colectiva *Clásico Universitario*. Sala de Arte CCU, 10 de diciembre de 2009- 30 de enero de 2010, p.47-51.

“*Presencia y deshabitación. “Trastocado silencio”, de Paz Lira*” fue un texto escrito para la muestra consignada en el título. Museo Nacional de Bellas Artes, Sala Matta, 22 de marzo-30 de mayo de 2012.

“*Calcografías líricas*” acompañó la muestra *Memorias calcográficas*, de Ximena Izquierdo. Universidad de Talca, Santiago / Talca, mayo-junio de 2012.

“*Los últimos reflejos*” fue escrito para un proyecto de catálogo del fotógrafo José Pablo Concha, en el año 2013.

Finalmente, siete textos de mediana extensión integran el tercer apartado de *Restos de Paisaje*. Bajo el título “*Posiciones*”, me interesó consignar algunas

participaciones en debates, presentaciones de libros, respuestas a revistas o propuestas sobre temas de interés general.

“*Arte, educación y contra-hegemonía*” apareció en un número especial sobre la Documenta de Kassel, de *Revista de Crítica Cultural*, N° 34, diciembre 2006, p.38-39.

“*Huelga de hambre*” fue leído en la mesa redonda del mismo nombre, organizada por Universidad Abierta – CEPA (Concejo de Estudiantes de Postgrado en Artes), en la sala Adolfo Couve de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, el 31 de agosto de 2011.

“*Mesianismo y destrucción*” fue leído para la presentación del libro de Willy Thayer, *El fragmento repetido. Escritos en estado de excepción* (Santiago: Ediciones Metales Pesados), el 14 de diciembre de 2006, en el Auditorium del Museo Nacional de Bellas Artes. Luego fue publicado en *Revista de Teoría del Arte*, N°16, Universidad de Chile, p. 115-118.

“*Althusser, ¿un pensador póstumo?*” fue leído en el Seminario Louis Althusser, que se desarrolló en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile (Sala Rolando Mellafe, 18 de diciembre de 2011). Más tarde, apareció en las actas del seminario, con una edición a cargo de Zeto Bórquez y Marcelo Rodríguez (“*Louis Althusser. Filiación y (re) comienzo*”) (Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, Colección Teoría, N° 28, p. 155-165).

“*El giro fotográfico del historicismo*” fue leído en la presentación del libro *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*, de Elizabeth Collingwood-Selby (Santiago: Ediciones Metales Pesados), que tuvo lugar en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Aula Virtual, el 12 de agosto de 2010. Luego apareció en *Revista de Teoría del Arte*, N° 19/20, Universidad de Chile, p.249-255.

“*El individuo es el lugar al que somos relegados. Sobre El arte agotado, de Sergio Rojas*” formó parte de la presentación del libro de Rojas, que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo el 18 de diciembre de 2012.

“*Cuestionario Charlie Hebdo*” presenta las tres respuestas a las preguntas que me formulara Alejandro Agostinelli, desde Buenos Aires (*Factor 302.4. El blog de Alejandro Agostinelli*, <factorelblog.com>), con motivo de una encuesta a distintos intelectuales sobre los sucesos de París, en enero de 2015.

Quiero reconocer muy sentidamente a los artistas y editores por el permiso para recoger los textos e imágenes que conforman este volumen recopilatorio, y principalmente por haberme instigado, alguna vez, a entablar un diálogo con las obras que aquí aparecen reseñadas. A todos ellos mi aprecio y mi agradecimiento.

Santiago, junio de 2015

I. ESCRITOS SOBRE ARTE



Viviana Silva Flores, "Hilos de Ausencia": Genealogías y Discontinuidades.
Instalación de pañuelos bordados, fotografía digital, audios y videos.
Medidas variables. Proyecto financiado por FONDART Regional, 2014.

... Escribo tu nombre

... Escribo tu nombre.

Un verso de Paul Éluard que el lector recordará –la hermosa anáfora del poema *Liberté*– es una de las primeras cosas que me vienen a la mente con los “*Hilos de ausencia*” de Viviana Silva. El poema de Éluard escala su ritmo en breves cadencias y toma la forma de un viento pausado, leve; la instalación de Viviana, en cambio, habita un tiempo mucho más lento, plagado de susurros, de cosas dichas en voz baja, de conversaciones compartidas a la hora del té, de trajines cotidianos. Es el tiempo del bordado. El poema de Éluard susurra también, a su manera: es un susurro de infancia, de desarraigo, de navegaciones y esperanzas. Ambos comparten una dulzura herida en lo más profundo. “*En mis cuadernos de escolar / sobre mi pupitre y los árboles/ en la arena y en la nieve / escribo tu nombre*”, leemos en la primera estrofa del poema de Éluard. También sobre “las imágenes doradas” y las “armas del soldado y la corona de los reyes”, seguimos leyendo, el poeta *escribe su nombre*. El mundo se ha vuelto una página abierta al nombre, al único nombre. Los bordadores de los nombres, en la obra de Viviana Silva, traen también sobre sí, sobre su regazo, la dulzura de un único nombre, que no será ya el nombre de una palabra, por grande que ésta sea (Libertad), sino el de un ser entrañable: el nombre del ser amado, el del padre o la madre, el del hijo o la hija, el del amigo, el del familiar, bordado para siempre por la mano que quisiera acariciarlo.

“*Hilos de ausencia*” es una coral. Una coral de manos y voces entrettejidas, una coral de cuerpos, de sentimientos, de añoranzas que tal vez se dicen por primera vez, de vidas recuperadas. ¡Cuántas ausencias se reúnen aquí, en esta coral! Pero hilando y rehilando se despierta, para cada miembro de este grupo, una palabra. ¿De qué está hecha la memoria, cuál es su fina materia? ¿Cuánta sombra y cuánta luz puede llevar un nombre? Eso quizá no lo sepamos nunca, pero no

es necesario. Los bordadores sí lo saben. Al menos, la escena dispuesta por la artista habrá favorecido el despertar de una palabra, de un nombre. Llevando el nombre sobre su propio cuerpo, sobre su piel, entre sus manos, los bordadores habrán comprendido en lo más íntimo, secretamente, el propósito que guió la operación de la artista: el de recuperar, para ellos principalmente pero también para la sociedad chilena en su conjunto, la potencia dormida de un nombre, de una latencia, de un rostro amado.

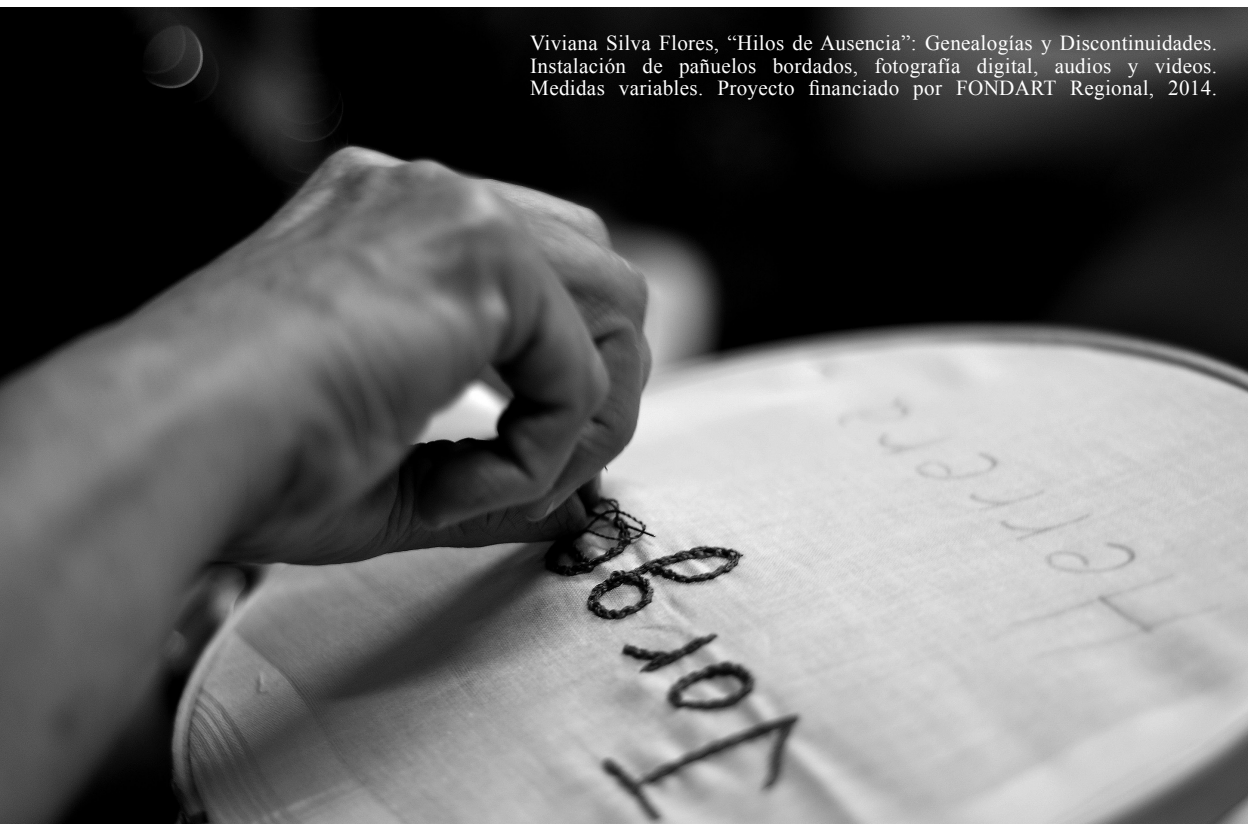
... *escribo tu nombre.*

“*Hilos de ausencia*” es un canto dolido, tramado en silencio, en el silencio de los encuentros domésticos en diversas residencias, a distintas horas del día, distintos días del año. ¿Podría Ud., por favor, escribir ese nombre, *su* nombre? Y henos aquí, ahora, mirando la muestra en *Sala de Carga*, a un costado del Palacio de La Moneda, ante el resultado final de una comunidad movilizada por el afecto del nombre amado. Son pocos los trabajos artísticos locales vinculados con la idea de recuperar el nombre de las víctimas de la represión militar, que hayan conseguido este grado de sutileza. Pienso en el proyecto “*Muro de la Memoria*” de Claudio Pérez, pienso en las maravillosas obras de Hernán Parada en torno a la desaparición de su hermano. Pienso, asimismo, en la serie *Buena Memoria* (1996) del fotógrafo argentino Marcelo Brodsky, o en algún tono particular en las obras del colombiano Oscar Muñoz. El esfuerzo de Viviana Silva —artista de una generación más joven— por hacer lugar a los nombres, toma pie en una estrategia ligada a lo que se conoce como “arte relacional”. Pero creo no incurrir en ninguna exageración si señalo que “*Hilos de ausencia*” es un trabajo cuyo ejercicio de memoria y disposición a activar la oralidad de los nombres, en el ámbito doméstico en que se desarrollaron estas sesiones, dista mucho de los parámetros meramente convivales, efímeros, del “arte relacional” europeo. Se trata, es cierto, de una obra “política”. Viviana ha trabajado también con los archivos y la documentación correspondiente al llamado “Caso de los 119” u “Operación Colombo”; se ha interiorizado, como artista y ciudadana consciente, de las circunstancias que rodearon a una de las operaciones emblemáticas dentro de la bitácora criminal de la dictadura militar y que compromete —habrá que recordarlo, siempre— a la plana mayor de la prensa escrita chilena, que hasta el día de hoy no ha reconocido su responsabilidad en

el sórdido encubrimiento de los hechos. También quisiéramos, un día, oír *esas voces*, asumiendo en su propio nombre –partiendo por un nombre principal: El Mercurio– el peso de sus actos personales y corporativos. Los nombres de los 119, los nombres de las víctimas de la represión política, se escriben *también* solicitando la comparecencia de esos otros nombres, los de los cómplices. Cuando un nombre se despierta, cuando un nombre se borda cariñosamente, despuntando y pasando por las telas, inscribiéndose letra por letra, puntada a puntada en los pañuelos, aloja en ese mismo movimiento de amor la invocación de muchos otros nombres, tantos como caben en nuestra memoria colectiva hecha y deshecha con jirones de esos nombres.

Quedarse entre los nombres, bordarlos, grabarlos sobre los pañuelos, urdirlos amorosamente haciéndolos pasar por la mano, por la voz, por la conversación, por el tiempo compartido, inscribirlos junto con su datación, supone una gesta personal para cada uno de los participantes que, independientemente de su sexo o edad, han querido asistir a esta movilización comunitaria, a esta pequeña agitación de cuerpos, de memorias y camaradería. Quedarse entre los nombres, escribir bordando el nombre y la fecha de desaparición, entraña, en una medida

Viviana Silva Flores, “Hilos de Ausencia”: Genealogías y Discontinuidades. Instalación de pañuelos bordados, fotografía digital, audios y videos. Medidas variables. Proyecto financiado por FONDART Regional, 2014.



importante, un paso solidario en un proceso de reparación. El arte de Viviana Silva tiene mucho del acto poético —en el sentido más eminente de la palabra— y no es raro que quisiera comenzar este texto rememorando a Paul Éluard más que a alguna autoría artística de reciente data con la cual el trabajo de Viviana pudiese entrar en diálogo. No es que el *corpus* de obra que ella ha desarrollado en los últimos años no exigiera esto último. Todo lo contrario; muchos de sus trabajos han sostenido una relación fructífera con pequeñas comunidades desapoderadas y marginales en varias regiones del mundo, promoviendo formatos de traspaso de la memoria con énfasis en las dinámicas del bordado (y de otras prácticas ligadas a la oralidad y la manualidad doméstica) sobre diversos soportes. Pero el suyo no es un arte “del sufrimiento” o del “refugiado” así simplemente, como quien notificara de una nueva categoría para uso indiscriminado en la oferta del arte global. El arte de Viviana Silva es un arte de la relación, sí, pero no necesariamente “relacional” en el sentido más aséptico y debilitado del término. Ante todo, se trata de una estrategia

Viviana Silva Flores, “Hilos de Ausencia”: Genealogías y Discontinuidades.
Instalación de pañuelos bordados, fotografía digital, audios y videos.
Medidas variables. Proyecto financiado por FONDART Regional, 2014.



exigente, cuidadosa, que sabe muy bien en qué territorios se desenvuelve y toma todas las prevenciones del caso. Por ello también es un arte valiente; se arriesga a hacer frente a pronósticos inciertos, a aventuras sin un resultado asegurado. Para ello es menester manejar con propiedad los factores en juego en cada proyecto. La habilidad de Viviana tiene que ver con un don preciado que no es tampoco el de la simple diplomacia, sino el de la fineza para plasmar, en términos acogedores para sus participantes, un espacio apropiado de comunión en torno a sus historias afectivas, manteniendo en todo momento un grado de intimidad que no resulta violentado de ninguna forma por el formato artístico.

Ellos escriben los nombres, *sus* nombres, los nombres que son también de todos nosotros. Pero hay un proceso largo involucrado en el ‘simple’ acto de escribir. Hay que empuñar el hilo, hay que atravesar las telas, los paños, los soportes, para bordar inscribiendo un nombre amado. Las manos tiemblan, los años acosan. No todos podrán, quizás, vencer ese proceso, pero está bien, nadie llega demasiado tarde, incluso aunque no llegue. Otro camarada empuñará el hilo redoblando sus esfuerzos y todos los nombres, de una manera u otra, serán escritos e inscritos para ser enarbolados. Ya no serán inscritos en los archivos —donde ya fueron ingresados hace algunos años—, ni en la pura memoria documental. Serán inscritos en el temblor, llevados por esas manos temblorosas que los acariciaron y que saben que esta vez, por mor de la poesía, escribir esos nombres será como acariciar esos cuerpos. Las memorias íntimas se escriben así, como jamás podrán serlo, a pesar de las buenas voluntades de tantas personas, las memorias públicas. Porque los nombres vuelven a casa, vuelven a los cuerpos cercanos, a los ojos, a las manos. El gesto poético de Viviana asiste a los participantes en ese proceso, como una dulce guardiana de las manos, en esta lenta gesta que consiste en bordar, escribiendo al unísono, como en una coral, como en una coreografía pausada, los nombres con hilos que son como hebras de luz, los nombres de la claridad, de la resistencia, del amor a la libertad. Ellos escriben y de pronto todos los cuerpos, tomándose de estos “*Hilos de ausencia*”, vuelven sobre sí, incorporándose en el tiempo presente, como lo quería también el poema de Éluard, siempre en presente: *escribo tu nombre*.

Santiago, abril de 2014



Antoine D'Agata, "Stigma".
Vilna, Lithuania, 2004.

La Furia *D'Agata*

No bien dispara su cámara los cuerpos se desquician. La cámara misma es un cuerpo desquiciado. Se abisma hacia adentro, se sale de foco, se enrosca, se aplasta y de pronto toma un plano medio, luego un ángulo cerrado, luego una agitación, una risa nerviosa, un plano picado, un guiño de muerte. Nadie sabe nada en un lapso de tiempo tan fugaz. No hay abatimiento ni quebranto. No hay placer ni lascivia. Hay una física, sí, una física rotunda, contundente, hay cosas que se doblan y se descoyuntan, hay vociferaciones, fatigas, caras mustias, chasquidos musculares que mueren en las comisuras de la boca. Hay muchos cuerpos que parecen un mismo cuerpo, muchos lugares que son el mismo lugar. Hay albedrío y extremas unciones, hay algo sacro, pero todos fuimos ya condenados.

Sobre todo hay ecos, ecos de cuerpos ajados. Cuerpos que se envuelven y maniatan, mordiendo el espacio en el vacío: bienvenidos al laberinto *D'Agata*. Aquí vivimos con ojos nublados y expiramos. Somos ellos y nosotros los infligidos. Como ellos y nosotros, agitándose en la caída, esos cuerpos se gozan sin piedad, sin esmero tampoco, condenados y vacíos, alegres y abiertos, simples cuerpos, nada más que cuerpos, en la hora cero, en el tiempo mínimo, abrupto, sanguinario, del ahora. El ahora bendito de los cuerpos que se alzan para seguir cayendo. Y así, cayendo desmesurados, expiran. Expían.

Si forzáramos estas imágenes más allá de sus encuadres, el laberinto *D'Agata* se podría imaginar como un inmenso corredor en el que nada llevara nunca a ninguna parte, un corredor ciego en el que nada tampoco escapara nunca de sí mismo, condenado a agitarse en el ahogamiento de un movimiento desmesurado y estático. De hecho, la figura del corredor aparece más de una vez en este libro que ahora nos toca presentar, entre las noches porteñas y los *flash backs* de Phom Penh, Cambodia, entre la pasta base y las metanfetaminas. Sobre todo habrá que advertir que la bitácora de *D'Agata* en “*Paraíso*” (André Frère Éditions, FIFV, 2013), se abre con “El último espejo”, un hermoso poema de Leopoldo María Panero:

“Todo aquel que atraviesa el corredor del Miedo / llega fatalmente al Último Espejo / donde una mujer abrazada a tu esqueleto nos muestra / cara a cara el infierno de los ojos sellados...”. El corredor del Miedo de D’Agata nos tumba sobre todas las soledades, fermentando una sustancia oscurecida. Es un mundo de pavores. Esa sustancia oscurecida no pertenece a lo nocturno. Su oscuridad proverbial viene de muy lejos, de una agonía feroz. “Mi empatía con el mundo oscuro se paga al contado”, ha dicho alguna vez Antoine d’Agata a propósito de su trato con la droga, con el tráfico y la prostitución. Los espectadores cautivados por la belleza sobrecogedora de algunas de estas imágenes (un brazo sangrante, un perro acurrucado formando un círculo perfecto, una espalda contornándose, dos cuerpos engarzados) no sabemos cómo relacionarnos con el agonizante. ¿Qué significa esta agonía? No lo sabemos con certeza. No hay ninguna indicación específica al respecto. Estas imágenes no hablan, estallan. Son voces, son cuerpos estallados. Con dificultad hallaremos en ellas evidencias. No declaran situaciones o incidentes. No son costumbristas. Secretan. Caen, ruedan, se tuercen. Son cuerpos inestables. Se desquician como los mismos cuerpos que capturan, como todos los cuerpos de D’Agata. ¿Y qué es lo que cae aquí, que es lo que cae con la caída de estos cuerpos que se alzan frenéticos en el instante preciso en que parecen desfallecer?

A mi modo de ver, la fotografía de Antoine D’Agata se vuelve tanto más interesante en la medida en que toma el relevo de un documentalismo *hardcore* que ha hecho escuela (en la línea de un Larry Clark o una Nan Goldin, sus mentores en el International Center of Photography, Nueva York, a comienzos de los ’90), infligiéndole a las convenciones sobreentendidas del género, sin embargo, una férrea transformación. La obra de D’Agata, en su tensión, en su fuerza descomulgada, nos arroja lejos —inesperadamente lejos— del reporte desclasificado de sujetos marginales, de sus caracteres y sus vidas íntimas, de sus vivencias y sus biografías —dejándonos apenas, si acaso, una visión parcial y agitada de algo escurridizo que se aloja en sus cuerpos. “*Paraíso*”, el libro que tenemos entre manos, es una prueba palpitante de lo que acabo de decir. La obra de D’Agata —entre la que se cuentan títulos fundamentales de la fotografía actual, como “*Vortex*” (2003) o “*Stigma*” (2004)— acomete furiosamente contra las caras, contra las actitudes, contra las narraciones domésticas de la dependencia y la vergüenza. Justo cuando creíamos lo contrario y nos disponíamos a un recorrido

sórdido por el sub-mundo porteño, nos damos cuenta de que D'Agata atormenta las premisas de las series temáticas, de los documentales fotográficos, del retrato tardo-realista y de todo lo que sepa a *marginalia*. Su problema es otro. Lo que quiere hacer es atravesar las caras. Lo que quiere hacer es tocar los cuerpos. Lo que quiere es desquiciarlos (repito). Lo que quiere es bendecirlos con una caída en que sólo son cuerpos, nada más que cuerpos vivos, vueltos sobre sí en un presente absoluto. Y eso sólo puede dárselo la mayor y más grande de las perras, la fotografía. Entre todas las agonías, ésta es una agonía mayor, pues remite a una dependencia final incontrarrestable (nota llamativa: escasamente D'Agata habla de “fotos” en esta bitácora plagada de encierros, de intercambios sexuales, de correos electrónicos, de pesadillas camboyanas). Es llamativo, pero a la vista del conjunto de la obra del autor no es algo extraño. A D'Agata no le queda sino nutrirse de esta droga dura, despiadada, innombrable, de la que tampoco puede ni quiere escapar, porque le promete el paraíso de la vivencia en presente, aunque sea por un instante, en el espejismo del instante que cae junto con todos los cuerpos, como cuerpo principal. La furia D'Agata, la furia animal que nos acomete desde todos lados en el laberinto D'Agata, es aquella que toma a los cuerpos para acosar a la droga que promete la plenitud del presente, el paraíso artificial del presente, el paraíso de los cuerpos excitados que nacen y mueren en el mismo momento, antídoto y veneno del tiempo, la fotografía.

Es eso lo que la obra de Antoine D'Agata tiene de más osado, si es que alguna utilidad le prestamos a este término manido. Es al narcótico fotográfico que esta obra nos arrastra a la fuerza —a sus malos olores, a su podredumbre, a sus exhalaciones infectas—, como si nos acercara a la fijeza de un vértigo peligroso. ¿De qué vértigo se trata? Es sencillo, lo decíamos recién: lo que quiere es atravesar las máscaras, romper las mediaciones, chamuscar las distancias, denigrar a los “personajes” con sus “máscaras” y sus tipologías para acceder a los cuerpos, a las carnes, al único lugar de la palpitación, donde vibra la destinación de la fotografía en el laberinto *D'Agata*. D'Agata quiere romper todos los contratos posibles que reparten roles y distancias respetuosas entre los fotógrafos y los modelos, en definitiva (lo paradójico del caso es que difícilmente hallaremos un fotógrafo más respetuoso y leal con sus modelos/camaradas ocasionales). Ese viejo juego peligroso es el que atrapa, como a pocos, a D'Agata. Romper los contratos simbólicos y violentar a los modelos, tener la garantía de la última

palabra, actuar con absoluta inmunidad en pos de consumir la traición de que toda fotografía es portadora —he aquí un tabú que pocos fotógrafos se animan a mirar de frente alguna vez, aunque todos ellos, especialmente los retratistas, se confronten permanentemente a su seducción. De eso se trata, de traspasar el velo, de romper el himen, de agujerear el rostro que se vuelve una máscara fija y alcanzar la carne trémula, alcanzar en la carne el tiempo que por ella se desliza tembloroso, y todo ello al precio de una sensación que podríamos asimilar a la culpa. No por nada habrá gustado tanto referirse a esa culpa, a propósito de su propia obra magistral, una Diane Arbus, cuando declaraba sentirse una hipócrita, la peor de las manipuladoras, al momento de relacionarse con los individuos que pueblan sus imágenes con sus cuerpos extraviados y sus miradas anómalas. Ella también, insigne retratista, fue arrebatada por la creencia en ese breve espacio en que se rompe toda fijeza acordada y se sorprende, por fin, salvaje, la carne misma, la cara que se sale de sí, escapándose de todas las máscaras que buscan contenerla.

Es otro, entonces, el contrato que entabla D'Agata con sus modelos, pero también con nosotros, los espectadores, y principalmente con la propia práctica de la fotografía. “No es aceptable para un fotógrafo no ser más que un *voyeur*”, suele repetir, y ya sabemos cómo entender estas palabras. Pero, ¿acaso la fotografía puede superar su voluntad voyeurista? ¿Qué clase de pretensión sería ésa de una fotografía en *situación*, de una fotografía en devenir, en estado de agitación —y por qué no: en estado de gracia? ¿Puede haber una fotografía en el esplendor del presente, ella que siempre ha merecido tantas atenciones en virtud de sus poderes balsámicos de rememoración y testimonio? Hay que abolir las distancias, exclama D'Agata, hay que librar a la fotografía de esas distancias que ella misma se ha encargado de amparar, distancias según las cuales la imagen recubre el mundo lejos de las pasiones y sensorialidades, de los riesgos y prácticas extremas del propio fotógrafo. Hay que comprender por una vez —parece decir D'Agata— lo que quiere decir “instante decisivo”, hay que carraspearlo, hay que hacerlo chirriar con la fotografía, hay que caer en cuenta, en definitiva, que la escritura fotográfica se dice en el fulgor de los cuerpos, en ese fulgor que es su caída, en el centro de ese instante que sólo ella captura en la cúspide de su agitación, en plena vibración.

Pues sí, la fotografía puede ser vibración. Quizá sea ése el *paraíso* D'Agata. Al menos es el único “paraíso” que puedo imaginarme asociado al nombre de este inmenso fotógrafo. El “*Paraíso*” D'Agata recaló —se desfondó, dan ganas



Antoine D'Agata, "Atlas", fotografía de su serie
"Cuerpos mutilados". Phnom Penh, Camboya, 2012.

de decir— en el puerto chileno de mares y fuegos tristes, Valparaíso. Jugando de manera impostora con una mala mezcla de francés y español, Valparaíso puede leerse “Valle del Paraíso”. Sólo que aquí lo que no hay son valles, y difícilmente alguna especie de paraíso. Las imágenes de este libro son extremadamente crudas, algunas difíciles de ver, y la mayoría entreveradas con otra clase de fuegos, con otras remembranzas de viajes recientes—aspecto interesante éste de las bitácoras del autor: la de darse a leer un paisaje, una atmósfera, una ciudad, un encuentro, con la interpolación de un registro anterior que catapulta la imagen actual en la vibración de un choque reminiscente (en este caso, según leemos en el libro, en sus convulsivas y por momentos estremecedoras aglomeraciones de palabras, se trata de experiencias acontecidas en Phnom Pehn, Cambodia).

D’Agata y Valparaíso, D’Agata *en* Valparaíso era, desde luego, una fórmula probable: un fotógrafo indomable en una tierra refulgente de malas noches, de malas muertes y malas juntas, de insomnios y errancias, de tráficos y adicciones, de escapes paranoicos en la pasta base, de imágenes impuras, de pesadillas neoliberales y malestares cancerosos. Un paraíso para la fotografía de D’Agata, sin duda, pero en absoluto por la belleza de sus estampas marítimas o de sus cerros, o incluso de sus bares y de su bohemia —nos encantaría creer eso—, sino por ese pequeño fulgor mortecino que se resiste a ser extinguido y que a poco deambular, a pesar de su condición diezmada, en el menor recoveco del puerto, en cualquiera de sus noches, ostenta todo su vigor. Ese fulgor mortecino que sólo sabe ser cautivado por la cámara fotográfica. Un fulgor mortecino que es algo difícil de asir, algo impalpable, una vibración. La fotografía salvaje de D’Agata no sale de paseo, ya lo decíamos, no goza tampoco de las miradas postales, ni de los paisajismos contemplativos; se chamusca ella misma, se tuerce y se extravía, se desquicia ella sola en el abismo de los cuerpos que se encuentra —de los adictos, de los suicidas, de las prostitutas, de los vecinos, de los cercanos, de los extraños—, se agita en la exaltación de su caída, en su devenir vibración de vida y muerte. Acaso sea ésa, en definitiva, la definitiva belleza de la obra de Antoine D’Agata, que hallará en el puerto una nueva estación para su agonía y su pervivencia, para su abismo, para su credo: no salimos de la fotografía porque estamos condenados a la agonía fotográfica, no salimos de la fotografía porque ella es el nombre de lo que se agita cayendo, no salimos de la fotografía porque no se escapa a la caída desmesurada de los cuerpos.

Bienvenidos a la furia sin nombre. Todo en este libro nos da la bienvenida, pero debemos comprender de qué se trata. Miremos con calma cada una de estas imágenes, aún si en ocasiones se nos tuerce la vista. Miremos, respiremos con ellas. Bienvenidos al paraíso, nos dice una voz sorda, bienvenidos a la fotografía en su palpitación, en su estado de agitación y de gracia, en su agonía feroz, en su nueva respiración, furiosa y libre, la respiración *D'Agata*.

Santiago, mayo de 2014



Raymond Depardon. "Santiaguinos",
pertenciente a la serie *Chile 1971*, 1971.

El tímpano del ojo

Sobre “*Chile 1971*” de Raymond Depardon

Hojea un libro de fotos como quien avanza de umbral en umbral. Hojea un libro de fotos como todo documento fotográfico que se expone a ser visto en nuestras manos: un poco desprevenidamente, llevados por una mezcla de reconcentración y desatención, con ese aire de ir improvisando un camino de lectura a la medida de nuestra predilección, un camino de incertidumbre gozosa entre imágenes que se siguen y se acompañan y entrechocan con ganada ligereza. Hojea un libro de fotos que en ese vaivén de la mirada guarda una brisa que se acumula y que se traspasa de una imagen a otra, pero que guarda también, y en este caso ostensiblemente, señales de otros tiempos, vigiliadas, marchas, cuerpos en tensión, ademanes de voces alzadas, paisajes recobrados, gestualidades renacidas. Hojea un libro de fotos que lleva la firma de Raymond Depardon, el prestigioso foto-reportero y cineasta, co-fundador de la agencia Gamma junto a otros ilustres como Hubert Henrotte o Gilles Caron y activo miembro de Magnum desde fines de los años ‘70. Hojea la firma también, entonces. Y hojea el lugar y la data: *Chile 1971*. La firma, el lugar, la data. Hojea en ellos el peso de las imágenes, pero sobre todo el peso de las dos imágenes que abren y cierran, respectivamente, el libro que tenemos entre manos: el retrato de un campesino con sombrero negro, las manos en los bolsillos y el rostro frontal, como poseído por una rectitud y una convicción desafiantes (“*Provincia de Cautín, entre Temuco y Puerto Saavedra, asentamiento ‘Arnoldo Ríos’*”, p. 15), imagen que ocupa asimismo la portada del libro de Depardon; y el retrato a doble página, rodeado por el fuego de las miradas de una multitud cercana, del Presidente Allende tomado, él también, de frente, con una sonrisa esta vez de rectitud ya no desafiante sino acogedora (“*Allende tras la Parada Militar, Parque Cousiño, 18 de septiembre*”, p.118-119).

Hojea un libro de fotos, entonces. Avanzar por sus páginas de umbral en umbral, volviendo sobre nuestros pasos, demorándonos, deteniéndonos fijamente, conjeturando; tal ha sido nuestro cometido y, en esta oportunidad, queremos que

sea ésa nuestra invitación. Hojear un libro de fotos de Raymond Depardon, dejarse habitar por él en la suma de los días, significa muchas cosas para el lector. En este volumen, *Chile 1971*, ingresamos por los laberintos de una memoria de paso, de una agitación recuperada desde antiguos rollos que, de pronto, sin advertencia, nos traen un viejo aire renovador. Un Chile inadvertido para las generaciones recientes se hace un sitio entre nosotros. De una imagen a otra rodamos entre umbrales de tiempo. Unos viejos cuerpos familiares, personajes de nuestros paisajes y de nuestra sangre, saltan de estas páginas para someternos al escrutinio de su interpelación. El rostro redondo y entero del funcionario de Cementera Polpaico en una marcha por la Alameda (p.50). Los niños en los campamentos al sur de la capital exponiendo sus abiertas sonrisas a pesar de la indignancia que parece lacerarlas (p.55, p.57). Los jóvenes de izquierda copando las calles con ánimo inquebrantable, compacto, fiero (p.53, p.98, p.99). Los grupos organizados de campesinos revolucionarios cerrando filas ante la cámara, blandiendo consignas, miradas de acero, herramientas, puños en alto, convicción (p.37-41). Los mismos grupos en interiores húmedos, calados por el paso de la luz, cambiando entre ellos palabras más reposadas probablemente, escuchándose con atención. Algunos de estos interiores, sin duda (por ejemplo la breve secuencia entre las páginas 27 y 33), califican entre las imágenes más logradas de la obra de Depardon: su maestría en la medida del contraluz y en el manejo de diversas texturas lumínicas dentro del plano, en beneficio de un retrato comunitario lleno de expresividad, saltan a la vista.

Hojear estas fotos, remontar sus umbrales, encontrarse con estos vientos de cambio, con estas miradas férreas, tiene, para un hijo curioso de los años que habrían de venir, para quien pueda ser hijo de esta misma generación retratada, algo de redención. Por lo que acabo de describir, se adivina todo lo que está en juego en el espacio que media entre el retrato del campesino, en el frontispicio, y el retrato de Salvador Allende, como colofón. En el ritmo cautivador que las imágenes van formando a lo largo de este libro, en esos paisajes e historias que se transmiten energías desconocidas, cabe el universo entero de una mirada. La mirada de Raymond Depardon deja estelas grabadas profundamente en el espectador. Sus escaramuzas visuales, el fragor de esos cuerpos topografiados por su cámara (muchos primeros planos inmersivos, algún ademán permanente de contrapicado), se vierten en estampas que fue recolectando a lo largo de un

recorrido por Concepción, por las cercanías de Valdivia y Temuco, por tierras mapuches, por la isla de Chiloé, por Santiago. Ese trajín, esa mirada abierta y recolectora, fue derivando (y el autor lo notó a poco andar con resuelto entusiasmo) por un Chile efervescente y organizado, por un pueblo en andas y en estado de agitación. Muchas de sus fotos lo manifiestan con notas de madurez que no dejan de sorprender, si se piensa que Depardon contaba por aquel entonces menos de treinta años. En varias de estas imágenes el pueblo desborda las calles, es cierto. Pero también, como contrapunto, Depardon supo dar con escenas de intimidad estremecedoras. En ellas, se hace inevitable pensar en cierta sensación de derrota. El pueblo aparece muy consciente de sus medios y de sus empeños colectivos, pero no escapa, a los ojos de Depardon, al fantasma de sus padecimientos y de la necesidad vital de vérselas con ellos en el día a día. En este paisaje íntimo de un Chile alzado, tal como nos lo narra la mirada extranjera de Depardon, ambas visiones, la efervescente y la flagelada, de un modo u otro están coligadas. Si hay un mañana que aparece en estas fotografías, es sin duda ese mañana lleno de luz que rebasó de hermosura durante la primera etapa de la Unidad Popular. *Sotto voce*, sin embargo, estas mismas fotografías grafican ese otro mañana, esa versión con menos auroras por la que ronda la inquietud que asola a las familias campesinas y proletarias, la inquietud siempre creciente por los cruentos rigores cotidianos.

Esas notas sutiles de desolación no hacen mella, empero, en lo que es el tono general de este bello ensayo visual de Raymond Depardon. Insistamos con nuestros dos retratos de cabecera: entre el campesino del campamento ‘Arnoldo Ríos’ al inicio y la estela del Presidente Allende al final de estas páginas, primarán sobre todo cuerpos latentes, ansiosos, intensos, que parecieran sentirse vigorizados, como saliendo de sí mismos permanentemente, incontenibles, en estado de arrojo. Yo diría que en el tratamiento de esta fuerza energética de los cuerpos, de esta colectividad en movimiento, reside uno de los elementos más característicos de la firma Depardon, de su universo fotográfico, de su mirada. En este caso lo notamos tanto en los encuadres grupales de los campesinos, que son tomas más bien estáticas, como en las capturas callejeras de las manifestaciones de la Unidad Popular (hay un par de ejemplos notables de este efecto ‘físico’ de movimiento y aproximación, en algunos clichés del presidente Allende cerca de la multitud que lo saluda buscando abrazarlo, en las páginas 60 y 62). Pero al decir esto no me estoy refiriendo solamente a escenas registradas por Depardon como fotógrafo

de guerras, en sus experiencias en el Líbano, en Argelia o Venezuela. Al reparar en esta energía de cuerpos en desplazamiento, estoy pensando más bien en un trabajo como “*Correspondance New Yorkaise*”, uno de los más influyentes y universalmente celebrados de nuestro autor. “*Correspondance New Yorkaise*” fue una colaboración encomendada a Depardon de parte de *Libération*, fechada entre julio y agosto de 1981, consistente en el reporte para las páginas internacionales del diario de una imagen fotográfica captada en la ciudad de Nueva York acompañada de un texto. En un giro del mayor interés para el devenir de la práctica fotográfica, Raymond Depardon despachó verdaderos enunciados mixtos: las imágenes se veían directamente interferidas por el texto, que más que acompañar o ilustrar el “sentido” de la captura, operaban una mutación suspensiva de enorme impacto estético. Mi intención al recordar esta obra clásica de Depardon apunta en otra dirección, sin embargo. En “*Correspondance New Yorkaise*” encontramos un conjunto de imágenes que acusan un marcado dinamismo de los planos, al modo de un Garry Winogrand o de la *Straight Photography*, o de los retratos anónimos, obtenidos con un olfato rapaz, a la manera de las cámaras ocultas en el metro que Walker Evans patentara adscribiéndoles una eficacia artística a fines de los años ‘30. Hay algo en Depardon, en síntesis, que se siente a gusto y que se mueve con ostensible soltura cuando se trata de encuadrar cuerpos en un mismo espacio, o de interceptar esos cuerpos con el lente en un primer plano, o de provocar un efecto inmersivo y envolvente que hace sentir al espectador una captura cinética de la escena pública.

Es lógico dar por sentado que esas virtudes las pudo desarrollar Depardon con sus experiencias en el frente como foto-reportero. Pero el caso es que en un libro como *Chile 1971*, ellas adquieren el vigor de una poética personal al servicio del retrato de un pueblo movilizad. Anotamos un momento atrás la lograda maestría en el manejo de interiores, por ejemplo en las imágenes de los campesinos congregados. Depardon exhibe en estas fotos una capacidad especial para trabajar con las miradas de los modelos. Podría recorrerse todo este volumen enfatizando la composición de las miradas. Las miradas prolongan el espacio fuera del campo visual, un poco a la manera de la pintura moderna francesa –y ya sabemos, desde Édouard Manet, que se puede construir toda una espacialidad fragmentaria, fracturada en micro-escenas y en cromatismos liberados, partiendo por miradas refractarias de individuos que no constituyen, entre sí, un espacio

común, a pesar de ocupar un *mismo* espacio. El acento de Depardon no es el de Manet, eso es claro: su objetivo al romper la unidad de las miradas (cuando lo hace), es proyectar los cuerpos individuales en dirección de un campo de acción más amplio, más abarcador. Esa disparidad de ángulos y de trayectorias en las miradas tiene, pues, un sentido de prolongación y de apertura, y no de fraccionamiento o desintegración. Así es como Depardon tiende a aglomerar las cuerpos, volviéndolos compactos y unitarios, miembros de un mismo colectivo, disparando simultáneamente sus miradas hacia distintos planos proyectados fuera del campo. El horizonte se sitúa, pues, dentro de la imagen, *en las miradas*. El horizonte está aquí delante de nosotros y nos mira a la cara. Dicho de otro modo, Depardon configura plásticamente, centrándose en la composición de los cuerpos, de las miradas y las expresiones, la condición expansiva de un pueblo en movimiento.

Estas decisiones composicionales estaban claramente activas en el imaginario y en las intenciones estéticas del fotógrafo. En la conversación con Philippe Séclier, fechada el 4 de mayo de 2013 en Clamart (Hauts-de-Seine), que junto con el texto de Faride Zerán funciona como introducción al libro, Depardon se refiere a este trabajo en Chile como a un ejercicio exploratorio que le dio el impulso para sondear “otra fotografía”. De acuerdo a sus palabras, el recurso a posibilidades de expresión y elaboración menos restringidas, más versátiles y lúdicas, estaba ligado en una medida importante al lenguaje cinematográfico. “Este reportaje fue muy importante para mí”, señala Depardon, “me abrió a otra fotografía, en el sentido en que me permitió darme cuenta de que no estaba obligado a ir a todos los consejos de ministros en París o a las visitas oficiales de presidentes, que eran lo cotidiano de la agencia. Como me gustaba mucho el cine, cuando hacía esas fotos tenía en la cabeza las películas de Eisenstein o Dovjenko —aunque no tenían nada que ver— sobre todo cuando tomé esa foto de los tres campesinos en Temuco. Esas tres bellas cabezas en contrapicado... Hay como un elogio de los trabajadores, de los campesinos”¹. ¿Se referirá a la imagen titulada “*Consejo de campesinos en Puerto Saavedra, provincia de Cautín*”, que abarca las páginas 66-67? ¿O quizá al contrapicado todavía más marcado de la página 35 (“*Fundo forestal en Santa Adriana, cerca de Nacimiento*”)? Esto último es menos probable, no sólo por razones geográficas: son retratos de cuerpo entero de tres campesinos de brazos cruzados que lideran a un grupo que los acompaña un poco más atrás. Y aún otras

¹ “Entrevista a Raymond Depardon”, en Raymond Depardon (2013), *Chile 1971*. Santiago: LOM Ediciones, p.13.

imágenes de consejos de campesinos, o de marchas en la ciudad, ahondan en esta especie de heroica estatuaría cinematográfica, que Depardon declara tributarias de la vanguardia rusa de los años '20.

Si pensamos en las imágenes tomadas por Chas Gerretsen, David Burnett o Marcelo Montecinos en los días inmediatamente anteriores al golpe de Estado y en las cruentas jornadas que habrían de seguir (y vale esta mención puesto que las imágenes de Gerretsen y Burnett, reunidas junto a las que Depardon tomó en la época de la Reforma Agraria en un número *hors-série* de la revista *Reporter-Objectif*, bajo el título de *Chile*, se hicieron merecedoras de la prestigiosa *Capa Gold Metal*), o si pensamos en el espléndido trabajo sobre las primeras horas posteriores al golpe de otro insigne fotógrafo, Koen Wessing, reparamos instantáneamente en la diversidad de ambientes, de atmósferas, de intensidades espaciales que toman consistencia en sus lentes, en marcado contraste con el *Chile 1971* de Raymond Depardon. En las fotos de Burnett, imágenes estremecedoras de calles sitiadas, de quema de libros, de detenidos temerosos y perplejos, prima el ruido de las órdenes militares. Las metralletas colman los encuadres y los direccionan de manera unilateral. En algunos trabajos de Wessing, un silencio gigantesco ha asolado la ciudad, generando un vacío y una distancia incontrarrestables entre los pocos cuerpos que asoman y retoman los circuitos conocidos. Por ello, la abertura del ángulo del lente tiende a acaparar todo el espacio disponible en torno, como haciéndonos sentir la inmensidad abatida de la ciudad desolada. Incluso entre dos personas, entre un militar y un detenido, por ejemplo, Wessing supo captar no tanto la intimidación que provoca un cuerpo abalanzado sobre el otro, cerrándole el paso o reduciéndolo, como el espacio vacío que media en ese sometimiento volviéndolo posible. Wessing, si nos animamos a decirlo así, es un fotógrafo de los espacios muertos que de repente se instalan, abriéndose como forados profundos, en la atmósfera que cubre a los cuerpos sitiados. Sabemos que estamos hablando de una ciudad que sufre, de un país maltratado y en penumbras, de clandestinidades, de ahogos y despojos, y aún así, mirando las imágenes de Koen Wessing, en algún rincón de nuestra sensibilidad atribuimos a la mano del fotógrafo la conmoción que nos sobrecoge al mirar esas escenas.

Creo necesaria esta acotación para situar la indicación de Depardon sobre esa “otra fotografía” que mencionábamos un momento atrás. Es obvio que esa “otra fotografía” es, simplemente, *la* fotografía. Pero una tensión marca la frase de Depardon, una tensión que como sabemos habita en el corazón de la práctica de



Raymond Depardon, "Cautín Province",
pertenciente a la serie *Chile 1971*, 1971.

muchos fotógrafos documentales. Es la idea de la autoría, de los límites autorales en la adhesión al referente, para decirlo con Roland Barthes. Como se sabe, era una discusión candente, de “corriente principal”, a comienzos de los ‘70. A confesión de partes, relevo de pruebas: ya vimos que Depardon declara, en la cita anterior, su preferencia por el aspecto más lúdico y plástico de la toma fotográfica. Yo añadiría algo más, a partir de la disparidad de los recursos plasmados en las imágenes de Koen Wessing, en comparación con las fotos de Depardon. Es natural establecer el fuerte acento de dos momentos históricos incomparables para la nación. *Chile 1971*, ya lo dijimos, enarbola un relato visual “de la tierra prometida”, para usar palabras de Faride Zerán en el escrito que acompaña esta edición². Pero sucede también que los grandes fotógrafos, sea cual sea el género al que se dediquen, son capaces de imprimir a sus capturas una potencia manifestativa de una cualidad suplementaria. Wessing, en el apremio de las circunstancias bajo las cuales le tocó retratar a un pueblo oprimido, supo calibrar con delicadeza esos amplios espacios deshabitados en sus planos fotográficos. Captó esa arquitectura de los cuerpos, ese vacío opaco y duro que transitaba las calles, con intuición soberbia y supo modelarla en términos magistrales. Raymond Depardon, en el otro extremo de la gama emotiva, en el entusiasmo más pleno que alguna vez, si acaso, ha inundado Chile, se dedicó no simplemente a aprehender la evidencia visible de ese entusiasmo, sino a traducirlo en la potencia de unas imágenes bien meditadas y resueltas. Para ello, supo cotejar y mensurar adecuadamente el entusiasmo, la esperanza y la organización colectiva, con ese enigmático “tímpano del ojo”, con ese intangible que hace la singularidad de la autoría y que la fotografía moderna, especialmente en el género del reportaje documental, ha incorporado como patrimonio de la cultura visual contemporánea.

Como a todo aventurero, cuarenta años después, a Depardon le ronda una cuestión turbadora, una pregunta no solamente imposible de responder de modo satisfactorio, sino además capaz de desatar un vértigo infinito. “¿Qué es lo que hacemos aquí?” (*Qu’est-ce qu’on fait là?*), se cuestiona a sí mismo en la conversación con Philippe Séclier. ¿Por qué vinimos aquí, aquí precisamente, a sacar fotos? ¿Qué nombre tiene ese impulso secreto, despiadado, casi suicida, que me arrastra hasta la orilla de las cosas, y me sacude al punto de querer volcarme encima de ellas, hasta que me quemen o me agosten, hasta que acaben conmigo

² Cf. Faride Zerán, “Es 1971, y Chile es la tierra prometida...”, *loc.cit.*, p. 5-7.

al estallarme? Yo no dejaría pasar, ya que el propio Depardon lo menciona, ya que al propio Depardon le escapa de la boca –tal vez sin quererlo, tal vez premeditadamente– no debiera dejar pasar la mención a la desaparición de Gilles Caron en Camboya, en abril de 1970, co-fundador, al igual que Depardon, de la agencia Gamma. ¿Por qué venir aquí, hasta aquí, qué es lo que se hace aquí, sacando fotos? Es la pregunta del etnógrafo, apunta Depardon, pero con todo el sabor de reflejar, en verdad, un misterio profundo de la fotografía. Caron, uno de los más grandes fotógrafos de su generación, desaparece trágicamente a los treinta años. Pocos meses después su amigo Depardon, arrastrado por ese engimático frenesí de la fotografía, parte a Chile, al extremo sur, donde el mundo se sale de la geografía. El viaje, nos enteramos ahora, se hizo parte, indirectamente, acaso inconscientemente, de un proceso de duelo. *¿Qué es lo que hacemos aquí?* ¿Se viene hasta aquí a presenciar el proceso revolucionario en marcha, a compartir con campesinos y jóvenes, a retratar al Jefe de Estado y a sus camaradas? ¿Se viene a reencantarse con la infancia en la campiña en el valle de la Saona, a dejar entrar el aire nuevo en cada imagen, a estimular con delicadeza el “tímpano del ojo” del fotógrafo...?

Sea por fervor al oficio o por sentimiento elegíaco, por una obsesión secreta o por una curiosidad desmedida por el mundo, por todo ello junto o por otra cosa, Raymond Depardon inscribió con su talento algunas de las imágenes más bellas de Chile y su gente, en uno de los períodos históricos más excitantes que haya vivido Latinoamérica. Han pasado más de cuarenta años desde la realización de estas imágenes y Chile ha sido drásticamente transformado. Pero hay algo en el paisaje profundo, en el paisaje de las caras y los gestos, que Depardon con su tímpano del ojo supo apreciar y contener maravillosamente. Las muchedumbres, sus cánticos e insignias, habrán desaparecido, habrán sido acalladas, pero los hijos y nietos de esas generaciones han dado rienda suelta, en los años recientes, a formas parecidas de entusiasmo y fervor. Hojear este libro de fotos, hojear *Chile 1971* de Raymond Depardon, en esta hermosa edición de LOM, es como un regalo inesperado que nos recuerda, también, *qué hacemos aquí*.

Octubre de 2013



Francisco Sanfuentes, "Lugar para mirar el cielo". Proyecto "Poéticas de la Intemperie".

Para extraviarse como un recién llegado. “Poéticas de la Intemperie” de Francisco Sanfuentes

Hay libros que pertenecen a una estirpe singular, que honramos como lectores apresurando sus líneas en busca de un pequeño recodo donde acomodarnos un momento, tomar aire, levantar la vista y mirar las cosas en torno sintiendo que están ahí por primera vez, como expuestas a una nueva luz, volviendo a la lectura sólo para adelantar el tranco un poco más y encontrar otro rincón desde donde voltear la vista nuevamente y extraviarnos como un recién llegado. Estos libros se vuelven compañeros de ruta. Con ellos descubrimos el tránsito de las cosas, sus fulgores, sus soledades. A esta clase de libros pertenece la última entrega de Francisco Sanfuentes, “*Poéticas de la Intemperie*” (AV, Ediciones Departamento de Artes Visuales, diciembre de 2014). Lo leí como pocas veces acostumbro leer un libro; como si sus páginas me enseñaran algo más que novedades rutinarias, que formulaciones encandiladas de sí mismas. Estas páginas guardan una secreta modestia. En ellas alienta una *disposición*, un tono particular, una experiencia. Hay todo lo que cabe en la fatiga y en el trajín de las horas, en las esperas nocturnas, en los desvelos. De ellas salen charcos, olores, cosas vencidas, papeles perdidos, materias alevés, innombradas, desmenuzadas por manos temblorosas. Hay ardientes recuerdos venidos de ninguna parte a prestarnos un poco de su pequeña nada. Cada página de este libro tropieza con algo, lo envuelve, lo roza con delicadeza, haciéndonos percibir su batir de alas gruesas, apenas murmurantes. Es una *Stimmung*: el libro palpita en su recogimiento. Atribuiríamos erróneamente a la “mirada” del artista el gesto de retener la mudez de las cosas. Definitivamente no es sólo eso. No hay sólo una mirada, sino varias miradas, como en enjambre, y más todavía, no se trata de miradas, sino justamente de lo que la simple mirada suele excluir: sensorialidades, evocaciones biográficas, escrituras cruzadas, escrituras silvestres, respiraciones, cuerpos que callejean, cuerpos que oyen desoyendo, cuerpos que roen debajo de sus pieles, lanzados hacia zonas anónimas donde penan las palabras y las certidumbres. Si hay libros que valen por la riqueza de sus

tonalidades y por los cuerpos que desatan dentro de nosotros, entonces “*Poéticas de la Intemperie*” es una crónica encendida hacia lo oscuro, hacia lo efímero, hacia el punto ciego en que el arte se encarna en la “destemplanza del tiempo” que los humanos habitamos retrayéndonos hacia los últimos confines de las cosas. El libro de Francisco Sanfuentes trata de la intemperie, sí, de aquella intemperie que nos acecha una vez que damos el paso decisivo, aquél que solemos evitar a como dé lugar: el paso, justamente, hacia las cosas, hacia las cosas vencidas, inadvertidas, las pequeñas cosas sin medida, migrando sin propósito, aleteando desnudas.

La palabra intemperie preside estas indagaciones que acompañan, al modo de bitácoras reflexivas, registros de obras realizadas en la ciudad de Santiago, tanto por Francisco como por los jóvenes artistas invitados a participar de esta publicación (Carlos Gómez, Sebastián Robles, Bárbara Vergara, Cristóbal Bouey, Camila Moya, etc.). Y a propósito de la intemperie, nuestro autor ensaya alguna definición modesta, pero muy hermosa. Estar a la intemperie, nos dice, es como situarse “entre el afuera y ninguna parte”. No sé si sea posible formularlo mejor. Estar afuera, en la orfandad de los nombres, en ninguna parte: ¿No es ésta, en último término, la situación del artista, no es ésta la posición vital del *artista del hambre*? Estar afuera, estar hambriento, al acecho... “Intervenir”, prosigue Sanfuentes, supondrá entonces “venir entre medio de las cosas”, asumiendo “el acontecimiento constante de la llegada que nunca termina de consumarse” (p.16). Venir aquí, en medio de las cosas, anidándolas, interpelándolas, sin acabar de llegar jamás: una enseña que tiene mucho de una ética de la intervención. El artista, para Sanfuentes, es el recién venido a las cosas, el recién venido que jamás llega: viene en medio, es uno más, viene y las desplaza, pero para eso debe ser un *nadie*, un casi nadie en la tierra de nadie: Del artista como espectro rondante. Leo en este libro cierto sentido ético que yo agradezco, pues en ello se nos va la vida, efectivamente, en ello ponemos en juego nuestra experiencia y nuestros límites, nuestras claridades y nuestros temores. Quizá por esto, la obra de Francisco Sanfuentes ha estado dominada, durante años, por la vocación de la intemperie, a la cual él asigna una noción que me parece crucial: *calle*. La calle es el extravío. La calle es intensidad. La calle es la tierra de nadie. La calle es lo abierto. En la calle hay algo que calla. Calla con su nada, calla con su levedad, calla para nadie, o sea para el artista. Cuando algo calla, se vuelve calle, espejeo constante, recorrido infinito. Sólo entonces se abre para nosotros en su mudez estentórea.

A veces me da la impresión de que la calle fuera para Francisco un episodio en la historia del sujeto, de la interioridad subjetiva, un momento fundamental para cualquier ontología de lo humano. No sé si él estará de acuerdo con esta apreciación. Lo indico porque su obra, y su enseñanza en las aulas, se plantean una y otra vez ante el desafío de lo abierto en los espacios que creemos clausurados (lo abierto: lo que calla para nadie). Extremando mi argumento, diría que para Sanfuentes lo único verdaderamente abierto –verdaderamente desorientador– es la calle. Se explica, entonces, que su afán apunte a diferenciar la experiencia de la calle de los propósitos atrabiliarios del “arte público” (y hay varios pasajes significativos sobre el particular en este tomo que hoy presentamos). A los ojos de Sanfuentes, el peligro del tan mentado “arte público” es la totalización, el juicio probado en torno a lo que acontece en la calle. De pronto, sin darnos cuenta, el arte público arriesga el cese de la calle. En cambio, la apuesta del autor –tomando varios aportes de la empresa fenomenológica, especialmente de Gaston Bachelard, y de filósofos locales como Humberto Giannini y Sergio Rojas– consiste en reivindicar lo insondable del callejear, del cuerpo en trance de movimiento anómalo

Francisco Sanfuentes, “Muda”. Proyecto “Poéticas de la Intemperie”.



haciéndose camino, cruzando las calles sin propósito definido. El cuerpo, su tejido sensible, acude a la invocación de las cosas descaminadas, desencuadradas, “en pérdida constante”. Pura destemplanza: “navegar por el revés del mundo” (p.30).

Habría que ser cautelosos, sin embargo. Nada más ajeno al propósito que anima la búsqueda artística de Francisco Sanfuentes que la simple recuperación de las cosas desasidas, náufragas. En absoluto se trata de eso. Su trabajo parece tomado por una exigencia *sui generis*, por un imperativo riguroso para estar a la altura del desvanecimiento de las cosas en los vericuetos de la calle. Lo suyo no es la “recuperación”, sino lo irrecuperable (esta veta adorniana está profundamente arraigada en él). Es necesario tenerlo muy presente. El artista está asolado, es nadie, en espera de las pequeñas nada cotidianas. Por lo mismo no es posible, en ningún caso, separar en la persona de Sanfuentes al artista del grabado del artista del hambre, al artista sonoro del artista de la calle. Son dimensiones claramente ensambladas en su poética de obra, están siempre sonando juntas. Nunca dejó de parecerme que las intervenciones “callejeras” de Sanfuentes eran una extensión de su práctica del grabado. Lo que nos enseña es una *vibración*. Algo vibra en el más espléndido anonimato. El artista es el eje que capta la proeza alucinatoria de aquella vibración. Lo que vibra cobra voltaje físico: horada los silencios imprimiéndose con fuerza en los sentidos y en las secretas pulsiones del artista que deambula. “Un papel arrugado”, escribe Francisco, “es una huella por la impresión en relieve de alguien que lo arrojó desaprensivamente sin pensar que, como matriz inadvertida, dejaba la marca de su cuerpo perecedero a la vista de nadie” (p.37). Retengamos estas palabras: *huella, matriz, marca, nadie*. Continuemos la cita: “Un trazo de cordel plástico que brilla en la noche colgando de una ventana es un indicio, el vértice irregular de la saliente de una esquina es un espacio de silencio, la tosca pileta vacía en una plaza, un charco de agua filtrándose en la cuneta, la abigarrada conjunción de cables del alumbrado que se elevan en una calle apenas visible en la noche son lugares para mirar el cielo” (p.37). Sumemos aún unas pocas palabras a las que subrayábamos recién: *indicio, espacios de silencio, lugares para mirar el cielo*.

El artista de las calles, del hambre, de las vibraciones —de la *intemperie*— percibe, graba sonidos, escribe, detecta una señal, acude a un llamado, vibra contenciosamente, demarca, reflexiona, pervive en un encuentro. El artista deambula, oye voces, arroja pruebas. Sale de sí, a la *intemperie*, al tráfago o al

silencio envolvente, al muro del Psiquiátrico o a las alambradas, a los cementerios o a las aceras, a las ventanas de las buhardillas o a las fotografías, con el impulso desconocido que lo acerca hasta las orillas de todas las cosas olvidadas. Me parece que es en este gesto que reúne el acercamiento y el enmudecimiento, la vibración y la captura física, que Francisco deja ver la agudeza de su reflexión desplazada desde el grabado hacia la marca callejera. Por ejemplo, a propósito del *frottage*, leemos en la página 81 (apartado VI, “Huellas e Inscripciones”): “Erróneamente en el mundo del grabado se considera al frotado un ejercicio básico, un juego de lápices y crayones que copian pequeños e insignificantes objetos, muy distante y por debajo de la nobleza de las técnicas fijadas legítimamente en su historia interna, olvidando que el grabado es ante todo suma, juego y relación de cuerpos que se tocan y siempre se alejan. El frotado es la forma más simple y por lo mismo quizás de las más rotundas de registrar o capturar cuerpo y piel de las cosas”. Yo tiendo a pensar una frase como ésta desde el campo fotográfico, pero es porque para mí –y muchas veces lo hemos conversado con Francisco– la fotografía es una variante criptológica de la inscripción luminosa que la emparenta fuertemente con el sustrato físico del grabado. En un caso como en otro, hablamos de un materialismo espectral. “Recoger un objeto de la calle”, continúa nuestro artista, “es como cortar una mecha de pelo de un ser que se quiere recordar cuando ya no es o no está frente a nosotros”. Un signo mayor en la búsqueda de Sanfuentes estará dado por esas palabras que hace un instante me permití subrayar. *Huella, matriz, marca, indicio*, nos llevan directo al *frottage*, a la obtención del molde, a la rugosidad que señala el misterio de un vacío capaz de palparse con las propias manos: orillar una ausencia. *Nadie, espacios de silencio, lugares para mirar el cielo*, remiten quizá a una disposición a medias contemplativa, a medias inmersiva. En esa tensión se desarrolla el trabajo de Sanfuentes. En la tierra de nadie, el artista coge restos de paisaje y los inviste a la dignidad de un santo sudario. La premisa es democrática: cualquier cosa es un sudario. Bastará con corresponder a su secreta vibración. El artista pone en movimiento energías dormidas en el más apartado de los rincones, en la espesura de las calles que su cuerpo va entretejiendo con el mismo material espectral del que está formado: heridas, secretos autobiográficos, recuerdos vivaces, sonidos de la infancia.

Por eso es que el autor de este libro se afana en los intersticios, en los espacios trenzados de calles que, apenas cruzadas, delatan su condición de apósitos. Por





Francisco Sanfuentes, "Muda".
Proyecto "Poéticas de la Intemperie".

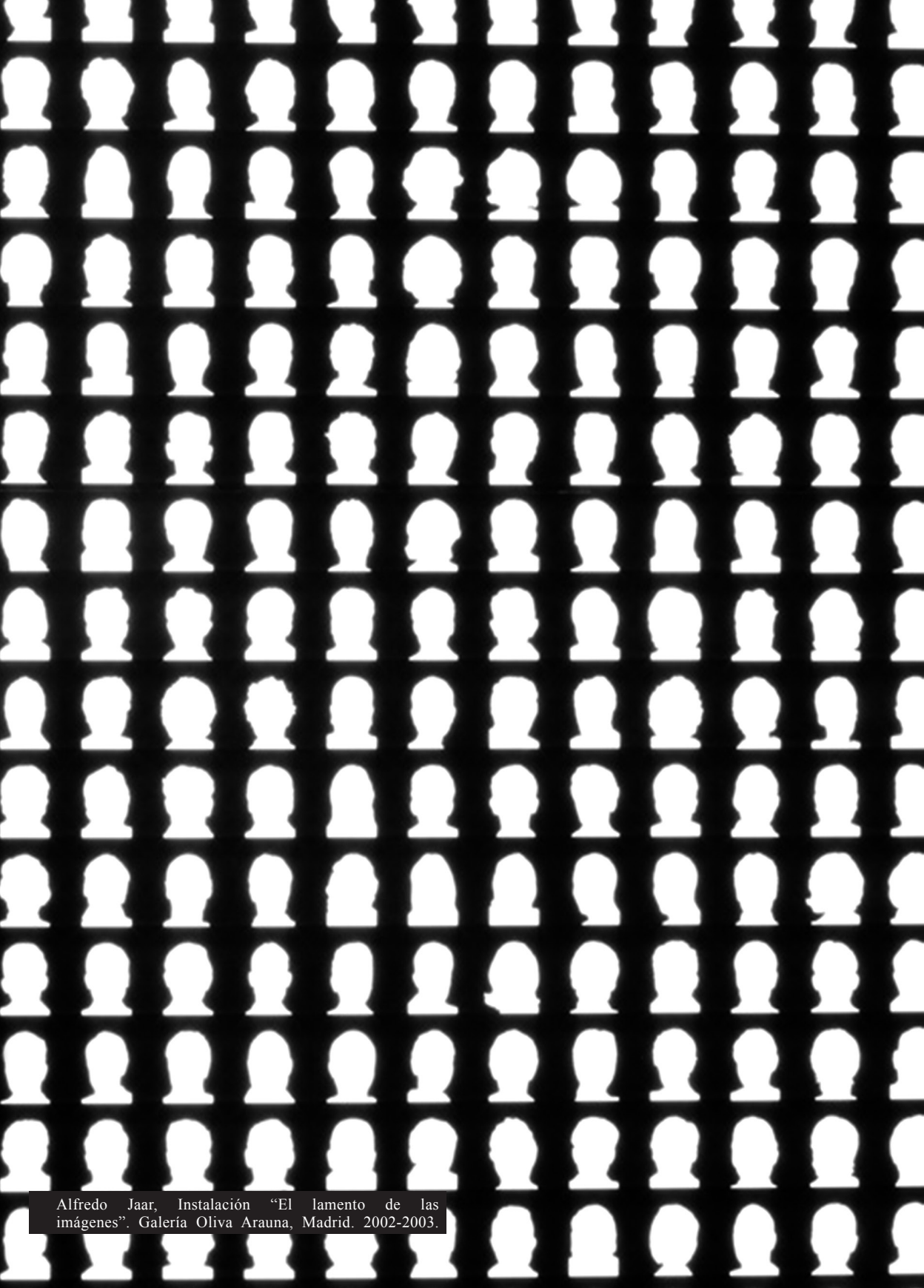


Francisco Sanfuentes, "Muda".
Proyecto "Poéticas de la Intemperie".

lo mismo, hay algo como una redención que está presente en el centro de esta poética de la intemperie. Una redención con manifiesto sentido cristiano, salvo por un detalle: la redención de las cosas, con su carga de humanidad a cuestas, la redención de los recuerdos anónimos, de las energías contenidas, no escapan en ningún momento a la tierra de nadie. Es aquí donde aquella definición de *intervención*, de “venir en medio de las cosas”, cobra su verdadera magnitud. Sanfuentes expone a lo largo de este libro un conjunto de trabajos realizados por él y por jóvenes artistas, estudiantes y asistentes, con el claro propósito de exhibir un modo de acercamiento a las cosas irredentas. Estos redentores vienen en medio de las cosas, mostrando en cada caso una delicadeza operativa que asimila su acercamiento a la labor de un rescatista de lenguajes en extinción. Cuando ellos asisten, las cosas siguen su derrotero de extinción. Pero en plena devastación, en pleno enmudecimiento, arrancan cariñosamente a la extinción unas últimas palabras sobrecogedoras. La ciudad, nos enseña Francisco, es una escritura de múltiples signos larvarios que continúan extinguiéndose y en esa extinción no hay redención última. En la intemperie, los redentores apenas acumulan esas breves extinciones como fogonazos póstumos de una imposible resurrección.

Quizá sea ésta una enseñanza entrañable del ejercicio ascético de la intemperie. El artista del hambre, el artista de los sonidos y de las calles, de las grabadoras portátiles y las matrices, de las viejas fotocopias, el artista nadie, es un salvaguarda de frágiles materias innombradas. Esta forma de hacer arte reivindica, en la palabra arte, nuestra desazón de vivir y de sobrevivir en la latencia de los objetos. En la calle empieza el tiempo del peregrinaje, insinúa Sanfuentes. El tiempo de las señales anónimas arrojadas a nadie y de las orfandades temblorosas que nos rodean. En el tiempo muerto yace una vida verdadera. El tiempo de las incertidumbres empieza en cualquier momento, cuando nos hacemos calle saliendo sin ninguna prevención hacia ninguna parte.

Santiago, marzo de 2015



Alfredo Jaar, Instalación "El lamento de las imágenes". Galería Oliva Arauna, Madrid. 2002-2003.

Alfredo Jaar: visualidad y expropiación de la ceguera

La imagen en el “paisaje mediático”

En una entrevista reciente³, el artista visual Alfredo Jaar era invitado a considerar el decurso de las estrategias mediales elaboradas en sus obras de los últimos años, especialmente en aquellas producidas a partir de la primera mitad de la década del noventa. Fue durante ese período, precisamente, que la producción de este artista tomaría un rumbo que habría de prolongarse y afinarse en sus trabajos recientes, dando paso a las estrategias y soluciones formales más conocidas de sus instalaciones a nivel internacional. En especial, aquellas obras de los años noventa comenzaron a articular una serie de temáticas, de problemas y procedimientos cuya más conspicua filiación remonta, sobre todo (tanto por la atención permanente a la inscripción geopolítica de los poderes económicos globales, como por las tácticas de (contra) representación para su develamiento e interpelación crítica), a la tradición de los fotógrafos documentales. Esta consignación fue respaldada por el propio artista, quien fervientemente reconoció su deuda inspiradora y la notable influencia de esta tradición en el conjunto de su obra. Y no sólo esto: en esta conversación pudo reivindicar también, y vigorosamente, la importancia, la potencia y la eficacia de unas imágenes testimoniales que, pese a haber constituido “modestos signos de solidaridad”, apostaron por una directa inmersión en el curso de los acontecimientos sociales.

Sin embargo, Jaar insinúa en la entrevista que su admiración por la fotografía documental no autoriza a hacer caso omiso del *diferendo* que opera su trabajo respecto de esa misma tradición. A mi entender, esta observación se encuentra en la base de un diagnóstico crucial, cuya importancia no está referida solamente a una lectura que Jaar formulara respecto de su propia obra. De hecho, resulta tentador leer ese diagnóstico en un registro más ambicioso, como si de alguna manera apuntara a un *cambio de las reglas del juego* de la propia situación de

³ Agradezco a Adriana Valdés la comunicación del texto “*Conversación entre Anne-Marie Ninacs y Alfredo Jaar*”, al que se hace mención en este escrito.

las artes visuales en el tránsito entre los dos siglos. En este sentido, me interesa certificar aquí el modo como ese diagnóstico, llevado por esta premisa más general, se inscribe en el propio tono de *perplejidad* que repercute en el dictamen de Jaar.

En efecto, tras saludar el influjo sobre la “conciencia social” y la capacidad de “denuncia” de las imágenes de los fotógrafos documentales, una nueva consideración en torno a la imagen se abre paso en las palabras del artista:

“Lamentablemente, el poder de estas imágenes ha ido declinando de manera inexorable durante los últimos veinte años, no tanto por su calidad, sino por el dramático cambio del contexto en que se muestran. Hoy estamos frente a demasiadas imágenes, presentadas a velocidad excesiva en la llamada “carretera de la información”, un paisaje mediático donde miles de imágenes compiten por captar nuestra atención, en la mayoría de los casos llamando a consumir, consumir, consumir. Así, la pregunta es: ¿perdida en ese mar de consumo, acaso podría llegar a afectarnos una imagen de dolor? Triste es decirlo, pero en la mayoría de los casos no puede. Por eso, me ha parecido necesario crear una puesta en escena para mis imágenes, un entorno dentro del cual puedan llegar a tener sentido y afectar al público. [...] Me parece que sin este entorno protector, mis imágenes no sobrevivirían. Pienso que es indispensable reducir la velocidad, contextualizar y enmarcar cada imagen adecuadamente, a fin de que adquiera sentido y no pueda ser dejada de lado. Eso he intentado hacer en el contexto de mis instalaciones”.

Bien puede apuntarse que estas aseveraciones encuentran un epítome notable en uno de los trabajos más relevantes presentados en Kassel, en *Documenta XI* (2002), titulado, sintomáticamente, “*El Lamento de las Imágenes*”. Pero sucede también que estas consideraciones se dejan leer como una reflexión de la mayor importancia para comprender el alcance de ciertos problemas referidos a la producción artística contemporánea, y que merecen ser atendidas en consecuencia. Me dejaré guiar, entonces, en lo que viene, por la potencia de esa reflexión, y por la llamada precautoria, no exenta de desazón, que la recorre y la anima.

En primer término, habrá que comenzar por otorgar un carácter determinante a uno de los conceptos decisivos que articulan la respuesta del artista. Jaar plantea como condición de posibilidad de su análisis sumario el estatuto mismo de la *circulación*. Habla, en efecto, de un irrestricto y proliferante tránsito de imágenes: imágenes inmoladas al ubicuo *Moloch* que toma la forma derrapante, líquida, de un “*paisaje mediático*”. “Paisaje” que asume, por así decir, toda la carga simbólica o referencial de las imágenes como mera eficacia de un sistema automatizado, y que

en el impenitente *continuum* de ese tránsito, parece encarnar la lógica exponencial de la equivalencia hasta su máximo grado de efusividad.

Como puede suponerse, la consagración de un “paisaje mediático” no implica otra cosa, entonces, que la autonomía de un espacio sacrificial que nunca encuentra consumación, y por el cual cada imagen representa la recurrencia de un cuerpo efímero, siempre el mismo, allanado y sobreexpuesto, encargado de alimentar la replicancia del sistema. Más aún: en el letargo permanente de esta replicancia, pareciera que cualquier maniobra de restitución o de interrupción que apostara por recuperar una reserva simbólica en el cuerpo de la imagen, estuviera fatalmente intervenida de antemano, merced a los implacables mecanismos de una lógica sistémica que aparece como omnipotente. Siguiendo el tenor de sus palabras, lo que está en juego en la constitución de un “paisaje mediático”, comprende, a los ojos de Jaar, el dramático *declive* de la eficacia interpeladora y afectiva que llegó a formar parte de una especie de fianza legitimante de la imagen (de su categorización *estética*, en particular), y de su uso estratégico y rupturista en el horizonte del arte moderno. Básicamente, la potencia conmocionante de la estética documental a que alude Jaar en la entrevista, parece haber resentido, sobremanera, el secuestro de la imagen por parte de los poderes que, en la demanda de su recurrencia excesiva, han terminado apostando por su inoperancia secreta.

Resulta decisivo, pues, que Alfredo Jaar sitúe el contexto de este problema en torno a la imagen, en relación con la estética documental. Tanto, al menos, como que esa llamada de alerta provenga de un artista cuya poética de obra se ha concentrado en los recursos de la fotografía y en los poderes de la representación pública. La incesante afluencia de esas imágenes en el campo ampliado de su circulación en el capitalismo tardío, está comandada, insiste el artista, por la captación de la atención de un espectador cooptado, y transformado en *consumidor visual*. Sólo entonces, a la luz de esta coyuntura histórica de la imagen-espectáculo, tiene sentido el imperativo que Jaar enfatiza como el núcleo de su propio trabajo: la necesidad de intervenir en el soporte mismo de la representación, vale decir, en la *puesta en escena* de las imágenes.

En definitiva, insinúa el artista, la verdadera magnitud de esta devaluación de las imágenes nos obliga a repensar las condiciones tecno-políticas de la experiencia contemporánea; y con ello, por cierto, no queda sino revisar críticamente el propio estatuto del “acontecimiento” (caro a la estética documental), en la medida en

que tales condiciones inciden de modo determinante en la aparente diseminación de todo acontecimiento en el tráfico de sus simulacros. Pero en un caso como en otro, se trata de problemas que sólo cabe comenzar a interrogar *a partir del diagnóstico de un desgaste de los medios de producción y reproducción visual*⁴. ¿Cómo consignar una nueva articulación política de la imagen, entonces, ante esta nueva evidencia histórica? Es posible, creo, verificar aquí el diagnóstico y la apuesta que este artista va a intentar emprender, a partir de la encrucijada que se cierne sobre el estatuto de las artes visuales.

Una estrategia de recuperación: la resistencia superviviente

En este escenario de aflictiva sujeción de las imágenes al diseño programado del consumo, se hace patente, entonces, la necesidad de un nuevo *potenciamiento* de su capacidad de afección. En la medida en que esa estrategia de recuperación, por así llamarla, no ofrezca “resultados” (vale decir, en tanto no sea capaz de recuperar ese poder conmocionante sobre un espectador demasiado indolente y preparado para cualquier “impacto”), las imágenes (“mis imágenes”, subraya Jaar) serían incapaces de “sobrevivir”. Y recaerían, penosamente, en la dinámica sistémica impuesta por la sociedad del espectáculo: víctimas de su propia volatilidad, colapsarían en la *permutación* infinita de su singularidad.

Conviene destacar un aspecto que ya se mencionaba hace un momento. Y es que la demanda estratégica que Jaar reclama de la operación artística, revela una profunda perplejidad respecto de la *situación* del artista visual, en una instancia histórica en que el trabajo en torno a la visualidad parece haber asumido renovados efectos, y a una escala cuya amplitud supera, largamente, el ámbito de la producción artística entendida en el sentido más tradicional. Desde esta perspectiva, uno se siente inducido a pensar si de lo que se trata, en definitiva, será tanto de un declive de la eficacia afectiva *de la imagen*, como de una *declinación* de la figura del artista propiamente tal, otrora depositario del *secreto* de la eficacia de la imagen. Quizás, a la larga, ambas premisas se impliquen mutuamente. Y es probable que sea esta implicación la que deba sustentar cualquier intento por reactivar un espacio crítico en la producción visual contemporánea.

⁴ Me parece que esta crisis paradigmática se encuentra en la base del *Proyecto Ruanda* (1994-1998), al que ya tendré oportunidad de referirme en lo sucesivo.

Así lo entiende, justamente, Alfredo Jaar. En este sentido, su planteamiento no puede resultar más lapidario. Se trata, resume el artista, de poner en juego la “supervivencia” de la imagen en un contexto que amenaza, de continuo, con precipitarla a la muerte definitiva, al colapso instantáneo, esto es, a la transparencia de su circulación. O para decirlo de otro modo: a la posibilidad exponencial de su intercambio por *cualquier otra* imagen. Evidentemente, el dilema de la *supervivencia* o el colapso, de la reconstitución de una *reserva crítica* o de la indefensa entrega a las (micro) políticas de la representación hegemónica, acompaña la imposición a gran escala de ese paisaje mediático globalizado.

En torno a este drama en que se pone en juego la supervivencia de la imagen, las observaciones de Jaar dan espacio todavía para otro protagonismo. No es difícil entrever aquí toda una hipótesis acerca de la tarea que compete, ahora, al “artista crítico”, en ésta su nueva situación. De hecho, Jaar asume el imperativo de esta tarea para explicitar, al menos, parte importante de su trabajo de los últimos años. En realidad, más que una hipótesis en clave magistral, su propuesta busca dar cuenta de algún criterio desde el cual esa labor aparezca como verosímil. En su caso particular, ese encargo tendría una orientación específica: la construcción del cuidado, de la cautela y de la protección de la *imagen* —es decir, de su mínima supervivencia. Y pudiera ser que el “lamento” de la imagen, en este sentido, deba entenderse también, como el lamento *por* la imagen —por la imagen evanecida hacia su propia devastación, hacia su diseminación, que es también su condena, su forma de desaparición: su normalidad.

¿Cómo entender, entonces, esa protección? Como hemos visto, Jaar lo señala con meridiana claridad: en el contexto de sus instalaciones, se intenta replegar la imagen sobre el propio soporte material que la sustenta, sobre su propia puesta en escena. Pero debe tenerse presente que este marco escenográfico, en los trabajos de Jaar, busca desactivar las estrategias disponibles, y naturalizadas, de enmarcación; es decir, aquéllas que producen el estatuto normalizado de la presentación de una imagen. Es en este específico sentido que la puesta en escena opera, ahora, como demarcación inscriptora, acorazadora: guarida y matriz. En la maniobra de *enmarcación* (que es también, desde luego, la operación de cuestionamiento de la relación acreditada entre imagen y marco), se constituye, en consecuencia, la posibilidad misma de la retención protectora: giro sobre giro, pliegue sobre pliegue, la consideración crítica de la imagen en cuanto en-marcada instaure también, al

mismo tiempo, la *distancia* que podría hacer factible esa “protección”⁵. Dicho de otro modo: la reflexión sobre la imagen apunta a la restitución de su escena más propicia, de su “contexto” de enunciación.

El “paisaje mediático”, bajo toda evidencia, descompone radicalmente esta posibilidad de restitución, de encriptamiento. Su potencia fáctica de desarraigo arrecia como la ruina incontenible, obscena, de la imagen. Ruina también, por lo tanto, de la propia imagen como soporte crítico de la mirada. En este “paisaje mediático” queda destituida, avasallada, la posibilidad de la distancia crítica: el paisaje es la intemperie.

Por ello, estas aseveraciones sobre la imagen están cargadas de un tono manifiestamente doliente. Y no puede ser de otra manera, si reparamos en la despiadada consecuencia que amenaza el sentido mismo de la producción artística: el paisaje mediático, el paisaje sin paisaje, se alimenta de la *gestión* de la mirada en la intemperie. Y la mirada gestionada, da a entender Jaar, sólo responde a la activación estimulante de la fascinación, como entrada en una escena “dirigida” por el consumo. Expuesta al *frío*, la imagen queda acoplada a la errancia no reintegrada de su propia desaparición. La imagen es el eriaz.

Es claro, pues, que la apuesta por la *resistencia superviviente* de la imagen (resistencia a claudicar a los términos de su mera circulación expositiva), apela a lo que podríamos entender como la condición *doliente* del artista, en este escenario de cruda adversidad. Para Jaar, esta condición ofrece el privilegio de sintomatizar uno de los últimos refugios críticos posibles. En el fastuoso despliegue de las exuberancias de la videocultura, este “lamento” del artista por la imagen establece un punto de máxima tensión. Abogar por la “supervivencia” de la imagen y por la recomposición de su eficacia afectiva y reflexiva, no implica solamente establecer los términos generales de un problema de por sí bastante complejo; impone también un recorrido a campo traviesa por las condiciones tecnopolíticas de espectacularización de la visualidad. Solamente esta penosa travesía conseguirá abastecer la operación de “resistencia” que pueda proponerse el artista.

Es en este sentido que Jaar llegará a decir que la complicidad del artista resulta inevitable⁶. La producción artística no puede permitirse la superstición de una exterioridad que supuestamente escapa a la inmanencia del paisaje mediático. Más

⁵ Sobre la relación entre *imagen* y *marco* en la obra de Alfredo Jaar (ponderada también desde la “autoridad” discursiva y geopolítica que construye el *marco de representación* como ordenamiento categorizador de lo “Otro”), puede consultarse el catálogo de *I+I+I*, su importante trabajo para *Documenta 8* (Kassel: junio 12-septiembre 20, 1987), a cargo de Tzvetan Todorov.

⁶ Conversación con el artista, diciembre de 2002.

bien al contrario: en la lectura de Jaar, el asedio a la *puesta en escena* constituye el *recurso de expropiación* por excelencia con que cuenta el artista. De esta manera, potenciar la operación crítica del arte significa mantener una relación directa con los “nuevos poderes” públicos y políticos de la imagen serializada, y con los factores y condiciones que ellos despliegan. De hecho, el mismo Jaar aduce la implicancia decisiva de uno de los dispositivos más eficaces de la *administración corporativa de la imagen*: las formas de exposición publicitaria.

Tal vez ahora quede mejor establecido lo que se anunciaba al comienzo: las afirmaciones de Jaar no tienen como único objetivo ofrecer una respuesta concreta a una consulta específica sobre la “poética” que orienta su trabajo. Más que eso, su dictamen parece encaminado a poner en el centro de la discusión las condiciones bajo las cuales sea posible entender, todavía, el arte visual como una modalidad paradigmática de “resistencia crítica”, en la época de la sociedad del espectáculo. Aún cuando, en apariencia, no pueda tratarse sino de una *resistencia débil*, la elaboración material de esta resistencia aparece como la tarea siempre por cumplir por parte del artista. Éste es, precisamente, el problema al que se refiere Jaar: inscribir una rasgadura en la estridencia cotidiana de la imagen, y constituir una reserva de *expugnabilidad* en el circuito de la imagen masiva, como modo de reconstitución de su *promesa crítica*. Ante la naturalización mercadotécnica de la imagen, ante el modelamiento político de la realidad como resultado de los códigos estandarizados de la representación que median sin respuesta, ante la complicidad de la producción artística en el desgaste de los viejos poderes de la imagen, el esbozo de una práctica crítica y material del arte visual sólo tiene sentido si busca hacer frente, estratégicamente, a esta verdadera economía de la *ceguera*, capitalizada en la acumulación de interminables estratos de imágenes codificadas.

Las nuevas *reglas del juego* del arte están referidas, en consecuencia, a una situación contemporánea que Jaar ha podido registrar en la alegoría del “paisaje mediático”. La potencia de esta alegoría debe entenderse, igualmente, por lo que ella anuncia como la nueva situación del artista visual, acosado y a la defensiva, violentamente desalojado del legítimo *control de la imagen*. En el “paisaje mediático”, la imagen espectralizada, evadida de sus marcos, inmersa en el flujo visual codificado, amenaza difuminarse como un cuerpo en vías de una desmaterialización sin retorno. Más que de una amenaza latente al cuerpo de la

imagen, cabría hablar, entonces, de una fría condena (ya lo decíamos: la condena a un sacrificio sin término). Enfrentar esta condena requiere del artista reconstruir su propia relación con la imagen y con el soporte visual, como instancias en que se pone en juego la posibilidad misma de un estatuto crítico en el complejo audiovisual contemporáneo: de otro modo, el arte visual quedará, sencillamente, sometido o abandonado a la *pura exterioridad circulante*, entregado a la extensión indefinida de la imagen-mercancía.

Algo sobre la imagen: nuevos poderes, nuevas políticas

A la luz de las consideraciones anteriores, se comprende de mejor manera hasta qué punto la obra de Alfredo Jaar intenta responder, en la medida de sus posibilidades, a la magnitud desoladora de los “nuevos poderes” de la imagen. Según su propia definición, sus trabajos recientes se articulan en torno a las condiciones de la *puesta en escena de la imagen*. De esta manera, las tácticas de enmarcación y de protección antes mencionadas tienen como principal objetivo la retención de la mirada, de modo de asegurar, hasta donde sea posible, el enlace aurático entre el espectador y la imagen —con el riesgo cierto, en todo momento, de esa diseminación circulatoria que entraña la *muerte* de la imagen, su *muerte por ceguera*. Esta plataforma operativa está llamada a generar un *pliegue* en la tersura impostada del paisaje mediático, y a proporcionar un fondo de oscuridad, un *eclipse*, a esa blancura destemplada, auto-remitente, encarnada en la propia imagen. El lugar del *pliegue*, entonces, es la puesta en escena.

Esto se traduce en ciertas determinaciones físicas y espaciales que forman parte de una estrategia muy recurrente en las obras del artista. Para desestabilizar la lógica extática de la fascinación visual, las instalaciones de Alfredo Jaar producen, permanentemente, fracturas y dislocaciones, refracciones especulares y trizaduras entre imágenes, que socavan cualquier maniobra de totalización contemplativa. Inscrito el propio espectador en retazos de locaciones resquebrajadas y frágiles, la aventura que proponen estas instalaciones implica la permanente frustración y descalce de la mirada —una mirada afecta, ahora, a cierta declinación de su posición de control. Es en este sentido que Adriana Valdés ha hablado de una “estética de la imagen esquiva” como un núcleo fundamental en el trabajo de este artista, en

el que la concurrencia de distintos mecanismos ópticos (espejos, reflejos, marcos fraccionados) parece jugar a frustrar, una y otra vez, cualquier código de fijación⁷. En esta misma línea, se diría que las operaciones objetuales de Jaar activan una interesante resonancia entre la fijación de la posición del cuerpo (un asunto, digamos, físico y perceptual) y la capacidad de ejercicio de la “posición propia” respecto de “lo representado ante mi posición” (un asunto, también, de codificación y de fijación de lo “Otro”, por ejemplo, como un “Otro cultural”). Como se ve, estas operaciones buscan evitar, a toda costa, tanto la fijación codificada del “Otro” representado, como la de quien ejerce el poder de la representación, en el contexto de una mutua implicación que suponga la posibilidad de devolver la mirada (lo cual adquiere una especial significación cuando hablamos del estatuto discursivo de la “periferia”, por ejemplo). Así entonces, en trabajos como “*I+I+I*” (*Documenta* 8, Kassel, 1987), “*Geography=war*” (1991), o “*Two or three things I imagine about them*” (The Whitechapel Art Gallery, Londres, 1992), la representación estandarizada del “Otro”, viene a ser revertida, en primer término, desde una clave física y posicional. Podría decirse que en la obra de Alfredo Jaar la alteración de las orientaciones referenciales se produce, siempre, a partir de un asedio visual y espacial al sitio de exposición, como si esta exploración acuciosa, este *sitio* del sitio, implicara el ingreso en el exceso que todo sitio constituye. En algún sentido, al menos, el *repliegue* sobre la *puesta en escena* dice relación con la elaboración del sitio como exceso, entendido como apertura a una serie de rupturas posicionales y de quiebres dislocadores que no habían sido vislumbrados.

En estos casos, la obstrucción física del espacio, que interviene directamente sobre la expectativa de representación de los espectadores, da cuenta también, indirectamente, del hecho de que las secuencias visuales en el “paisaje mediático” deniegan esta capacidad reflexiva, morosa, a que obliga la estrategia obstructiva. Si la protección de la imagen que Jaar se propone funciona elípticamente (como re-flexión sobre su mismo soporte), la imagen “arrojada” al naufragio mediático, por el contrario, ve constreñida esta capacidad de incitación reflexiva. Nos aloja, como espectadores, en la “venturosa” estandarización de lo consabido.

Por cierto, esta premisa relativa al ingreso de la imagen en la lógica tautológica del capital, cuyo efecto social inmediato sería la estetización generalizada, ha sido trabajada como un problema teórico de primera magnitud por una serie de

⁷ Cf. “Alfredo Jaar: imágenes entre culturas” (p. 90-100), y “Los ‘centros’, las ‘periferias’ y la mirada del otro” (p. 81-89), en *Composición de Lugar. Escritos sobre Cultura* (Editorial Universitaria, 1995).

autores ligados a la teoría crítica, por lo menos desde los lineamientos elaborados por Walter Benjamin a mediados de la década del treinta, y por Theodor Adorno en la década siguiente. Más que entrar en un examen detenido de estas u otras lecturas clásicas sobre el tema, me interesa resaltar aquí la determinación que lleva a Jaar a focalizar todo su diagnóstico en lo que podría entenderse como la “economía representacional” de este paisaje mediático. En la medida en que la matriz de *visibilidad*, y el *principio general de estetización* que la compone, comparecen como los fundamentos estructurales de este circuito de imágenes transparentes, el rol del artista visual, como ya se pudo verificar, representa en sí mismo un problema mayor, en el contexto triunfalista de la utopía de la *visibilidad total*. Frente a los “nuevos poderes” de la imagen mediática, ¿cómo entender la alarma crítica del artista visual, a propósito de la *perdida eficacia de la imagen*? ¿Acaso dice relación con una extraña sapiencia del arte, en la época del *duelo* por la *pérdida del control de la imagen*? Y ese estatuto doliente, ¿apunta entonces, decididamente, a la mantención de un estatuto crítico en las artes visuales? Para comprenderlo desde otra perspectiva: ¿Qué tipo de operaciones se han ido sedimentando históricamente para llegar a configurar esta situación de la imagen en la contemporaneidad, situación en razón de la cual Alfredo Jaar refiere la necesidad de un “entorno protector” para la exhibición de sus propias imágenes, como maniobra de tratamiento intensivo?

Una hipótesis factible podría insinuar que, en el contexto contemporáneo, el principio de estetización general parece haberse *consumado* como *principio de inmanencia*. Esto equivale a decir que la *totalidad del espacio social*, aún en sus pliegues más recónditos, asume la condición de escenario mediático. En ese sentido, la matriz de *visibilidad* funciona como una forma eminente de disuasión automática de cualquier maniobra contrahegemónica. Lo que de esta manera se pone de manifiesto (y recordemos el énfasis de Jaar sobre la “velocidad” en el consumo de la imagen), responde a lo que ya Benjamin comenzaba a analizar como la secreta aspiración de todo esteticismo⁸: colmar lo real con su propio efecto de apariencia. El horizonte de *inmanencia general* a que se precipita la perversa autonomización de la imagen, constituye lo que podría entenderse como la fase última de su *administración corporativa* en el contexto del capitalismo tardío: la liberación de la imagen a una redundancia sin interferencia, a la espectralidad

⁸ Como es sabido, la polémica con el esteticismo fue desarrollada de modo brillante por Walter Benjamin, sobre todo en “*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*”.

letal de la forma-mercancía que en ella se manifiesta. Culminación, entonces, de un *absolutamente visible*, de una *visibilidad total*, amparada en la utopía de la *presencia instantánea*: instantaneidad amnésica, sin retardo ni residuo, del cuerpo de la imagen en el no parpadeo del espectáculo; instantaneidad fulgurante que se instala como matriz (pseudo) ontológica de la red informativa, y que estructura en la imagen un *cuerpo tautológico* auto-replicante, que lleva impregnada la cifra separativa del espectáculo. Por esa razón, si las hipótesis de Jaar insisten tan denodadamente en la *retracción*, en la *ralentización*, es porque *creen* en una “opacidad” de la imagen, es decir, porque *creen* en la posibilidad de sublimar el cuerpo desublimado de la imagen. Y es esta *creencia*, paradójicamente, la que convierte al artista en un profanador, en el profanador por antonomasia.

Así entonces, las imágenes proliferantes actúan como los corpúsculos de un *absolutamente visible* que deja ver su propia imposibilidad en el infinito de una secuencia interminable, que repite un mismo pulso mecánico, y que acaba por producir un cuerpo tautológico perfecto, que *ya nada nos da a ver*. Imágenes instantáneas: agentes propagadores de la ceguera. Imágenes desublimadas, estériles, en el *continuum* mass-mediático de la permutación general de sus cuerpos desgastados.

Parece lógico, por lo tanto, que se deba atender con cuidado este efecto de *desgaste*, en un sentido más específico. Recordemos que es en torno a este concepto que se orientan las principales preocupaciones que Jaar expresa en la entrevista antes aludida. Y recordemos también que esta idea de una “perdida eficacia de la imagen” constituye la premisa desde la cual reflexionar cualquier estrategia operativa avalada por una estética *documental*. Para comprender el sentido exacto en que este problema relativo al *desgaste* de la imagen y a la encrucijada por la que atraviesa la estética *documental*, concierne, de modo fundamental, a la posibilidad misma de la estrategia crítica del artista visual, tendremos que acercarnos, ahora, a algunas de las soluciones propuestas por las obras de Alfredo Jaar.

El “secreto” del artista y la documentación del *desfase*

Como se indicaba en un comienzo, la aceptación, por parte de Jaar, de un vínculo filial con la sensibilidad *documental*, tendía a reconocer un afán compartido con esta tradición: la de buscar producir un efecto de conmoción estética y política

en el espectador. Pero no resulta menos certero afirmar que el trabajo con los significantes *escenográficos* de las imágenes (es decir, con su *puesta en escena*), marca el centro del *diferendo* sobre el cual el propio Jaar llamaba la atención, en un contexto en que el “paisaje mediático” incide directamente sobre la capacidad política y alegórica de las imágenes y de la representación pública. Por ello, la lucidez de Jaar radica no sólo en este énfasis sobre la puesta en escena como índice de una resistencia aurática en un contexto post-aurático, sino también, y en particular, en las propias tácticas que sus instalaciones ponen en funcionamiento respecto de tales condiciones de presentación, entendidas como *condicionamientos* ideológicos y estéticos *operantes*.

Pues, como sabemos, el simple hecho de mostrar o no mostrar una imagen, de mirarla o no mirarla, de pasar por ella o de analizarla con detención, implica un efecto político en juego. Y en la utopía massmediática de la presencia instantánea, es esta articulación política y discursiva la que tiende a su desaparición. El encubrimiento de la *edición*, antes de la “salida al aire” o de la “publicación”, es lo que desarrolla Alfredo Jaar en proyectos como “*Working*”, “*Blow Up*” o “*Fading*”, de 1993, los cuales interpelan muy agudamente los componentes que conforman el estatuto político de la *mirada*. En estos casos, este estatuto político surge en relación con la materialidad del *trabajo* con la imagen fotográfica en el “laboratorio-taller”. Es aquí, efectivamente, donde se desarrolla la escena de intervención sobre el *cuerpo* de la imagen (como escena “olvidada” por la circulación), materializada en un conjunto de dispositivos y de aparatos de manipulación técnica que intervienen también, desde luego, sobre la discursividad de lo “real” propiamente tal (en “*Working*”, por ejemplo, la disposición de diapositivas, de transparencias, de negativos y fotos connota muy eficazmente la paradoja de un “real” producido como un discurso hegemónico poderoso, que depende, sin embargo, de una manipulación extraordinariamente frágil). Desde luego, la manipulación en esa zona de “encuentro con la luz” (la oscuridad del taller fotográfico), en la que los rostros emergen poco a poco desde el revelado (“*Fading*”), sostenidos a veces casi en el momento justo de su aparición, permite sublimar el espesor ideológico de la maniobra en la coartada “teológica” de la oscuridad y del recogimiento. La escena no puede resultar más pertinente para tal pretensión, y el trabajo de Jaar se encarga de revelar, precisamente, la pertinencia de la coartada, pero también, y sin ninguna duda, su irreducible condición política: tenemos la pieza oscura, los negativos

de las fotografías, y las herramientas de trabajo visual que son igualmente los instrumentos de constitución de un “verosímil” (o de una “producción de real”), y lo mismo cabe decir sobre las decisiones de descarte, de selección o abandono de las imágenes, y de la imposición triunfante del “criterio editorial”. Por ello, el desmantelamiento crítico de todas esas coartadas, conlleva una reivindicación de la ambigua interfase entre el trabajo político de la imagen y la residualidad teofánica que en ella se presume. Es esa interfase la que proyecta la duplicidad del ejercicio de las imágenes, en el espacio de la “escena anterior” en que resultan interceptadas, reorganizadas o negadas –sobreexpuestas a la luz, por ejemplo.

“*Untitled (Newsweek)*”, de 1994, trabajo perteneciente al “*Proyecto Ruanda*” (1994-1998), y elaborado como publicación inserta en el libro “*Hágase la luz*” (que documenta diversos registros que dan forma a ese proyecto), se encarga, precisamente, de ajustar cuentas con las imposiciones de criterios que comandan las decisiones editoriales. Siguiendo las portadas de la revista “*Newsweek*” entre abril y agosto de 1994, encontramos la borradura de la atrocidad genocida de Ruanda como un tarjado grotesco, que resuena más fuertemente aún, en la medida en que la demora de su aparición en portada estipula la *falla mediática* en la pretensión de *cubrir* un acontecimiento (que, bien lo entendemos, responderá a prioridades igualmente mediáticas). En este caso, el mentado afán de “cubrir la noticia” involucra una contradictoria decisión de *encubrimiento* cómplice de un acontecimiento negado u obturado. Lo “no visto”, “*Unseen*” (1997), va a determinar la política de recepción de atrocidades bárbaras “tercermundistas”, que encuentran un ademán de acogida y de reflexión por parte de Jaar, como seña perturbadora de la capacidad de supresión que impera en los criterios metropolitanos de “libre acceso” a flujos visuales y noticiosos, inmersos en la ceguera indiferenciada de los formatos visivos.

Precisamente, como ya se señaló, lo que el “paisaje mediático” del consumo visual globalizado no es “capaz” de percibir (para su propia conveniencia, es claro), es el efecto de hegemonía política y cultural (representacional) que irradia su propia difusividad. He aquí, me parece, un punto absolutamente decisivo para entender aquello que hemos llamado “la situación del artista visual”. En efecto: hemos considerado la estrategia *retractiva*, *ralentizadora*, que impone la necesidad de *supervivencia* de la imagen. En ello, se ha ponderado el esfuerzo inherente a tal ejercicio crítico: generar un pliegue en la pura operatividad del consumo visual, y

emplear diversas tácticas de suspensión de la eficacia del paisaje mediático, que lo expongan como una *determinada operatoria estética-informacional de la puesta en escena*. En este sentido, debe entenderse que tales estrategias intentan recuperar aquello que no puede sino pasar desapercibido a la dinámica de la *ceguera* de la imagen en el paisaje mediático. ¿Y no será éste, entonces, el “secreto” del artista, el secreto de su lucha, esto es, confrontar la cifra espectacular de la imagen, destituir su operatoria “escénica”, restar en ella todo signo de permutación tautológica, diferir en su cuerpo el retorno inconsumable de lo mismo, y recuperar la mirada, una y otra vez?

Si la *supervivencia* de la imagen concierne a la posibilidad misma de un arte crítico, puede estimarse que el *secreto* en cuestión reside, pues, en aquella reflexión en torno a la compleja *coarticulación* entre la imagen y el marco que la emplaza. Frente a la autonomía del marco implosionado en la imagen⁹ que supone la economía del impacto de la imagen espectacular, y que trae como resultado la acumulación de la ceguera, la vocación crítica del artista trabajaría, por el contrario, en pos de resguardar el *desfase cada vez mayor entre experiencia e imagen*¹⁰. Así pues, la implosión del marco en la imagen significa, justamente, interrumpir ese desfase, o lo que es lo mismo, apostar por la imagen como mero elemento de un *continuum*, como pura presencia amnésica. De ahí que la alerta de Jaar busca volver a plantear la *persistencia del marco* como *problema fundamental de la estética documental y crítica*. Pero, como ya se vio, el marco incide ahora muy directamente en el problema de la reconstitución de una imagen afectiva y conmovedora, lo cual equivale a decir que sólo la conciencia del desfase entre experiencia e imagen podría dar luces suficientes como para plantear el peligro de la erosión de la imagen, y para sostener, además, la necesidad de un reenmarcamento constante de las imágenes exhibidas. La crisis del estatuto *documental* se vuelve decisiva en este sentido, pues en ella se trabaja ese mismo desfase como escisión fundamental e irremontable. Claramente es este registro de la estética documental el que la ubica en el centro de múltiples debates contemporáneos, y el que aparece elaborado en el conjunto de obras que conforman el “*Proyecto Ruanda*” de Alfredo Jaar.

⁹ Cf. Pablo Oyarzún (1999), “Video y visualidad”, en *Arte, visualidad e historia*. Santiago: La Blanca Montaña, p.172 ss.

¹⁰ Sobre este punto, véase David Levi Strauss (1998), “‘Un mar de penas no es un proscenio’. Acerca de los Proyectos sobre Ruanda de Alfredo Jaar”, en el catálogo *Hágase la Luz. Proyecto Ruanda*, 1994-1998. Centre d’Art Santa Monica, Barcelona, 20 de abril-7 de junio, 1998.

“Real Pictures”: El duelo por la imagen como reactivación crítica

El artista *crítico* está de duelo, insinuamos en algún momento de nuestra exposición: vela por (la perdida eficacia de) la imagen. Pero entonces, el ejercicio reflexivo en torno a las condiciones de “presentación” de la imagen (condiciones estéticas y tecnológicas, históricas y políticas), podría entenderse, bajo cierta perspectiva al menos, como manifestación de un determinado *pathos melancólico* (sobre todo si contrastamos este giro reflexivo, esta perplejidad, con la efervescencia autorreferente de la imagería publicitaria y del complejo medial). Quizás, en última instancia, la apuesta de Jaar no puede sino derivar en una forma velada de melancolía, toda vez que el secreto del “desfase” entre experiencia e imagen implica asimismo el secreto de la pérdida (definitiva) de la imagen, y que el énfasis sobre la “puesta en escena” como tecnología de *supervivencia*, no se distancia demasiado de lo que pudiéramos entender como el “duelo” por el control de la imagen.

Me parece, sin embargo, que el gran mérito del trabajo de Alfredo Jaar reside en la transfiguración de una melancolía inminentemente paralizante, en componente estratégico para la reactivación de un proyecto crítico. Bajo este prisma, diríamos que el arte reconoce como suya esta modalidad de “duelo” por la imagen (una modalidad “epocal”, si cabe el término, aunque ¿no se ha tratado siempre de esto en las artes visuales, de velar una imagen perdida, imposible de recuperar?), en la misma medida en que es este duelo el que hace posible reconocer la propia remisión del arte a la circulación de la mercancía: o sea, a las condiciones estructurales que impone la *administración corporativa de la imagen*, a escala global. Una pieza crucial en el conjunto de las obras de Jaar, ofrece, a mi entender, un ejemplo notable de lo que aquí se ha estado proponiendo, a la vez que una de las demostraciones más concluyentes de una estrategia en la que el recurso crítico se articula de manera espléndida con cierta sensibilidad o *pathos melancólico*.

Me refiero a “*Real Pictures*” (Chicago, 1995), una de las más bellas y sobrecogedoras estaciones del *Proyecto Ruanda*, en la que el artista trabaja con extrema delicadeza la alegoría de la muerte y de la ceguera en relación con el estatuto de la imagen documental. La instalación insinuaba la disposición de un camposanto, en el que ocho túmulos, de distintas formas geométricas, emplazados en diversos ángulos de una sala, estaban apilados como monumentos

conmemorativos. Las más de trescientas cajas negras que conformaban esos ocho monumentos, contenían positivos en color (*cibachrome*) de sesenta imágenes seleccionadas, obtenidas de los viajes de Alfredo Jaar por Ruanda tras la detonación del incalificable genocidio ocurrido allí en 1994¹¹. A modo de epitafios, sobre cada uno de los ocho túmulos Jaar serigrafó en blanco una suerte de descripción de la imagen que estaba depositada en su interior. Así pues, este *entierro de imágenes* estaba reforzado por un conjunto de textos que, más que descripciones informativas, constituían el trazado de todo lo inimaginable que, sin embargo, la imagen debía haber reportado. Son textos finos y desgarradores, en cuyos relatos las personas y sus circunstancias, sus testimonios de supervivencia y la atrocidad de lo que se ha silenciado en ellos, parecen consagrar *la desaparición de la imagen* como única manera de salvar en ella aquello que la desborda, y que hubiera sido inmediatamente admitido en la cartografía de los horrores cotidianos, a los que tan habituados estamos. Por ello, la “descripción” de la imagen (es decir, el epitafio) invoca la necesidad de un ocultamiento de los restos materiales (la fotografía), de modo que sea el nombre (la palabra, el relato), no la imagen, lo que aporte luz. Cuando la imagen es convertida en despojo, cuando es enterrada, pareciera que aquello que fue expropiado por el dispositivo fotográfico y cuyo destino no podía ser otro que alguna revista de impacto, fuera recuperado *en* el relato como el *espesor* de la representación (su *murmullo*, su fantasma deseante): aquello que irremediabilmente escapa a la superficie de la fotografía. Diríamos, pues, que es el murmullo que ronda en toda imagen, y que siempre cabe imaginar en ella, lo que se desvanece en el momento de su exposición, o bien, *mutatis mutandis*, que la imagen en el “paisaje mediático” *carece de murmullo*, pues se trata de una imagen que ya no es capaz de esa donación de lo (in) imaginable, y que sólo se da a sí misma en su evidencia sin reserva. Una imagen ciega, que nos enseguece.

En este sentido, la operación que Jaar lleva a cabo en un trabajo como “*Real Pictures*”, induce a afirmar que la imagen convertida en despojo de sí misma (vale decir, la imagen que es *dada por muerta*), constituye una estrategia paradigmática que busca conjurar su depreciación exhibitiva. Por eso, en el “duelo” por la imagen estriba el *pliegue* del arte *crítico* en torno a *su propia muerte, a su propia ceguera*¹²

¹¹ Sobre el *Proyecto Ruanda*, también puede verse Debra Bricker Balken, “Alfredo Jaar: Lament of the Images”, en el texto-catálogo de la exhibición del mismo nombre (List Visual Arts Center Massachusetts Institute of Technology, January 15- March 28, 1999).

¹² Nótese el modo como esta reconocible problemática de las poéticas de *lo sublime* consigue constatar, como se anticipaba, una respuesta crítica no exclusivamente melancólica al problema del desgaste de la reproducción de la imagen.

-vale decir, a su muerte (como arte “visual”), asumiendo que la presunción de esta muerte abre el horizonte de una nueva potencia crítica. De igual manera, el *desfase*, lo que la imagen resulta incapaz de mostrar, su murmullo, puede ser de algún modo invocado, de algún modo imaginado (aún como un *imposible de imaginar*), en la propia rearticulación de las condiciones de su puesta en escena —en este caso, por ejemplo, en el índice de una alegoría mortuoria que toma a la imagen como cuerpo yacente.

Es por ello que *la puesta en escena de la muerte de la imagen* (o sea, de la ceguera de la imagen), constituye la evidencia de ese desfase, que de ahora en más estipula las condiciones que determinan la posibilidad misma de la vocación crítica del arte. Es más: diremos también que esta evidencia de la muerte de la imagen, y del resguardo de su supervivencia *en el secreto de su enmarcamiento*, constituye, en tanto *duelo* del artista por la pérdida del control de la imagen, el *secreto revelado* al arte mismo no sólo de su propia “incapacidad”, sino además, y sobre todo, de su imperiosa necesidad.

Ya se ve de qué manera esta puesta en escena de la muerte de la imagen comparece como algo más que la gestión de los despojos del arte en la época de lo “post”. Si puede hablarse de una capacidad *crítica* del arte, ella sólo puede llegar a constituirse en el intento por arrebatar, a los medios audiovisuales administrados, la evidencia de esta muerte de la imagen por efecto de la ceguera capitalizada en su circulación mediática. Dicho en otros términos: esta supervivencia conmemorativa provee las condiciones que permiten emplazar la puesta en escena como el *recurso de expropiación* de la ceguera de la imagen. Me parece que, en una instalación como “*Real Pictures*”, en que la estrategia recurre al *archivo mortuorio* de las imágenes, la puesta en crisis del estatuto fotográfico a efectos de revertir su lógica tautológica, ofrece una aproximación certera a los aspectos más ejemplares de la obra de Alfredo Jaar. Y si se tratara, en última instancia, de una suerte de gestión de las miserias del arte, obligado a cada momento a asumir su condición expósita y su propia derrota, eso al menos señala que aún hay algo que al artista le compete directamente, antes de que la administración de su muerte termine de caer en otras manos.

Los Andes, enero de 2003

LA FLEXIBILIDAD DEL GENERO
(los hijos de la nueva Constitución)
enrique matthey



La Flexibilidad del Género (Los Hijos de la Nueva Constitución), Instalación del Artista y profesor chileno, Enrique Matthey que congrega veinticuatro copias de la pintura Felipe IV de Velázquez realizada por 24 alumnos de Arte. MAC Parque Forestal, Santiago, 2007.

Un Autorretrato de Enrique Matthey

“La flexibilidad del género (los hijos de la nueva Constitución)”

Al pasearme por el zócalo del MAC, observando a paso rasante el impecable montaje de las réplicas del retrato de Felipe IV que Enrique Matthey encargó a sus estudiantes, tuve casi de inmediato una sensación un poco embarazosa y difícil de explicar. Por algún motivo que sólo en parte estaba relacionado con el imponente silencio en que los cuadros reposan, sospeché que la instalación *“La flexibilidad del género (los hijos de la nueva constitución)”* obedecía, en realidad, a razones inquietantes, portadoras de cargas muy oscuras. Quiero ser claro: sentí que esta muestra era un verdadero sahumerio, un acto de reparación o resistencia simbólica, o quizá de conjuro (no sabría precisarlo), arteramente ideado para operar sobre ciertos contenidos fantasmáticos (no por nada la pintura, como ya nos advirtió Platón, es la comarca en que habitan esos espectros que llamamos imágenes).

Llevado, quizá indebidamente, por esta primera sensación, fui presa enseguida de una sensación concomitante. Llegué a pensar que Matthey, conocido no sólo por la calidad de su pintura sino también por su afición a los chistes, había sido envuelto involuntariamente en una de sus propias chanzas: una en la cual se deslizaba, impenitente, un cierto componente de angustia.

Es probable que estas primeras impresiones, algo desaforadas por cierto, hayan sido estimuladas por un hecho puntual. Pues a diferencia de sus muestras anteriores, en esta oportunidad el artista nos ofrece una puesta en escena previamente determinada por ciertas condiciones protocolares. Ha elaborado unas reglas estrictas para la ejecución de las copias. Pero este *protocolo*, signo inequívoco de un acto premeditado, contiene también, mirado muy de cerca, algunos elementos que delatan su propia ansiedad supersticiosa, como ocurre por lo demás con cualquier *mandato de autoridad* (espero no cometer una infidencia si comento que en la minuta de trabajo, el artista, de hecho, se entretiene con la numerología: establece coincidencias entre las edades de los jóvenes, el número de hombres y mujeres participantes, el año de concepción (!) del proyecto, etc.).

¿En qué se traduce ese *protocolo*, en definitiva? Matthey ha convocado a un grupo de jóvenes pintores para ejecutar la copia de un retrato. Les ha pedido

respetar ciertas “normas de conducta” durante la ejecución (las normas propias del ejercicio escolar, cuyo principal imperativo es “respetar la mano del pintor”), a sabiendas de que esa docilidad concedida no podrá aminorar las diferencias irremediables al momento de ser contrastados los resultados. El retrato no es cualquier retrato, es uno del joven monarca Felipe IV por Diego Velázquez. Los pintores no están escogidos por puro azar o por puro mérito: se trata de los delfines de Matthey. El protocolo de la ejecución, por añadidura, está lleno de trampas y señuelos, conscientes e inconscientes. Se diría incluso que en el zócalo en que se exponen las réplicas, es el *género pictórico* –por la vía del “encargo del maestro”– quien agolpa a sus fantasmas en la cripta; que es la pintura misma, por así decir, la que reproduce una escena espectral de progenituras y descendencias (padres e hijos putativos, originales y copias, contratos y lealtades, legados y autorías), como si de este modo fuera posible resistir a las voces agoreras que siguen proclamando la muerte de la pintura como género, o sea, la maldición de su proge.

Que no se equivoquen los delfines: el *protocolo* de la ejecución es la verdadera ejecución de la obra “*La flexibilidad del género*”. Tanto es así, que este protocolo quisiera ponernos a hablar al pie de la letra. Hablaríamos entonces de copias y originales, de repeticiones y diferencias, de la controversia entre pintura y serialidad, o de la desobediencia inconsciente de cada pintor encargado de reproducir el retrato de Felipe IV –una desobediencia que se deja ver, a partir de las cenizas magníficas de un original irremontable, entre un cuadro y otro, entre una versión y otra, por efecto de una contigüidad delatora. Y por supuesto, y tal vez más que nada, ese protocolo quisiera llevarnos a reflexionar sobre el *modus operandi* por el cual el *Nombre del Artista*, agente de interdicción simbólica, ha hecho valer su poder soberano sobre los ejecutantes efectivos, obligándolos a deponer su demanda de autoría.

Y por cierto que estos asuntos conciernen fundamentalmente a lo que podamos decir de esta instalación. No buscaré alejarme de ellos. Pero es aquí donde prefiero volver a mis primeras impresiones –aquellas relativas al acto de conjuro y al síntoma de angustia. Tengo mis razones: esas impresiones porfiaron tan obstinadamente, que me hicieron sospechar que el motivo del “encargo del maestro” podría encaminarse en una dirección ligeramente diferente, con el velamen volteado para jugar un poco en contra de esta cadena significativa demasiado acertada *a que nos obliga el protocolo*.

Pues, ¿hasta qué punto la autocastración del autor, el sacrificio de la mano cortada de Matthey, no implica aquí también, en una artimaña típica de pintor, velar un cuerpo —el del maestro Matthey, precisamente- *para hacerlo aparecer*?

En cierto modo, “*La flexibilidad del género*” supone una ficción compensatoria elaborada por Matthey, concerniente a su propia muerte simbólica como maestro. En esta ficción, el maestro aún vivo pone a velar a su propia descendencia, a sus discípulos, su cuerpo impostado de maestro difunto. *El sueño del Maestro*: regentar más allá de su propia desaparición, y seguir tomando posesión de los cuerpos de sus delfines, que fueron disciplinados al calor de su magisterio, perpetuando la orden de remontarse al origen: “copiarás a Velázquez a mi imagen y semejanza”. Los “hijos de la nueva Constitución”, de esta manera, consienten en exhibir las “reglas del juego” que han hecho posible este emblema de la posesión efectiva de sus propios cuerpos.



La Flexibilidad del Género (Los Hijos de la Nueva Constitución), Instalación del Artista y profesor chileno, Enrique Matthey que congrega veinticuatro copias de la pintura Felipe IV de Velázquez realizada por 24 alumnos de Arte. MAC Parque Forestal, Santiago, 2007.



La Flexibilidad del Género (Los Hijos de la Nueva Constitución), Instalación del Artista y profesor chileno, Enrique Matthey que congrega veinticuatro copias de la pintura Felipe IV de Velázquez realizada por 24 alumnos de Arte. MAC Parque Forestal, Santiago, 2007.

Por eso, me parece que no queda más que tomar medidas precautorias ante el *protocolo* que la obra se impone a sí misma y nos impone a nosotros, los espectadores. Pues quizá sea ésta otra “cámara de resistencia”¹³ de Matthey, preparada para ostentar la marca indeleble del maestro pintor sobre sus discípulos. Ésta sería la marca soberana del “encargo”: la ejecución de un retrato como ejercicio encomendado por el maestro, para ser él mismo retratado en ausencia, como señor de esos cuerpos. Un autorretrato *ad absurdum*: el artista Matthey se retrata a sí mismo al encargar un retrato a sus favoritos.

No creo abusar de la buena fe si recalco hasta qué punto esta obra parece determinada por esa voluntad de *resistir*. Tal vez Matthey reproduce la escena del taller de primer año –la floración de los noveles pintores– para subrayar la fase inicial de la relación edípica de los discípulos con el maestro. Tal vez el gesto consista en *resistir*, con ello, a la autonomía de una generación, al parricidio del maestro; vale decir, a la rebelión inminente de los hijos, marcándolos con la adscripción a un pasado inmediato que acarrea los cruentos vestigios de la letra constitucional¹⁴. Quizás Matthey busca adelantarse al trauma de la separación, a la angustia de ser abandonado por sus delfines. Con todo, la astucia del artista reside también en saber resistir, cómo no, muy sabiamente, al ala sombría de esa angustia, con la advertencia ufana de que el padre muerto se reserva la última palabra.

Santiago, marzo de 2007

¹³ Enrique Matthey, “Cámara para la resistencia de materiales”, Museo Nacional de Bellas Artes, Sala Matta, noviembre 2002- febrero 2003.

¹⁴ O sea, marcándolos con la culpa o la condena de ser hijos.



Imagen de detalle de la serie "The New Ideal Line (Opala)", exhibición de Mario Navarro (2002-2007).

La amenaza de lo actual en el arte chileno reciente

Voy a comenzar confesando una pequeña vergüenza. Me cuento entre aquellos seguidores de las artes visuales que profesan una fe desmedida, un poco absurda, en el carácter “revelador” de las obras. O al menos, suscribo la convicción de que el esfuerzo interpretativo de un espectador competente ofrece algún viso de “revelación”. En ese juego en que la obra solicita del espectador un manejo avezado de “atribuciones, citas y coartadas”¹⁵, se establece un espacio de referencias y envíos que puede resultar cautivador, y quizás sea eso lo que nos lleva a suponer, en última instancia, que el juego del arte está trenzado de energías y signos innombrados. Los seguidores de las artes visuales parecemos retenidos en lo que Lacan llamaba la “localización imaginaria” o el “plano fantasmático” (es decir, el lugar que comparten aquello *que aparece* y aquello que se exhibe como la falta, aquello que se devela y aquello que cautiva porque está *sin estar ahí*), y en consecuencia buscamos adherir, delicadamente, los elementos significantes de esos artefactos, como si en ellos destellara una posibilidad enunciativa. Llegamos incluso a sospechar (pero sólo a sospechar: afortunadamente, esta fe misteriosa convive con el escepticismo) que en la operación artística se inscriben fuerzas simbólicas y materiales que no pueden ser totalmente reguladas por los aparatos hegemónicos de significación.

Los partidarios del arte creemos, pues, en una posibilidad enunciativa (desde la visualidad), y en un registro de lo innombrado (*en* la visualidad). No quiero mistificar más de la cuenta: estoy pensando en ese “inconsciente estético” del que habla Rancière (“un modo de presencia del pensamiento en la materialidad sensible”¹⁶), y desde aquí quisiera proponer algo muy concreto: la dificultad de pensar políticamente la “memoria”, sin contar con la escena de la visualidad como momento agudo del conflicto entre el recuerdo y la resistencia, entre lo memorable y el trazo mnémico, entre la representación y su otro. Más todavía: hablo de la dificultad de pensar ese mismo conflicto, esa tensión entre lo articulado y lo no

¹⁵ Enrique Lihn, “Poe”, en *A partir de Manhattan* (Valparaíso: Ganymedes, 1979).

¹⁶ Cf. Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique* (Paris: Éditions Galilée, 2001, p.11). La traducción es mía.

articulado, sin contar con el *lenguaje artístico visual* como territorio que registra los movimientos subterráneos en que se bate la economía política de la memoria.

Desde esta perspectiva, pareciera ser que lo que corresponde preguntarse es por la modalidad de la crítica a la economía política de la memoria. ¿Qué rendimiento puede tener el arte visual en esta interrogante? (tal vez ahora se entienda mejor mi pequeña vergüenza: ¿no es ésta una pretensión descomedida?). Situemos mejor el problema: hablemos del pacto neoliberal que vivimos en Chile. Aún así, confesémoslo, siempre parece que cuando nos internamos en el tema artístico, estamos tomando un desvío. Pero preguntemos aún: ¿Qué tipo de alcances podemos formular, entrando en diálogo con las prácticas artísticas, a propósito de la transacción política de la memoria, que hemos vivido y padecido en los últimos veinte años como política del olvido y del silenciamiento?

Sobre esto, valga el siguiente apunte. Una observación atenta de las propuestas de algunos artistas chilenos que comienzan a ser conocidos en el medio sudamericano (pienso en un grupo heterogéneo, que hoy cuenta entre treinta y cuarenta años), podrá concluir que la escena del arte local ha sido fuertemente influenciada por las prácticas de artistas fundamentales de generaciones anteriores (Eugenio Dittborn y Gonzalo Díaz, especialmente). Salvando algunos matices de contexto (la recomposición interna del campo durante la transición democrática, los nuevos formatos mediales y procedimentales, etc.) no es difícil estar de acuerdo en este diagnóstico. La escena de los años setenta y ochenta fue muy potente, y no es extraño que se pretenda ejercer, como por inercia y a veces a la fuerza, una lectura filial en términos de legados, lealtades o progenituras. Pero si podemos salvar matices, hay uno que no quisiera dejar pasar, y que creo reviste una gran importancia si nuestro asunto es la relación entre las obras artísticas y los modelos de temporalidad. Me parece que un cambio paradigmático que han desarrollado algunos artistas jóvenes respecto de sus predecesores, tiene que ver justamente con las modalidades de articulación mnémica —es decir, con el régimen inscriptivo de lo testimonial, de lo conmemorante. Y creo que en ello se juega un síntoma decisivo.

¿A qué me refiero exactamente? A que es posible hablar de estrategias recientes que no pasan directamente, en apariencia, por las formas reconocibles del malestar o del trabajo del duelo. No se trataría, en aquellas estrategias, de la recuperación zozobranante del acto fallido, ni de la “retención metabólica de la mirada” en el

sentido en que Gonzalo Díaz pudo señalar a propósito de “*Lonquén, diez años*” (1989). Y ya que menciono esta obra fundamental para el arte chileno, no se trataría tampoco, en tales estrategias, de recurrir a mecanismos que trabajen la deposición del componente traumático, incorporándolo al espacio significativo de la obra (tal era el caso del nombre proscrito, *Lonquén*, en la obra mencionada de Díaz). Y acaso tampoco se trate de la interpolación de registros y temporalidades que hieren y desfondan el *continuum* del tiempo histórico (pienso en las *pinturas aeropostales* de Eugenio Dittborn). Como se ve, esta hipótesis puede parecer un poco extrema, pero prefiero ese riesgo en beneficio de lo que quiero proponer. Y lo que propongo a consideración, es el hecho de que esas nuevas estrategias resienten, en sus modalidades de articulación mnémica, la devaluación del espesor simbólico en *signo circulante*, y transitan de otra manera, con otro tipo de malestar (si así cabe llamarlo), el conflicto entre memoria y representación.

Tomemos la obra de Patrick Hamilton (1974). Voy a intentar explicar de qué manera concibo su ejemplaridad, su condición sintomática, respecto de lo que acabo de decir. Tal vez resulten conocidas sus series de pinturas, instalaciones y fotografías, que conjugan con habilidad —y con dosis eficientes de complacencia e ironía— la manufactura *ambient* del adorno y la decoración, y las retóricas ornamentales que actúan en la disciplina social del “hobby” (particularmente, por medio de los utensilios “*do it yourself*”, los íconos consoladores del “trabajo entretenido”, que refuerzan la sustitución ideológica del campo de la producción por un nuevo “arreglo de mundo”: aquél que faculta a cada individuo en la gestión estética del ornato doméstico y la vida privada). Las *operaciones cosméticas* de Hamilton partieron como intervenciones con papel mural o con papeles de revestimiento sintético, sobre objetos y herramientas de trabajo dispuestos como módulos (la serie “*Objetos para colgar*”), o sobre edificaciones públicas (la serie “*Revestimientos*”), y su repertorio iconográfico y tecnológico se ha potenciado a partir de un uso estratégico de la impresión lambda y la ocupación espacial. Pero más que inventariar el trabajo de Hamilton, más que intentar vincularlo o contrastarlo con otros artistas de su generación (en especial con la serie “*The New Ideal Line*” de Mario Navarro, lo cual creo muy fructífero para el tema que nos atañe, o con Arturo Duclós, cuya influencia sobre el mismo Hamilton, y sobre

otros artistas jóvenes, ha sido también decisiva), me interesa subrayar hasta qué punto la *operación cosmética* puede jugar un rol importante –y a menudo no considerado como tal– en una discusión sobre el *malestar* de la memoria.

Permítaseme plantearlo de este modo: si la entronización de las mercancía y del gusto de masas abre paso a una economía general de signos reblandecidos y sin espesor, se diría que el trabajo de Hamilton se encarga de situar, de capturar y congelar, ese mismo *devenir estético de la representación* como premisa finalmente incontrolable del intercambio (bajo las modalidades del artificio y la combinatoria, del adorno y el maquillaje, del *kitsch* y el *déco*, del bricolaje y la disposición táctica del espacio). A mi entender, la secreta violencia de la obra de Hamilton no reside tanto en la conmoción contextual de sus desplazamientos simbólicos, cuanto en el trabajo de constitución de un plano de inmanencia cuyo fundamento es la estetización radical. Lo suyo es la extrapolación de lo estético, que llega a consumir la economía de la representación hasta un límite inquietante. Succionando y deprimiendo, con calculada “inocencia”, la densidad simbólica que aún pudieran portar los utensilios de trabajo, los objetos domésticos, las edificaciones públicas y las imágenes diletantes, estas intervenciones parecen liberar las almas cautivas del signo-mercancía, que se mantenían convictas de las inscripción *histórica* del registro mnémico.

De esta manera, al ser desembarazadas de sus cargas históricas, las representaciones pueden acceder, libres de culpa, a la condición de recurso decorativo. Parecen llevadas por su propia pulsión de muerte: la circulación, la intemperie visual, les han robado el habla. Un trabajo temprano de Hamilton puede traerse a colación en este punto: una serie de ilustraciones del libro de “Historia de Chile” de Walterio Millar, impresas en tapiz sobre papel mural o sobre palmetas vinílicas, y que livianamente *ceden* su ilustratividad propedéutica ante el impulso del aparato decorativo que las retiene y reafirma como material previamente disponible para tales efectos ornamentales. Y podemos tener presente, en este mismo sentido, las frecuentes alusiones a la marca *Home Center*. Como prodigioso conducto de los ensueños de *weekend*, el *Home Center* provee un sentido de ocupación “útil” y desinteresada a nuestro tiempo “libre”. En sus estanterías y *packages* de herramientas y de ideas, se desenvuelve el concertado material *explosivo* con que se hace posible la *desmovilización general* como *retiro en el consumo*.

¿Qué otra cosa dicen estos trabajos sino que no hay, que no puede haber, residuo no integrado? ¿Qué otra cosa aseguran sino que la estetización generalizada configura un plano de inmanencia en el que *todo puede estar allí*, o para decirlo con Lacan, en el que la falta puede faltar? Lo que estas operaciones visuales tienen de angustiante (y con mucho prefiero una lectura encaminada en la clave de lo ominoso, vale decir, del registro mnémico), es su capacidad de sembrar una amenaza de este tipo, ante la cual el espectador parece sentirse desarmado. Hablan, por así decir, de la cotidianidad del trauma, recubierto con el sólido material de la banalidad. Si la obra de Hamilton recurre tan astutamente a la *seducción superficial*, es porque intuye a su manera (como tantas prácticas artísticas contemporáneas) la necesidad de reconvertir el componente de angustia en escena de desafección extática, como modo de liberar, en el mismo fetiche, su cuota insumible de goce.

El estallido de lo pictórico en el confeti del color, de las luces y las formas, juega aquí en la extensión ilimitada de la *Summa visual*, del grado cero del signo estético. Se diría incluso que esta obra reivindica el goce autista, el narcicismo primario del signo, como si apostara por el desvanecimiento del trazo mnémico sobre la superficie de la pintura. Y acaso sea éste el motivo por el cual es capaz de producir un profundo malestar, inversamente proporcional a sus efectos de seducción: ¿No solicita de nosotros una complicidad amnésica, un distanciamiento ufano que siempre se reserva la última palabra? ¿No pretende ironizar la carnavalización del vestigio, su sumisión a la exterioridad del signo-mercancía? ¿No propone el esplendor y la felicidad del signo afásico? ¿No celebra la desmemoria como si se tratara de un mero juego de abalorios?

Es posible. Es ése el juego a que se arriesga, y que debemos tomar en serio. No quiero parecer impertinente, pero yo tomo muy en serio un trabajo como las “mangueras flexilight”, pertenecientes a la serie “*Objetos para el jardín*”, que el artista montó en la exposición “Magnética”, en la sala de arte Fundación Telefónica, en el año 2000. Estériles, inocuas y limpiamente configuradas como golosina de color, la luminosidad de unas tiras de flexilight —que nos encontramos en los “ambientes” de los cines o en los anuncios comerciales—, recorre y unifica las secciones que los porta-mangueras constituyen sobre un muro intervenido con látex. Nuevamente, como en otros trabajos de Hamilton, esta trama de color luminiscente diluye la condición útil del artefacto, pero permite un juego de sustitución (el flexilight actuando como manguera) que recompone una zona de máxima duplicidad y simulación: el espacio de la decoratividad total, que se



Exhibición de la serie "Objetos para Colgar" de Patrick Hamilton (1999).

traduce, en este ejemplo, en *agobio cosmético generalizado*, en el que la potencia neutralizadora del signo estético actúa finalmente a sus anchas.

La obra de Hamilton debe ser leída, yo creo, como un sagaz aparato de registro de las perturbaciones que atraviesa la inscripción testimonial, cuando su reserva mnémica es violentada por la *vocación estética* del signo en que se ampara. Hamilton se rehúsa a librar esa batalla por la recuperación del importe no procesable del testimonio, es decir, por la envergadura de lo que resulta intraducible para el propio signo. Esto no es una debilidad, es una opción artística. Para nosotros, claro, puede ser un problema, pero fundamentalmente porque pone a descubierto un riesgo que no se había advertido: el hecho de que esa batalla *debe* ser librada a ese nivel del *graphós*, y que su resultado es incierto, porque en cada caso se resuelve de distinta manera. Es la amenaza de lo actual: la supeditación de los regímenes inscriptivos del trazo mnémico a las tecnologías operativas del signo estético. Una crítica a la economía política de la memoria es lo que siempre está por hacer.

Santiago, junio de 2007



Gonzalo Díaz, "Lonquén, Diez Años", exposición realizada a principios de 1989 en la galería Ojo de Buey, Santiago.

Postdictadura y conmoción del secreto ("Lonquén Diez Años", de Gonzalo Díaz)

1

En enero de 1989, un año antes del inicio oficial de la transición democrática chilena, Gonzalo Díaz expone "*Lonquén, Diez Años*", en la galería "Ojo de Buey" de Santiago de Chile. El asunto de esta muestra, se cifraba en torno a la localización y procesamiento simbólico de un "*punctum* pestilente"¹⁷: el trauma histórico representado por uno de los capítulos más siniestros de la primera fase de la dictadura militar. El secuestro y asesinato de quince campesinos de Lonquén, por parte de miembros de carabineros, en octubre de 1973, y el descubrimiento de sus restos en los hornos de una mina de cal en la misma localidad en 1978, suministró uno de los más emblemáticos y estremecedores hitos en la bitácora criminal del gobierno militar.

"Sólo después de diez años de retención metabólica", escribió Díaz en el catálogo de la muestra, que anunciaba en su nominación, bajo todo respecto arriesgada, la alusión a estos desgraciados sucesos, "de mirar lo que ocultan esas fauces fotográficas de medio punto —arquitectura adecuada a la magnitud de una masacre¹⁸— se me ha hecho posible enfrentar directamente el *Via Crucis* de este pavoroso asunto".

Comienzo por esta cita de Gonzalo Díaz, que forma parte protagonista del catálogo que acompañó al montaje, pues me parece que logra dar cuenta, todavía, de una de las pistas más esclarecedoras desde las que puede uno aproximarse a la desnuda objetualidad de esta instalación, y a la importancia que reviste para la historia reciente del arte en Chile. Leídas en clave testimonial, estas palabras apuntan a una mirada diferida, encriptada, cuya demora ha hecho posible enfrentar, tardíamente -sólo diez años después de la emergencia de los restos humanos- el

¹⁷ Frase de Gonzalo Díaz, en las palabras preliminares del catálogo *Sueños Privados, Ritos Públicos*, en ocasión de esta muestra.

¹⁸ Díaz se refiere a los testimonios fotográficos de la mina de cal abandonada, que pudieron llegar a circular, muy restringidamente, en algunas revistas de oposición al régimen militar.

verdadero *desquiciamiento* de esta matanza. Diez años han debido transcurrir para que el nombre “Lonquén” pudiera ser invocado, lentamente, como retorno intempestivo. Diez años en los que este nombre ha percutido sordamente, perseverante, como si buscara restarse a su normalización “documental”: un residuo demasiado excesivo para esa historia que busca reducirlo a testimonio de época.

La “retención metabólica” de la mirada supone, en este sentido, una secreta procesualidad, un silencioso recogimiento: un laborioso trabajo de inscripción del “suceso Lonquén”, el significante proscrito, que violenta, sin embargo, la propia condición *afectiva* de esta subjetividad ensimismada. Lo que las palabras del artista testimonian, en efecto, es el modo como esta subjetividad no ha podido más que sentirse *afecta* a este límite de su afección, y como ha requerido, morosamente, construir una relación con ese excedente. Y para ello, para hacer un lugar y traer a representación aquello que retorna, siempre, desasido de lugar (un “pavoroso asunto”, acota el artista), se ha hecho menester rehacer, de igual manera, los recursos disponibles para su representación. Traer a representación equivale, en este caso, a reconstruir también una relación con el régimen de la representación.

Esta “retención metabólica” constituye, pues, un retardo. Un retardo que ha hecho posible el anuncio *—póstumo—* de una mirada (ahora: diez años después). Y es esto lo que la muestra afianza con notable agudeza: el esfuerzo sostenido para el advenimiento de esa mirada, que ha sido forzada por la violencia de lo que se requiere poner ante la vista *—por* aquello que demanda un cisma estructural en el circuito de la representación para poder ser articulado.

“*Lonquén, Diez Años*” provee, de esta manera, de una primera pista instigadora: su condición de puesta en escena diferida. O mejor: la puesta en escena de su retardo. ¿Cómo un trabajo de esta índole no va a suscitar, además, de parte nuestra, los testigos póstumos, un diálogo en retardo? En todo caso, esa demora trae consigo una decisión fundamental: el sacrificio de la matriz simbólica de la representación. Tras diez años de rumia silenciosa, la disonancia de esa violencia [irrepresentable] sólo puede apostarse como *cuerpo herido*. Y es que el “pavoroso asunto”, el “punctum”, resiste cualquier formato de denuncia por la vía de la representación *—cualquier tentativa de corte “expresionista”*. En efecto, ¿cómo habría de procesarse el “pavoroso asunto” por la vía representacional, sin precipitar una falsa conjura de su fisura profunda *—así reafirmada y garantizada*

como “dato” de cuentas y de registro de horrores? ¿Cómo representar el suceso sin traicionar la hondura de su huella, la magnitud de su herida?

Rehusándose al trabajo representacional de la denuncia —es decir, a la consolidación del “suceso” como parte de una historia amargamente *ya ocurrida*—, la instalación de Díaz operó, en primer término, como un dispositivo de *retardo*. Sólo de esta manera se pudo construir una relación con la carga reminiscente del nombre “Lonquén” (“sólo después de diez años...”). Una relación con el nombre; es decir, con el acontecimiento que sobre ese nombre se repliega, y con la hendidura de ese repliegue: con su sorda obstinación, que secretamente reclama, en esta subjetividad alterada, el lento esfuerzo por encontrar un lugar. Pero ¿Cómo hacer un lugar a ese nombre, a ese límite de la afección, y a su implicancia terrible?

De manera ejemplar, “*Lonquén, Diez Años*” materializó ese desafío (hacer un lugar al nombre, metabolizar su condición residual hasta hacer posible una puesta en escena diferida, invocar su extemporaneidad histórica resistiendo la lógica que entiende la historia como mera acumulación de sucesos), por medio de una matriz objetual poderosamente *inexpresiva*, infructuosa, cuyos elementos reverberan como si formaran parte de un extraño criptograma. Un criptograma en el que la imposibilidad de representar el horror señala, también, la imposible recuperación de la representación. En cierta manera, es esta condición de pérdida lo que el montaje consigue localizar como posibilidad conmemorante del nombre “Lonquén”. De este modo, la instalación de Gonzalo Díaz constituye un ejemplo notable de una rearticulación de la propia idea de lo “político” en el arte chileno, en el contexto de las décadas recientes.

2

¿Cómo tomó lugar, al interior de la galería, ese criptograma, ese espacio de conmemoración?

El artista dispuso, en los muros laterales de la sala, la repetición seriada de catorce estaciones de un *Vía Crucis*. Cada uno de estos espacios correspondía a un cuadro con marco neoclásico lacado, que en su extremo inferior izquierdo acusaba la presencia, como un singular aditamento o residualidad, de una repisa

que sobresalía del marco y contenía un vaso de vidrio con agua. Estos cuadros inscribían, tras otro vidrio que cubría un papel de lija negro, la frase “En esta casa, / el 12 de enero de 1989, / le fue revelado a Gonzalo Díaz / el secreto de los sueños”. Al mismo tiempo, cada uno de ellos era iluminado por un apliqué de bronce, y “ordenado” en la serie por un número romano ubicado en la parte inferior, de modo tal que la disposición general de esta sección de la muestra señalaba que dos de estas estaciones de *Via Crucis*, correspondientes a los números VI y XIV, se apreciaban en la pared izquierda de la sala, rompiendo el orden establecido por la numeración contenida en la pared opuesta y en la del centro.

En algún sentido, esta disposición suponía una conminación a una especie de peregrinación recitativa para el espectador. Lo que se recitaba, por supuesto, era la incansable estrofa referida al “secreto de los sueños”. Una recitación callada, es posible, y escenificada, en ese silenciamiento, en la intimidad abisal de la casa-galería, extraña gruta, espacio de refugio y de pesadilla, de anuncio expectante y de traza de la herida en el cuerpo de la representación (la herida que deja tras de sí, como una estela, aquello que rebasa, violentamente, su intento de ser sometido al régimen de esa representación). Catorce anuncios de revelación contenidos en cada estrofa proferida *en lugar* de unos cuerpos ausentes (los restos de los asesinados); anuncios repetidos y transcritos en un espacio enmarcado (el cuadro lacado), que apenas consigue contener el rebasamiento incontenible con que amenaza el “secreto de los sueños”.

En efecto: como si anticipara el advenimiento confesionario de ese secreto, cada cuadro parece *retener*, soportar, la desmesura del “secreto” cautelado por esta subjetividad, en esos diez años. Podría pensarse que, al resguardar el secreto “de los sueños” en la precaria contenibilidad del hogar (aludido, tal vez, por el asombro del *despertar* revelador en la propia habitación, junto a la repisa, junto al vaso de agua), se busca esquivar y retardar la puesta en forma *pública* del azoro de ese innombrable (el secreto). Rumando lo inconfesable y *asomándose* a la perturbación de un sueño inquietante, el espacio doméstico (aquí, la galería, enrolada en ese registro), asaltado por el “pavoroso asunto”, se convierte en una especie de zona de retención de la cifra pública de un nudo histórico. *El peso de la noche* (y del secreto cautelado) queda conferido, entonces, como gravedad estentórea de ese nudo. La casa-galería emerge, en este sentido, como latente espacio de esa tensión.

3

Es por eso que los fueros íntimos del hogar, que prometen abrigar el secreto, parecen, a la vez, resquebrajarse ante el advenimiento del *peso* de ese inenarrable. El retiro a la intimidad equivale, en este caso, al reencuentro inquietante con lo que se está resguardando. Como si el hogar se perturbara por el sismo que se anuncia como *acontecimiento de la revelación* -como *sucederse* de lo que el *Via Crucis* aún puede amortiguar en la pasión de su peregrinaje, en el recitado de sus estrofas-, el *derrumbe* del sentido de intimidad parece anticiparse, a su vez, en la fragilidad de la estructura que acompaña, en el otro extremo de la sala, a las estaciones del *Via Crucis*.

El peso indomable, que ha requerido una extrema retención metabólica, se descuelga, en la inminente precipitación de su venida, en esta armazón de vigas de madera, metal, piedras y neón que se sostiene contra el muro. Pero da la sensación de que estas doscientas “piedras de escándalo”, sujetas a esta base de contención y erección como túmulos mortuorios, alegorizan, más bien, una especie de *depósito contabilizado* del almacenamiento. ¿El *peso* de la historia, y del secreto, reconducido a la gravitación *documentable* de *lo sucedido*? Pero entonces, estas piedras *contenidas*, amortizadas, aseveran desde ya su amenaza de traducirse en el “hecho”, en el “dato”. La marca que el neón estampa sobre ellas, o más precisamente, sobre la estructura que las retiene, parece homologarse al indicio *excesivo* de la repisa, en los cuadros del *Via Crucis*: como una traza que a la vez escinde, descompone y transita *entre/los* espacios significantes, el “toque” luminoso (¿del cielo?) de este relámpago eléctrico pareciera subsanar la precariedad del tinglado con la *mitologización* proveída por otro “exterior”, por otro “más allá”: el más allá de los mitos oficiales constituidos en discursos de verdad no auscultables, al modo de esencias no remontables al curso de su producción política y, en ese sentido, exentos de toda sospecha, al modo de las verdades de la fe.

Y sin embargo, insisto, el armazón parece estar a punto de desplomarse. Por un lado, entonces, este tinglado “retiene” y “contabiliza” estas piedras sin agua; pero, también, estos bolones *pesan* gravosamente, como si constituyeran el análogo del desbande del secreto —como si esas piedras, gota a gota, pudieran comenzar a *caer* de la estructura que busca sujetarlas, y como si cada una de esas caídas

podiera trizar el “curso de la historia” que pretende ser tramado y contabilizado. Al modo de una tímida reminiscencia de los hornos de la mina abandonada en la que los cuerpos emergieron, esta armazón de piedras parece aludir al estatuto permanente de *Via Crucis* de cuerpos insepultos, de acciones clandestinas, de “piedras de escándalo” de todo el edificio del cuerpo social constituido. Estas heridas, en consecuencia, no pueden simplemente “datarse” ni “cicatrizarse” sin recaer en alguna forma de exculpación victoriosa. Más allá del mérito judicial que este asunto pudo llegar a prometer en su oportunidad, el caso Lonquén refiere, en la obra de Díaz, y de modo punzante, la continua desestabilización de una “marcha” de la historia, que obstinadamente pretende dispensarse de sus ondas sísmicas o de sus fallas geológicas, cada cierto tiempo reemergentes, y siempre, nuevamente, intempestivas.

Es por eso, tal vez, que un trabajo como “*Lonquén, Diez Años*” perfectamente podría acreditarse como uno de los núcleos decisivos (y anticipados) del *punctum* permanente de la transición democrática chilena. Su operación, me parece, es factible de ser leída bajo la clave del destejido de la arquitectura de la datación exculpatoria, amansada en la conservación de una memoria impersonal y cívicamente documentada, cuyas “faucos fotográficas” se despiden, más de quince años después, desde el metraje televisivo que parece amenazar cualquier posibilidad de retención metabólica de la mirada.

4

El 26 de enero de 1989, Gonzalo Díaz cerró la exposición con una performance. Finalmente, el secreto se revelaba, la casa tambaleaba (como en el pesadillesco relato de Poe), los cuadros se expandían, se desquiciaban -y la mirada, de alguna manera, seguía sin poder restituirse de la angustia ante la escena posible. Provisto de un carro, el artista ingresó en la galería “Ojo de Buey” con los utensilios pulcros de una metódica precavida. Frente a cada cuadro del *Via Crucis*, Díaz *pronunció el nombre* de uno de los campesinos asesinados, rompiendo el vidrio con un martillo dorado y fotografiando los restos caídos con una máquina polaroid, que luego era depositada en la repisa correspondiente. El camino del *Via Crucis*, la confesión del secreto, *acontecía* como peregrinación por la *inconmensurabilidad* de la tensión

fragmentaria del sueño revelado, de la confesión, y del nombre del despojado. Quebrados los vidrios, desprotegidos los secretos, desnudos los nombres, la obra sólo podía registrar el desfase de ella misma frente a esa mudez aconteciente. El temblor no se produjo como derrumbe u ostentación escenográfica: en todo momento, la *pérdida* del referente de la representación acusó por sí mismo la *inexpresión*, la esterilidad del conjunto. No hubo conversión tras la confesión, no hubo nueva cuenta. El tránsito dejó al montaje en el mismo sitio baldío, reverberando en la tensión tectónica irrecuperable de sus “placas”. En razón de ello, quizás puede decirse que esta instalación paradigmática apuesta por una especie de *intragable visual*, de retención y de rumia sin traslación alimenticia que cupiera ser señalada como recuperación al alimento de la visualidad. Más allá de la prescripción, legitimada por la pintura, de una “naturaleza muerta”, en estas obras de Díaz parece acontecer la fuerza alegórica de una “naturaleza seca”, mustia, declinante, genealógica, fecunda en ésas sus tensiones.

En esa *sequía visual* se deposita, pues, la *revulsividad* que he tratado de señalar desde un inicio como elemento determinante de “*Lonquén, Diez años*”. Evitando la componenda discursiva e histórica de una situacionalidad “post” sucesos-detentadora de “relatos legítimos”, el trabajo de Díaz ejerce una ostensible interrogación acerca del *ingreso* de lo representacional en esa situación contextual “post”, en el armado “victorioso” del *sentido de la trama*. Por lo pronto, las pistas proveídas por este ejercicio de aproximación a algunas de las matrices que considero decisivas de “*Lonquén, Diez Años*”, han permitido establecer zonas de incitación de estos problemas. El forado de la experiencia histórica, que parece fracturar su aparente baza de funcionamiento “postdictatorial”, acusa la corrosión de esas amenazantes “arquitecturas de medio punto”, de esos “secretos retenidos”, de esos bolones a punto de caer. El agujero de los hornos, las fauces de la pesadilla íntima largamente procesada para su murmuración “pública”, refrendan la necesidad de una *supervivencia* del arte en el reanudamiento trágico, excedente, de la inconfesión, de la sequía, de lo no transubstancializable. Ahí parece comprometerse parte importante de una alegoría posible de la historia reciente en Chile.



Juan Castillo, "Te devuelvo tu Imagen", Serigrafía con registro de intervención en muro de la Panamericana Sur. Santiago, 1981.

El porvenir de la Avanzada

La primera referencia que tuve de la “Escena de Avanzada” se remonta a mediados de los años noventa. Para aquel entonces, ya habían transcurrido diez años, al menos, desde la aparición de ese texto señero que es “*Márgenes e Instituciones*” de Nelly Richard (un texto cuya importancia, me atrevería a decir ahora, recién estamos dimensionando en su justa medida). Hacer la crónica de una referencia, lo sé bien, puede resultar embarazoso para el propio cronista y muchas veces inútil para el destino de su argumento. Pero el caso es que hacia 1996 era muy poco, o más bien nada, lo que un estudiante universitario podía llegar a conocer acabadamente sobre uno de los episodios más interesantes de la tradición artística local. Creo que esta sola constatación es suficiente para recordar que la “Escena de Avanzada” ha sido construida, en parte importante, como un efecto diferido, y en relación, no pocas veces, con programas de lectura desplazados o bastante tardíos. Más aún: tal vez la “Escena de Avanzada” sea uno de esos fenómenos en los que la condición póstuma del suceso exhibe una inusual tendencia a acelerar la reescritura crítica del mismo, como una onda sísmica que no terminara de apaciguarse y cuyos recursos de transferencia no se resintieran en ningún momento. Por este motivo, el modo como se fue produciendo la circulación y recepción del legado (del archivo) de la “Avanzada”, por parte de una generación de artistas jóvenes y de estudiantes de arte a mediados de los ‘90, puede ayudar a comprender en qué sentido el porvenir de la “Avanzada” constituye, hoy por hoy, algo respecto de lo cual es posible debatir más allá de los fueros de la nostalgia.

He dicho “porvenir de la Avanzada”, a sabiendas de que esto puede sonar algo afectado. Permítanme explicarme mejor. Me encontraba en mi último año de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte, cuando una búsqueda azarosa de bibliografía para algún trabajo académico puso en mis manos el texto “*Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*”, de Ronald Kay. En especial, recuerdo haber dado con esos bellos pasajes del capítulo “El cuerpo que mancha”,

en los que el autor, hablando de los procedimientos gráficos y fotográficos de Eugenio Dittborn, elaboraba una analítica de la pulsión y la excrecencia realmente sorprendente. La filiación dittborniana de la obra de Kay anunciaba un nuevo tipo de diálogo entre el crítico y el artista, una simbiosis más que una colaboración. Y el resultado era una reflexión que desbordaba totalmente las relaciones establecidas y los códigos de traspaso vigentes entre los soportes, y que hacía posible releer tanto el dispositivo pictórico como el proceso de estandarización fotomecánica como tecnologías políticas de construcción y catalogación de los cuerpos y de sus huellas. Kay hablaba también de las “energías innombradas” de la toma fotográfica, y todo su libro, magníficamente escrito, hacía alusión a los efectos fantasmáticos de la instantánea, como si la cripta que retiene a los mudos cuerpos fotografiados pudiera desbandarse en cualquier momento, o como si la mirada del espectador gozara del oscuro privilegio de actualizar y desquiciar ese pliegue infinito de tiempo histórico acumulado y sin redención que descansa en cada fotografía. Cuando, tiempo después, y ciertamente alentado por este primer encuentro con la obra de Kay, leí “*Cuerpo Correccional*” y “*Márgenes e Instituciones*” de Nelly Richard, ya estaba rendido ante la evidencia de lo que para mí era un preciado descubrimiento. Esos nombres –Richard y Kay– operaban como una sola firma de escritura. No sé si exagero más de la cuenta al decir que esa escritura, para muchos de quienes éramos estudiantes de arte, se nos aparecía como algo adánico. Nunca habíamos leído *algo así*.

Espero me excusen este abuso de auto-referencia, pero lo cierto es que jamás he conseguido desembarazarme del todo de esa sensación que tuve cuando leí por primera vez a Nelly Richard y a Ronald Kay. Repasar de nuevo el texto de Nelly, recientemente reeditado por “Metales Pesados”, y seguir el recorrido de los diversos interlocutores convocados por Federico Galende para “*Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los '60 a los '80)*”, me ha impuesto, por así decirlo, un nuevo margen para validar, retrospectivamente, aquella intuición. Aquella primera vez sentí, para ser sincero, que *el porvenir de la crítica de arte* se encontraba en esa escritura, en esa estrategia de textualidad, en ese modo de trazar las marcas significantes de la obra a partir de recursos y soportes discursivos inéditos, que guardaban una sorprendente correspondencia con el referente en cuestión (fuera el trabajo de Leppe o el de Dittborn, el de Juan Dávila o el del C.A.D.A.). Lo que vuelve tanto más insólita esta percepción de mi etapa

formativa es que ya por esos años los escritos de estos autores no podían, en sentido estricto, concernir al “porvenir” (el hecho de que eran autores bastante distintos sólo lo acabé de confirmar tiempo después). No podían remitir, digo, a un “programa venidero” de la crítica de arte, por la contundente razón de que sus escritos parecían colmados de ecos de lejanas refriegas en las que uno no podía reconocerse sin tener que impostar la voz. No podían hablar de un “futuro”. No podían, pero lo hacían. En el descampado institucional de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile a comienzos de la década del ’90, que lentamente comenzaba a reponerse de los años de la intervención militar, el hallazgo de estos escritos podía perfectamente asimilarse al de un yacimiento abandonado en plena faena de extracción de sus ricos materiales.

A mi entender, hoy parece más claro que hasta hace algunos años que ese aparato discursivo propuesto por Richard bajo el nombre “Escena de Avanzada” alude, antes que a otra cosa, antes que a un conjunto de obras experimentales que ofrecen nuevas alternativas para la indagación historiográfica en la producción artística latinoamericana, alude, digo, a una *praxis* escritural. En mi opinión, es esa *praxis* la que transforma un sintagma tan amplio como “Escena de Avanzada”, en un corte discursivo específico, o sea, en un aparato significativo *situado* en un campo cultural. Y yo agregaría que es por eso, también, que esta *praxis* escritural concierne a un “modelo operativo” que *no puede resistirse a una inscripción disciplinar*, es decir, que existe, para nosotros, hoy, como un elemento desde el cual contrastar nuestras propias prácticas críticas relacionadas tanto con la historia y la teoría del arte, como con las obras que producen las nuevas generaciones. Este modelo operativo, la “Escena de Avanzada” (o sea los textos críticos de Nelly Richard que culminan en “*Márgenes e Instituciones*”), vino a renovar completamente, con una nueva eficacia, el canon del texto artístico entre fines de la década del ’70 y comienzos de la década del ’80. ¿Y qué pasa con las obras?, se preguntará. Y no creo que sea una pregunta ociosa. De hecho, se trata de una cuestión crucial, desde la cual es posible ensayar una respuesta a la pregunta por la “actualidad” e incluso, como queda dicho, por el “porvenir” de la Avanzada. No en vano uno de los últimos libros dedicados a discutir la “Avanzada” desde una perspectiva historiográfica y crítica, el del historiador Miguel Valderrama, se cierra con una cita a una pregunta planteada hace varios años por Francisco Brugnoli, en la que éste se cuestionaba sí, a la luz de “*Márgenes e Instituciones*”, no sería que

“el único destino de las artes visuales estaría en la escritura”¹⁹. Tanto más se refleja este asunto problemático en la propia propuesta historiográfica de Valderrama, en la medida en que su argumentación no necesita reparar, casi en ningún momento de su libro, en la consideración de las obras artísticas propiamente tales. Si uno añade a lo anterior algunos testimonios críticos, como aquél de Pablo Oyarzún que acusaba una tendencia a la homogeneización de la producción textual en relación con la heterogeneidad de las prácticas visuales, y que Federico Galende recuerda en su reciente conversación con Nelly Richard²⁰, se tendría la sensación de que el “modelo crítico” de Richard ha vindicado (“deconstructivamente”, como diría Galende desde Benjamin²¹) la preeminencia del aparato categorial en desmedro de la singularidad de las operaciones artísticas.

Pero vamos por partes. ¿Por qué razón esos textos de hace tantos años producían un efecto de novedad tan intenso entre los estudiantes de arte hace una década, y lo siguen produciendo, en buena medida, en el día de hoy? Justamente porque tensionaban en extremo el recurso a la historia del arte desde el plano de la escritura crítica. Eran escritos extraordinariamente anómalos. Su capacidad de interpelación llegaba al punto de tensionar incluso la matriz de producción de la operación artística propiamente tal: montaban elementos del psicoanálisis, de la teoría crítica, de la semiótica, del post-estructuralismo, hasta delimitar un espacio de *lectura* de obra que resultaba avasallador y coherente. Esas obras no podían *leerse* de otro modo. De hecho, eran obras que se *leían* a sí mismas, y que se disponían a ser *leídas* en el desplazamiento y reordenamiento de sus múltiples estratos significantes. El trabajo de Richard, por ejemplo, organizaba distintas series significantes para poner en marcha una especie de *organon* que solamente pudiera funcionar (si se me permite el término) en relación con un *corpus* de obra específico. Por ello, “*Márgenes e Instituciones*” supuso, creo, la recomposición de este nominalismo crítico: el paso de una hermenéutica materialista de la obra al ensamblaje de una escena generacional. O si se quiere: el paso de una *praxis* crítica a un tipo de *praxis* que debía vérselas, ahora sí, con los antecedentes historiográficos inmediatos. Como es sabido, uno de los reclamos más persistentes

¹⁹ Miguel Valderrama, “*Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias*”. Santiago: Palinodia, 2008, p.146.

²⁰ Federico Galende, “*Filtraciones I. Conversaciones sobre arte en Chile (de los '60 a los '80)*”. Santiago: Arcis/Cuarto Propio, 2008, p. 195.

²¹ *Op.cit.*, p.9.

que se formulan a propósito de “*Márgenes e Instituciones*” consiste en que, a falta de un criterio historiográfico claro, este escrito apelaría a una especie de putativo derecho fundacional. Ciertamente, éste es un flanco vulnerable del texto, y es por ese flanco que hasta el día de hoy, con argumentos de mayor o menor peso, opera la resistencia a la “Avanzada”. Resistencia, se entiende, no a las “obras”, sino al modelo operativo de Richard. Volvemos, pues, a esa frágil línea de separación que se extiende entre la *praxis* escritural y las obras propiamente tales. Lo que yo me pregunto es si no será, más bien, que esa línea de separación es la que ha transformado el “modelo operativo” en cuestión en el paradigma de la reciente expansión disciplinar de la teoría del arte y de la historia del arte en Chile.

Doy mis razones. Postular un “porvenir de la Avanzada” en la idea de un “modelo de escritura”, es decir, de un “modelo de *praxis* crítica”, sólo tiene sentido si asumimos, por una parte, que esa *praxis* comprometió un realineamiento de los saberes pertinentes para el trabajo crítico, y por otra, que el impacto de ese realineamiento aún se hace sentir en el medio artístico local. Pero al mismo tiempo, tenemos que asumir también que la rearticulación de las categorías estéticas y artísticas llevada a cabo por el discurso de la “Avanzada”, tuvo una implicancia que sólo adquiere todo su peso en el ámbito especializado de las artes visuales. Lo importante, claro, es comprender que la “Avanzada” imprimió su marca fundamental no en el ámbito político, ni en la práctica intelectual de izquierda, ni en otras disciplinas de las humanidades, ni en la formación de colectivos sociales extra-académicos, sino, especialmente, en la formación artística universitaria. Y quizás a diferencia de Nelly Richard (tengo presentes sus alcances en el diálogo con Federico Galende antes citado), yo no veo ningún inconveniente en que el porvenir de la “Avanzada” pueda rastrearse, hoy por hoy, en los nichos de resistencia que buscan legitimarse frente a la alzada de la universidad neoliberal. Es más importante que nunca, a mi entender, recuperar la experiencia de movilización de la “Avanzada” a la luz de las transformaciones que hemos vivido recientemente, y de otras más que se avecinan, en los nuevos protocolos de significación que comienzan a imponerse en los saberes académicos, y especialmente en las artes y las humanidades, que efectivamente tienden a reducir la experimentación formal a “flujo de caja” de un proyecto, y la condición pasional de la creación artística en “registro de obra” paralizado por una exacerbación semiótica debidamente conducida por la cultura de la gestión.



Carlos Leppe. Acción de Arte "Molde para yeso", Sala de Espera, 1980.

Recuperar un “porvenir de la Avanzada”, entonces, sólo puede significar dar la espalda a la “Avanzada”. Así como Nelly Richard llevó a cabo un proyecto orgánico de re-significación de la producción artística en el medio local, así como plasmó una retórica del significante estético que excedía los márgenes de las disciplinas artísticas y de sus categorías oficiales, así como abrió un nuevo campo que remeció los aparatos e instrumentos de la crítica de arte y de la historia del arte, anexando nuevos bordes disciplinarios, así como supo leer la reserva testimonial de esas obras, así también debemos hacer nosotros, en este contexto en que la potencia neutralizadora del signo estético amenaza revocar toda posibilidad de lectura estratificada de los campos simbólicos en pugna. Aún estamos a la espera, es cierto, de una generación de artistas que pudiera compararse a la de fines de los años ’70. Pero tal vez, así como hizo Nelly, debemos aprender a mirar y pensar de otro modo. La “Avanzada” nos puso ante un tipo de obra que trabaja “en los límites del arte”, y sin que tengamos que apelar necesariamente a una especie de arte *cutting edge* de última generación, quizás aún sea muy temprano para saber qué pueden ofrecernos algunos de los artistas más jóvenes. Las nuevas plataformas (mediales, discursivas, culturales) están abriendo campos que hasta hace poco tiempo no podíamos imaginar. Es probable que surjan nuevas formas de colaboración orgánica, que sepan ampliarse hacia otros terrenos culturales y hacia otras dimensiones de la experiencia ciudadana. Y aunque no hablen el mismo lenguaje ni enfrenten los mismos problemas que tocó asumir a sus antecesores, quizás el “porvenir de la Avanzada” se seguirá escribiendo bajo el signo de una “actualidad” igualmente compleja.

La “Avanzada” ha muerto. Larga vida a la “Avanzada”.

Santiago, Octubre de 2008



Imagen de película "Falling Down"
de Joel Schumacher, EE.UU., 1994.

Del artista Soberano y del arte como goce de la desinhibición

1. Nuestra época parece cautivada por la exención y por la inmunidad ética del arte. Hoy en día arrecia sobre nosotros, como una amenaza, la figura problemática, inquietante, de un artista Soberano y Padre del Goce, un artista que estaría facultado para hacer, promover o ejecutar *cualquier cosa, sea lo que fuere, en nombre del Arte*. En el decir de Jean Clair, y en referencia a un arte de la inmundicia y la degradación, hay un tipo de producción artística “que pone en escena su propio abandono”²². Yo agregaría que hay una zona, en la práctica del arte, un margen, un extremo, que propende a una violencia inusitada, desnuda. En esa zona campea el artista Soberano, investido de inmunidad. Por “artista Soberano” me refiero a una figura emergente, que hemos podido discernir a lo largo de décadas de rupturismo estético; figura fantasmática de privilegios y prerrogativas que nos confronta a la paradoja de que el mismo arte haya derivado, finalmente, en un lugar escogido para el problema biopolítico de la soberanía.

¿Exhibir *cualquier cosa* en nombre del Arte? La lista de ejemplos sería interminable y evidentemente nos llevaría por vías diversas y discusiones que habría que plantear con cuidado, pues necesariamente supondrían profundizar en poéticas de obra, en humores y abyecciones, en significantes, en estrategias extremas. Permítanme un rápido rastreo al azar. Uno puede pensar, por ejemplo, en la instalación que Teresa Margolles presentó en el Pabellón de México de la Bienal de Venecia, el año 2009 (“¿*De qué otra cosa podríamos hablar?*”), consistente en un montaje con trapos rehidratados que contenían restos de sangre y manchas provenientes de escenas de matanza ligadas al narcotráfico. O quizá en uno de los trabajos escultóricos más conocidos de Maurizio Cattelan, que exhibía un grupo de tres niños ahorcados pendiendo de un árbol a mediana altura (los

²² Jean Clair (2004). *De Immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*. Paris: Galilée, p.25.

niños, afortunadamente, eran muñecos de resina y fibras de vidrio). Y podríamos traer a colación, también, a Phillippe Meste, quien ha producido amenazadoras máquinas suicidas, arpones a propulsión elástica y “acuarelas” en las que los rostros de famosas modelos internacionales son manchados con semen. Y en estas variantes de humor *hardcore*, recordáramos quizá a Gianni Motti, quien se hizo conocido en los años ’80 con su serie de disparatadas *Reivindicaciones*, a la usanza de los grupos subversivos (por ejemplo, la *reivindicación* del terremoto grado 7,4 en la escala de Richter que azotó a California en junio de 1992). Por otro lado, sería inevitable para estos propósitos mencionar a Santiago Sierra, quien nos ha proporcionado uno de los ejemplos más logrados y por lo mismo más problemáticos de la figura del artista Soberano. De hecho, pareciera que el objetivo central de la obra de Sierra consistiera precisamente en asumir el rol de agente de interdicción simbólica (el soberano, o sea el Padre), personificando el derecho privativo al goce por medio de una transacción económica en la que los sujetos que forman parte de sus intervenciones quedan *depuestos* temporalmente, para ser reducidos a materiales de libre disponibilidad, a cuerpos-zonas “de libre tránsito” para la perversidad del artista.

No se trata, empero, de caracterizar descriptivamente al “artista Soberano”. Mi idea apunta a reconocer en él un punto de arribo (del arte post-vanguardista) y, a la vez, un punto de emergencia (de cierto accionar biopolítico del arte). El hecho de que un artista pueda eventualmente ejercer soberanía en nombre del Arte, operando sobre la base y las garantías de la excepcionalidad, nos pone en un trance cultural bastante complejo. Es una situación llamativa: significa que cierto arte opera ya no desde el privilegio estético, ni desde el buen o mal gusto, ni siquiera, digamos, desde la excelencia formal, sino desde la mera legitimación como tal: arte *en nombre del Arte*. Y ésa sería su forma de sobrevivencia: a la clásica tesis hegeliana opondríamos, entonces, una tesis ya no de la muerte sino de la prolongada agonía del arte, o si se quiere, del ingreso del arte en el *Arte* (con mayúsculas): el *Arte* como Institución Simbólica –como Ley, como *nombre del Arte*. Esto explicaría por qué aquí se concentra uno de los motivos de mayor controversia en la cultura de nuestro tiempo. Virtualmente, en nombre del *Arte*, todo puede suceder. Lógicamente, ante la posibilidad de la *excepción permitida* (la inmunidad ética y estética), nos situamos en un núcleo de la reflexión sobre el malestar y los destinos del malestar.

2. Parafraseando a Peter Sloterdijk²³, diríamos que este Artista Soberano/ Padre del Goce²⁴ se place en las delicias de la desinhibición y la unilateralidad. Puede, en último término, demarcar *cualquier cosa* como arte, pues, *en nombre del Arte*, virtualmente *todo* puede ser incorporado a esa demarcación. Y si digo *demarcación*, es precisamente para constatar la cercanía con la marca de la Ley —la signatura que incorpora al espacio del arte toda clase de territorios y ámbitos de la experiencia, por ajenos o improcesables que nos parezcan. “El arte contemporáneo”, escribe Nathalie Heinich, “no sigue una conducta iconoclasta que apuntaría a destruir el arte (...) por el contrario: sigue una conducta iconólatra [*iconolâtre*], adoradora del arte, consistente en otorgarle todo, en exigir su extensión a la totalidad del mundo”²⁵. Arte *total*, entonces: pero no tanto aquél que se vierte diseminándose por el mundo, integrándolo y reduciéndolo a un valor “estético”, como aquél que emana de la *reserva soberana* del artista en el goce de su desinhibición auto-concedida. Si para Freud la creación artística permitía el acceso al recurso significante en el trabajo del inconsciente y simultáneamente la mitigación sublimadora de la pulsión, en la época del Artista Soberano el arte promete, por así decir, liberar al sujeto de la necesidad de renunciar a su deseo. Con otras palabras, el artista Soberano nos pone en camino de la superstición de un sujeto plenipotenciario.

3. Es revelador el hecho de que la figura del artista Soberano haya acompañado el proceso de desintegración de las formas de autoridad (patriarcal) en el mundo contemporáneo. Y es que justamente en el repliegue de la autoridad tradicional, se despliega al máximo su doble inquietante, el Superyó. Hace algunos años, Žizek observaba que “el gozo (*jouissance*) contemporáneo no tiene nada de espontáneo, sino que surge más bien como un imperativo del Superyó. Como Jacques Lacan lo señaló en varias ocasiones, la orden definitiva del Superyó es: ‘¡Gozal!’”²⁶.

²³ Véase Peter Sloterdijk (2006). “Le monde dense et la désinhibition secondaire: du terrorisme considéré comme un romantisme de l’agression pure”, en *Le Palais de cristal. À l’intérieur du capitalisme planétaire*. Maren Sell Éditions, p.257.

²⁴ Sobre el particular, me permito reenviar a mis libros *La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica* (Santiago: Editorial Metales Pesados, 2008, p.92 ss.), y sobre todo *Estética de la demarcación. Ensayo sobre el arte en los límites del arte* (Santiago: Ediciones Departamento de Teoría de las Artes, Universidad de Chile, 2010).

²⁵ Nathalie Heinich (1998). *Le triple jeu de l’art contemporain*. Paris: Les Éditions du Minuit, pp.171-172.

²⁶ Slavoj Žizek (2002). *Le spectre rôde toujours. Actualité du Manifeste du Parti communiste*. Traduction de l’anglais (Slovénie), avant-propos, notes et postface de Laurent Jeanpierre. Paris: Éditions Nautilus, p.28.

Parece inevitable hacerse eco de esta observación de Zizek, a vista de muchas “manifestaciones artísticas” que se pretenden rupturistas *más allá de todo límite* y que, finalmente, no hacen más que reproducir su propio sometimiento a la orden del Superyó —es decir, al absoluto de la Ley, o más bien al espectro de una Ley que no manda nada salvo “gozar”, “hacer lo que te plazca”. No hay para qué engañarse: no por nada se habrán cometido actos deleznable *en nombre del Arte*. Sabemos que los casos controversiales abundan y que existen otros tantos que no merecen más que una reprobación firme y sin ninguna clase de concesiones a la impostura de la “ruptura artística a todo costo”. Tal sería el caso de exabruptos —difícil calificarlos de otro modo— tales como los de Zhu Yu, el artista que busca celebridad a costa de comer fetos abortados, en una acción que se pretende de corte “ritual”, o los del costarricense Guillermo Vargas, alias *Habacuc*, acusado de arrojar a la inanición a un débil perro vagabundo dentro de una galería en Managua, o incluso de algún proyecto del alemán Gregor Schneider, por demás un notable arquitecto, quien hace pocos años proyectaba exponer en un museo a un enfermo desahuciado para que muriera en público. La tendencia auto-inmunitaria del arte contemporáneo, como es claro, puede en cualquier momento revertir en una mera explotación del mal gusto, apelando abusivamente a la exención para establecer su experiencia límite *más allá de todo límite*.

Ya se ve que incidimos, una y otra vez, sobre una misma pregunta: *¿esta mierda es arte? ¿Matar animales en nombre del Arte, es arte? ¿Vender a mi madre también?*²⁷ Son los problemas (a veces de difícil tramitación, como puede serlo por ejemplo la propia obra de Sierra para muchos espectadores) a que nos arroja un arte *en nombre del Arte*, un arte de la legitimación, pero también del imperativo, de la *Lex*, de la *Ley*: un arte que dice “goza”. Del arte como forma o contra-forma de la ética: no tanto ¿qué hacer?, como: *goza-haciendo-lo que te plazca*. Y ahí el abismo: ¿cómo limitar, cómo tramar un límite a la posibilidad del actuar inmunizado? Por mi parte al menos, no veo otra respuesta que una que apunte a prácticas que tramen límites al arte reconociendo, no obstante, *la ausencia de límites del arte* (la obra de Sierra, creo yo, se vuelve legible a partir de este problema). Sin embargo, la figura del artista Soberano debiera ser examinada,

²⁷ Alusión a la propuesta del artista italiano Max Pepeschi, presentada en su exposición individual *Oops I did it again*, en la galería Renacimiento Italiano de Génova, entre abril y mayo de 2011. Al respecto, puede consultarse en línea el diario El País: http://www.elpais.com/articulo/cultura/artista/italiano/pone/venta/madre/elpepucul/20110405elpepucul_3/Tes Como era de esperarse, la noticia prendió velozmente y surgió como efecto toda clase de epítetos en las redes sociales.

Muestra "Eres lo que lees" de Guillermo
Vargas "Habacuc". Managua, 2007.



también, más allá de su contención en los límites o de sus exabruptos fuera de todo límite. Más nos vale preguntarnos si el artista Soberano no vendría, a fin de cuentas, a sostener nuestro deseo de verificar la realización de un “Ideal de Yo” *irrealizable*: la de un sujeto inmunizado, un sujeto de-marcador de su propio espacio de excepción en el que “todo puede ocurrir” en beneficio de su propio goce. Este sujeto encarnaría –en el espacio del Arte– la coalescencia entre deseo y realidad, avivando en nosotros la fantasía de una disolución de la diferencia entre Superyó y deseo primordial.

Es ésta, sin ir más lejos, la fantasía que retorna cada vez que tenemos noticia de que tal o cual individuo, bajo la presión de una circunstancia extrema, ha padecido-y-gozado su “*día de furia*” (así se tradujo en español el título de la película *Falling down*, de Joel Schumacher). “*Quiero mi día de furia*” pudiera ser, perfectamente, el nombre de un programa de televisión, o el premio final de un *reality show*, como un sucedáneo o versión despiadada del mucho más inofensivo (¿?) “*Make a wish*” de las campañas de beneficencia. El sujeto, entregado al vértigo de un deseo sin obstáculos, rinde aquí su propio Juicio Final, su veredicto último como Soberano-victimario. Claro que, a su manera, es también una víctima. De hecho, el sujeto del *día de furia*, como sabemos, se padece a sí mismo como una víctima *infinita* –y sólo por eso puede sobrevivirse como justiciero y redentor de todos sus dolores, de todos sus padecimientos, de toda su energía sublimada o contenida, en una especie de acto escatológico que sería el apocalipsis del sujeto y de todos los sujetos con él. Nos valdríamos, pues, del artista Soberano, en un plan semejante, para referirnos al idealismo de la acción desinhibitoria, de la agresividad liberada y de la iniciativa pura (el sucedáneo del emprendedor despiadado, del individualista salvaje del anarco-capitalismo). En estas alegorías de la agresividad desatada, sin medios inhibitorios, habita, en último término, algo que se parece mucho al fin de lo político.

Valga este cuestionamiento como punto de cierre para nuestra reflexión. Nos preguntaríamos, en consecuencia, si la figura del artista Soberano –desinhibido, figura superyoica propia de la declinación de las formas instituidas de autoridad– no podría leerse como un resabio, como un efecto colateral, altamente paradigmático, de la caída de la política. Es como si el ámbito artístico –en algunos de sus *extremos*– se hubiera consagrado como la instancia en la que *todo está virtualmente permitido*. Es como si creyéramos poder transferir al arte toda la

energía patente de nuestros malestares, todos los flujos inhibidos, para verlos estallar y pulverizarse en manos de un Maestro de Ceremonias, el artista Soberano. Y pareciera como si, en virtud de esa transferencia, el Soberano del arte *en nombre del Arte* abriera el espacio para la fantasía *cumplida* de la exención, ante el temor y el temblor de nosotros, los espectadores, que ansiamos secretamente ocupar su lugar.



Detalle de una de las obras de la serie “La Resurrección de los Muertos” de Enrique Matthey. Registro captado en el centro de Santiago por Andrés Bortnik, 2015.

¿La Resurrección de los signos?

Cuando Enrique me habló por primera vez del proyecto “*La Resurrección de los Muertos*”, me pareció de inmediato una idea notable. Le bastaron pocas frases para ilustrarme un boceto escueto de la intervención. Yo oía su explicación como tal vez no había que oírla: como la aseveración de un pintor. Me pasa a menudo con Enrique cuando hablamos de sus obras, y la deformación es mía, no suya; recojo sus palabras como si me estuviera describiendo afanosamente un cuadro al óleo sobre el que está trabajando. Incluso con sus instalaciones más logradas –“*La (re) ubicación de las cosas*” (Museo de Arte Contemporáneo, 2001), “*Cámara para la resistencia de materiales*” (Museo Nacional de Bellas Artes, 2002), o esa pequeña joya inadvertida que fue “*Fe de Erratas*” (Centro de Extensión PUC, 2003)- mi reacción instintiva fue la misma: pensarlas como pinturas en tres dimensiones, alzadas fuera de sus marcos, proyectadas al espacio en torno, estereográficas. Ahora incurrí en la misma inobservancia y volví a imaginarme, precipitadamente, que “*La Resurrección de los Muertos*” debía mucho a la mano del pintor, sólo que en una primera instancia me costaba encontrar esa mano. “Se me perdió la mano”, creo que alcancé a comentar, ya no sé si al propio Enrique o a mí mismo, una vez que nos despedimos. En alguna parte anoté como recordatorio de esa impresión: “El caso de la mano perdida”; “Matthey pintará en el espacio público pero no ocupará sus manos”; “Matthey se pasa al *graffiti* político o a la intervención urbana”. Sentencias algo destempladas, claro está, pero que me acompañaron durante mucho tiempo como pistas provisionales para entender su cometido.

Aunque pensándolo bien, no creo que esas pistas hayan estado tan descaminadas después de todo. A fin de cuentas, “*La Resurrección de los Muertos*” es una tentativa con mano cambiada. Reemplaza el gesto del pintor Matthey por el de un Matthey maquillador, un activista encaramado envolviendo monumentos, esos cuerpos públicos en el umbral de la desaparición bajo el peso de nuestras rutinas

transeúntes. Es como si la acción llevara al pintor a asumirse por fuera de la mano y de sus destrezas naturales. Al restringir la habilidad manual, el pintor parecía decidido a recuperar una memoria del trazo pictórico dispensada de toda mano particular, alegorizada por el nombre “*Selknam*”. Habrá motivos entonces para conjeturar que la pintura no es en absoluto ajena al propósito que orienta esta intervención. Hay algo propiamente pictórico en ella –la misma invocación de los *Selknam*, con sus cuerpos pintados, es prueba suficiente. La pregunta que hay que hacerse es cómo leer, en tal caso, los alcances de la obra.

Ya en esa primera descripción que Enrique me propuso y luego en las conversaciones que sostuvimos en las semanas siguientes con los participantes del proyecto, me aparecía una y otra vez la pregunta por el “ámbito de acción” de este trabajo *pictórico*. Paulatinamente esta inquietud fue ganando terreno. Me preguntaba dónde *acontecería* la obra de Enrique Matthey, cuál sería su zona de influencia. Lógicamente no estoy pensando en su lado más tangible y manifiesto: el hecho de que ha tomado para sí veintinueve monumentos de próceres de la República (entre ellos Baquedano, O’Higgins, Ramón Freire, Andrés Bello, los hermanos Amunátegui, Barros Arana, José Miguel Carrera), siguiendo el eje de la Alameda entre Plaza Italia y Avenida Brasil, más la Plaza de Armas. Me refiero al nivel simbólico, que es más incierto e inasible. No por nada el título remite a muertes y resurrecciones. No por nada la intervención se mueve conscientemente en una zona fantasma, en un espacio de reminiscencias y de ánimas en pena (los héroes presentes medio olvidados, la cultura fueguina avasallada). No por nada la obra se apropia de estos emblemas elocuentes pero caídos en la indiferencia, queriendo invocar a través de ellos memorias de culturas vencidas pero llamadas a elevarse, sin aviso, sobre el cuerpo de los otros, de los eméritos, de los dignos de mención y homenaje estatal.

La pregunta sobre el ámbito en que opera la obra de Matthey cobra especial relieve si consideramos las reacciones generadas a pocas horas de ser inaugurada la muestra. Al momento en que escribo estas líneas, y sin ningún ánimo de encuestador, los puntos principales de controversia en redes sociales pasan, creo, por tres conductos, dos de los cuales podían anticiparse y un tercero que al menos no estaba en mis cálculos. Una primera reacción masiva saluda favorablemente la intervención, felicitando la puesta en escena en su afán rehabilitador de la cultura *Selknam* (dejemos a un lado la pregunta de si efectivamente la obra se propone algo

así). La segunda dispara sus dardos juzgando falta de respeto ya sea la ocupación de los monumentos, ya sea la cita de los rituales *Selknam*. La tercera considera un dato que, aparentemente, a muchos resulta “revelador” de algo innoble, al punto, incluso, de transformar algunas opiniones favorables (las del primer grupo) llevándolas a sumarse al grupo de los ofendidos, esgrimiendo ahora una razón que antes no se tomaba en cuenta. El dato en cuestión tiene que ver con lo que se entiende equivocadamente como el costo total de la intervención. La confusión nace de una interpretación errónea de algunas declaraciones del artista a medios de prensa, en las cuales especificaba que “*La Resurrección de los Muertos*” era la pieza central de un proyecto de mayor envergadura que contemplaba, además de la intervención propiamente tal (incluido el costo del arriendo de andamios), seminarios, foros, remuneraciones a ayudantes y asistentes, la publicación de un libro y la producción de un documental a cargo del cineasta Ignacio Agüero. De esa confusión nacieron ciertas declaraciones altisonantes y escandalizadas, con tufllo a contribuyente injuriado, con el telón de fondo de la barahúnda por los casos Penta, Caval, Soquimich y demás. Sin decir agua va, hubo quienes, obviando el sentido común, ataron cabos imaginarios y llamaron a cuidar los dineros públicos al momento de asignar fondos para obras de arte contemporáneo.

No tiene propósito, para los fines de este texto, discutir vociferaciones que gustan sentenciarlo todo sin tomarse la molestia de informarse bien antes de disparar a la bandada. Sin embargo, creo conveniente tomar en consideración la onda expansiva de las reacciones, buenas o malas, destempladas o reflexivas, que se producen con intervenciones de esta naturaleza (aunque emanen del vertedero en que logran convertirse, habitualmente, las redes sociales). Son los riesgos que acata, como en un contrato tácito, el arte que se expone al espacio público, con sus vértigos y orfandades, con sus desórdenes y sus salidas de libreto. Desde ese punto de vista, el ámbito de una obra como “*La Resurrección de los Muertos*” tiene que ver, también, con las respuestas desmedidas, exageradas o desinformadas de los transeúntes a quienes está dirigida en primer lugar. Ahí habría que medirla. Consideremos las dos pistas planteadas aquí. Por una parte, la observación sobre la mano cambiada y el gesto pictórico que está en la base de “*La Resurrección de los Muertos*”. Por otra parte, las acaloradas reacciones en torno al presunto costo de la intervención. Indiscutiblemente señalan polos opuestos, eso está claro. Uno repara en el gesto de envolver monumentos cifrando en él una carga

semántica sugestiva; el otro retiene parcialmente ese aspecto optando por poner su atención en otra cosa. El primero se dirige al ámbito propiamente estético de la intervención, el segundo aparentemente no. El primero retiene los virajes identitarios, las conjugaciones simbólicas, los desgarros súbitos que en los cuerpos de los próceres suscita el encintado que los envuelve, cuando la invocación de los *Selknam* se toma las avenidas y los principales espacios cívicos del centro de la capital durante una semana. El segundo, diríamos, rehúsa tomar parte en esta lectura. Y sin embargo, estas dos pistas están secretamente enlazadas. Tienen, creo, algo en común: el hecho de que la alusión a los *Selknam*, sometida al escrutinio público, corrió una suerte bien difícil de precisar. Este punto particular merece una reflexión, porque ayuda a esclarecer tanto las virtudes de la obra de Matthey, como los riesgos de su propia operación; tanto la obstinación que detectamos en ciertas reacciones alborotadas, como las dificultades a que se enfrentan las intervenciones artísticas en espacios públicos. Lo resumo así: ¿Qué significa trabajar la figura de la *extinción* (en este caso, los *Selknam*) cuando los propios emblemas públicos (los monumentos) se encuentran ellos mismos, de antemano, como extinguidos,

Parte de la serie “La Resurrección de los Muertos” de Enrique Matthey.
Registro captado en el centro de Santiago por Andrés Bortnik, 2015.



acallados y remotos, carentes de elocuencia? ¿Qué clase de extinción es la que devasta los signos cuando se vuelven meros ornamentos cívicos *que ya nadie ve*? ¿Cómo invocar la desaparición en tal caso, a través de un signo devastado, él mismo puesto en trance de desaparición? ¿Cómo operar una *resurrección de los signos*?

Entiendo que fue éste el riesgo más importante que la obra de Enrique Matthey se propuso enfrentar. Riesgo ciertamente mayor: rehabilitar un signo (el monumento) que habría de arrastrar consigo, al ser intervenido, el espectro de una cultura desaparecida. El artista tiene toda la razón entonces al hablar de “volver a hacer visible”, de “volver a mirar lo ya conocido” (lo estoy parafraseando), refiriéndose esta vez a la reaparición de los monumentos una vez envueltos con *drafting tape* (metamorfosados en “anónimos” *Selknam*). La obra efectivamente se impuso esta misión, este objetivo prioritario —la *reaparición*—, a sabiendas, sin embargo, de que en ella radicaba la mayor de las incertidumbres. ¿Por qué? Porque en el entrevero de los cuerpos (los próceres / los *Selknam*), lo que en rigor se hace visible es la existencia de dos semánticas igualmente debilitadas: la del monumento público y la de la desaparición. Puesto de otro modo, si algo hace visible “*La Resurrección de los Muertos*”, es la debilitación profunda de lo monumental (las estatuas) y de lo reemergente (el rescate de lo desaparecido, los *Selknam*). O sea, la inviabilidad de toda resurrección. En mi opinión, éste es uno de los aspectos más notables y reveladores de la estrategia desarrollada por Enrique Matthey.

Tenemos entre manos una llamativa paradoja. Se diría que, indirectamente, “*La Resurrección de los Muertos*” trata sobre el ornamento más que sobre cualquier otra cosa. Sobre el ornamento, vale decir: sobre sus poderes nocivos, sobre sus fuerzas negativas, capaces de devastar la potencia de cualquier signo, de todos los signos, precipitándolos hacia un vaciamiento incontrarrestable. Es ése el secreto (y altamente efectivo) material explosivo de esta intervención. La obra trabaja una forma de vacío. La obra susurra: *los monumentos son una forma de vacío y ese vacío tiene por nombre ‘ornamento público’*. Nadie los ve; nadie ve los monumentos, nadie ve los ornamentos (¿cómo ver la nada?) y eso significa, de paso, que la emblemática estatal es una ruina montada sobre ruinas, embalaje liviano de un Estado él mismo puesto a desaparecer lenta pero inexorablemente.

Por ello es que, en un sentido, la obra se entrega a la difícil tarea de la insignificancia, forjando nada sobre nada, signos caídos sobre signos caídos.

Operación cosmética, ya lo insinuábamos, en el más puro sentido platónico -entre la levedad y la nada, entre lo agotado y lo caído-; una cosmética –una pictórica- que opera haciéndose de los cuerpos monumentalizados de los dignos próceres, acorazados de hierro cuya inacción va fermentando miradas que no los ven, que los tratan como invisibles, que pasan a través de ellos sin siquiera percibir una latencia guardada, que los transparentan en el día a día sometiéndolos al escarnio del *nunca había notado que estaban allí*.

Siguiendo los patrones de los trazos *Selknam*, el equipo de montaje guiado por

Enrique Matthey dispuso el *drafting tape* (cinta libre de ácido) de una manera específica en torno a los volúmenes particulares de aquellos próceres escogidos. Todo semejaba una actuación transformista, un repaso corporal que apelaba al tatuaje tanto como al desuello, al embalaje tanto como al mestizaje. Al mismo tiempo, valga mi porfía, lo que se vertió sobre los cuerpos, volviéndolos fueguinos, fue otra maniobra en el ejercicio de la nada. El compuesto, la raza híbrida, surte

Parte de la serie “La Resurrección de los Muertos” de Enrique Matthey.
Registro captado en el centro de Santiago por Andrés Bortnik, 2015.



desde luego un efecto de apropiación y de descalce. Y sin embargo, reitero, la doble composición de los cuerpos acentúa el desfondamiento que los había tomado ya mucho antes. Los monumentos aparecen de pronto, sí, pero revestidos de nada. La invocación de los *Selknam* efectivamente se produce, pero espejeando sobre una nada que ya estaba ahí. Es una doble reverberación lo que Matthey deposita sobre la superficie de los monumentos. En esa amalgama, en ese cruce momentáneo, tomando el impulso de la doble aparición simultánea de los monumentos y de los cuerpos *Selknam*, lo que despunta y luego queda plasmado en gloria y majestad es el ornamento, su potencia negativa, la nada de los signos debilitados, sus caídas duplicadas. Una verdadera *pietà*; dos semánticas desfallecientes. Si de algo trata “*La Resurrección de los Muertos*”, es, sobre todo, de ese desfallecimiento irrecuperable del ornamento cívico.

¿Por qué, si no, el llamado a los *Selknam* podía ser obviado con relativa facilidad por algunos espectadores? ¿Cómo fue que quedó desplazado a segundo o tercer plano cuando la discusión se centró, cínicamente, en el monto de la inversión? Todo indica que la cita *Selknam* efectivamente cumplió un cometido político y simbólico —el gesto de Matthey, en tal sentido, fue muy eficaz—; no obstante, parte de esa eficacia se explica asimismo por el hecho de que la invocación resultaba extremadamente ambigua, dado que arrastraba consigo, como una fuerza invisible, el problema del signo expuesto en el espacio público, o sea el problema del monumento caído a mero ornamento cívico. Y en el juego de los signos es donde “*La Resurrección de los Muertos*” ostenta su poderío inconfesado: el de denotar que el emblema político (el monumento público, la cultura avasallada) queda revocado por el poder neutralizador del ornamento.

Es cierto, parecería que el pintor Matthey tramó un hábil juego de manos, imponiendo sus manos maquilladoras sobre el cuerpo de los ilustres. Sólo que en esta operación de trasmanos, la mano del pintor en ausencia no cesó de asediar el secreto punto de conexión entre pintura, escultura y arquitectura: el ornamento. Casi podría hablarse de un extraño llamado a la pintura abstracta, a la decoración. Mal que mal, el poder de las fuerzas neutralizadoras del ornamento se hace patente con agudeza en este trabajo, como si entre muertes e invocaciones espectrales de memorias dormidas se dejara sentir, asimismo, la improbable resurrección de los signos.



Escanografías, parte de la serie "Retratos de un Sueño Transeúnte", registro captado en el espacio público, Santiago 2004. Fotointerpretación realizada por alumnos de primero medio del colegio Enrique Aporte. Santa Cruz, Bolivia, 2009.

Unos ojos dactilares

Alguna vez un estremecimiento cambia nuestras vidas. A veces se trata de sucesos de primera magnitud, a veces de pequeños temblores inesperados. Fue esto último lo que le ocurrió un día cualquiera a Pepe Guzmán, hasta entonces un fotógrafo aficionado, mientras ejercía en el Ministerio de Bienes Nacionales de Chile como ingeniero geomensor. Un breve lapso de descanso a la hora de la colación en un día laboral fue la antesala del evento. De un momento a otro, Pepe sintió la urgente necesidad de producir imágenes con sus propias manos. Nada raro: su afición a la fotografía se nutrió siempre de faenas como la recolección de materiales de acopio y de objetos abandonados, a lo cual las visitas a terrenos y los levantamientos espaciales encargados por el Ministerio servían de excusa perfecta. Al fotógrafo componedor de objetos que era Pepe Guzmán, las ganas de hacerse de sus manos para generar y conducir imágenes, como quien conduce energía eléctrica, le venían de continuo. Tenía memoria de advertencias anteriores, pero esta vez fue muy diferente. La intensidad del raptó lo superó. Llevado por impulsos incontenibles, atinó apenas a valerse de un escáner, el único artefacto a su alcance en las oficinas en que laboraba, para realizar directamente una serie de capturas parciales sobre su propio cuerpo.

Dicen que en la vida volvemos a nacer muchas veces. Caemos de nuevo sobre nosotros mismos, nos incorporamos, pero algo se transformó para siempre. Este tipo de trances se parecen mucho a la experiencia de la migración. En efecto, hay algo del desplazamiento largo, hay algo del cambio de lugar y de perspectiva, hay como una lengua nueva recién adquirida, que se producen cuando lo inadvertido nos alcanza en lo más profundo y nos desprende de nosotros mismos, descentrándonos. El día en que Pepe Guzmán comenzó a maniobrar un escáner con fines de captura indeterminada, vivenció algo que se asemeja al cambio de cuerpo, a una muda de piel. Fue como si sus manos se complementaran con una prótesis que reemplazaba el visionado fotográfico por un procedimiento de retención digital que obligaba a un acercamiento táctil directo sobre las cosas.

Tema: Fecha: Nº

Nombre = Agustín

Edad = 82 años

Ocupación = Ex profesor de lenguaje

País = "Puerto Rico, Claridad"

A él le gustaba enseñar a sus alumnos.
 Él era su profesor y a la vez un amigo. Él sueña con volver a la infancia para volver a su escuela compartir con sus compañeros y profesores.
 Pero como su sueño no se le puede hacer realidad, no le queda más q' contarle sus anécdotas a sus nietos.

Nombre =
Juanes Rojas Alvaro Marcelo col +
Enrique Aponte



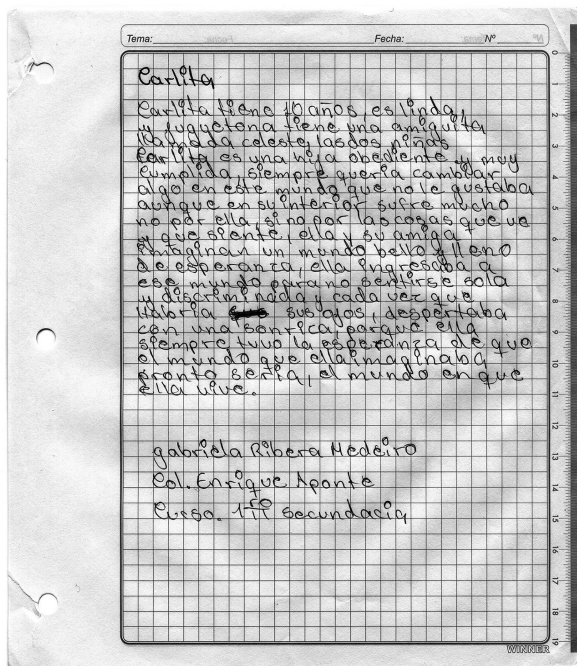
Tema: Fecha: Nº 19

Carla Patricia Rene 20 años

Ella es una persona muy buena, no le importa lo que diga la gente de ella lo que ella quiere es ser feliz.
 Es una persona que le gusta mucho su marido le adora.

Nombre =
Stephan Vargas Rivera
Calegua, Enrique Aponte
Edad 18 años
Curso: Harold
Curso: 1ro / 1





Escanografías, parte de la serie “Retratos de un Sueño Transeúnte”, registro captado en el espacio público, Santiago 2004. Fotointerpretación realizada por alumnos de primero medio del colegio Enrique Aporte. Santa Cruz, Bolivia, 2009.

A partir de ese día, su cuerpo se hizo de otra mirada. Tecnologías sintéticas y formatos portátiles prorrumpieron ensamblándose con las nuevas manos del artista, con su cuerpo en estado aproximativo, con una manera recién descubierta para él de moverse entre las cosas, de envolverlas, de percibirlas entre el detalle de sus texturas físicas y su desmaterialización digital, de acercárselas volcándose sobre ellas para la acción del barrido y alejárselas recombinándolas y recomponiéndolas sobre la pantalla del computador. De hecho, como le ocurrió a Pepe, todos mutamos cuando nos movemos entre los umbrales de los aparatos. Tal vez seamos seres mutantes en la morfogénesis de las interfaces. Nuestro cuerpo será acaso una suma de complejos cognitivos (nerviosos, musculares, ópticos) programándose y re-programándose mientras transita entre formas de mundo que los aparatos expresan de distintas maneras (¿Cuál es el mundo del teléfono, cuál el mundo del *I Phone*, cuál el mundo del escáner? ¿De cuántos mundos posibles es capaz un aparato-matriz, por ejemplo la matriz-teléfono?). En tal sentido, hablar de la obra de Pepe Guzmán es hablar de un tránsito del cuerpo por distintos aparatos-matrices, por sus mundos y combinatorias (la fotografía, la escanografía, la fototopografía, la geo-referencialidad...). Un tránsito, una conducción de energías derivadas de esas combinatorias y de las experiencias del mundo y de las cosas que hacen posible. Artista de las espacialidades y las localizaciones, de los tránsitos entre las cosas, Pepe Guzmán es un migrante discreto.

Migración sensorial y migración tecnológica forman un solo movimiento en la obra del artista. El artefacto escogido, como ya señalé, es el escáner plano (levemente modificado). El escáner obliga al usuario a recogerse en torno a las cosas, o bien a ensayar desplazamientos de ardua ejecución cuando la superficie total excede ciertas dimensiones, como es el caso si las escenas a escanear están compuestas de varias superficies o de volúmenes amplios. Es como si el cuerpo tuviese que ramificarse, bajando por los brazos hasta unos ojos dactilares, hasta unos dedos que visionaran, hasta un amasijo dáctilo-escópico que recorriese lenta y acompasadamente cualquier superficie irregular que capture su atención. En ese afán, ensaya un contacto directo sobre el mundo (agachándose o estirándose, recogiendo o levantándose), pero también un contacto sin *impregnación*, un contacto de pieles y ultrapieles: el barrido del escáner constituye él mismo, en su accionar, en su duración, el despliegue de un mixto entre cuerpos sensibles y cuerpos inmatrimales, entre superficies contactadas y superficies desmaterializadas.

Hablo, pues, de la migración fundamental de la fotografía hacia un tocar-imagen, hacia una piel-imagen. O si se quiere, hacia un *tocar profundo* (un sensible digital), un tocar que traduce las pieles más ásperas y las más pronunciadas orografías objetuales a la síntesis digital que permite, por ejemplo, bajar y seguir bajando sobre la fina película dérmica de las cosas, ampliando una y otra vez los detalles hasta alcanzar huellas materiales que no se obtienen a simple vista ni a mano alzada. Ese tocar profundo del escáner ha llevado a Pepe Guzmán a constituir catálogos de diversos objetos en desuso (la serie *Catálogo de lo Inservible*), partiendo justamente de la idea de que, al ser tocados por la mano-ojo o dedo-ojo, estos objetos son volteados por un ojo poderosísimo que ahora los habitara por dentro, abriéndolos a la mirada de una manera que no es posible sino para el sensible digital. Se entiende entonces que su idea de archivo comprometa las cualidades dermatológicas del ojo sensible digital: haciéndose de las cosas, acercándose, tocándolas en profundidad al escanearlas, el artista las retiene doblemente, capturándolas en formato digital para volverlas disponibles a futuros destinos imprevisibles.

No habrá nada de lo dicho hasta aquí que no remita, en un punto u otro, a la operación del geógrafo. Quiero insistir, sin embargo, en que las escanografías de Pepe Guzmán se mueven *entre distintos umbrales* – de aparatos, de sensorialidades y regímenes sensibles, de prácticas, de somáticas. Hay en su obra elementos de recolección y bricolaje, de acopio y documentación, de fotografía y composición digital; no será raro que los haya también de geografía y cartografía. La fotografía escapa aquí al mandato de la óptica y del oculo-centrismo, y para ello el artista se vale de todos los recursos, ya sea reivindicando los reductos en que visualidad y tactilidad establecieron códigos de convivencia (como el bajorrelieve o el *composite* fotográfico), ya sea reivindicando ciertas nomenclaturas y nociones ligadas a la geo-referencialidad y al territorio: proyección, espacialidad proyectiva, línea de vuelo, levantamiento espacial, etc. Veamos entonces cómo funciona esta condición fluctuante o migratoria. Tomemos un ejemplo en que las observaciones anteriores puedan ser ilustradas. No estará de más si optamos por una intervención en que el artista abordó precisamente el tema de la migración.

“*Hoteles Clandestinos*”, un trabajo de 2009 perteneciente a la serie “*Catálogo de lo inservible*”, parte de un hecho noticioso. En octubre de ese año, un incendio arrasó un viejo cité del casco antiguo de Santiago, dejando como resultado seis casas

completamente consumidas por las llamas y alrededor de setenta damnificados. El parte policial dejó al descubierto lo que se sospechaba: la presencia de muchos extranjeros indocumentados, principalmente peruanos y colombianos, que se veían obligados a sobrevivir en penosas condiciones de salubridad y hacinamiento. En el centro de Santiago, muchas casas antiguas son remodeladas como hoteles clandestinos con instalaciones eléctricas adulteradas, lo que derivó esta vez en un incendio de tal magnitud que los moradores apenas consiguieron arrancar perdiendo los pocos enseres de que disponían. El procedimiento de Pepe Guzmán comienza con la recopilación de información territorial y prosigue con la ocupación momentánea del lugar. Un ejemplo sobresaliente es la obra procesual “*F27 Constitución*”, en que el artista geo-referenció las coordenadas del maremoto que asoló la zona tras el cataclismo de 2010, se instaló durante semanas en un punto específico e inició un lento y depurado trabajo de recolección de objetos para ser escaneados. En una escala menor, “*Hoteles Clandestinos*” replicaba el procedimiento geográfico inicial. Nótese que no se trata aquí de ningún arte de la “utilidad pública”. Son otras las premisas de la operación: evento (el incendio), modalidades de geo-localización, intervención territorial, captación escanográfica y composición (visual y documental).

Recolector a campo traviesa en zonas previamente demarcadas, Pepe Guzmán selecciona determinados espacios para implementar en ellos modos de captura y catastro específicos para cada caso. Es relevante entonces la pregunta por el *contacto*: ¿qué es lo que contactará el escáner, qué objetos o espacios retendrá como pieles-imágenes, como sensibles de ultrapiel, y por qué? Aquí juega la intuición y la deriva del ojo dactilar sobre la desolación de los territorios recorridos. El foto-topógrafo produce geografías posibles: en ellas se levantan formaciones geológicas impensadas, surcos epidérmicos, caras desconocidas de las cosas. Las cosas se sacuden despertándose de sí mismas, nos miran como por primera vez, renuevan sus geologías. Y sobre todo laten, vibran de un modo distinto. Tal vez por eso la obra de Pepe Guzmán reitere una y otra vez su vocación por el archivo y no se explique sin ella. Hablábamos hace un momento de un toque en profundidad, de una memoria de la materia remecida por la desmaterialización, por la piel-imagen. El escáner plano opera por superficie, pero toca en profundidad. ¿Qué toca? Sólo la materia, aparentemente; una fina película dérmica. ¿Sólo la materia?

¿Qué significa llegar a las cosas, contactarlas, tocarlas en profundidad? En “*Hoteles Clandestinos*” no hay evidencia del lugar siniestrado ni está en juego



Escanografías, parte de la serie "Inmigrantes SCL/Hoteles Clandestinos".
Levantamiento de información visual. Muros traumatizados por incendio
en calle General Mackena. Coordenada E:345.468,20 N:6.299.452,68,
Santiago, 2009.

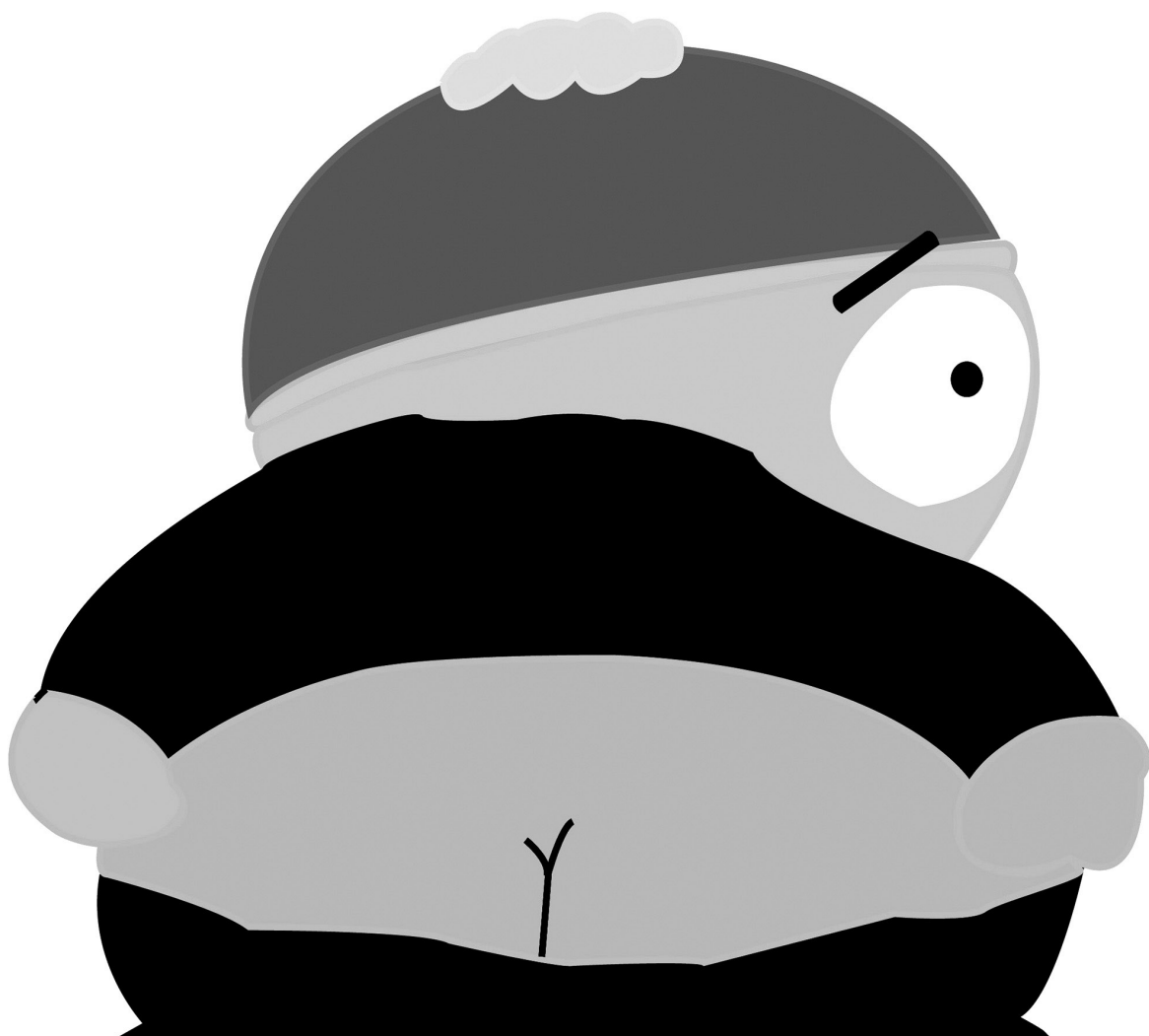
la exposición fotográfica del desastre. La fotografía de Pepe Guzmán no radica en las evidencias, sino en las latencias. Toca para sentir el latido de las cosas. El artista elabora repertorios de latencias, tal como éstas se encuentran (o se ocultan) en los objetos. ¿Cuántas latencias laten en un objeto? ¿Habrá algo más triste que un objeto sin latencia, o que una latencia separada de su objeto? Quizá no haya ni pueda haber objeto desnudo de latencia; y si así fuese, siempre podremos generar relatos que cultiven las latencias escondidas. Decimos latencias como podemos decir narrativas, o incluso biografías, relatos biográficos; las latencias son formas mudas que ligán las cosas a las subjetividades (aunque estén ausentes), los objetos a las personas (aunque ya no vivan), y viceversa. Si el uso tiende a borrar las latencias, el desuso las remueve y las hace florecer: el escáner de Pepe Guzmán se cierne sobre ellas. Fue así como el autor pudo solicitar a grupos de escolares, en Bolivia, que redactaran una pequeña semblanza biográfica para los rostros escanografiados de la serie “*Retrato de un sueño transeúnte*”. Los rostros anónimos frotados por el escáner, como las piezas inventariadas en la recolección de “*Hoteles Clandestinos*”, generan espacios propicios para que los espectadores ejerzan su libertad proyectiva y anuden en ellos memorias o micro-historias. Los objetos de Pepe Guzmán son pequeños temblores. Encontrados y tocados por el escáner, comienzan a remecerse y a remecernos. La conmoción los deja abiertos a la mirada: se convierten en formas migrantes.



Escanografías, parte de la serie “Inmigrantes SCL/Hoteles Clandestinos”. Levantamiento de información visual. Muros traumatizados por incendio en calle General Mackena. Coordenada E:345.468,20 N:6.299.452,68, Santiago, 2009.

Comprendemos lo que significa para Pepe Guzmán “producir imágenes con sus propias manos”. El sueño simbiótico de la mirada encarnada, de la acción prensil de los ojos, de la máquina ocular que sube y se extiende siguiendo las superficies de los objetos y la continuación de unos objetos en otros, lleva al artista a un contacto-captación que es al mismo tiempo una retención-documentación y una salvaguarda de latencias. Los ensambles fragmentarios y las composiciones miméticas, con todas sus costras y junturas, con sus retoques, sus filtros y sus gradaciones caídas en que de pronto se revelan las restricciones de los volúmenes de luz del escáner, entablan con el espectador relaciones de seducción por las formas, de sinestesia y de sollicitación. El contacto se prolonga, la escanografía se desata, el mundo deviene territorio abierto a los impactos delicados del visionado táctil. Tocar el mundo como si nacióramos a la ceguera, fotografiar en la zona oculta de los pequeños temblores silenciosos. Tocar mirando, tocar migrando, pasando de los cuerpos en un cuerpo a los cuerpos sucesivos, sucediéndose un cuerpo en otro como si desaparecieran las fronteras interiores y sólo se viviera en los umbrales, donde las cosas se vuelven inestables y comienzan a emitir una voz desconocida.

II. BREVES MIRADAS



“Eric Cartman”. Creación de Trey Parker y Matt Stone para la serie animada “South Park”. EE.UU., 1997.

¿Quién teme a Eric Cartman?

En un memorable episodio de *Southpark*²⁸, el irascible Eric Cartman (“culón” o “gordo de mierda” para sus amigos Stan, Kyle y Kenny) es delatado por un pedo. Disfrazado de “Genial-o” (*Awesome-o*), un robot de última generación, intenta rescatar desde la casa del ingenuo Butters un video que lo muestra vistiendo un bikini e imitando a Britney Spears. La páfida misión parece ir cumpliendo su objetivo: como de costumbre, Cartman ha quedado atrapado en la fidelidad absoluta a su fantasma neurótico, al punto que esa misma fidelidad predispone todas las circunstancias en su favor (éste es uno de los componentes humorísticos magistrales de la serie: los planes más absurdos de Cartman son siempre los más eficaces, pues alternan un frío sentido del oportunismo con matices psicóticos deslumbrantes). Con tal de impedir que Butters sospeche una engañifa, Cartman sigue el absurdo hasta el final. Ni siquiera lo detiene el hecho de que el ejército norteamericano requiese al supuesto robot para aprovecharlo como arma súper-secreta. Y cuando todos se asombran de las cualidades anímicas que manifiesta la máquina, un olor nauseabundo revela la verdadera identidad del impostor.

En “Southpark, Colorado”, es habitual que las vergüenzas del cuerpo dejen de ser solamente aludidas o guardadas en palabritas emperifolladas. También es habitual, en consecuencia, que el lenguaje deje de lado todos sus pudores. Lo extraordinario es que esta fórmula surta un efecto de comicidad irresistible, rebosante de perversión y disparatado surrealismo (Kyle Broflovski parece, en este sentido, el obsesivo defensor de un principio de realidad siempre a punto de desmoronarse; Stan Marsh, su *alter ego*, refuerza esta defensa, y la complementariedad entre ambos es lo que hace temer a sus padres una atracción homoerótica; en cambio, un personaje como Tweek, el niño adicto a la cafeína, ya ha sucumbido a la imposibilidad de levantar una defensa contra una realidad que lo supera).

²⁸ Episodio 805, perteneciente a la octava temporada (2004).

En *Southpark*, la necesidad de negociar un principio de realidad es la consecuencia directa de la subversión de todos los aspectos de la vida, a partir de la abyección y la coprolalia. En ello reside, tal vez, la faceta característica del humor chocante en que se mueve la serie. El que los niños deban sobrevivir en cada capítulo a esa lucha en favor de un principio de realidad, es decir, en favor de la sublimación (algo a lo cual Cartman se niega), es parte del genio de sus creadores, que han hecho de *Southpark* el escenario grotesco en que ese mismo proceso ostenta toda su violencia. Violencia que desemboca sistemáticamente en diálogos brillantes tallados de inimaginables groserías, que en boca de estos niños aparecen como algo *de lo más normal*.

Eric Cartman es el más osado en estas lides, pero eso significa solamente que es quien mejor utiliza el garabato y la grosería en favor de su egoísmo temperamental. Quizás sea el único que reconoce en ellos la física recreativa adecuada para afirmar su falta de escrúpulos (el otro es Kenny McCormick, por supuesto, el niño más pobre si cabe imaginar alguno, pero sus descargas son efímeras y puramente sexuales; además, nunca se entienden sus exclamaciones, encapotado como está en su capucha roja, de la que es abortado en cada capítulo). En el personaje de Cartman la agresión grosera rinde toda su eficacia. Cartman pedorrea a medio mundo, y el que un pedo lo ponga a descubierto de vez en cuando no altera en lo más mínimo su *modus operandi*; más bien, refuerza su propia condición agresiva (en este caso, contra sí mismo). Como sus ídolos, el dúo de comediantes canadienses Terrance y Phillip (protagonistas de una película llamada “Culos de fuego” –*Asses of Fire*–, una interminable rutina de pedos), Cartman es también un pequeño maestro en el arte de expeler. Y su rango es aún más amplio: expele cobardía, deslealtad y un sentido innato para el cinismo descabellado. Entre sus amigos, es quien intuye que la mejor grosería es portadora de una irrestricta atribución fálica.

Si *Los Simpsons* ganaron fama con situaciones cuya espontánea impertinencia culminaba en un eructo (con Homero y Barney como sus autómatas alcoholizados), *Southpark* parece rendir tributo al garabato en cuanto sustituto de la caca como objeto displaciente. O más bien: al garabato y a la caca como formaciones irreductibles de la displancia. Es por esto, precisamente, que la serie no apuesta por el costumbrismo irónico que caracteriza a *Los Simpsons*, tan rico en recursos textuales, sino por situaciones en que la imposición del más fuerte se resuelve en función del dominio impúdico del habla excremental. Lo cual no quiere

decir que esa impudicia actúe como pura pulsión (no se trata de entablar una guerra de garabatos). Cartman, sin ir más lejos, es un malmandado, pero no por ello carece de modales. Sabe cuándo retener y cuándo manchar el piso. Es eso lo que gusta practicar manipulando a su dulce madre, Liane Cartman, enviciada con una tolerancia enfermiza hacia su hijo (de hecho, ella misma es un agente coprolático de importancia, no sólo por ese consentimiento repulsivo hacia Eric, sino además porque degusta su propio masoquismo en el mundo del porno, en el que es una estrella *freak* por su condición hermafrodita). Eric Cartman aprendió indirectamente de su madre el sentido de la oportunidad para hacer triunfar sus rasgos posesivos, y convierte cualquier dilema ético en un límite que se debe franquear con tal de garantizar la satisfacción de sus impulsos. Para él, la actitud de Kyle es en definitiva despreciable por temerosa, y supersticiosa en última instancia, porque cree en un Otro, en una autoridad —vale decir, en el respeto a ciertos tabúes. Tabúes que Cartman tiende a transgredir para configurar un espacio de relaciones en las que él sea, desde siempre, la voz de la autoridad.

Aunque tengamos la sensación de que Cartman acostumbra salirse con la suya, en realidad mantiene una batalla sin cuartel con Kyle por un predominio que nunca acaba de producirse, ni en un sentido ni en otro. Cartman reconoce el poderío de su adversario, y ello a tal grado que siempre está proyectando sobre él, el judío, la alucinación de un exterminio (el de los propios judíos²⁹, o el de los hippies, a los que también detesta), que vendría a acabar con todos los obstáculos que imagina sobre la faz de la tierra. Si Kyle representa la articulación de un Yo bajo la presencia rectora del imperativo moral, Cartman personifica una displacencia que requiere eliminar esa articulación. En otras palabras, en Cartman actúa una forma de displacencia agresiva y sin embargo coherente, como si su personalidad fuera el campo de disputa de un delirio superyoico afectado por una interminable negociación con el ello.

Tal vez sea ésta una de las razones por las que Eric Cartman es el protagonista indisputable de la serie: portador de los excesos del superyó y del ello, acapara buena parte de la transacción libidinal. De esta manera, Stan queda reducido al rol de agente del sentido común que a veces falta a Kyle —desgastado en su lucha con Cartman—, como si su labor consistiera en redoblar la función estabilizadora del yo; y Kenny, el niño sin rostro y siempre acechado por la fatalidad y la putrefacción, parece la encarnación de los impulsos sexuales que acaban estallando por

²⁹ Por ejemplo, en un famoso y polémico episodio (803), en el que libra su “solución final” amparado por el mensaje oculto de la película de Mel Gibson, *La Pasión de Cristo*.



“Eric Cartman”. Creación de Trey Parker y Matt Stone
para la serie animada “South Park”. EE.UU., 1997.

sobreacumulación: una impotencia que prefiere su propia muerte a una indigna sobrevivencia como manifestación histérica³⁰.

Eric Cartman, el agente de la retribución que el superyó debe al ello para cumplir la fantasía narcisista más exaltada, se encarga de poner en obra esa deuda en cada una de sus disparatadas aventuras. Como carácter de una comedia animada, su magnetismo reside -en buena parte al menos- en que es capaz de proyectar, en cada espectador, la posibilidad de ser presa de sus propias resistencias, como si el más leve matiz alucinatorio pudiera ponerlas del lado de una satisfacción apremiante e inasible. De Cartman aprendemos que es factible una negociación superyoica del ello, con objeto de afectar al principio de realidad tomando sus mismos términos y prerrogativas. Contra la ley (genital) de la autoridad, Cartman parece desplazar todo el “sentido común” en dirección al ello.

Por esta razón, construir la figura hipotética del “Cartman que llevamos dentro”, como motivo que sirva para explicar la fascinación que produce el personaje, resulta incompatible y engañoso como recurso de reconocimiento. Cartman, en realidad, es lo que no nos atrevemos a ser, aún deseándolo, y aún teniendo todo lo necesario para serlo. Cartman señala una cercanía inaproximable: una modalidad auto-inmunizada de estar en el mundo. Es tentador prescribir aquí una fórmula sociológica: diríamos entonces que bajo las actuales condiciones socioculturales del capitalismo tardío, hacia allá se nos convoca, hacia esa inmunidad cínica que Cartman representa, y entonces la imposibilidad del acceso al goce quizás sea lo que más nos escandaliza, y lo que más podamos admirar en este niño, que jamás cejará en el intento.

En el mercado del cinismo carismático, que constituye un nicho específico de la amplia oferta contemporánea de las sensibilidades *prêt-à-porter*, los creadores de *Southpark* han conseguido dar con un nuevo fetiche de la animación. Eric Cartman debe ser, junto con Homero Simpson, uno de los caracteres más sobresalientes de la comedia animada de las últimas décadas. Un niño de ocho años que proyecta el espectro de un deseo sin cuerpo, lidiando con la conquista de un mundo, no puede sino fomentar un mecanismo de identificación automático, por mucho que quiera exterminar a los judíos, a los negros o a los hippies³¹, a los pelirrojos³² o a sus propios amigos. O quien sabe, tal vez por eso mismo.

Santiago, junio de 2007

³⁰ En este sentido, *morir* es la dignidad de Kenny.

³¹ Episodio 902, novena temporada.

³² Episodio 911, novena temporada.



Bob Dylan tocando en un recital en Newport, EE.UU. 1965.

Dylan y la identidad velada

Hace algunas semanas, cuando Bob Dylan brindó una soberbia actuación en *Arena Santiago*, los seguidores del cantante asistimos a una renovación de los votos de fidelidad con un artista admirable, cuya presencia en la poesía y la música popular ha resultado tan maciza y consistente a lo largo de los años, que apenas admite comparación, en términos de influencia, con otro artista vivo. Este concierto fue, posiblemente, el último de Dylan en nuestro país; pero quien haya rastreado los distintos medios de prensa en busca de algún análisis calificado de la presentación, de seguro no habrá visto recompensada su inquietud. Apenas alguna mención sin mayores pretensiones; apenas un inciso descolgado de otras noticias. Es sabido que el propio Dylan se ha encargado, durante décadas, de ofrecer una versión especialmente inquietante del artista atrapado en la manía del anonimato; no puede extrañar, entonces, que sus presentaciones en público operen también como un modo de transferencia del recurso al anonimato, y que ello a su vez provoque un efecto de sustracción e invisibilidad con todos los indicios de un elemento programado.

Hablar de la relación de Dylan con su público, y con su propia imagen pública, amerita, por cierto, algo así como un relato. Es difícil pensar en otro artista que haya sostenido con tal intensidad, y de manera tan paradigmática, esa labor oscura y desesperada que consiste en armar el retrato acucioso, austero, de su propia autosustracción. “Me complace irradiar una identidad velada”, sostuvo el poeta Juan Luis Martínez, en una de sus últimas entrevistas, poco antes de morir. Pero en la biografía artística de Dylan no abundan las decisiones complacidas en las esferas del estrellato. “*No Direction Home*”, el documental de Martin Scorsese sobre los inicios de la carrera del cantante, registra con particular agudeza la progresiva “desmaterialización” de la figura pública de Dylan hacia mediados de los años sesenta, en el mismo momento en que la imagen fetiche del “vocero generacional” y del “héroe de la canción protesta” empieza a adquirir la forma implacable de una demanda intransigente por parte de un público cautivo. Scorsese propone un

relato genealógico marcado por la obsesiva renuencia de Dylan a satisfacer esa demanda, o lo que es lo mismo, por la indiferencia (también obsesiva) con que el artista pretende imponer la imposibilidad de esa satisfacción. Este relato alcanza su momento culminante en la escena final de la película: el grito destemplado de un espectador durante un concierto en Manchester: *¡Judas!*. El resto es silencio: Dylan desaparece de los escenarios, se rumorea sobre su muerte y su renuncia a la lucha política, y a partir de entonces se convierte en una celebridad desconocida, empeñada en parecer el fantasma de Canterville.

La hipótesis con que trabaja Scorsese busca reeditar algunos aspectos de la controversia moderna del arte con el público masivo: se trata, pues, de situar el trayecto musical y poético de Dylan en la perspectiva de esas historias de desencuentros y malentendidos, de bochornos y violencias exaltadas, de incomprensiones y quiebres abruptos en los que siempre ronda un aire de tragedia y de dilema ético. La imaginería surreal que rebosa en las canciones de Dylan, su deslumbrante cinismo lírico y sus inspirados descubrimientos musicales, habrían de provocar algunas de las reacciones de rechazo más intensas que se recuerden por parte de un público que siempre había manifestado su fascinación con el artista despreciado. Pero la peculiar inteligencia del montaje de Scorsese reside en haber reemplazado el culto al “artista auténtico” (aún sin abandonarlo del todo), por una exposición iluminadora de la coherencia interna de una obra en pleno desarrollo, que buscaba desembarazarse de sí misma y arrojarse hacia nuevos horizontes como parte de su propia autonomía. La lectura que hace Scorsese del “caso Dylan” asume como su mayor provocación el haber sorteado las reglas del espectáculo, que insisten en imponer un modelo devocionario. Según esta lectura, Dylan habría preferido dismantelar las mitologías en torno a su nombre, con objeto de redimir incluso a su propio público antes que a sí mismo, y por encima de todo, a la *legitimidad* de la relación del público con su obra. Aún cuando este gesto diera origen a una especie de mitología “blanca” (la del artista que reniega de su fama en favor de una presencia velada en que la obra hablara por sí misma), es claro que en esta decisión se juega también, a los ojos de Scorsese, la única *dignidad* posible para aquella relación.

“Ahora parece que todo mundo sueña lo mismo / todos sueñan paseando por ahí sin ver a nadie más”, escribió Dylan en el notable *‘Blues Hablado de la Tercera Guerra Mundial’*, de 1963. No será exagerado decir, con la perspectiva

del tiempo, que el tono elegíaco de esta canción figura el anuncio de un sueño cumplido para su autor, pocos años después: no ser visto por nadie, o ser visto como si fuera nadie. Un relato de pesadilla, ligeramente cínico, sobre la Guerra atómica, que se deja leer también como una oda melancólica al anonimato. En un pasaje del film de Scorsese, encontramos una versión distinta, más alborozada quizás, de esta fuga hacia una identidad velada (versión que ciertamente parece un homenaje personal del cineasta al período de mayor actividad creativa de nuestro cantante). Al comienzo de la segunda parte del documental, vemos a Dylan mirando desaprensivamente, con curiosidad contenida, un almacén de compra y venta de animales y abarrotes. La cámara lo sigue mientras enciende un cigarillo y deletrea cuidadosamente cada una de las palabras de los anuncios que se exhiben en el frontis de la tienda. Las palabras son “animales”, “pájaros”, “vendidos”, “comprados”, “comisión”, “cigarillos”, etc. En una secuencia notable, Dylan comienza a improvisar diversas posibilidades de oraciones y frases carraspeadas y semicantadas, componiendo y descomponiendo las palabras en variantes divertidas y cada vez más disparatadas y vertiginosas. Esta *performance* de un *cut-up* directo para las cámaras, aparece como una inesperada exhibición de versos saltimbanquis en un precario chisporroteo lleno de frescura. Versos desembarazados de toda pretensión y, sin embargo, cargados de esa intensidad eléctrica que destella en canciones como “*Visions of Johanna*” o “*Tombstone Blues*”. La secuencia no pretende ser aleccionadora, pero bajo la mano de Scorsese el espectador se sabe sobre aviso: la violenta explosión de las palabras puede quemar como el rayo, y su ritmo frenético descubre en el fraseo la inminencia de una armonía desconocida.

En medio, solitario, semejante a nadie, el artista.



Miguel Cáceres, "Captura Turística". Frontis del Museo de Historia Natural, Santiago, 2011.

Un gris azul marino

Los “ejercicios de distancia” de Miguel Cáceres transitan parajes australes. Vistas cordilleranas, costas escarpadas, mares agitados y sinuosos, constituyen la extensión del mundo visible en los alrededores del faro San Isidro, en la duodécima región. Se trata, de hecho, del último faro continental, el último vigía antes del mar oscurecido. El artista ha escogido ese punto remoto, en el que el paisaje parece caerse de la geografía, para librar su encuentro con el modelo pictórico. Un encuentro muy particular, por cierto, dado que el propio artista no estuvo allí para pintar del natural. Lo que hizo fue seleccionar unas imágenes fotográficas ya existentes, con el fin de someterlas al traspaso material del óleo.

Las fotografías se remontan a diez años atrás, cuando el padre del artista, navegando en las proximidades del faro, comenzó a registrar distintas panorámicas para un archivo personal. De ese archivo, de sus secretas obsesiones y de su relato desconocido, nos quedan seis imágenes modelo. Con ellas, el artista formó un nuevo archivo, articulado esta vez en torno al lenguaje de la pintura. La sobreposición de archivos y lenguajes, de historias personales y testimonios, de técnicas y procedimientos de reproducción (la fotografía, la pintura, la fotocopia), da cuerpo a lo que estas series de paisajes proponen como *encuentro* con el modelo pictórico. Lo que estas obras trabajan, entonces, es el *encuentro* como experiencia ya sometida a la mediación de las tecnologías de producción y reproducción visual; experiencia, pues, de aproximación o de alejamiento, un ejercicio de distancia.

Las dos series visuales que se exhiben en esta muestra representan dos soluciones notables de ese ejercicio de distancia. Tenemos, por un lado, seis cuadros monocromos sobre tela, de grandes dimensiones, que el artista creó a partir de reproducciones en fotocopias de seis fotografías originales. La otra serie está compuesta de las mismas imágenes originales, copiadas directamente en pequeño formato (óleo sobre madera). En un caso como en otro, el mecanismo de traducción ha permitido desafectar el gesto pictórico, neutralizando cualquier resabio expresivo o poético. Usando con astucia la fotocopia y la miniatura

como recursos de desublimación retórica del paisaje, la obra de Miguel Cáceres parece suspendida en el punto en que pintura y fotografía quedan reducidas a pura información visual. En ese punto, precisamente, se lleva a cabo el juego de traspasos y equivocidades que el artista desarrolla como una variante en la disputa entre pintura y fotografía.

En esos compases mecánicos de luces y sombras, en esos paisajes de un gris azul marino, se ejercita la claridad reflexiva de esta pintura. Del negativo de la fotocopia al óleo monocromo, de la fotografía a color al pequeño detalle pintado sobre madera, el ciclo de la representación pasa de mano en mano. Lo que se pierde en el traspaso, se gana en el traspaso. La línea de sombra queda siempre detrás de la imagen.

Santiago, junio de 2007



Fotograma del gol de Marcelo Salas durante el partido clásico entre Universidad de Chile (1) y Universidad Católica (0), transmitido por Megavisión. 4 de diciembre de 1994.

¿La pelota no se mancha?

4 DE DICIEMBRE de 1994. UN RECUERDO escrito con devoción. La magia de un verso: “¡Azul, azul, azul!...”. Ni Stéphane Mallarmé ni Yves Klein: el poeta de las reminiscencias y el artista del azul inmaterial (afecto a problemas del miocardio, de seguro a falta de fútbol) poco tendrían en común con José “Pepe” Hormazábal, cuya voz gloriosa alzaba a todos los cielos un salmo cada vez que la “U” batía las redes del rival. Ese canto anunciaba la ascensión de la carne, la salvación de los caídos, el derrumbamiento de los muros. Enfrente, mordiendo el polvo de la humillación, la dupla Acosta-Gorosito y Manuel Pellegrini, el *Pontifex*: la trinidad caída en el pecado del orgullo.

Eran otros tiempos. Eran clásicos de éstos. Ahora la disputa se traslada a los templos del arte y la contienda universitaria se esfuerza por brindar lo mejor de sus canteras. Sé bien que no parece aconsejable endosar a los dirigidos de hoy la presión de ser los herederos de Marcelo Salas. Que no esperen que José “Pepe” Hormazábal les consagre su música. En todo caso, habrán de ganarlo a punta de sacrificio. El sufrimiento es el privilegio de los jóvenes aspirantes a estrellas. Los caminos del arte, como los del fútbol, están llenos de promesas marchitas.

Cuando llega la hora de definir una estrategia para esta confrontación, me viene a la mente una enigmática sentencia de alguien que sí ha padecido los rigores de su destino. La cita reza: *la pelota no se mancha*. Y quizás aún no estemos a la altura de esa sentencia. Pienso en el mismo Diego Maradona (la autoridad citada): en su *timing* perfecto, en el milagro de su visión periférica y de su control en movimiento. Degas y Rodin lo hubieran amado. O al menos no hubieran perdido el tiempo con futbolistas anónimos, como hizo Boccioni en “Dinamismo de un futbolista” (1913). Pienso en Maradona porque sólo él pudo haber establecido una relación de mutua exclusión entre la pelota y la *mancha*. Sólo la perfección de su juego pudo reprimir la irrupción intempestiva de la mancha en la refriega del fútbol. Diego nos hizo creer que el fútbol era limpio y perfecto como un trazo de Ingres, cuando lo cierto es lo contrario: la geometría variable del balón de fútbol presiona, una y otra vez, la descompensación de la línea.

O sea que Diego –aunque tal vez no se lo propuso– definió el estatuto del “imposible futbolístico”, del “objeto trascendental (=X)”, para ocupar una fórmula que ha propuesto François Soulages a propósito de la fotografía³³. El sintagma “imposible futbolístico” nombra aquí el fulgor de un instante puro: la aleación prodigiosa de futbolista y balón en una amalgama de visión perfecta y ejecución precisa. Cuando reviso los trabajos de mis dirigidos (repasemos la alineación en estricto orden alfabético: Buso; Cáceres, Escalona, Gajardo; Gröpper, Martínez, Marty; Mora; M. Serra, P. Serra, Zúñiga), de inmediato me llama la atención que sus obras tienden a rehabilitar la *matriz* pictórica, y en cambio el “imposible futbolístico”, como queda dicho, pretende restarse a la mancha (es decir, a la mancha del “origen pictórico”). Como si mis dirigidos le respondieran a Diego (cada cual a su modo): “no es posible escapar a la mancha y ésta es la secreta filiación entre el fútbol y la obra de arte: que ambos nos enseñan a trazar una forma *desde* la mancha, y a habitar la divisoria entre la línea y la mancha con un sentido estético”.

Pero con una importante salvedad: que para estos artistas no hay un “retorno a la mancha” en el sentido expresionista, sino una reivindicación de la matriz pictórica como epistème de los traspasos y de las traducciones entre sistemas de representación. O sea que *hay mancha* porque *hay traspaso* (hay matriz pictórica porque no hay pintura, sino sistemas de transfusión post-pictóricos). El *traspaso* supone entonces el *pasaje abierto de la pintura* a la “desarmaduría de la imagen” –llámese fotografía (Cáceres, Mora), paisaje (Cáceres), fotograma (P. Serra, M. Serra), pintura mural (Gröpper), pintura instalación (Marty, Mora, P. Serra), artefacto (Buso, Escalona, Gajardo, Zúñiga) o instalación objetual (Martínez).

Notaremos rápidamente, observando estos trabajos, que este grupo de artistas aboga por una “desarmaduría” (para seguir empleando este término de la mecánica automotriz) en la cual se ahonda el problema de la reproducción de la imagen, pero desde un notable abandono del metarrelato. Ni siquiera el fútbol hace las veces de tal. Asistimos más bien a una selección de temas e idiolectos icónico-futbolísticos que surte el efecto de una mixtura inclasificable de géneros, en razón de poéticas bien diferenciadas entre sí. Se respira mucho humor local en esta muestra: una interesante exhibición de micro-relatos que apenas consiguen velar –en el nombre del Fútbol– la diversidad de sus procedimientos. No caeremos en

³³ Esthétique de la Photographie (Paris: Armand Colin, 2005), cap. 3, “L’objet en général: le réel impossible à photographier”, p. 71 ss.

la tentación de forzar la lectura generacional, pero es claro que para estos artistas el *traspaso* y el *ensamblaje* operan casi como una línea de producción de efecto colateral: dialogan con el fútbol como podrían hacerlo con cualquier otro asunto, y esto habla (bien o mal, ¿da igual?) de una ética de la creación touch and go: un esparcimiento del significante que se abre a todo tipo de cruces e idiosincrasias.

De la vieja tradición pictórica universitaria, el equipo de la Universidad de Chile se ha volcado al ámbito *post-pictórico* en que la obra —sin embargo— *jamás se libra de la mancha*. *Pictura Mater*: hágase la mancha, el intervalo diferencial entre los códigos de representación. Mancha es el nombre de la traducción, maestro Diego. Entre los pliegues de los sistemas de representación (entre pintura y fotografía, entre óleo y pixel, entre soporte y dispositivo, entre la crítica y el cinismo) vibra el humor local de estos artistas.

Septiembre de 2009



Paz Lira, "Trastocado Silencio", Técnica Mixta, 2012.

Presencia y deshabitación

“Trastocado silencio”, de Paz Lira

Paz Lira es una artista emparentada con la alquimia. En sus obras más recientes, se ha dedicado a destilar el tiempo con delicadeza y a componer asombrosos ensambles con toda clase de cuerpos elementales. Las estructuras macizas, los objetos desolados, las superficies corroídas, susurran una lengua que ella reconoce con facilidad, como si la hubiera aprendido de niña. Es una lengua opaca, trémula, de colores desconocidos. Es la lengua de lo deshabitado.

Pintora de formación, Paz Lira se ha abocado en muchos de sus proyectos a una paciente exploración de materiales y superficies ultimados por el deterioro, que luego somete a un lento proceso de reactivación estética. A Paz le gusta pensar que lo suyo depende de un encuentro predestinado: una invocación silenciosa de sus artes y oficios para dar nueva vida a esos materiales desgastados. Por ello es que, en su taller, los cuerpos son recuperados para rendir un último aliento. El cuerpo pesante de la materia asume, de pronto, una fisonomía diferente. Algo extraño cobra forma. Lo deshabitado aparece. Antes, no: sólo eran materiales, volúmenes. Ahora siguen siendo materiales y volúmenes, pero portadores de sombras, de fisuras, de desamparo, de trastocado silencio. Sólo una vez que Paz los acogió, hablan de sí. Su silencio nos habla y cautiva con la lengua de lo deshabitado.

En la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes, Paz Lira ha montado una escenografía impactante. Su presencia anima y despierta nuevos cuerpos en nuestro cuerpo, nuevos espacios y trayectorias sensibles para nuestra sensorialidad. La conmoción es inmediata, directa: nos sentimos embargados. ¿Cómo se “está presente” ante esta presencia que nos acoge y nos sobrecoge? Esta obra, esta presencia, recompone nuestro cuerpo: nos habita, nos deshabita. Abre un umbral para nuestra experiencia sensorial. Nos sentimos presentes en el nudo de una presencia que, al mismo tiempo, se hace cuerpo ella misma en nosotros. Su latencia late en nuestra propia carne.

La instalación “TRASTOCADO SILENCIO” se compone de dos secciones. En la primera, un muro de 3,5 metros de alto, estructurado por 150 bloques de poliuretano,





Paz Lira, "Trastocado Silencio", Técnica Mixta, 2012.

se dispone en una franja diagonal de 26 metros de largo. En la segunda sección, un conjunto de cuerpos blandos pende desde el techo: se trata de revestimientos de boyas cilíndricas vaciadas de su relleno interior. Los bloques firmes de la primera sección, y las boyas colgantes de la segunda, fueron recuperados de un desgaste de años, de un “estado natural” al ritmo de las mareas y los oleajes (en el caso de las boyas), pero también de las idas y venidas de las faenas propias de un ámbito productivo específico, una salmonera ubicada en el Seno de Reloncaví (en el caso de los bloques). Seleccionados *in situ* (un encuentro inesperado con el material *disponible*), encomendados a lugareños y luego embalados para ser trasladados al taller de la artista, estos materiales brutos fueron limpiados y procesados durante un largo período de un año, hasta alcanzar su nueva puesta a punto: la de piezas

Paz Lira, “Trastocado Silencio”, Técnica Mixta, 2012.



objetuales recicladas para su *disposición estética*, sobrecargadas de reminiscencias matéricas. En cierto modo, el procedimiento de Paz Lira consiste en *redistribuir estéticamente* los pesos y las materialidades, las texturas y olores que los cuerpos encontrados en sus espacios de procedencia sólo podían contener en estado bruto. Sometidos a un proceso de “desnaturalización” y de “recomposición estética” en el taller, los cuerpos encontrados son resignificados como portadores de gamas cromáticas y de componentes y texturas de carácter escultórico, gráfico y pictórico. Se diría que la artista elabora, a partir de esos cuerpos originales recolectados, un nuevo estado bruto: el de la materialidad artística.

Y es sólo a partir de este nuevo estado que tiene sentido hablar de composición espacial, de trazos gráficos y de formaciones icónicas espontáneas que se proyectan en la superficie del muro o en los imponentes colgajos reciclados. El ejercicio de Paz Lira consiste, pues, en instalarse en el intervalo entre la materialidad de las cosas y la materialidad del arte: en este punto, en esa transición suspendida en que las “cosas” se dan a leer estéticamente y el arte transfigura las “cosas” exponiendo sin embargo su condición de tales, se inicia el juego infinito que nos propone esta intervención.

El retiro de los residuos marinos, el proceso de limpieza y desinfección, el barnizado, la corrosión o el desgaste natural de las piezas, conforman, entonces, un *modus operandi* hermanado con prácticas estéticas de maquillaje y de revestimiento “en bruto”. Paz Lira nos ofrece, en este montaje imponente, un verdadero campo sensorial: un dispositivo espacial para experimentar la desnudez de los materiales reconvertidos estéticamente. La obra nos convoca a recobrar, a reactivar, un estado sensorial suspendido. Una presencia, un cuerpo mutante —pesante y leve al mismo tiempo— nos habita de pronto: un silencio de mar y de piedra tomando sitio en nuestro propio cuerpo.

Porque es ella, opaca y trémula, desconocida, quien toma sitio: la lengua de lo deshabitado.

Santiago, enero de 2012



"Calcografía física", Ximena Izquierdo. Instalación de técnica mixta exhibida en la Universidad Finis Terrae. Santiago, 2011.

Calcografías líricas

Recuerdo una obra de Ximena Izquierdo que vi en Santiago, en la Sala de Arte de la CCU, en diciembre de 2010: sobre un panel monocromo (¿un lienzo, un trozo de metal?), breves disparos de luz alternados ocupaban distintos segmentos de la superficie; el espectador, invitado a ocupar unos audífonos que colgaban frente al panel, podía escuchar una voz (de la propia artista, creo) que recitaba pulcramente los nombres correspondientes a una gama de tonalidades de color que se adivinaba interminable y, sin embargo, diáfana. Lo que la voz restituía al espectador eran los nombres precisos de los colores, individualizados hasta un grado de máxima especificación, tal y como éstos se organizaban, punto por punto, sobre la tela invisible de un Turner, que era invocado sobre el panel monocromo de un modo perfectamente fantasmagórico. Recuerdo esa obra, sencilla y espléndida, sin estar del todo seguro de algunos de sus detalles. No recuerdo, la verdad, si se trataba de un Turner (aunque es lo más probable). Pero si no lo recuerdo bien, será no sólo por mi propia y humana falibilidad, sino también por el hecho de que los procedimientos y soluciones formales que Ximena pone en ejecución en muchos de sus trabajos, se relacionan estrechamente con esas evocaciones que formamos deformadas. La mnemotecnia, los recursos de la memoria, sus sinapsis, sus entrechoques y entreveros, la consustancialidad del recuerdo y la ficción, constituyen algunos de los registros más frecuentes en su obra.

“Memorias calcográficas” prosigue la línea de intervenciones antes referidas, a través de las cuales la artista ha establecido, en sus instalaciones, un lugar para la emergencia eruptiva y psico-geográfica de nuestros recuerdos. En este caso, la erupción es casi literal: un conjunto de planchas de aluminio grabadas a temperaturas extremas con ácido clorhídrico, percloruro de sodio y sulfato de cobre, generan orificios y malformaciones marcadas sobre el mismo aluminio. *Calcós-graphós*: lo que se graba sobre el metal es el resultado de la acción espontánea de la materia, pero aquello que es intervenido, aquello que fue grabado por la artista antes de la erupción del ácido y el aluminio, responde, en el plano

figurativo, a un ámbito iconográfico preciso: se trata de imágenes satelitales de la cordillera de los Andes, obtenidas a partir de *Google Earth*. Y, frente a las planchas de aluminio, encontramos los trazos de calco, en una especie de friso de un hermoso azul profundo: capas de geografía, esta vez, superpuestas a mano alzada. Dos modalidades de la captación y la inscripción: el grabado, el papel calco. O aún una tercera: la imagen digital de *Google Earth*, volcada físicamente, después, sobre altas temperaturas, metales y papeles calco.

En medio, finalmente, en el espacio intersticial que se forma por el encuentro de esas matrices de inscripción (el grabado, el papel calco), se halla el sujeto, el espectador, montado sobre su propia memoria: sobre su propia mnemotecnia geográfica, sobre sus orografías y fallas, sobre sus relieves y salpicaduras, sus vertientes abiertas y sus dulces afluentes. Lo que llevamos con nosotros, nuestra biografía, nuestra memoria “calcográfica”, nos lleva más allá de nosotros mismos. Habitamos profundamente una geografía desconocida. En el pozo profundo de esos recuerdos, algunas veces, hacemos erupción y volteamos hacia la infancia; otras veces, sellamos los pasajes y nos creemos a salvo de nuestra propia fragilidad. En un extremo y otro, la obra de Ximena Izquierdo se vuelve vigía de los cruces y envíos entre todas esas imprecisas calco-grafías: en esa tensión, en esa algarabía de marcas y estallidos, construye en su obra su propia residencia en la tierra.

Santiago, mayo de 2012



Obra de José Pablo Concha.

Los últimos reflejos

¿Adónde nos lleva la cámara?

Adonde vibra la interferencia,
la incertidumbre de unas cosas con otras,
las piezas de un mundo por ordenar.

O donde la luz del alto ventanal se imprime, filtrada por el lente de la cámara,
sobre un muro que pareciera sonreír sintiéndose tocado.

O donde las imágenes frecuentes se vuelven torbellino, punto de vértigo, velocidad:

los árboles, pequeños vestigios oscuros al repentino paso del tren;
las conexiones de red televisiva, radares de los nuevos solitarios
desconectados del mundo real, chocando con el vidrio de las palabras de los
huelguistas;

las ventanas y vitrinas, las mirillas, leves telones descorridos que alcanzan a
posarse sobre los puestos solitarios que el mundo dejó tras de sí para la agitación
de la cámara.

La cámara de José Pablo Concha se agita, se sacude. Juega a diluirse, a quedarse
con las cosas, a traspasarlas, a crispase con ellas.

Esta cámara respira a ritmos lentos y graves, en ocasiones, y a ritmos precipitados,
la mayor parte de las veces. Sobre todo, se encandila con lo diáfano. Se enrosca
en los desniveles, en las frecuencias de luz, a fin de hacerse borrado, desenfoque,
efecto *flou*, espasmo de rostros y de esquinas, de visiones laterales, de superficies
reflectantes.

La cámara de José Pablo nos lleva donde el mundo se olvida en sus últimos reflejos,
para recuperarse en el lente.
El lente de José Pablo le habla al mundo, le dice:
refléjate a ti mismo, levántate.
Olvídate, que yo te reflejaré.

Y su cámara es el agua cristalina, el agua tramposa, que refleja el mundo a
condición de recordar
que el mundo se olvidó a sí mismo
en esos últimos reflejos.

Sea en la escalera nocturna del puente, en el ángulo del forro protector del sol, en
la espalda del anciano o en el jardín silencioso, en Cuba como en España, a la luz
del día o en la profunda sombra, en el meridiano o en el andén ruidoso,

la cámara persigue algo impreciso,
una llamarada o una vociferación,
que se sujetó a las cosas mismas, a los pliegues que las cosas hacen al caer,
y que ella pudo rescatar
siguiendo ese descenso para restituirlo al mundo
en su caída libre.



José Pablo respira con su cámara. ¿Adónde nos lleva su respiración?

Al tallo de la luz, a la hendidura, al *accidente*-

a las estaciones, a los juegos infantiles,
a los recodos, a las salas de estar,

a las salas de paso, a las mascaradas,
a las breves postales cotidianas,

a la ventanilla del bus, a la sombra de las cosas tendidas,
a los rostros y los muros, a las piedras silenciosas,
a los hombres encontrados-
y al instante imprevisto

en que el mundo se rinde
a esos últimos reflejos:
toma, dice la cámara, mírate por una vez,
en esta incertidumbre
respiramos.



III. POSICIONES



“Marcha por la Gratuidad en la Educación”, Fotograma. Santiago, Junio de 2011.

Arte, educación y contra-hegemonía

Si algo debe reconocerse al arte contemporáneo, es quizá la elaboración de un concepto de “obra” u “objeto de arte” de inusitada complejidad y riqueza. Este aspecto estimulante y creativo de las prácticas artísticas de nuestra época, resulta indisociable, sin embargo, de su estado de crisis permanente. Durante las décadas recientes (en especial a partir de la alzada “conceptualista” de los años sesenta y setenta), esa situación de crisis ha tenido como consecuencia el desplazamiento y la continua rearticulación de las categorías artísticas y estéticas, como también de los marcos disciplinarios en que se cifraban. Por supuesto, un rasgo diferencial del arte de nuestro tiempo es haber ejercido un rol protagónico en ese desplazamiento fronterizo. Este ímpetu exploratorio y crítico ha estado fuertemente determinado por los propios dispositivos de obra. Por eso, la obra constituye un campo de múltiples polaridades significantes, y en continua inestabilidad. Podría incluso decirse que en el ámbito contemporáneo, la obra de arte –su singularidad irreducible a cualquier régimen de saber– produce su propio horizonte de excepción.

En un contexto como éste, en el que muchas veces la operación artística desafía cualquier intento de catalogación estricta, se hace más necesario que nunca aprovechar ese potencial analítico y semiótico del arte contemporáneo, en un sentido micro-político: vale decir, como incremento de las formas de subjetivación y de los modos de experiencia del mundo. Me parece que aún nos queda por pensar el sentido formativo, la *paideia* de la experiencia del arte, y su inestimable valor para el desarrollo de un modelo de ciudadanía basado en la reflexión crítica y en el diálogo, en la apertura a las nuevas manifestaciones simbólicas y en la capacidad discriminatoria respecto de las modalidades de configuración de mundo (más urgente aún se vuelve esta tarea, cuando por todas partes se alega la puesta en fuga de lo social –por ejemplo, ante el surgimiento de las comunidades virtuales–, con el riesgo cierto de generar formas inéditas de atomización y auto-confinamiento narcisista).

Desde esta perspectiva, el arte ofrece una vía muy sugerente. Al trabajar en el territorio abierto de la representación y de sus formas contemporáneas de mediación, muchos artistas operan con un material altamente combustible, tal vez incluso sin estar totalmente conscientes de ello. Por lo tanto, pensar en el valor formativo de la relación con la obra, implica hacer un uso estratégico de su potencial *poiético*. El encuentro con la obra compromete un proceso de formación interactiva del que nadie debiera sentirse excluido, y en el que se expone la dimensión afectiva y sensorial de los individuos de los modos más diversos. Es por eso que el arte contemporáneo, a resguardo de toda suspicacia, reserva una secreta esperanza política, y todavía puede hacernos creer en él como un escenario para el poder constituyente.

¿De qué manera, entonces, la dialéctica de la crisis importa no solamente como síntoma de un estado del arte contemporáneo (marcado por la disponibilidad de recursos retóricos y mediales a una escala sin precedentes), sino también como posibilidad de una intensificación experiencial, que podría jugar un papel imprescindible para contrarrestar la hegemonía del *diseño de la experiencia*, como consumación estética del capitalismo actual?

Salvaguardar la idea de la “obra de arte” como un lenguaje en permanente extrañamiento, equivale a pensar en la obra misma como una operación de extrañamiento. Pero lo importante es generar las condiciones para que todas las capas de la población, sin ningún tipo de excepciones, puedan acceder a la posibilidad de esa interpelación, a esa extrañeza, a esa experiencia de lenguaje, y al efecto catalizador de ese intercambio. Sólo de esa manera podrá siquiera pensarse en el símil de la “educación estética” en un sentido contemporáneo, porque sólo entonces podrían asegurarse las condiciones mínimas para una efectiva *auto-paideia* (me parece que aquí se juega el equívoco de base de todo paradigma *relacional*, que suele pensar al artista como un mero administrador de contextos para un público converso). Ficcional un auto-empoderamiento subjetivo, sin el cumplimiento previo de una básica formación estética y artística, de acuerdo a los desafíos que imponen las condiciones actuales de la circulación audiovisual, supone el riesgo de trabajar con la mera ilusión de una participación activa.

Desde luego, a la luz de un criterio como éste, queda de manifiesto una de los más graves tareas pendientes para un proyecto moderno que se leyera en clave emancipatoria. En nuestras sociedades latinoamericanas, la democratización

del acceso a un tipo de conocimiento o competencia discursiva que pudiéramos llamar “estética” o “artística”, sigue siendo un sueño lejano —de hecho, con suerte constituye un sueño compartido. El conocimiento artístico ha quedado rezagado, o excluido lisa y llanamente, como campo epistémico constitutivo de una idea de ciudadanía. Como consecuencia directa de esto, el mundo del arte vive su propia insularización, confinado a la lógica reproductiva de su trabajo especializado, fermento muchas veces lamentable de toda clase de utopías críticas y exotismos involuntarios.

No veo un modo de abordar esta problemática, que no pase por una defensa de la educación pública. Reivindicar la densidad semántica del arte, y su usufructo en términos de experiencia personal y colectiva (o sea, como articulación de un espacio en que los sujetos devienen potencias, modos afectivos, capaces de sustraerse a cualquier dispositivo de poder), reivindicar entonces su vocación de libertad, implica en primer término democratizar su dimensión dialógica, su fuerza reveladora. Es imprescindible por lo tanto incorporar a cada ciudadano, tempranamente, a los instrumentales con que trabaja la práctica artística contemporánea. No se trata sencillamente de la educación del “gusto”, por mucho que esta dimensión no pueda verse excluida. Se trata además de entender la manifestación de arte como un complejo mecanismo cultural.

La declinación simbólica y material de la educación pública (la escuela y la universidad), compromete a quienes trabajamos en ella a recuperar su sentido político más profundo. En Chile, la formación artística universitaria sigue siendo privilegio de unos pocos. En Chile, no obstante, únicamente la universidad hace posible el desarrollo del arte como un capital simbólico de primera importancia. Sólo en la universidad, un artista en formación podrá encontrar la posibilidad de un desarrollo crítico de su propia producción (de hecho, sólo en la universidad puede formarse también un “público”, que en el caso del arte contemporáneo equivale a decir “un público especializado”). El desafío de las naciones latinoamericanas es no sucumbir a la depredación de este espacio formativo. Por supuesto, recuperar la universidad como un espacio público y democrático, significa repensar el sentido mismo de la universidad en medio del auge neoconservador que aboga por su destrucción; pero significa también, por esto mismo, impulsar un sentido crítico de ciudadanía en el descampado de lo social que se nos ofrece como ganancia. Huelga agregar que la reactivación de una idea de ciudadanía de esta índole, para la



"Marcha por la Gratuidad en la Educación", Fotograma. Santiago, Junio de 2011.

cual la experiencia del arte y la estética constituye una base fundamental, incide en una discusión sobre el aprendizaje de la conciencia crítica que debiera fomentarse a partir de las enseñanzas primaria y secundaria.

Uno de los mayores desafíos del arte contemporáneo ha sido la construcción de una complicidad con las audiencias. La mayor parte de las veces, esa voluntad de participación ha resultado fallida. No tiene sentido repartirse las culpas; lo importante es buscar mecanismos de incorporación que permitan acabar con la odiosa frontera entre los “informados” y los “bárbaros”, y con la complaciente idea de un arte exclusivo para iniciados. La astucia de los artistas en la producción de esos mecanismos puede ser fundamental; pero más importante aún es trabajar en pos de una idea de lo artístico cruzada con la formación de una ciudadanía proactiva. En la época de los signos transparentes, el arte nos invita a experiencias de re-significación y contra-hegemonía. Para evitar la indefensión ante las prácticas estéticas de mercado (sus fetichismos, sus simulacros, su devenir estetizante), se hace menester producir un diálogo fecundo y reflexivo con estas nuevas condiciones de experiencia. Un diálogo al que todos puedan llegar con sus mejores armas y sus propios cuestionamientos.



Huelga de Hambre del Liceo A-131 de Buin,
caso Matías Ortega. Agosto de 2011.

Huelga de hambre

Para nuestro diálogo de hoy es un *sintagma* lo que nos ofrecen a pensar: “*huelga de hambre*”. El texto que sirve de introducción al evento y que nos invita a participar en él, adelantó convenientemente algunas orientaciones sobre el análisis “sintagmático” que quizá se espera de nosotros, ahora. Ahí se nos señalan, con mucha eficacia, algunos nombres, algunos conceptos, algunas zonas de disección para asediar el problema y poner manos a la obra, desmontando y remontando las piezas del sintagma, piezas en que resuenan además nociones como “niños”, “potencia de vida”, “carácter irruptivo y dislocador”, etc. Por supuesto, no pretendo hacer otra cosa que orientarme yo también sobre esta vía. Sólo me gustaría añadir y subrayar, desde un inicio, que este sintagma cobra a mi parecer otra dimensión, una dimensión profundamente problemática, cuando le restituimos el peso de nuestra propia inoperancia en esta contingencia. El hecho de que sea un grupo de estudiantes secundarios pertenecientes a varios liceos del país, algunos de ellos menores de edad, los que se hayan declarado en huelga de hambre, los que hayan decidido auto-imponerse esta medida en una situación desesperada, habla en primer término del rol y de la responsabilidad de los partidos políticos, del sistema político en su conjunto, pero también de nosotros como agentes pasivos o concesivos de ese sistema. Durante años, no hemos sabido ganar espacios para la educación política y sus modos y estrategias de acción en un contexto de participación civil ampliada. Nuestra propia inoperancia, quisiera decir desde un principio, no puede quedar excluida de este debate.

Lo menciono también porque la aparición pública de estos huelguistas, o sea el despliegue político de estos cuerpos, se produce sobre un telón de fondo que marca, aparentemente, un fuerte contraste, un contraste que dice mucho del complejo escenario del conflicto por la educación. En efecto, por estos días la gente parece vestida de fiesta. Hasta hace unas semanas, la efervescencia nos colmaba por completo. No es cosa de todos los días ver un pueblo despertarse, tomar consciencia. La *ratio* y la inteligencia política están de moda de nuevo;

cuando uno conversa con la gente, muchos parecieran estarnos hablando desde algún comité político; los comentarios pretenciosos y sesudos abundan y colapsan las redes sociales; los estudiantes en toma guardarán un recuerdo entrañable de la experiencia luminosa de la convivencia, de la discusión, de la discordia en el diálogo, y me atrevo a augurar que en pocos años más serán una generación políticamente temible, instruida y desafiante (claro está, si es que no lo son ya). ¿Y qué decir de las nuevas formas de asociación de las que hemos participado por estos días? Nos gusta hablar de “nuevas subjetividades”, pero no debemos olvidar que tales potencias subjetivas emergen precisamente al calor de las auto-gestiones asociativas y de los comportamientos disciplinados que las acompañan: como en la época de la colectivización productiva, en las tomas y en todos los espacios movilizadores encontramos comités de planificación, comités de vigilancia, comités de red, comités políticos, comités de una cosa y de la otra...

Es hermosa la efervescencia, pródiga en experiencias inolvidables. Pero incluso en plena efervescencia, o quizá en ella como nunca, se hace sitio el fantasma de la derrota, que en este caso equivale también a decir el fantasma del fin de toda efervescencia. En este sentido, lo que ocurrió con los huelguistas de hambre, a mi modo de ver, precipitó la ronda de ese fantasma. Nos hizo ver la gravedad de lo que finalmente estaba en juego y que quizá la efervescencia misma, por exceso de luz, nos nublaba. Tengo la sensación de que cuando supimos que un grupo de estudiantes del Liceo A-131 de Buin iniciaba su huelga de hambre, y más aún cuando, al cabo de algún tiempo, un grupo más pequeño comenzó la huelga seca, *perdimos la inocencia* frente a esta movilización. Cuando algunos están dispuestos a llegar hasta la muerte, algo se desprende dolorosamente, y el giro brusco del contexto parece escaparse de las manos. Hubo algo que no habíamos comprendido. En algún punto, no habíamos estado a la altura de las circunstancias —y todo indicaba que ése era, justamente, el punto importante.

Una huelga de hambre tiene algo de *abismal*. En lo que sigue, me animaré a comentarles dos aspectos de la huelga de hambre que, en mi opinión, dicen mucho sobre su carácter abismal. Son cosas que, probablemente, todos nosotros hemos pensado en virtud de los últimos acontecimientos. No me olvido tampoco que la participación de menores de edad, para mí al menos, resulta algo altamente conflictivo, respecto de lo cual siempre serán pocas las acciones disuasivas que uno pueda acometer o suscribir. De momento, sin embargo, me quedaré en esos dos

aspectos “generales” del sintagma “huelga de hambre”. Uno responde a lo que llamaríamos el *régimen de la decisión*; el otro, al *régimen de la interpelación*.

La huelga de hambre, como sabemos, es una acción política singular, una *anomalía* en la estructura política general, que busca interceptar y revertir la “normalidad” del *devenir cuerpo*. La huelga de hambre constituye una forma de *performatividad extrema* por la cual el sujeto mismo se convierte en un arma política extrema: un modo *extremo* de no violencia que es portador, a la vez, de un *maximum* de violencia. Su condición paradójica queda a la vista, es conocida: cuando un cuerpo, una persona, un grupo de cuerpos, una comunidad de cuerpos, se declara en huelga de hambre, ¿qué se declara? En principio, en virtud de esa declaración *pública*, se comunica una decisión soberana auto-infligida. Por esa decisión, por esa *Entscheidung*, el individuo se abandona al cuerpo, aplicándole, aplicándose, una máxima violencia, violencia morosa y terrible de la que todos, de un modo u otro, seremos co-partícipes, garantes y responsables. En una huelga de hambre, se decide deponer progresivamente la potencia del cuerpo, abandonándose y a la vez entregándose completamente a él: el huelguista performatiza el hundimiento biológico en su propio cuerpo, o lo que es lo mismo, el hundimiento en el *tiempo* biológico de un cuerpo en el que va aflorando, impenitente, su mera condición viviente y sobre-viviente. Por esto es que se trata de una decisión “impropia” –el individuo se apropia de su cuerpo desapropiándose, deviniendo “pura” impotencia. Como es evidente, el hecho de “hundirse biológicamente” en el cuerpo no supone otra cosa sino “hundirse políticamente” en el mismo cuerpo biológico: hundimiento bio-político sobre un cuerpo máximamente replegado, abstinerente, inaccesible, sacro.

El huelguista, en síntesis, ha compatibilizado una máxima potencia de decisión soberana (exponiéndose a ella, aún a riesgo de su propia vida) y una máxima potencia de la impotencia de un cuerpo cerrado sobre sí, que nos incluye a todos, públicamente, en la escatología de una muerte inminente. Por medio de esta decisión personal y para-estatal irreducible, el huelguista instituye y reclama su propia soberanía. Esa soberanía, sin embargo, quiere ser también, aspira a ser sobre todo, la de todos nosotros, en la medida en que reivindica derechos fundamentales *en el último reducto posible de resistencia política*, ahí donde sólo nos queda ser cuerpos –ahí donde, en definitiva, *se encarna y toma cuerpo* la fuerza avasallante y mortífera de los regímenes políticos.

Es esta dimensión sacrificial —si se la quiere entender así— la que me lleva directamente al segundo punto que señalé un momento atrás, el del *régimen de la interpelación*.

Ahí sucede algo particularmente inquietante. Comencé hablando de lo conflictivo que me resulta asumir el hecho de que sea un grupo de estudiantes secundarios los que han declarado la huelga de hambre. Me hago eco de las palabras de la madre de Matías Ortega, estudiante del Liceo A-131 de Buin y padre de un niño de dos años, en una nota aparecida días atrás en “El Mostrador”, bajo un título que ahorra mayores comentarios (“En Chile es estudiar o comer”). Ella señalaba: “yo no apoyo esta medida de presión, pero tengo que acompañarlo”. Hago mío su propio imperativo: “tengo que” estar con estos muchachos. Mal que mal, a esa mutua exclusión que subraya el título de la nota, a esa disyunción “o...o...”, “o estudiar o comer”, la acción de los huelguistas opone una disyunción aún más radical, “ni... ni...”, “ni estudiar, ni comer”. Sin embargo, “estar con ellos” significa, en este caso, tal cual lo dejaba ver la madre del estudiante, apreciar su infinita generosidad y su lucha y acompañarlos en el convencimiento de que lo avanzado y aquello por lo cual aún debe darse lucha, requieren, de un modo también imperativo, de esa valentía y de esa generosidad proyectadas hacia el futuro (más aún, tratándose de vidas que tanto tienen por vivir), y no tronchadas, tan prematuramente, en el presente. Con todo, hay algo que aquí urge por asumir: ¿cómo es que se llega a este *extremo* de la interpelación política? ¿De qué manera nos interpela el huelguista, el cuerpo en huelga de hambre?

Quisiera, brevemente, insinuar un par de cosas sobre este problema. He hablado de un modo de interpelación *extrema*. Quizá un lacaniano agregaría algo como lo siguiente: si hay forma interpeladora extrema, siempre hay matriz neurótica. Precisemos: todo indica que la política contemporánea —es decir, el descampado de lo político, la política en estado de descomposición, la política bajo la programación neoliberal global—, todo anuncia que la política contemporánea *se constituye sobre (desde) una matriz neurótica*. La huelga de hambre no haría sino evidenciar el aspecto más trágico de esta situación, en el momento en que, instalados en un sistema binominal y clausurada institucionalmente la política como forma de participación, disenso y transformación colectiva (y efectiva) de lo común, o sea en el momento en que se nos recuerda que todo fue ya copado, repartido y decidido, *sólo queda espacio para la demanda* (llámese, por ejemplo,

“emplazamiento” o “petitorio”). Y la *demanda*, para el neurótico lacaniano, constituye la única y última manera de retener, de construir, de elaborar un Otro.

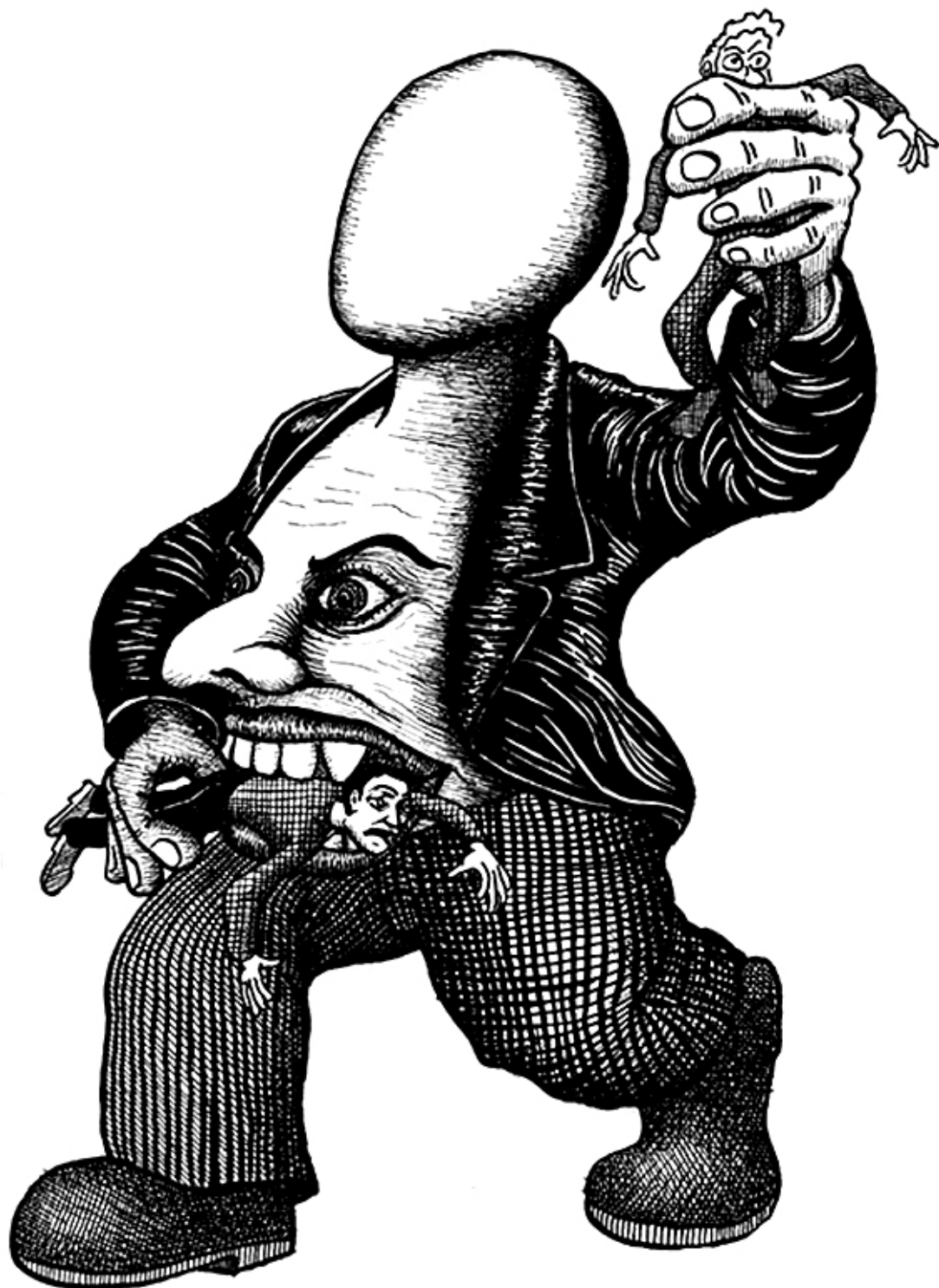
Recordemos lo que apuntaba Lacan, en el *Séminaire 10 (L'Angoisse)* a propósito del neurótico: su punto de arribo, decía, a diferencia de lo que creía Freud, no es, en realidad, la angustia de castración. El neurótico aspira a *consagrar su propia castración a la garantía del Otro*. Su máxima sería “*Yo soy lo que (te) falta*”. El aporte del neurótico, insistía Lacan, consiste en engalanarse, en vestirse como el elemento ausente, como el *fantasma*, y retener el interés del otro a fin de asegurarse el rol de tal “significante en falta” —y de asegurar, al mismo tiempo, el funcionamiento general del orden simbólico y la existencia del goce en alguna parte, alguna parte que nunca está en ninguna parte, pero que el neurótico busca encarnar de manera juguetona, tramposa, postiza. De ese modo, diciendo “Soy tu otro en fuga, lo que te falta”, siendo el “otro del Otro”, el neurótico parece decir también: “*Dejo de ser yo, me neurotizo, me abandono, soy la falta, para convertirme en la demanda nunca satisfecha que te constituye y para que existas en mi interpelación*”.

Volverse pura demanda, indescifrable, incontenible, y por ende, una pura y permanente interpelación —he ahí la gloria del neurótico. Lastimosamente, tal parece ser, también, nuestra pequeña gloria de ciudadanos castrados de toda política. De alguna manera, es la vía que le resta al huelguista de hambre: ser la garantía última de la interpelación al Otro. Si se quiere, en ello reside su fuerza política, en el hecho de devenir *fuerza interpeladora*, y por eso, justamente, es que no puede sino irrumpir públicamente, visibilizarse, imponerse mediáticamente. Pero, desde el otro extremo de las cosas, lo que se declara en la huelga de hambre es asimismo que esa fuerza interpeladora, que uno podría suponer co-originaria de toda política, está determinada, en este caso, por la desdicha de constituir la única vía disponible, la única vía que queda para suspender la política neoliberal y, así, dejar aparecer una verdadera política civil: “*Sólo dispongo de lo último, de mi propio cuerpo, para activar mi interpelación y poder actuar sobre la inexistencia de la política*”.

Sólo nos queda espacio para la demanda. Que nuestra única fuerza sea la interpelación “última”, hasta el límite de nuestra vida, para sostener nuestra vida y nuestro derecho común a una *política*: tal sería, a mi entender, la paradoja y la tragedia que performatiza una huelga de hambre. De ahí su condición abismal y

su imperativo ético. Es el arma de los inermes: un sujeto en huelga de hambre *se reduce voluntariamente a la pura interpelación* en contra del fin de la política sobre la que se constituye toda política neoliberal. En ese principio ético de acción todos estamos representados, querámoslo o no. Pero en la acusación que la atraviesa, también. Indecidible decisión, terrible decisión la nuestra, de “acompañar” a los huelguistas. En la encrucijada entre la vida y la muerte, se juega, para cada uno de nosotros, hasta el límite, hasta la muerte, la urgencia de lo político.

Santiago, 31 de agosto de 2011



“Capitalisme à visage humain ou Saturne dévorant ses enfants”. Ilustración publicada por el diario cultural *La Cagouille* (Supercagouille) el 19 de Septiembre de 2012.

Mesianismo y destrucción

Quisiera comenzar con un modesto testimonio, que espero no incomode a nuestro amigo Willy por su tono confesional. Cuando Sergio Parra me invitó a participar en la presentación del libro “El fragmento repetido”, sentí una extraña mezcla de satisfacción y escepticismo. Satisfacción, especialmente, porque esto significaba tener que batirme en un cuerpo a cuerpo con los textos recientes de un autor a quien admiro, y cuyos escritos han resultado fundamentales para mi propia formación intelectual; y escepticismo, porque entendía muy bien que el protocolo de la presentación (ese acto de bautizo que rinde tributo a la institución del libro y a la autoridad de la firma), podía jugar en contra de una adecuada exposición de las tesis de estos ensayos. Ya pensaba, cuando conversé con Sergio, en el efecto catalizador, en la vertiginosa aceleración que la lectura del libro de Willy iba a precipitar sobre mis propias ideas en torno a determinados asuntos. Y ya me figuraba también que no se haría justicia a la potencia de esos argumentos, incorporándolos a la fuerza en un pacto de no agresión, en una negociación simbólica que se inmunizara en nombre del acto de presentación del libro. Porque con estos textos se discute acaloradamente; se les acompaña muchas veces, pero se les reprocha también, a menudo. No estoy seguro de que sea ésta la ocasión para demorarse en argumentos, complicidades o desaveniencias. Sí lo estoy, en cambio, de que es éste el momento para invitar a los lectores a que se expongan a las virtudes de un pensamiento en continua germinación, para que experimenten por sí mismos la imaginación discursiva que destella y los espléndidos descubrimientos que nos ofrece.

Son nueve los ensayos que reúne este libro. Tal como se anota en el subtítulo, en cada uno de ellos se trabaja —con un *tempo* y una serie argumental bien definidos—, un vector específico, un *pasaje* posible del *estado de facto* en que opera la soberanía biopolítica del Capital global. Son nueve pasajes, entonces, que se proponen cada cual ensayar una metonimia para un mapa imposible, que de hecho ha llegado a indiferenciarse “como puro pasaje”, en palabras del autor: el mapa de intersticios fluctuantes y canales multidireccionales del capitalismo

neoliberal. Se trata, en consecuencia, de escritos “en estado de excepción”, de textos de testimonio, en un sentido preciso: uno que hace converger, como relación de mutua hostilidad, escritura y actualidad sin *tópos*, alegoría y “facticidad sin contención”³⁴, *graphós* y “significante cambiario”³⁵. Es decir: la subjetividad como traza histórica, por un lado, y las tecnologías heteróclitas de un sistema metastable, que producen “memorias y pensamientos más rápidos que la intención”³⁶, por el otro. Por eso, conforme nos adentramos en la lectura, nos percatamos de que el sentido testimonial de estos ensayos tiene que ver con su sostenido esfuerzo por constituir, *en la escritura*, la desafección del estado de excepción, la des-obra de la contingencia. En cierta manera, el autor entiende que la única “pragmática de la resta”³⁷ que puede ponerse en juego bajo las actuales condiciones de sobreacumulación capitalista, es la de una escritura *performativa*, que “sólo tiene lugar en la medida en que las ‘propias’ interfaces del pensamiento conjugan su potencia interruptiva en la interfaz expandida”³⁸.

Lo que aquí señalo como *escritura performativa* es lo que Willy Thayer entiende, en definitiva, como “pensamiento” (así, a secas), pero también como “collage” o “cita”: o sea, como una práctica material cuyo juego consiste en llevar hasta sus últimas consecuencias los efectos de dislocación que constituyen la plataforma nihilista del capital transnacional. La apuesta por una escritura *performativa*, que ha hecho suyos los tropos escépticos de la “muerte de la intención subjetiva” caros a Benjamin, busca rehabilitar, desde la micro-tecnología barroca de la cita y del ensamble, y casi como un resto a su favor, esa “impotencia categorial”³⁹ en que nos sume la excepción hecha norma de la soberanía sin sujeto del capitalismo. En esto se juega, como puede suponerse, el momento de *la* decisión de estos escritos; o sea, lo que en ellos aparece como el retorno (reprimido) de la decisión, el hito en que se estampa sobre los propios lectores la pertinaz economía alegórica que nos determina como sujetos interpelados, en cada uno de los textos.

Me parece que uno de los mayores méritos del libro es su capacidad de provocar una amplia gama de respuestas a la *intensidad* de esa decisión. Si la decisión se resuelve de modo *performativo*, eso significa que se resuelve, también, como pliegue y repliegue sobre las capas dérmicas del cuerpo textual. El pensamiento

³⁴ Cf. “Naufragio sin espectador. Apatía neoliberal, ataraxia escéptica, crispación mesiánica”, p.329.

³⁵ “¿Cómo se llega a ser lo que se es?”, p.174.

³⁶ “Naufragio sin espectador”, p.338.

³⁷ Cf. “Crítica, nihilismo e interrupción. La Avanzada después de Márgenes e Instituciones”, p.80.

³⁸ “Prefacio”, p.11.

³⁹ Cf. “La crisis no moderna de la universidad moderna”, p.119.

deviene epitelial tanto como adquiere, de pronto, fisonomía muscular. Enciende un sinnúmero de tonalidades conceptuales, arrastra diversos cromatismos y texturas de superficie, tanto como arrecia, igualmente, desde los más profundos estratos geológicos. Su ritmo se matiza pausadamente y, acto seguido, nos sumerge en una llamarada de timbres. La escritura de Thayer seduce a sus lectores, porque es capaz de acrisolar, miméticamente, el descampado de la apatía neoliberal, por medio de una exquisita imaginación filosófica que los espíritus escépticos podemos degustar a nuestras anchas.

Se equivoca rotundamente quien suponga que esto es una objeción o una impugnación. Los escritos de Willy, en cierta manera, no dan respiro: lo que se disfruta en ellos es su arrojo, la solidez argumental que se entrevera con momentos llenos de descubrimientos y riquezas conceptuales. Si vamos a una pregunta básica: ¿qué se encontrará el lector, la lectora, en este libro? Hallará, por ejemplo, un escrito que yo no vacilaré en calificar como de los mejores que se han publicado sobre Marx durante las últimas décadas, y que se llama “Fin del trabajo intelectual en la era de la subsunción real del capital” (pp. 135-161). Es un hermoso ensayo que leí hace muchos años, y que me complací en hallar en esta colección. Entre mis “trozos escogidos” están también el estupendo estudio sobre la estrategia barroca del concepto (“Giro barroco”); un compendio sumamente sugerente del ensayo “La crisis no moderna de la universidad moderna”; el extenso pero iluminador trabajo sobre el aura (“Aura serial”), y un breve segmento, que cierra el libro, sobre la articulación contemporánea del escepticismo en el contexto neoliberal (titulado “Naufragio sin espectador”). Desde luego, otros momentos fundamentales desde mi perspectiva son aquellos que se arriesgan en consideraciones de largo aliento y de destino incierto –por ejemplo, las complejas tesis sobre la “función policial de la imagen”, que se emplazan en una densa trama de relecturas, desacralizaciones y –por qué no decirlo- causas perdidas.

A medio camino entre algunas tesis de Marx, Benjamin y Agamben; entre el pensamiento como *performance de la mónada*, y el perfilamiento escéptico de la facticidad neoliberal en sus alcances globales y en sus matices locales (y aquí valga agregar lo consabido: el autor nos remece con sus potentes lecturas de la “vía chilena al neoliberalismo”), este libro ofrece una pormenorizada reflexión sobre los espectros de la modernización y las posibles tácticas de interrupción de su *continuum* “homogéneo y vacío”, en el decir de Benjamin. A la luz de las estrategias

que el autor prescribe, emerge el desafío de mantenerse en la línea de flotación de una *performatividad* que no sucumba a su propia vocación de catástrofe, a su impronta de negatividad solipsista o a su narcisismo tanático. Advertido de estos riesgos, pero siempre a punto de ser seducido por ellos, este libro juega a poner a prueba el límite de la seducción. La filosofía, nos enseñan estos escritos, constituye una máquina de performatividad destructiva, y en ello reside, en último término, su capital simbólico de seducción –vale decir, su potencial mesiánico. Invocar ese margen de mesianismo nihilista, operar en pos de una destrucción sin redención, hacer uso del magnetismo seductor de la catástrofe, son algunos de los afanes que impulsan los “trabajos y los días” de estos ensayos notables de Willy Thayer.

Louis Althusser: n. Bir Mourad Raïs,
Argelia, 1918 - m. Paris, Francia, 1990.



Althusser, ¿un pensador póstumo?

¿Es Louis Althusser un pensador contemporáneo? ¿Qué nos dice una obra como la suya, leída desde los debates más recientes? ¿Hacia dónde nos proyecta, qué problemas nos abre? Althusser, el pensador de las coyunturas, de los “momentos actuales”, de las instancias y las sobredeterminaciones; Althusser, el tenaz ejecutor testamentario de Marx; Althusser, el pensador de las estructuras sociales como dispositivos complejos, el asombroso artífice de conceptos teóricos como formas de la práctica: ¿tiene algo que enseñarnos sobre nuestra situación actual? En una época de perplejidades y derivas, de desazones e indecisiones, ¿cómo prestamos oídos a sus palabras, cómo pueden ayudarnos a comprender un escenario que se abate entre la crisis financiera planetaria y la crisis de la democracia?

Quisiera compartir con ustedes algunas reflexiones cuyo propósito no es otro, claro está, que el de atizar un poco más el nombre de Althusser en el cuadro de una cultura filosófica que parece haberlo sumido, involuntariamente tal vez, en una postergación sin fecha de término. Lo conveniente será, me parece, volver sobre algunos pasajes de su obra reputados –para bien o para mal– como canónicos. ¿Qué sucede si forzamos esos pasajes desde una consideración contemporánea? ¿De qué modo algunos de sus textos más conocidos, como por ejemplo algunos que marcaron época al momento de su publicación recopilatoria en ese importantísimo año de 1965, ya sea “*L’objet du ‘Capital’*” (una de sus contribuciones a la empresa colectiva *Lire Le Capital*), o bien “*Sur la dialectique matérialiste (de l’inégalité des origines)*” o “*Contradiction et surdétermination*”, de *Pour Marx*, de qué modo esos textos, digo, esos textos tan marcadamente representativos de la firma Althusser, nos interpelan en la hora actual?

¿Lo hacen? ¿Nos interpelan? Por mi parte, al menos, me resisto a concederle a esos escritos el sueño de los justos. ¿Por qué razón? Porque Althusser, en rigor, es un pensador del método. Diría que pertenece a la estirpe de los Descartes y los Bacon y los Hegel. Esta clase de pensadores no son tan fácilmente resignados al baúl de la historia; renacen con los embates de las coyunturas excepcionales y los escenarios desconocidos. En el caso de Althusser, el método es un *imperativo*. Eso significa

algo muy concreto, y muy complejo: la necesidad de una relectura profunda de la dialéctica materialista de Marx. Se trata, para él, de pensar la coyuntura, “*le présent de la conjoncture*”⁴⁰, bajo el signo de la dialéctica materialista, la única vía capaz de dar con la estructura del momento actual. En sus propias palabras, lo que está en juego es la *posición nodal estratégica* desde la cual desmembrar la unidad existente y sus formas de dominación⁴¹. La filosofía —es decir, para Althusser, la filosofía “no ideológica”, sino aquella que él denominaba “la Teoría”: la dialéctica materialista— *obra la coyuntura*.

Diré, pues, que Althusser es un pensador de la coyuntura, *porque* es un pensador del método. Ahora bien, lo decisivo será en tal caso determinar apropiadamente el “discurso del método” althusseriano, y verificar hasta qué punto su argumentación puede llegar a constituirse en un dispositivo conceptual al que podamos consagrar, hoy en día, un atención interesada.

1. *La filosofía obra la coyuntura*, decíamos. Por esta razón es que, para Althusser, el trabajo teórico es eso, un trabajo, “una forma específica de la práctica”⁴². Pero aquí vale ser rigurosos. No se trata simplemente de que el intelectual valide su labor reflexiva o el alto rango de su especulación como una forma de producción. Althusser propone en realidad algo más radical: que la filosofía será un trabajo *de la práctica política*, o no será.

Y no es una opción, es una destinación. Si tomamos el punto de vista de la acción política, se puede plantear el asunto de otra forma: *habrá acción política decisiva, capaz de intervenir sobre la estructura general de la dominación, si y sólo si esa acción es capaz, asimismo, de precisar el complejo régimen de determinaciones y sobredeterminaciones que operan en una formación social compleja en un momento específico*.

Lo anterior significa que el trabajo filosófico no es un trabajo más. Si “trabaja”, o sea si *hay* filosofía en un sentido que ya no sería aquél que Marx “condenará sin apelación”, como piensa Althusser, después de su período de juventud embrujado por la firma ideológico-filosófica de Feuerbach⁴³ —si hay filosofía *después* de la

⁴⁰ Louis Althusser, “L’objet du ‘Capital’”, en Louis Althusser et al. (2008). *Lire le Capital*. Paris: Quadrige/PUF (anciennement François Maspero, 1965), p.293.

⁴¹ Louis Althusser, “Sobre la dialéctica materialista (de la desigualdad de los orígenes)”, en *La revolución teórica de Marx*. Buenos Aires: siglo xxi editores, p.175. Traducción de Marta Harnecker.

⁴² “Sobre la dialéctica materialista...”, *op.cit.*, p.137.

⁴³ Véase Louis Althusser, “Los ‘Manuscritos de 1844’ de Marx (economía política y filosofía)”, en *La revolución teórica de Marx*, p.127; así también, “Los ‘Manifiestos filosóficos’ de Feuerbach”, *op.cit.*, p.33-38.

filosofía ideológica que concluye con el Marx de la “Ideología alemana” y sobre todo del *Capital*, si hay filosofía por fuera del cerco ideológico (por fuera del idealismo, por fuera del empirismo, por fuera del “empirismo especulativo” que el propio Feuerbach acusaba en Hegel, por fuera de todo el *omega* de la filosofía), —si hay filosofía, si la filosofía “trabaja”, será sólo a condición, asevera Althusser, de una inscripción del concepto teórico en el corazón de la práctica, en la lucha contra la ideología del Orden dominante. O sea, si la filosofía “trabaja”, será a condición de velar por la conformación de estrategias de lucha que serán, también, por necesidad, estrategias conceptuales y categoriales *en contra del Orden establecido por la dominación de clase*.

¿Qué filosofía necesitamos? ¿Qué filosofía requerimos como el aire que respiramos? Althusser contestaría algo como lo siguiente: una filosofía depurada de sus fantasías ideológicas —una filosofía que *obre* la articulación *necesaria* entre la acción política y los *conceptos* inherentes al sentido de esa acción y de esa lucha.

Basta con pasar revista a los escritos de Althusser, basta con conocer medianamente bien y prestar atención a las discusiones que en ellos se desarrollan, para percatarse sin demasiada dificultad de que nuestro filósofo está lejos de una simple celebración epigonal del texto de Marx. La pieza maestra del dispositivo althusseriano, la clave del desmontaje del aparato filosófico entendido como aparato ideológico, está dada, a mi entender, por la noción de *surdetérmination* (*sobredeterminación*). En cierta manera, *sobredeterminación* es el nombre que Althusser escoge para inscribir el trabajo filosófico en el horizonte no ideológico de la “Teoría”, o sea, de hecho, para que *haya trabajo filosófico*, trabajo de la filosofía, en la lucha política. Althusser ocupará este concepto como una punta de lanza de su método, y en buena medida como el instrumento para resituar el trabajo de la filosofía —en la coyuntura, en la práctica política.

2. Hablemos un poco entonces de la *sobredeterminación*, sin duda una de las conquistas más luminosas de la filosofía de Althusser. Por paradójico que nos parezca, se trata de un producto filosófico neto —ontológico, incluso. Sí, *ontológico*, pues el *método* althusseriano no puede menos que pretender rearticular (él diría: salvar de sus espurios intérpretes) *la propia dialéctica marxista*. ¿Y qué es lo que presupone un concepto como *sobredeterminación*? Nada menos que una transformación del principio orgánico de la dialéctica materialista.

Althusser nunca fue más leal a las transformaciones políticas que cuando producía conceptos filosóficos para pensar la estrategia de esas transformaciones. Creía que sólo así se podía estar a la altura de la historia: produciendo conceptos precisos. ¿Se entiende mi aseveración de que estamos ante un filósofo del método? No por nada una de sus hipótesis más conocidas sobre esta “determinación tan particular” que él denomina *sobredeterminación*⁴⁴, es que designa una cualidad esencial en la *contradicción*. Estamos en pleno terreno dialéctico, en plena ontología, en pleno método. Althusser dirá que la *sobredeterminación* denota “la reflexión, en la contradicción misma, de sus condiciones de existencia, es decir, de su situación en la estructura à dominante del todo complejo”⁴⁵. Veamos esto con detención.

El rasgo más profundo de la dialéctica marxista, señala Althusser⁴⁶, reside en que toda contradicción —y por ende todo conflicto— “refleja”, *en sí misma pero más allá de sí misma*, un campo multipolar de tensiones y determinaciones complejas que no dejan de remitir, sin embargo, a un régimen de integración general —a una unidad articulada à dominante—, o sea a una estructura orientada por un juego de determinaciones que no obstante aparece regulada por una “determinación en última instancia”, por la cual la dominación se manifiesta como un hecho esencial e inherente a la misma complejidad de la formación social⁴⁷. Por ello Marx no viene a complementar a Hegel, sino a destruirlo. Marx nos enseña que no hay contradicción simple, que “lo simple no existe jamás sino en una estructura compleja”, que “la existencia universal de una categoría simple no es jamás originaria”, sino que “sólo aparece al término de un largo proceso histórico, como el producto de una estructura social extremadamente diferenciada”⁴⁸. En síntesis, no hay objeto concreto, no hay sujeto, no hay experiencia, no hay conceptos, por fuera de una historicidad compleja ni de una estructura à dominante. Cualquier “origen” putativo se encuentra *siempre ya* inserto e inscrito en el ciclo de una unidad articulada sobre la base de una forma de dominación y de sus determinaciones plurales. Lo que queda por hacer, necesariamente, es *producir el concepto apropiado para la coyuntura y la situación*. Sólo un dispositivo de conceptos apropiados hará posible una *lectura* de la coyuntura que permita

⁴⁴ “Sobre la dialéctica materialista...”, *op.cit.*, p.174.

⁴⁵ *Op.cit.*, p. 173.

⁴⁶ *Op.cit.*, p.171.

⁴⁷ *Op.cit.*, p.167.

⁴⁸ *Op.cit.*, p.163.

precisar los términos del conflicto en juego en un momento determinado, con el fin de deducir las modalidades de intervención y de acción política más ajustadas a esa lógica coyuntural. Se entiende, pues, que a propósito de los métodos y de las lógicas coyunturales immanentes, a los ojos de Althusser Marx haya jugado un rol peculiarísimo: el de un anti-filósofo que, oponiéndose a toda una tradición del *lógos* al oficiar como pensador del ciclo del capital, habría sido recuperado por la legión de los Lenin y los Mao (y los Althusser), con el fin de conducir a buen puerto su legado no escrito: el método, es decir, la teoría de la dialéctica materialista. ¿Por qué esta apreciación de Althusser? Porque cree que la consecuencia más notable del texto de Marx se encuentra, finalmente, en su teoría no escrita de las coyunturas y de sus crisis immanentes. De ahí que el último capítulo del texto de Marx habría de ser leído en Lenin y Mao, fundamentalmente, pero también –tal como reza el hermoso comienzo de *Lire le Capital*– “en los sueños y dramas de nuestra historia”. Esos sueños y esos dramas habitan en la latencia del presente, dejándose leer abiertamente en las crisis sociales y en los estallidos populares anti-capitalistas que se desencadenan en circunstancias que obedecen, como es claro, a derivas coyunturales imposibles de ser anticipadas por completo, pero en las que *todo está en juego* –partiendo, obviamente, por la capacidad del método dialéctico materialista por establecer modalidades estratégicas que correspondan a la particularidad de la circunstancia histórica.

Por eso es que Althusser debió remontarse, polémicamente, a discutir la dialéctica materialista como tal. Su esfuerzo consistió en releer la herencia marxista *a partir de la lógica de la coyuntura*. ¡Una empresa impresionante! Para ello, como queda dicho, tuvo que abrir una brecha en la “precomprensión” de la obra de Marx, quedando expuesto en el fuego cruzado entre los defensores de una visión clásica de la dialéctica marxista (Marx heredero de Hegel) y los post-estructuralistas anti-dialécticos. En ese marco general, la importancia del concepto de *sobredeterminación* se deja apreciar con entera claridad. La *sobredeterminación* sirvió a Althusser para establecer un estatuto de racionalidad en los procesos históricos y en sus coyunturas. Sólo de esa manera se podía “leer” la complejidad de la coyuntura con toda su gama de determinaciones y la articulación necesaria entre la práctica y el trabajo filosófico de los conceptos. Pareciera como si para Althusser esta categoría diera cuerpo a un modo de entender la economía

compleja de las determinaciones (o sea la coarticulación entre los conceptos y los procesos históricos), de modo de no conceder ninguna posibilidad para las matrices empiristas o idealistas al acecho, como tampoco para ningún tipo de *praxis* filosófica que invitase a proclamar la desafección de la dialéctica.

3. Otro modo de plantear lo que acabo de expresar sería así: Althusser, actuando como un ilustrado tardomoderno, cree que la política, y el proceso histórico político, responden a fin de cuentas a una *racionalidad*. De ahí su posición altamente paradójal: hay *trabajo de la filosofía*, de la Teoría, hay necesidad *imperiosa* del trabajo filosófico, *porque* el momento político requiere de una toma de posición (racional) que responda a los mecanismos inmanentes de la coyuntura y *sólo a ellos*. Sólo habrá filosofía, Teoría, en virtud de esa co-articulación entre lo racional y lo “intratable” político. Por eso Althusser puede sostener que la teoría es una “forma específica de la práctica”. En cierta manera, *sobredeterminación* nombra, también, el momento de la racionalidad dialéctica en el conflicto de las fuerzas políticas, pues sea que se trate de fuerzas emergentes, constituyentes, revolucionarias, reformistas o conservadoras, el campo de esa conflictualidad lo da el despliegue internacional del capital, entendiendo ese despliegue aparentemente omnímodo, caprichoso e irracional, como parte de un régimen complejo de integración articulada.

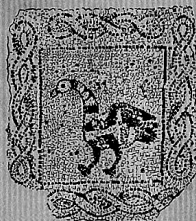
En síntesis, hay algo decisivo en el hecho de que Louis Althusser proponga que *el momento actual no carece de estructura*, y que por ende pueda y deba ser objeto de análisis (racional) coyuntural. Hasta hace poco al menos, era este aspecto de su programa filosófico el que quizá nos parecía más ajeno a nuestra sensibilidad de época. *Lo político es racional –por efecto de la sobredeterminación*, ésa es la apuesta neo-marxista de Althusser. Pero es muy importante aclarar bien el punto: la filosofía *obra* la coyuntura, cree Althusser, precisamente porque *en* la coyuntura se concitan instancias y determinaciones que son conceptualizables *en la acción* y que son *actuales en el concepto*. Es la figura del quiasmo la que reconocemos aquí. No existen el uno sin el otro, no existen esferas plenamente autónomas para el concepto y para la acción política: suponer que pueden existir el uno sin el otro, es el paso directo a la ideología filosófica por antonomasia (cuyo nombre de pila, como sabemos, es Hegel).

THÉORIE II.

LOUIS ALTHUSSER, JACQUES RANCIÈRE
PIERRE MACHEREY

LIRE LE CAPITAL

TOME I



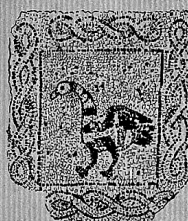
FRANÇOIS MASPERO
PARIS

THÉORIE III.

LOUIS ALTHUSSER, ÉTIENNE BALIBAR
ROGER ESTABLET

LIRE LE CAPITAL

TOME II



FRANÇOIS MASPERO
PARIS

4. ¿Es Althusser un pensador contemporáneo?, nos preguntábamos al comienzo. Planteemos esta misma interrogante de un modo distinto: ¿Qué puede significar *obrar la coyuntura* en plena globalización neoliberal? ¿Acaso no hemos asistido, en los meses recientes, en el último año, en los últimos cuatro años, desde la crisis de Lehmann Brothers –y seguiríamos remontándonos...), no hemos asistido, quizá, a un nuevo entusiasmo político que reactivaría con fuerza algunas de estas hipótesis althusserianas? ¿Será tal vez que como nunca antes necesitamos volver a Althusser? Es probable; y sin embargo, habríamos de formular algunos alcances.

¿Cómo establecer contra-hegemonía en el momento neoliberal global? Formulo esta pregunta no porque pretenda responderla, sino porque en ella se deja ver, como al pasar, la situación de Althusser en nuestros días. Me refiero a que el neoliberalismo busca él mismo hacer desaparecer el Estado (vieja premisa revolucionaria) y desencadenar flujos de energía transformadora que gravitan poderosamente en las estructuras de convivencia y en nuestras condiciones de experiencia. En este cuadro, forzoso es reconocer que el neoliberalismo financiero conmociona totalmente el sentido de la coyuntura y lo *coyuntural* en el modo en que lo entendía Althusser. ¿Dónde reside el *núcleo* del poder económico? ¿Cómo se *afecta* contra-hegemónicamente una estructura volátil, sin anclaje? En los meses recientes, mucho hemos discutido en Chile sobre las estrategias a seguir para contrarrestar la acción dismanteladora del gobierno de Piñera en materia educacional y, por extensión, en todo el aparato social. Esas discusiones dan cuenta no solamente de diferentes posiciones políticas, sino también de diferentes apreciaciones estratégicas de una coyuntura global que quizá nunca resultó tan inasible como en nuestros días. De hecho, casi es necesario preguntarse ¿Qué ha sido de la coyuntura, qué queda de ella? ¿Cómo se construye una acción coyuntural estratégica, una “acción política decisiva”? ¿Se construye en los territorios locales, en los barrios, en las agrupaciones vecinales? ¿Se construye interviniendo y tomándose las oficinas gubernamentales? ¿Se construye en la acción de pequeños grupos radicales o en la convocatoria masiva de las clases medias y populares?

En estos cuestionamientos, queda en evidencia que la espectralidad que le viene tan bien a la dinámica de la acumulación financiera, su condición virtual, atópica, surte un efecto que no es menor cuando de lo que se trata es de pensar la

idea althusseriana de que la Teoría, es decir la filosofía, el trabajo conceptual, *obra la coyuntura*. ¿Qué le ocurre al concepto *sobredeterminación* en circunstancias en que tan empecinadamente se nos oculta la dimensión coyuntural de la época actual? ¿Cómo calibrar lo coyuntural? ¿Dónde *ocurren* los sucesos determinantes, y dónde operar en consecuencia las articulaciones para producir mapas categoriales y estrategias de acción *ad usum*?

Pero posiblemente todas estas dificultades, aparentemente irremontables y en cualquier caso propias de un ciclo económico global que Althusser no alcanzó a conocer, no hagan la menor mella en la cuestión de fondo. ¿Debiéramos resignar conceptos como *sobredeterminación* a la datación de una época, o debiéramos, más bien, recuperar con fuerza el imperativo de que *hay política* en la lucha por la hegemonía, de que *hay un obrar de la coyuntura* en el sentido de esa lucha, sólo cuando hay Teoría, en el sentido que Althusser quiso adjudicarle a esta palabra? Pues quizá, a fin de cuentas —y Althusser lo supo, y lo supo muy bien— la Teoría es la obra de quien es presa de la adversidad, es su fatalidad y su fortaleza. Del pensamiento más urgente nace la estrategia política por la hegemonía: contra toda consolación por la filosofía, Althusser nos habrá transmitido el imperativo de una filosofía de la crisis y de la ruptura, una filosofía que no será la suya pero que será decididamente la nuestra, una filosofía que nazca de las potencias en obra en el centro de todas nuestras urgencias.

Santiago, 29 de noviembre / 19 de diciembre de 2011



Yevgueni Anánievich Khaldéi, "Soldado soviético alzando la bandera con la hoz y el martillo sobre el Reichstag" (detalle). Berlín, 2 de mayo de 1945.

El giro fotográfico del historicismo

Mis primeras palabras en esta presentación son de agradecimiento para Elizabeth por invitarme a participar del lanzamiento de su libro *“El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable”*, publicado por Metales Pesados en una muy hermosa edición en cubierta verde victoriano. Me siento gratificado por la deferencia de Elizabeth, naturalmente, pero sobre todo por la oportunidad que me ha brindado esta invitación para proceder ahora como un lector reincidente. Tuve ocasión de conocer este escrito bajo su formato original, el de tesis doctoral de filosofía por la Universidad de Chile, en el invierno de 2008. En aquel entonces, con el esmero del profesor informante, pude observar de cerca varios de los atributos que hacen de este trabajo un ejemplo del maridaje entre la disciplina y la creatividad intelectual. De hecho, mantengo un vívido recuerdo de su lectura, que me llevó por una discusión bibliográfica riquísima, pero al mismo tiempo pulcra y de una envidiable claridad, siempre dispuesta a resolverse en propuestas conceptuales innovadoras que dejaban apreciar en toda su magnitud la originalidad de la autora. Debo decir que me alegró mucho repasar ahora la investigación de Elizabeth cerciorándome de que sólo fueron necesarias unas leves modificaciones a cuenta del cambio de formato. Esta vez, por ejemplo, Elizabeth nos ofrece, al final del libro —y siempre fiel a su filiación benjaminiana— un cuerpo de apéndices y fragmentos (43 en total), a medio camino entre las “sombras breves” (las *Kurze Schatten* del autor alemán) y un convoluto de la “Obra de los Pasajes”. Estos apéndices funcionan aquí mucho mejor que en una tesis, pues lo hacen como referencias insubordinadas que alojan simultáneamente dentro y fuera del texto, en el umbral de una pertenencia que posiblemente nuestra autora no quiso ni se sintió autorizada a decidir totalmente.

Sin más preámbulo, quisiera señalar que *“El filo fotográfico de la historia”* sobresale, a mi entender, entre los más altos rangos que presenta el estado actual de los estudios benjaminianos. Se podría decir que en Chile, desde las traducciones y estudios de Pablo Oyarzún a comienzos de los ’90 hasta los recientes y muy valiosos aportes de Federico Galende, ha venido configurándose una lectura

del texto de Benjamin de cuño particular, que por supuesto no cometeré la imprudencia de sintetizar aquí, a riesgo de verme envuelto en muchas cosas inoportunas (entre ellas, la omisión inapropiada de tantos nombres relevantes). Es evidente que la extensa investigación de Elizabeth abrió una veta preciosa en esta misma línea. El libro que hoy nos convoca se propone como un estudio crítico de la predominancia del régimen historicista de la historia, y eso significa en este caso algo muy concreto y al mismo tiempo muy ambicioso: interpelar la organización general de la experiencia contemporánea a partir de las tecnologías que están en la base de la instauración de lo *memorable*. Esto podrá sonar desmedido, pero debe entenderse como un criterio general que el escrito va localizando de una manera mucho más específica. Para ello, la autora plantea una doble entrada. De una parte, examina críticamente la consolidación de la racionalidad historicista como un modo específico de hegemonía *inscriptiva* (inscripción *de lo que debe ser recordado*); de otra parte, examina los engarces secretos de la representación historicista a partir de algunos escritos emblemáticos de Walter Benjamin sobre el arte y la fotografía. Esta doble entrada está articulada, a su vez, sobre un espléndido examen de lo que nuestra autora entiende como la “escritura fotográfica” de la vertiente historicista. Y es este giro *fotográfico*, en propiedad, el que otorga al escrito su mayor grado de originalidad y perspicacia.

Detengámonos aquí un momento, para que veamos bien de qué estamos hablando. Hay un concepto muy importante en la lectura que nos propone Elizabeth Collingwood-Selby: el de la *empatía fotográfica del historicismo* (p.93 ss.). Obviamente no nos cuesta intuir a qué apunta esta noción, pero lo que resulta significativo es que ella designa —a partir de lo que la autora ha discutido enérgicamente en la primera parte del libro— la supeditación de lo pretérito —Elizabeth enfatiza: de la *preterición de lo pretérito*—, a la trama de la historia como historia de lo memorable. ¿Qué quiere decir esto? Que bajo el signo del historicismo, la historia se piensa a sí misma como historia de aquello que resulta apropiable en la representación y *como* representación. El historicismo, en este sentido, pretende que el relato histórico puede siempre y en todo momento enunciar y administrar esa *preterición de lo pretérito*, ese “pasado en su desaparición” (p.49), *bajo la norma de una actualidad*. Frente a esta pretensión, Collingwood-Selby va a profundizar en algunas conocidas tesis de Benjamin. Remarcará, por ejemplo, que el régimen historicista de la historia olvida que hay historia porque hay pérdida, y

que no se trata de una pérdida cualquiera pronta a ser recuperada “en la memoria fotográfica” de la historia, sino de una pérdida irremisible, constitutiva, que concierne, *en* la historia misma, “a ese instante inolvidable que la historia entera ha olvidado” (p.28), es decir, a lo que el presente no puede representarse como presente (p.35 ss.). Hay algo “radicalmente vencido”, añadirá Elizabeth, “en la instauración de lo memorable”, pues “lo que define la preterición del pretérito es su falta de inscripción propia” (p.49). Es por ello que la insistencia de esa falta en el presente –en todo presente– percute apenas, pero significativamente, como “la traza de su propia desaparición”.

Para mayor abundamiento, quizás convenga imponernos de algunos elementos que son desarrollados extensamente en la primera parte del libro (“Historia, verdad, inscripción. La memoria y el olvido de lo inolvidable”) y que es imposible abreviar aquí. A este respecto, quisiera al menos subrayar lo siguiente: en los análisis de Elizabeth, si algo caracteriza a la figura del “tribunal de la historia”, es que permanentemente, metódicamente, “da o quita lugar a la inscripción” (p.27). Para nuestra autora esto sólo puede significar que toda historia reitera, una y otra vez, en su gesta inscriptiva, su propia injusticia: la injusticia que acompaña al olvido de lo *inolvidable-inmemorial* (concepto este último relacionado con la “preterición de lo pretérito” y que por momentos hace pensar en Heidegger más que en Freud). Según Elizabeth, es esta dimensión de la historia la que secretamente acusa, en el régimen historicista, una condición altamente problemática: el historicismo sería un convicto del orden de la representación, en la medida en que no puede sino reivindicar una complicidad estructural entre “relato histórico” y “acontecimiento”. Para el historicismo, dicho de otro modo, hay relato porque hay *hechos*. ¿Qué deducimos de todo esto? Que la *empatía fotográfica del historicismo* nombra, en definitiva, una modalidad de lo memorable –una modalidad de la articulación mnémica– *que aún no ha reparado, que no puede ni debe reparar en la irreducible violencia que la constituye en cuanto régimen de representación*.

Lo que me parece especialmente sugerente, en vista de lo anterior, es que Elizabeth haya puesto su afán en una *crítica de la economía política de la memoria*. Siguiendo muy de cerca y con mucha habilidad los debates contemporáneos en torno al “acontecimiento” y a las superficies inscriptivas en que se articulan lo conmemorante y lo testimonial, esta crítica establece sin embargo parámetros operativos radicalmente nuevos, una vez que el *giro fotográfico* toma la escena en

el argumento general que la autora nos propone. ¿Y cómo lo hace? Como recurso hipostasiado que vendría a consumir la promesa soñada de la historia: “el retorno memorable de lo que ha sido ya”.

Hablamos ahora, entonces, de una testimonialidad llevada por la certeza de constituir, en virtud de la (nueva) potencia fotográfica, una “presentización” irrefutable del pasado, una escritura verídica y perenne, y por lo tanto un definitivo “documento de documentos” (Cf. p.107 ss.). Siguiendo el ingenioso desarrollo argumental que despliega la autora en estos pasajes, al lector le cabe el convencimiento de que cualquier análisis crítico de la *ilusión historicista* —ya sea desde una plataforma estética-filosófica, ya sea desde la propia historiografía—, no podría más que haberse detenido a pensar, alguna vez, en lo que Elizabeth denomina “la razón fotográfica del historicismo” (p.91 ss.). El libro de Collingwood-Selby, de principio a fin, ofrece de manera clara y consistente las posibles tentativas de este verdadero descubrimiento, del que muchos autores e investigadores habrán de saber abastecerse en lo sucesivo como de una rica cantera.

En definitiva, este libro persevera y se empeña en seguir la pista, a como dé lugar, con una tenacidad y una astucia propiamente genealógicas, a la consistencia y a la escena formativa de esa *empatía fotográfica*. Digámoslo desde otro ángulo: se trata de un libro que acusa, en la ideología historicista, un *filo fotográfico* especialmente problemático.

El fantasma del historicismo recorre, impenitente, nuestros modos de vida y aún la exteriorización digital de nuestras memorias. En una época que ha visto campar miríadas de imágenes en suspensión, provenientes de diversas fuentes emisoras y dispersas en la circulación fragmentada de los nuevos archivos que “cobran vida” por fuera de nosotros mismos —como si se tratara de imágenes y de memorias finalmente reacias al *organon* de la rememoración, esa potencia mnésica pre-industrial centrada en el individuo—, no es extraño que el estudio de Elizabeth Collingwood-Selby se haya propuesto intervenir sobre la *institución fotográfica* propiamente tal. Es la *institución fotográfica*, precisamente, la que articula un territorio complejo en que están en juego un concepto de documento, un concepto de archivo, un concepto de rememoración. En este sentido, me parece que algo importante está en juego también en la certera designación de un *filo* fotográfico. Pues hablamos de un corte, de una punta, de un extremo o filón: figura ella misma inscriptiva, la idea de un *filo* permite acentuar ciertos rasgos y modulaciones que

no comprometen, necesariamente, la condición compleja de lo fotográfico (o sea, su aventura y su interrogación, el asombro que le es propio y el misterio de lo visible que la fotografía es capaz de provocar). En cambio, sí permite poner en cuestión su putativo programa de consolidación de una “escritura del real” y su deuda fundamental con una teología mimética de la “reproducción exacta de la naturaleza” (tan cara, por lo demás, a toda una gama de lecturas que abarcan, sean cuales fueren sus prioridades argumentales y sus contextos de enunciación, a autores tan insignes como Charles Baudelaire o Roland Barthes).

Digo esto en el convencimiento de que el texto de Elizabeth nos enseña que la fotografía fue hija de un anhelo que sólo podía corresponderle parcialmente. Lo que el historicismo anhelaba, lo que el historicismo *esperaba*, pudo, desde luego, venir a zanjarlo la fotografía. De ahí que el historicismo *lea, en la fotografía, su propia espera*. Ahora bien: si la culpa, si la traición a lo inmemorial, según parece proponer Elizabeth, se llama “historiografía historicista” –aún cuando uno pudiera alegar que cualquier intento historiográfico requiere *siempre* cifrar, como un *oscuro saber*, ese saber de la traición como su condición fundamental, como su posibilidad de *narrar*–, no podemos tampoco asumir simplemente (y por cierto que Elizabeth no lo hace) que la fotografía cargará siempre con la falta de dar cuerpo al “inconsciente historicista” como “inconsciente fotográfico”.

Pues, más que de una “razón fotográfica”, podríamos hablar de “racionalidades fotográficas”. Elizabeth lo sabe bien y por eso apunta a la preeminencia de una “razón fotográfica” como el más grave triunfo del historicismo. Es evidente, por un lado, que la impostura ideológica de la fotografía vino a emerger en la constatación de que *la historiografía historicista esperaba la prueba técnica* que diera curso a la realidad de los “hechos” como “los hechos fotografiados”. Pero no es menos cierto que el dispositivo fotográfico –a diferencia de lo que Baudelaire pudo postular en su momento– no cae presa pura y simplemente de una incapacidad de abrir espacio al suplemento imaginativo en la factualidad de una mimesis técnica. Sólo parcialmente la fotografía podía ser hija de la historiografía historicista, por la sencilla razón de que la *institución fotográfica*, como hace algunos años señalara con justeza el fotógrafo canadiense Jeff Wall, articula un elemento incalculable (la “inteligencia líquida de la naturaleza”, lo llamaba él) con una “hidráulica del aparato” en continua reformulación. De acuerdo a esta dialéctica propuesta por Jeff Wall, hablar de la digitalización de la imagen no supone otra cosa sino la apertura



Escena del film "El triunfo de la Voluntad" de Leni Riefenstahl, Alemania, 1934.

de “un nuevo desplazamiento del agua en fotografía”⁴⁹ —vale decir, *una dimensión diferente de la espectralidad del soporte*. Si cada tecnología del soporte, como me veo tentado a pensar, produce o evacúa *sus propios phántasmas*, entonces la *empatía fotográfica del historicismo* de que nos habla Elizabeth, designa, de seguro, un tipo de discursividad que busca reprimir el desbande fantasmático que pudo ser liberado en la época de las primeras tecnologías fotográficas (del daguerrotipo al bromuro de plata, del colodión a las primeras placas Kodak o al fotograbado, y teniendo siempre en cuenta esa secreta deuda pictórica de la fotografía “historicista”, la de la represión idólica).

Por todo lo que reclama este debate y por otros tantos que pudieran ser invocados al alero de esta última entrega de Elizabeth Collingwood-Selby, es que invito a adentrarse largamente en los parajes que aquí esperan al lector. Como verán, es un libro que reflexiona tanto sobre las políticas del concepto de historia como sobre las historias de las técnicas y las tecnologías, que medita sobre la violencia y también sobre la fotografía, que propone audaces relecturas de autores y conceptos y se arriesga, asimismo, a desplazar y a reescribir, a investigar y a solucionar. Me permitiré, finalmente, expresar a Elizabeth mi admiración por su trabajo y mis felicitaciones por lo que representa esta publicación para los debates que vendrán y para la formación de futuros investigadores y del público no especializado. Hace más de diez años Elizabeth escribió un texto inolvidable, “*Walter Benjamin. La lengua del exilio*”; hoy en día ella ha abierto nuevamente una vía posible para acoger el llamado ético y político que debe alentar la práctica intelectual en la época de la reauratización cultural de los especialistas.

Santiago, julio/agosto 2010

⁴⁹ Cf. Jeff Wall (2007), *Fotografía e inteligencia líquida* (Barcelona: Gustavo Gili, p.18. Traducción de Carmen H. Bordas).



Perspectiva del centro comercial de Tokio, Japón. Fotografía nocturna captada por un transeúnte turista.

El individuo es el lugar al que somos relegados

Sobre *El arte agotado*, de Sergio Rojas

Repasar las páginas de *El arte agotado. Magnitudes y representaciones de lo contemporáneo* (2012), la última entrega de Sergio Rojas a cargo de ediciones Sangría, después de la gratificante lectura de los nueve ensayos reunidos en el libro, significa reanudar, con otro ritmo (más lento, más selectivo, más azaroso), la exposición del lector a un *pensamiento* original, a un pensamiento *urgente*. En el curso de la primera lectura, uno va siguiendo con avidez una narrativa filosófica de alto rango; luego, en el recuento, en el repaso, se va reparando en cambio en el trazo largo de esa narrativa, en el proceso argumental, en el tema con variaciones. A decir verdad, ya a poco andar el lector sabrá reconocer los ejes de la reflexión propuesta por el texto: la escritura de Sergio gana fuerza en las variaciones sobre temas, variaciones que van acompasadamente haciendo emerger, con precisión y llaneza, tales ejes fundamentales. Son tiempos, son dinámicas muy distintas: del tiempo largo de las tesis fundamentales, pasamos al tiempo de las variaciones sobre temas y de las reanudaciones temáticas. Y también, por supuesto, al tiempo depurado de la frase corta, prensil, sintética. *Tempos*: Sergio escribe orquestando sinfónicamente, pero matizando y derivando en pasajes, en fracciones y segmentos que construyen vetas de tiempo distintas, tramadas al unísono. Sobre el *tempo* depurado de la frase corta, tenemos, por ejemplo, el inicio: “Los materiales que dieron cuerpo a este libro han sido en parte el producto de una inquietud, provocada por el *sentimiento de haber llegado después de todo lo que hubo y antes de todo lo que habrá*” (p.17). Pocas veces se tiene ocasión de encontrar una frase tan contundente, tan intensa y –mérito recurrente en Rojas– tan rigurosa. Son los *tempos* delicados que a veces el autor condensa, como en este ejemplo, con notable eficiencia. Al comienzo del libro, en las primeras cuatro líneas, ya sabemos de una inquietud profunda: “haber llegado después” y “antes de todo”. A partir de esos *tempos*, en el primero de sus ejemplos, en la primera frase, en ese *entre-ambos* de la postrimería y la antecendencia (“*después de todo lo que hubo y antes que todo lo que habrá*”) ya sabemos que el libro tratará del problema de la temporalidad.

La sensibilidad filosófica de Sergio Rojas ha rendido, durante años, destacadas contribuciones para pensar la situación del sujeto contemporáneo. Parte importante de su quehacer filosófico gira en torno a la matriz estética moderna, a sus quiebres, a sus rearmes, a sus expugnaciones y sus sobrevivencias. No es extraño, para quien haya seguido de cerca la producción intelectual de Rojas —centrada precisamente en esas secuencias históricas donde parecemos ser testigos del des/madre de la matriz, sea que hablemos de la escritura neobarroca⁵⁰ o de la obra de arte de vanguardia, de la crisis de la historiografía o del cinismo contemporáneo— no es extraño, digo, que *El arte agotado* pueda leerse, parcialmente al menos, como un punto de arribo: aquél que señalaría, en el problema de la temporalidad y de la temporalización histórica en la era del *agotamiento*, un lugar decisivo para definir la naturaleza de lo “*post*”.

Recuerdo haber participado, años atrás, en la Casa Central de la Universidad de Chile, del lanzamiento de *Imaginar la materia. Ensayos sobre filosofía y estética* (Editorial Universidad Arcis, 2002), y de haber escrito una reseña (destinada a la primera versión de la revista *Extremoccidente*) de *Materiales para una historia de la subjetividad* (La Blanca Montaña, 2000). Por supuesto, aparte de esos dos excelentes volúmenes recopilatorios, he tenido oportunidad de conocer de cerca el camino reflexivo de Sergio en innumerables circunstancias con el correr de los años y puedo dar un testimonio autorizado como lector, de lo que apuntaba en el párrafo anterior: que el concepto de *agotamiento* ilustra muy bien una reflexión en torno a la temporalidad, a la historicidad y la narratividad, que componen una tríada eminente en el pensamiento de Rojas y que hallaría, ahora, un momento de máxima condensación. Como es usual en la argumentación de Sergio, el escrito abunda en ejemplos y discusiones altamente aclaratorios. Hay un elemento, empero, que me ha llamado mucho la atención, por la agudeza del análisis en que está enmarcado y por las consecuencias que acarrea. Es aquél relativo a la noción de *individuo*. Ya sabemos, por el título, que el libro trata de las magnitudes. Un ensayo decisivo en este volumen lleva por título “*Cuerpo y globalización: escalas de la percepción*”; otro, “*Individuo y comunidad en el arte contemporáneo*”; el epílogo, “*¿Cuánto tiempo toma el fin? En los límites de la representación*”. El individuo, las *magnitudes*, el *agotamiento*: un componente escalar toma vigor en el pensamiento de Sergio Rojas. Ahí donde cualquiera, siguiendo un protocolo

⁵⁰ Cf. Sergio Rojas (2010), *Escritura neobarroca*. Santiago: Editorial Palinodia.

tácito de la institución filosófica reciente, podría desvivirse por una tesis sobre el capitalismo, Rojas, sin perder de vista en ningún minuto el capitalismo neoliberal, prefiere instalar otra perspectiva: en la percepción escalar, el sujeto parece forzado a la desublimación. Vivimos en el vaivén entre sujeto e individuo. Esta tesis me parece sorprendente, por su sencilla lucidez.

Veamos todo lo que viene con esto. Nuestro autor escribe: “el individuo es el lugar hacia donde la subjetividad está siendo relegada, subsumida en los procesos de magnitud irrepresentable que hoy condicionan la existencia de los hombres”⁵¹. Anoto otra cita: “Hoy la subjetividad se piensa a sí misma como el producto de las *condiciones técnicas* de existencia de la sociedad contemporánea: globalización del capital, redes planetarias de información y la inquietante lucidez tecnocrática, que trae consigo el supuesto *fin de las ideologías*”⁵². Y permítanme otro extracto sobre el mismo punto: “el presente —nuestro presente— nos cerca hoy como una situación en la que *no tenemos opción* debido en parte al desprestigio del conflicto político, lo que implica de manera fundamental la decadencia de la *representación* en política y la naturalización de las prácticas neoliberales. ¿No es de esta manera que se hace sentir el agotamiento del tiempo histórico por obra de la técnica?”⁵³. Llamo la atención sobre la lógica de la escala y de las magnitudes implicada en el análisis, la lógica *escalar*. Habría aquí, aparentemente, un abismamiento del sujeto. O una reducción: la “caída” de sujeto a *individuo*. Una vulnerabilidad radicada en la perplejidad psíquica, en la proletarización psíquica: nuestros procesos de simbolización y de elaboración de la experiencia se precipitan ellos mismos a una vulnerabilidad que nos deja sin protección, expuestos a flujos de transformaciones globales que apuntan, por si fuera poco, todas ellas, a la sobre-demanda de responsabilidades centradas en el individuo (en la idea, por ejemplo, de que el individuo debe probar continuamente sus competencias como gestor de sí mismo y administrador de su propio capital humano y del de su familia). Sergio, con toda razón, verifica en este proceso el recurso a lo que yo llamaría una *desubjetivación planetaria*.

Lo anterior, tal como nos lo enseña este libro, acarrea sus consecuencias teóricas. Una de ellas —me arriesgo a plantear— es que tal vez ésta ya no sea la época de la subjetividad —y sí, acaso, la época del *individuo*. Así es como leo el lugar que ocupa esta publicación en la trayectoria intelectual de Sergio: como el libro que

⁵¹ “*Cuerpo y globalización: escalas de la percepción*”, p.43.

⁵² “*La tela-pantalla: reflexionando el agotamiento de la representación*”, p.243.

⁵³ “*El agotamiento estético de la crítica en el arte contemporáneo*”, p.303.

avanza algunos argumentos en la línea de un punto crítico, sin retorno, en el vaivén entre sujeto e individuo. Ésa es su manera, decía antes, de referir los procesos del capitalismo global. Por ello es que, en una de las citas que leí un momento atrás, se habla de la “inquietante lucidez tecnocrática”. Y es que el autor opera en esta frase una transferencia reveladora: transferencia de la lucidez por fuera del sujeto en el que, modernamente, la lucidez se encarnaba (ironía romántica, humor negro, cinismo...). No se trata, como es lógico, de que el sujeto padezca de una capacidad de simbolización definitivamente marchita o extinta (Rojas acota más bien que la función simbólica está “reseca”⁵⁴), pero el escenario de las perplejidades ya nos resulta abismante. Es entonces cuando el texto mejor se deja leer como una reflexión sobre la técnica, asumiendo la radicalidad heideggeriana del problema, y cuando, al mismo tiempo, incide en algo como una definición del *obrar* técnico. ¿A qué apunto con esto último? A que la técnica, diríamos con Sergio, desencadena lógicas operativas y reproductivas en razón de las cuales tiene todo sentido apostar la dirección de los flujos y de los procesos a una *ratio tecnocrática* autonomizada. El problema es que ese sentido nos arroja a la experiencia cotidiana del más devastador de los sinsentidos. Pareciera como si nada sucediera a escala humana: cuando decimos “escala humana”, hacemos mención de una redefinición parcial de procesos mucho más complejos, redefiniciones que, además, deben ser conquistadas por sujetos cada vez más “individualizados”, fraccionados. Pero no se trata en ningún caso de que el texto de Rojas ostente una visión fúnebre y naturalizada del horror técnico. Se trata, más bien, de poner en evidencia que la desubjetivación planetaria de los procesos globalizados es *productiva* en muchos sentidos; por ejemplo, *produce individuos*. “Producción de individuos” podría ser una categoría a trabajar a partir del texto de Sergio Rojas —en la veta, claro está, de una hipótesis alterna a aquélla tardo-moderna de la “producción de subjetividad”, que se imbrica de manera cada vez más inquietante con esta última y que impulsa, además, una intensa sensación de agotamiento de la temporalidad, de la historicidad y la narratividad —todas las cuales nombrarían conceptos fundantes y articuladores de la experiencia de la subjetividad, pero no necesariamente de la “individualidad”.

¿Qué sería ahora, entonces, *imaginar*? Vuelvo sobre algo a lo que aludí antes: si reconocemos en la obra filosófica de Sergio una ponderación siempre cuidadosa

⁵⁴ “Cuerpo y globalización: escalas de la percepción”, *op.cit.*, p.73.

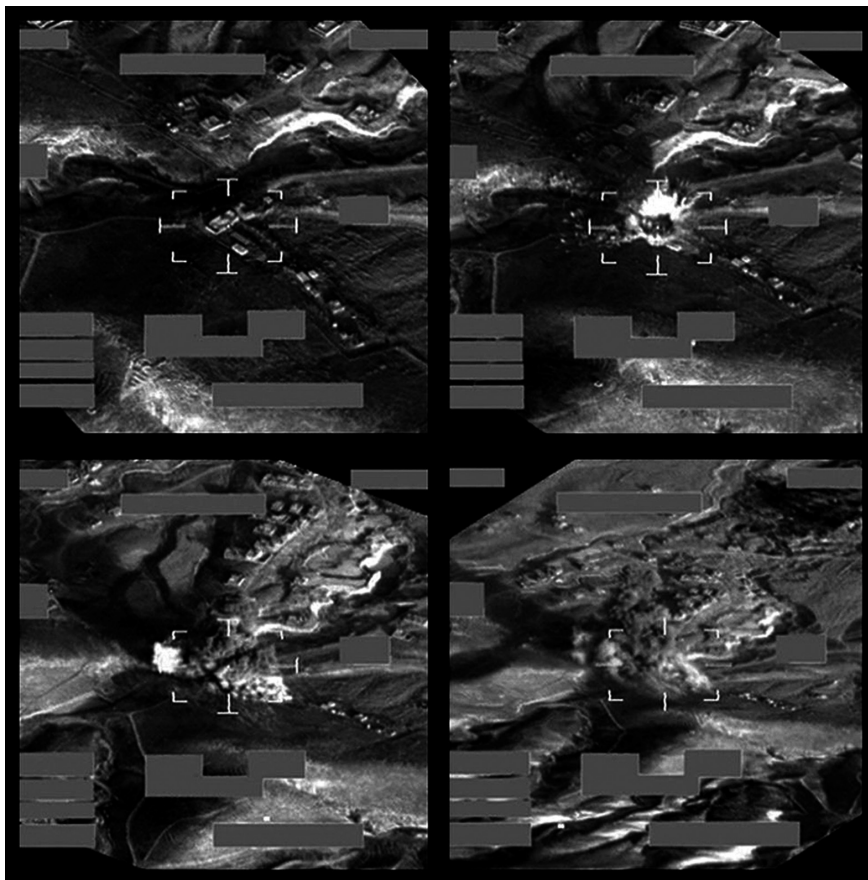
del lugar del sujeto ante la tarea de “imaginar la materia”, en este otro caso, en los ensayos que dan vida a *El arte agotado*, añadiríamos una variante nueva de sumo interés. *Imaginar* aparece como una vocación a que el sujeto no puede abdicar, so pena de ser reducido (casi en el sentido biopolítico de la “reducción”) a la condición de *individuo*. Claro, en muchas circunstancias no tenemos problemas en reconocernos como individuos. El problema es cuando la sobre-individualización y la de-subjetivación se acompañan y refuerzan mutuamente. Aquí se abre, digamos sin siquiera exagerar, el flanco de una batalla. Batalla en clara desventaja, pero a la cual el sujeto, siempre a punto de recaer en “mero” individuo, no puede renunciar de antemano. Es la batalla por “ser sujeto”, por la *re-subjetivación*. Corrijamos: no se trata de “querer ser” sujeto, sino de abrir curso a la resignificación simbólica de lo experienciable. En eso *requerimos ser sujetos*. El agotamiento de la subjetividad ante el poder técnico⁵⁵, deja ver el análisis de Sergio, alcanza también a la “voluntad de arte”, como diría Alois Riegl, o a la capacidad de simbolización, para plantearlo en términos freudo-nietzscheanos; lo que está en juego, sin embargo, en estas crisis de debilitación o agotamiento de la capacidad de simbolización, es algo como la posibilidad de rehabilitación del espacio subjetivo, de la escala humana, de la escala contextual, en una palabra: de la *percepción* apropiadora, orientadora, de lo que *nos* sucede, de lo que *experienciamos*.

Sergio usa una bella fórmula para sancionar esta cuestión. Dice, en más de un lugar en su libro, que el arte debe *dar* “a no entender”. Eso puede a su vez entenderse de muchas maneras, pero nuestro autor hace referencia a que el arte contemporáneo “se detiene en la catástrofe demorándose en el orden signifiante”⁵⁶. La rehabilitación de la *percepción* apropiadora supone una narrativización, pero esa narrativización no puede en ningún caso obviar las rasgaduras que la han alcanzado en los procesos estéticos de los últimos siglos. La representación es algo mucho más complejo que simplemente “re-presentar”. En la era global de la computación, como señala Lev Manovich, la próxima etapa en la evolución de los medios apunta a valerse de nuevas tecnologías para archivar, organizar y acceder de manera eficiente al universo de datos disponibles⁵⁷. Habríamos pasado de los medios de la acumulación de registros a los medios de organización de esa enorme cantidad de datos disponibles. Organización y archivo: producción de narratividades. Narratividad: subjetividad. Ante el tiempo

⁵⁵ *Loc.cit.*, p.243.

⁵⁶ “La gravedad de la historia: ¿acontecimiento o proceso?”, p. 97.

⁵⁷ Lev Manovich (2001). *The language of new media*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press, p.35.



Imágenes satelitales de operaciones de bombardeos a Iraq y Siria por parte de EE.UU., Gran Bretaña, Rusia y Francia, 2015. <http://geographicalimagination.com/>

de los procesos autonomizados, ante el tiempo de las perplejidades inoperantes, estamos entregados, aún sea por sobrevivencia, a la recuperación de los bagajes estéticos para habitar un mundo sostenidamente más complejo, sostenidamente menos necesitado del sujeto para su funcionamiento eficaz.

El *agotamiento* como categoría filosófica, como categoría de la temporalización histórica sobrellevada por la técnica, agiliza la brillante reflexión que Sergio Rojas ha plasmado en este libro lleno de preguntas, de finos análisis, de luces y asombros. Decía, en unas líneas iniciales, que el lector encontrará acá un pensamiento original, un pensamiento *urgente*. Soy de los que agradecen enormemente este tipo de gestas del pensamiento. Un pensamiento –dicho esto con todo el vigor que la palabra exige– es de las cosas más escasas que existen. Invito a los lectores a adentrarse en los rigores y en los vigos que este pensamiento nos regala. Sergio Rojas, el filósofo, inventa nuevos caminos para problemas urgentes. No necesita rendir el protocolo de lo que ha leído, de lo que debe ser citado, de lo que habría que enunciar. Sólo lo hace si el pensamiento, su pensamiento, así lo exige. Una firma filosófica que nos enseña el camino de su reflexión: en una época de pocas certezas, sea ésta, al menos, una de las garantías más importantes que nos pueda rendir el trabajo de un filósofo, y que el lector hallará, de sobra, en el libro que hoy me complace presentar.

Santiago, diciembre de 2012

Je suis
CHARLIE



Ilustración publicada en la edición de Charlie Hebdo de Enero 2015, luego del atentado en París.

CUESTIONARIO CHARLIE HEBDO

1. *¿Puede verse el atentado a Charlie Hebdo como un enfrentamiento entre “terrorismo islámico” y “libertad de expresión”? ¿Debe ser ilimitado el derecho de la libertad de expresión, si supone ofender a personas por su ideología, creencia y etnicidad?*

Caeríamos en un grueso error si alentamos la tesis del enfrentamiento intercultural. Sería la victoria definitiva de la doctrina Bush-Rumsfeld y de sus actuales adláteres, los Netanyahu, los Le Pen, que ya se están frotando las manos. Tengo esperanza de que el gobierno de Hollande, pero sobre todo los intelectuales, los líderes de opinión y los medios de comunicación de izquierda, buscarán la manera de evitar caer en reduccionismos y polarizaciones peligrosas. Es importante en este sentido lo que va a ocurrir en las próximas horas. El manejo discursivo de Hollande está en la mira. En lo personal, me niego a denominar “islámicos” a un grupo de criminales inmisericordes. Las comunidades musulmanas, afortunadamente, se están haciendo oír también con fuerza en este mismo sentido.

El derecho a la libertad de expresión, a mi juicio, DEBE ser ilimitado. Si tu insinuación apunta a la necesidad de la auto-inhibición, mi respuesta sería “No”. Por supuesto, siempre es necesario ejercer esas libertades con la mayor responsabilidad. Si acaso alguien se siente ofendido por alguna razón, dispondrá del expediente de la réplica, del rechazo, del disenso, del debate de ideas, incluso de la interpelación directa por el hecho de sentirse pasado a llevar. *Lo terrible sería presuponer, a la luz de la premisa planteada, que los caricaturistas de Charlie Hebdo han sobrepasado los límites de manera irresponsable y que precipitaron su propia muerte.* He escuchado algunas voces en esa línea y considero esa lectura no sólo cobarde y ramplona, sino de una indignidad intelectual que me provoca espanto. El género satírico siempre se ha movido en caudales peligrosos, susceptibles de provocar esta clase de reacciones homicidas, ¡pero no podemos culpar a los acribillados de haber sido acribillados! Ningún profesante del Islam

echaría mano a ningún argumento deletéreo para justificar una matanza. Por eso, este caso no puede ser reducido al problema religioso o a un supuesto irrespeto heterodoxo; sería inaceptable. Nuestra responsabilidad es no caer en el fraude de la mala consciencia.

2. *Es inevitable repudiar un asesinato masivo a sangre fría a periodistas. Pero la violencia del grupo islámico ¿no invita a pensar la violencia discursiva ejercida desde los medios y la violencia estructural presente en las sociedades occidentales?*

Por supuesto, pero debemos distinguir los planos del análisis. Comparto el concepto de que la violencia incita a la violencia. Pero aún vivimos en un mundo en que el humor gráfico, por corrosivo que resulte, incluso por ignominioso que pueda ser para algunas sensibilidades, no es equiparable a una matanza planificada a sangre fría. ¡Ése es el mundo que quieren imponernos quienes atentaron contra *Charlie Hebdo*! Para ellos, un dibujo es un disparo directo al cuerpo.

Por otro lado, se hace urgente distinguir y precisar qué entenderemos por violencia estructural. *Charlie Hebdo* es un ejercicio de libertad contextualizada que se sitúa en las antípodas del imperialismo militar de Occidente y de todas las formas de intolerancia. Decir otra cosa es simplemente desconocer lo que han hecho sus caricaturistas durante décadas. *Charb, Cabu, Wolinski no eran agitadores neocoloniales, sino humoristas libertarios*. De ahí mi insistencia: me niego a la trampa neocolonial de presuponer que pagaron con sangre la “culpa” de haber ofendido a una religión. Esta trampa neocolonial abunda en algunos planteamientos bienpensantes que suponen que el Islam es sinónimo de fanáticos descerebrados. ¿No se dan cuenta de hasta qué punto esta sola premisa resulta ofensiva para un universo cultural de una riqueza incomparable y llena de matices? *Las personas asesinadas, especialmente los artistas que fueron el blanco directo de este ataque, no murieron por ofender al Islam; fueron víctimas de fanáticos desalmados que quieren hacer del Islam algo que evidentemente no es, no ha sido ni será jamás.*

3. *Hay ateos militantes identificados con las víctimas (“todos somos Charlie”). Hay religiosos no islámicos que descargan su ira contra el mundo musulmán y olvidan la intolerancia de sus propias iglesias. El atentado a Charlie Hebdo se produjo en un marco de creciente intolerancia social, religiosa y cultural. ¿Qué estrategias y agentes se deben considerar para descomprimir el escenario de tensiones que origina este tipo de atentados? ¿Qué secuelas imagina en una Europa en crisis?*

Al momento de responderte esta pregunta estamos viendo algunos signos desalentadores, como el ataque a mezquitas o a barrios de musulmanes. Hasta ahora han sido casos puntuales y *tengo la esperanza de que la reacción del pueblo francés, a diferencia de lo sucedido en Norteamérica en los oscuros tiempos de Bush, se encauzará* a medida que transcurran los días. En estas horas las señales del gobierno de Hollande y de la Comunidad Europea serán cruciales. Uno quisiera que los medios y los comunicadores fueran muy responsables en el ejercicio de la palabra y en la elaboración discursiva, a fin de rebatir anticipadamente cualquier esfuerzo desatado que apunte a criminalizar la inmigración, al control fronterizo y al ejercicio policial bajo estados de excepción.

Sobre todo, el riesgo cierto es que el Frente Nacional y las fuerzas de extrema derecha irradian más aún por Europa. Por cierto, no hay una receta magistral para evitar estos riesgos mayúsculos. Un desenlace por esta vía sería desastroso. En mi opinión, hablando desde una posición laica y atea, es menester *no caer en el amedrentamiento de tener que rebajar o suspender las condiciones de la libertad de expresión*. Fue lo que sucedió en Estados Unidos y ya vimos los resultados. Es la vocación democrática lo que debe reforzarse en estos momentos y eso pasa, también, por resistirse a las voces agoreras que claman una guerra intercultural de baja intensidad. De ahí mi premisa: este no fue un ataque perpetrado “por el Islam” por ofensas “contra el Islam”. Somos los miembros de la sociedad civil en su conjunto, formada por ateos, musulmanes, católicos y miembros de toda clase de comunidades, los que debemos defender irrestrictamente el derecho a la opinión y al debate. Para mí eso pasa por profundizar los valores del laicismo; para otros, pasará seguramente por profundizar en la fe y el respeto; para todos, en cualquier caso, pasará por reivindicar el derecho a expresar opiniones de cualquier tipo sin necesidad de poner en riesgo la vida personal.

Este libro ha sido impreso en los talleres de *Andros Impresores* en Enero de 2016. Se tiraron 400 ejemplares en un formato de 16.5 x 23 cm. Interior de 212 páginas en papel couché de 115 g, impreso a 1/1 color. Tapa en papel couché de 330 g.

