LAS OBRAS Y SUS RELATOS III

Sergio Rojas



LAS OBRAS Y SUS RELATOS III

Sergio Rojas





Las obras y sus relatos III Sergio Rojas

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 Diseño de portada: Matías Rojas Bustos

Inscripción DDI Nº 282375 Registro ISBN Nº 978-956-19-1023-2 © 2017 Santiago de Chile

Para María Florencia, que en su existencia menehuna fragua obras y relatos por venir



El autor (a la derecha) junto al artista visual y músico uruguayo Daniel Argente, después de un concierto de "Esto no es Magritte", en el Seminario Internacional de Narrativas Hiper/ Textuales (Montevideo, 2016).

ÍNDICE

PRÓLOGO: LA REFLEXIÓN DE LOS RECURSOS	
EN EL ARTE	11
I. PRODUCCIÓN DEL SIGNIFICANTE VISUAL	23
Hacer emerger los parajes del sentido en el lleno de la materia	25
La noche no es simplemente oscura ni silenciosa	33
El cuerpo estético de los procedimientos	39
La profundidad de la transparencia	49
Performatividad arquitectónica del sonido	57
Una línea una distancia infinita entre dos puntos	63
Arte "después" de la historia	69
II. LA INQUIETUD DEL CUERPO EN EL MARCO	
DE LA REPRESENTACIÓN	73
El des-encuentro del cuerpo en la representación	75
Agotar el cuerpo	87
El domicilio de todo ello	101
Las máscaras de un cuerpo latente	105
La secreta respiración de las miradas	119
De la pintura del placer al placer de la pintura	125

III. PONIENDO EN CUESTIÓN EL DOMICILIO	
DEL ARTE	139
"Caja Negra": el devenir de una idea	141
El arte "fuera de lugar"	155
El espacio del arte reflexiona el tiempo de la comunidad	161
Del dolor contenido en la profunda superficie de lo	
cotidiano	173
Sala de Carga: el arte contemporáneo como un ejercicio de	
estacionamiento	181
IV. LA PRESENCIA DE LA MEMORIA	189
Estancias visuales de la memoria	191
Christian Boltanski: poner en obra la ausencia	203
Cuerpo encontrado la cifra de una identidad	211
¿De qué están hechas las memorias?	217
El poder a la imaginación	225
Arte y expolio: la humanidad como memoria	231
Golpe de fuego sobre la memoria	239
La historia contiene un pasado	247
V. LA LENGUA DE LOS SIGNOS	255
La intimidad susurrada de las significaciones	257
La superficie de las flores: lectura de una correspondencia	267
La inconfesable seducción por la materia de los signos	277
La extrañeza del nombre en la palabra	287
Memoria de la voz: la última hablante	293
Viaje hacia el horizonte de las imágenes	299
Del orden narrativo de lo contingente	305

VI. HABITAR EN LA DISPONIBILIDAD	
TÉCNICA DEL ESPACIO	317
Memoria Digital: paradojas de la "imagen contemporánea"	319
El planeta de los objetos	329
Lo real, lo posible, lo necesario	333
Presentimiento e imagen: los vecinos	335
El masaje es el mensaje: la señal en tiempo real	341
Un acercamiento infinitesimal a la realidad de las cosas	349
Paisajes del desierto: aporías de la modernidad	357
A MODO DE EPÍLOGO	370

PRÓLOGO

La reflexión de los recursos en el arte*

Apuntes para una conferencia

"Todo lenguaje, ya sea estético o teórico, está regido por la materialidad del significante, por un medio retórico que disuelve, en última instancia, la ilusión de toda referencia no mediada." Ernesto Laclau.

- 1. Comencemos por repetir una pregunta que no deja de venir inercialmente, sólo para ser desmontada: ¿qué es lo fundamental en una obra de arte, el *contenido* o sus *recursos* de significación y representación?
- 2. La relación del pensamiento con la obra de arte —cuando aquél se ha dejado realmente provocar por ésta-, implica siempre un ejercicio de *desplazamiento*, pues ensaya relaciones y tensiones que proyectan al *pensamiento* en ocasiones más allá del discurso explícito del autor, del poeta, del corógrafo, más allá de las circunstancias mismas de la obra y hasta del género en el que la institución la inscribe. La obra de arte opera como una exigencia que recupera la intensidad de determinados problemas que arraigan en eso que podríamos denominar sólo como el pensamiento. En efecto, el arte es para el pensamiento, antes que un "objeto" sobre el cual aplicar conceptos ya sedimentados, más bien una exigencia, una fuerza de desplazamiento que altera las viejas posiciones ganadas y demasiado probadas.
- 3. El rendimiento del pensamiento que surge de la relación con la visualidad, no se reduce a la condición de comentario estético o inscripción histórica de aquella, sino que se propone como un lugar desde donde interrogar la *cifra* que constituye el cuerpo significante de toda obra. ¿Es acaso ésta, como suele

^{*}El presente texto ha sido elaborado a partir de las notas que sirvieron a la conferencia dictada el 3 de octubre de 2007, en el *II Festival de Video Danza*, organizado por la Escuela de Pedagogía en Danza de la Universidad Arcis, y realizado en la Cineteca Nacional del Centro Cultural Palacio La Moneda. He querido mantener el carácter de "apuntes" que tenía el documento preparado para esa ocasión.

decirse, una violencia de la "teoría" sobre el arte? Pero, ¿acaso la obra no está siempre remitida a otra cosa que a "sí misma"? Las preguntas nacen a propósito de la *irreductible dimensión significante* de la obra de arte, la densidad de su insoslayable dimensión representacional. ¿Es la instancia de la representación algo que está en cierto modo "en lugar del objeto" o es acaso el objeto mismo manifestándose? En suma, ¿qué clase de relación es la que podríamos determinar —o al menos conjeturar- entre la representación y lo representado? Se pregunta, como se deja ver, por la cuestión del *sentido* en la recepción de la obra de arte.

- 4. Las cuestiones enunciadas resultan fundamentales para la cuestión de la condición manifestativa atribuida con frecuencia a la obra de arte. Podemos pensar que si bien lo real en sí mismo es impresentable (porque en toda experiencia hay siempre una mediación), sí es posible su representación, precisamente porque de lo impresentable sólo puede haber representaciones. Sería, en efecto, un contrasentido considerar la posibilidad de representar la "presencia" misma de lo real (pues el hecho de que habitualmente no seamos conscientes del espesor de la representación y de sus condiciones categoriales no implica que éstas no estén allí, máximamente eficaces en su silencio y anonimato). Ahora bien, si la dimensión propia de la obra de arte corresponde siempre a la representación y si, por lo tanto, se trata siempre de un trabajo en el plano significante (incluso habiendo ensayado insistentemente durante todo el siglo XX en su alteración o transgresión), entonces ¿podría pretender el arte una recuperación de lo real en la representación? Si la estética puede ser pensada como una instancia de reflexión y comprensión del mundo, si el signo artístico es portador de una alteración sobre las barandillas del ver y del saber. entonces ¿en qué sentido ciertas operaciones en el orden significante podrían dar lugar a lo que se denomina experiencia?
- 5. El poder del signo tiene como condición la no correspondencia originaria entre los nombres y las cosas, y por lo tanto podría decirse que el signo remite hacia la cosa porque nombra y en esa misma operación olvida lo innombrable de lo "nombrado", es decir, que las cosas *permanecen innombradas en el nombre, porque todo nombre es una máscara*, y por lo tanto las cosas persisten trascendentes al lenguaje.



"Los tíos del diablo", de Demian Schopf (foto de J. Brantmayer).

El arte sabe de esa diferencia cotidianamente olvidada, y la conciencia del lenguaje no es sino la conciencia de esa diferencia, es decir, la conciencia de que los signos podrían no dar con la realidad de las cosas.

6. Constatamos que el lenguaje es cotidianamente un tipo de existencia predada, en cuanto que contamos con ella desde el primer momento de nuestras relaciones como sujetos en el mundo. Y en este mismo "contar con", el lenguaje "desaparece" en nuestros hábitos de comprensión del mundo. Establecemos siempre relaciones de lenguaje, pero no con el lenguaje. Algo análogo ocurre con el cuerpo. Éste se encuentra presente como una condición gravitante en todas nuestras relaciones y experiencias (incluso cuando se trata de comportamientos de la subjetividad reflexiva) pero, en esa misma instrumentalidad del cuerpo, éste "desaparece". El cuerpo máquina -como organismo disponible para los propósitos técnicos y calculados de una conciencia "soberana"- es la desaparición del cuerpo en una representación máximamente estandarizada. De aquí entonces que el cuerpo puede ser un motivo privilegiado para las operaciones que en el arte reflexionan el lenguaje del mundo. Hacer consciente los recursos que hacen posible nuestras representaciones del mundo puede

llegar a ser algo tan extraño como visualizar el cuerpo, desplazándolo desde sus "aptitudes" instrumentales.

- 7. En la recepción de la obra de arte no sólo tomamos conciencia de que nuestras relaciones con el mundo están hechas de lenguaje, sino que ahora podemos relacionarnos con el lenguaje mismo. El *hecho del arte* es posible precisamente a partir de esta emergencia del lenguaje, conforme a la cual el objeto de la representación deviene el indicio de otra cosa.
- 8. La conciencia no sólo es una forma de experimentar el mundo, sino también y ante todo una forma de comprenderlo desde sus propias estructuras de aprehensión. Sin embargo, fenomenológicamente considerado, el *trabajo mismo de comprensión del mundo* se torna anónimo para la conciencia que no tiene distancia respecto de sus propias operaciones. En este sentido, como sostiene el semiólogo Yuri Lotman, la conciencia es "modelizadora" del mundo, de la misma manera que es siempre lingüística. La diferencia respecto al arte consiste en que en éste se reflexionan esas modelizaciones anónimas, y en este sentido las obras de artes constituyen sistemas modelizadores secundarios y corresponden a los modos en que la conciencia reflexiona su propia modelización natural, pre-reflexiva, del mundo. Es en este sentido que, por ejemplo, el cuerpo en la danza no se exhibe en su gloriosa "naturalidad", sino todo lo contrario: el cuerpo comparece como un signo.
- 9. No sólo no es posible pensar un contenido sin estructura (porque la conjetura de una experiencia fuera del lenguaje es algo inverosímil), sino que tampoco existe una estructura sin contenido. Es decir, ninguno de estos elementos puede desbordar al otro, pues no hay más contenido que el que la estructura puede transmitir, pero tampoco hay "más" estructura que la requerida en cada caso por la experiencia de un contenido dado.
- 10. Que el cuerpo en la danza constituye una "modelización secundaria" de la realidad extra-artística no significa sólo que se ha construido a partir del lenguaje natural, sino que *altera* esa naturalidad y nos conduce a reflexionar

sobre ella. Por esto es que no se trata simplemente de que dicha naturalidad sea suprimida pues, si así fuera, no sería posible la comprensión del modo en que organizamos pre-reflexivamente nuestro mundo, y simplemente habríamos ingresado en "otro mundo", acaso en un universo de ensoñaciones "artísticas". Pero lo que ocurre más bien es que el arte *secundariza* el lenguaje natural. Existe, pues, un compromiso interno entre la conciencia y el lenguaje que no podría ser suprimido por aquella conciencia del lenguaje que tiene lugar en el arte. Por lo tanto, si bien la obra de arte implica algo así como una "textualización" del mundo, en la medida en que este lenguaje es también una modelización del mundo permanece siempre en relación con el lenguaje en su función natural originaria. En suma, es posible en el arte objetivar las formas y usos del lenguaje creando un "lenguaje secundario", pero no posible "salir" del lenguaje para objetivarlo absolutamente. Es precisamente la vocación de realidad en el arte lo que impide a este caer en la ilusión cotidiana de "decir la verdad". *El arte dice el lenguaje*.



"Otoño", Vídeo-danza de Laura Domingo (La Habana, 2014).

11. ¿Qué es el video-danza? ¿Se trata acaso de dos géneros del lenguaje artístico que se combinan conservando sus respectivas características en la producción de una estética de un cuerpo/imagen? ¿O estamos más bien ante la constitución de un tercer género, que opera visualmente y reflexiona con sus propios recursos?

Estas preguntas son las que surgen inmediatamente cuando intentamos superar la idea que se impone inercialmente, a saber, que estaríamos asistiendo a un video ("registro") cuyo asunto es una obra de danza ("contenido"). Por el contrario, considero que la obra de video-danza se construye en el espacio/ tiempo de la cámara. Es decir, el lenguaje audiovisual tiene en el video-danza una presencia que está dada precisamente por el hecho de que intervienen en la producción de la imagen las operaciones que son propias del trabajo de registro y edición tecnológica de la imagen: los desplazamientos de la cámara, la edición de la fotografía del video, la administración del color y el blanco y negro, el montaje, el control de la velocidad, etc. No se trata de que la danza se subordine a los recursos del video, sino de que en el video-danza aquellos recursos tecnológicos devienen una poética de la imagen.

12. En general en las artes, un contenido cualquiera (un tema, un motivo, un referente, etc.) no puede siquiera existir sin una estructura dada. De un determinado contenido sólo se tiene noticia en cuanto que éste se da a un sujeto (receptor) en una transmisión adecuada, por lo tanto, el contenido no ha sido simplemente "producido" por las condiciones técnicas, culturales, políticas, etc., del receptor, sino que posee un peso propio; la imagen es portadora de una realidad trascendente al sujeto que lo recepciona. Sin embargo -y esta es una paradoja de las artes-, no existe ningún contenido que pueda darse con independencia de una estructura de lenguaje: no encontramos un contenido sin forma –absolutamente original, virgen, inédito- ningún contenido ingresa por sí mismo en el espacio de la representación, no posee peso propio. El problema es que la conciencia de un determinado contenido implica, como venimos señalando, la operación de una estructura dada, pero implica también un cierto retraimiento de esa estructura en relación a la conciencia del receptor, de tal manera que la atención inmediata de éste se dirige hacia el "contenido" y no hacia la estructura, esto es, no se orienta reflexivamente hacia la "conciencia del contenido" (conciencia reflexiva de la conciencia pre-reflexiva). Entonces, si en general no existe más contenido que el que se da en una transmisión, la cuestión es cómo ese contenido se presenta sin embargo como siendo trascendente al

evento mismo de la comunicación. Dicho de otra manera: ¿cómo es que la estructura "desaparece" en el protagonismo del contenido? El arte ha trabajado siempre en la emergencia del lenguaje que constituye nuestra experiencia del mundo, se ha servido en cada caso de determinados motivos para reflexionar las estructuras del efecto de inmediatez. En esto ha consistido la condición esencialmente moderna del arte. En este sentido, me interesa el hecho de que en la danza el cuerpo sirva precisamente a esa operación. Si el cuerpo es un recurso estético fundamental, entonces estamos ante procesos de des-naturalización del cuerpo.

13. En efecto, en el video-danza asistimos a una densidad de la imagen que se trabaja de diversas maneras, pero consideramos que el recurso transversal es *el cuerpo como una diferencia en la imagen*. El cuerpo ha sido en la danza contemporánea no sólo el recurso fundamental de la coreografía, sino también la clave de comprensión de sus poéticas, en que luego de la emergencia moderna del *movimiento* en la coreografía (que desplazaba la importancia de la articulación narrativa del tiempo de los cuerpos), ha venido a emerger el *cuerpo mismo* como soporte de la danza.

14. Lo que la obra transmite no son hechos particulares, sino una modelización de la realidad. Lo que ocurre es que esta modelización se "naturaliza" cuando opera como la estructura de la conciencia del receptor, es decir, cuando "desaparece", por ejemplo, en la pre-comprensión que el lector tiene de los contenidos *narrativos* de una obra. Cuando esto ocurre, la estructura particular creada por el artista se corresponde *a priori* con las "conductas de entrada" del destinatario, y por lo tanto lo más probable es que la obra sea *consumida* en el proceso de su recepción. Es lo que puede ocurrir especialmente con estructuras narrativas (en la visualidad, en la música, en la literatura, etc., también puede ocurrir en la danza). He aquí el lugar de la densidad corporal del cuerpo en el video-danza, que opera como una exigencia otra sobre la familiaridad que el formato video puedo haber sugerido de antemano al destinatario. El video-danza se inscribe en el trazo contemporáneo de la danza, que corresponde a

la emergencia del cuerpo, en cuanto que –entre otras cosas- el cuerpo deviene soporte estético de los recursos técnicos de la cámara; pero en cierto modo también el video no deja de remitir el cuerpo al movimiento y, en ese sentido, a su trazo moderno. Allí en donde la danza contemporánea busca poner en escena la presencia (no la presencia "del cuerpo", pues éste es aquí más bien un recurso que pone en cuestión la ingenuidad de pensar que el cuerpo es la carne), el video-danza reenvía esta hacia la representación, en una tensión sin solución.

- 15. El problema de la comprensión referido a la obra de arte implica no sólo la emergencia del lenguaje, sino también la conciencia de que esa emergencia es ella misma portadora de una dimensión de significado. Es decir, que es precisamente el *contenido* lo que en la obra hace emerger las estructuras de modelización del lenguaje. Ahora bien, la emergencia de la estructura del lenguaje no es simplemente un "ruido" ni un excesivo artificio superfluo porque en el arte la estructura de modelización es parte esencial del contenido, incluso podría decirse que es verdaderamente el contenido de la obra de arte.
- 16. En la obra de arte el principio de la necesidad interna (que corresponde a la imposibilidad de separar la estructura artística en relación al contenido como tema explícito o su "núcleo" de inteligibilidad), hace del orden significante y de la materialidad de la visualidad lo medular. En el caso del video-danza, ninguno de los géneros pre-existentes (video y danza) puede ser considerado como un contenido respecto al otro, que entonces operaría como su estructura.
- 17. Enfrentado a la obra de arte, el destinatario (receptor) es consciente de estar ante una elaboración de lenguaje. Es decir, tiene presente que el autor ha decidido conscientemente los recursos de lenguaje, y que por lo tanto en su momento de elaboración hubo *otras posibilidades* que fueron desechadas. Con ello fue suprimida la exterioridad del lenguaje respecto del mensaje. En efecto, la aparente exterioridad del lenguaje en relación al contenido que se trata de comunicar, es un efecto que resulta de la absoluta *disponibilidad* natural del lenguaje cuando se trata de una transmisión no artística. En cambio, en el caso del arte, el trabajo consiste en incorporar a la obra el lenguaje natural, lo cual significa que los recursos ingresan en la dimensión del sentido, o acaso para ser

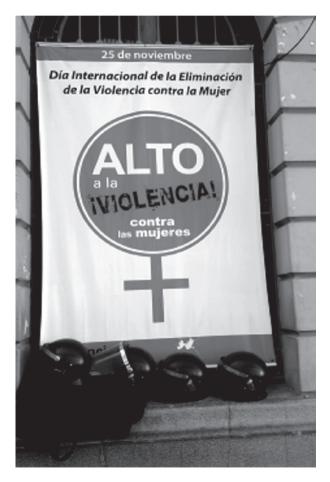
más precisos habría que decirlo en una dirección inversa: el sentido ingresa en los recursos, haciendo de éstos una *cifra*. En suma, la conciencia por parte del receptor respecto al control y a las decisiones a las que ha estado sometida la producción de la imagen es un elemento esencial a la recepción misma de la obra.

18. La comprensión de una obra de arte, en cuanto que implica una relación con la estructura misma que emerge en el nivel del mensaje o "contenido", requiere del momento de la "incomprensión": el receptor de la obra se ve obligado no sólo a descifrar el mensaje mediante un código determinado, sino también a establecer en qué "lenguaje" está codificado el texto. Podría decirse que el receptor debe no sólo comprender, por ejemplo, qué es lo que el coreógrafo está comunicando en la escena ("diciendo"), sino ante todo qué es lo que está haciendo.

19. En la actualidad, la entrega del cuerpo a los medios masivos de comunicación, que son propios del comercio de las imágenes, implica una radical separación entre el cuerpo y la conciencia, entre el cuerpo y el sujeto. Esta es la paradoja más profunda, a saber, que una cultura del "hedonismo" –como se ha calificado equívocamente a la actual sociedad de consumo- es más bien una cultura de la separación entre alma y cuerpo. La civilización moderna exhibe todavía esta impronta platónica. El ingreso del cuerpo en la representación tiene como rendimiento su desaparición y olvido, pues el cuerpo sólo adviene a la presencia como una alteración de la representación, como una alteración de su retórica instituida. Es decir, el cuerpo desparece allí en donde se lo había querido hacer aparecer asegurándolo en la representación para ser consumido en el mercado de las sensaciones.

20. El arte ha "colaborado", por cierto, con aquélla sobre-exposición del cuerpo, haciendo de éste una especie de institución de la alteridad. Podría incluso decirse que la representación de la crucifixión de Cristo describe el itinerario de una historia del cuerpo en la modernidad y de su problema estético fundamental: cómo representar lo impresentable sin suprimir la alteridad.

21. El cuerpo es un recurso expresivo por excelencia, porque no existe en el cuerpo nada que sea originariamente natural, o dicho más precisamente: *no hay nada natural en nuestra relación con el cuerpo*. Nos relacionamos históricamente, políticamente, socialmente, con el cuerpo. La idea de un cuerpo pleno "natural" es ideología. El cuerpo es ante todo finitud y exigencia, y acaso la exigencia mayor sea precisamente la de hacerse representaciones del mundo que el cuerpo deja a nuestra espalda. ¿Y qué sería tener un cuerpo sino precisamente *tener una espalda?* ¿Y no sería esa la condición de lo que llamamos experiencia del mundo, a saber, que la realidad siempre nos puede tomar por asalto?



Cartel y cascos policiales en el centro de La Paz, Bolivia, 2016 (fotografía del autor).

22. No se trata de hacer ingresar el cuerpo en la representación, sino de recuperar su *reserva* inagotable de sentidos por venir, su potencial de representación, como fuente de lenguaje. El lenguaje, habitualmente dispuesto como medio de comunicación (como anónimo y plástico soporte de "significados" que se hacen llegar a otros sujetos), puesto en escena se altera e interrumpe en su flujo comunicativo. De pronto no hay simple correspondencia y entonces vemos un cuerpo ingresando en la visibilidad, en esa presencia inminente que generan las prótesis del lenguaje, paradójica comparecencia que le da la mediación.

I. PRODUCCIÓN DEL SIGNIFICANTE VISUAL

Es la materia misma aquello que llega a significar cuando trasciende su quieta y silenciosa anterioridad. Entonces el sonido, la tela, la línea, las sombras, la textura, se develan como la expresión de un orden que anuncia su continuidad hacia el infinito... tras el cual se encaminan las palabras.



03 2009, acrílico sobre tela 80 x 80.

HACER EMERGER LOS PARAJES DEL SENTIDO EN EL LLENO DE LA MATERIA*

"La existencia contingente de los fenómenos nos invita a buscar algo distinto, un objeto inteligible, el Noúmeno, en el que cese tal contingencia" Kant: Crítica de la Razón Pura

"Noúmeno" es el término con el que Inmanuel Kant denominó a lo que en su filosofía consideraba como la Cosa en sí, esto es: el mundo antes de que sea objeto de nuestra experiencia perceptiva, la *realidad trascendente* de la cosa a la que *se refieren* nuestras percepciones, pero que no se identifica con éstas. No pretendemos en estas primeras líneas esbozar siquiera uno de los capítulos más complejos de la historia del pensamiento filosófico moderno, sino enunciar un problema que está a la base de las interrogantes que surgen cuando intentamos comprender el hecho mismo de la percepción del mundo. Es por lo demás, lo que hace el mismo artista, cuando nombra "Noúmeno" a la serie de pinturas que ahora reflexionamos.

En efecto, señala Kant que los objetos de nuestra experiencia no exhiben la apariencia de las cosas en sí mismas (que algo pudiera tener una apariencia en sí mismo sería una contradicción), sino el modo en que éstas se ofrecen a nuestra experiencia, es decir, las cosas se conforman a nuestras posibilidades subjetivas de percibirlas y conocerlas. Entonces, no vemos las cosas tal como son en sí mismas, sino de acuerdo a nuestras posibilidades de percibirlas, sometiéndose mediante nuestra sensibilidad a las formas del espacio y el tiempo (formas que en Kant sólo existen por obra del sujeto). Vemos fenómenos (=lo que aparece), vemos lo que *podemos* ver. Sin embargo, cuando nos dirigimos hacia el mundo —y nunca dejamos de hacerlo-, no esperamos encontrar "fenómenos", sino las cosas en sí mismas. Este es precisamente el problema que la serie "Noúmeno" de Menashe Katz nos propone: nuestro afán por relacionarnos con el ser de las cosas (percibirlas, conocerlas, recordarlas con fidelidad), se cumple en

^{*} Texto del Catálogo publicado con ocasión de la exposición "Noúmeno", del artista Visual Menashe Katz, presentada en la sala Chile del Museo Nacional de Bellas Artes entre el 12 de diciembre de 2012 y el 13 de marzo de 2013.

el aparecer de éstas. En esto consiste la gran obra del sujeto y sus recursos categoriales: *hacer aparecer el mundo*, no obstante, seguimos *pensando* que existe algo "más allá" de lo sensible.

Si cabe inscribir las telas de Menashe Katz en algún género pictórico, ese sería sin duda el *paisaje*. En efecto, en los cuadros parecen desplegarse llanuras, horizontes, montes, campiñas, ríos, parajes que se abren a la mirada del espectador, realidades que se le ofrecen a éste en la *distancia* que es propia de una mirada que contempla... pero se trata de *apariencias*. Dispuestos ante las telas en la sala, presentimos que nos enfrentamos a apariciones de las cosas, pero esto no quiere decir que debamos suponer en esos cuadros de "otra cosa", un sentido oculto por des-cubrir, como si tras las representaciones fuera posible pensar una realidad acaso "más verdadera", como si las formas difuminadas —a veces superpuestas al modo de transparencias o prolongándose bajo un mar de sobras- fuesen el plano manifiesto de un "contenido latente".



04 2001, Acrílico sobre tela, 137x80 cm., 2001.

En sentido estricto no existe un velo sobre la realidad de las cosas, porque es precisamente en *el régimen de las apariencias en donde nos encontramos con las cosas*. Hacer habitable la materia, generar distancias en donde poder alojarse y empezar a elaborar los sueños, abrir un espacio y un tiempo en la anónima

tautología del ser, en ello ha de consistir la elaboración del mundo. He aquí el privilegio de la idea de *horizonte*, término cuya etimología griega significa *limitar*. El horizonte es la línea que separa el cielo y la tierra, pero es también el trazo a partir del cual han llegado a existir para nosotros el cielo y la tierra, y es recién desde allí que los mortales comienzan a habitar en el espacio que se ha abierto con ese acontecimiento en el plano. No es una mera "representación" del origen, sino que *la representación misma es el principio de todo*: régimen de las apariencias, de las manifestaciones, de los fenómenos. Entonces, si hemos de considerar las telas de Katz como paisajes, no se trata sólo de figuraciones visuales, sino del trabajo de hacer(se) lugar en el espesor físico químico de las cosas, ciega fatalidad que nada sabe de los sueños del hombre que la hace ingresar en la representación. El hombre comienza a llegar al mundo cuando se inician las representaciones, porque son éstas las que le hacen lugar.

El artista comienza su trabajo ennegreciendo la tela. Este momento es clave para comprender el sentido de las pinturas. Pintar de negro toda la tela no es sino pintar el todo en la tela. En la tela, en el negro que funde en UNO los planos, los límites, los contornos, el universo se encuentra en el momento anterior a la creación. No podemos ver nada aún, ningún objeto se perfila, no hay escorzos ni perspectivas, tampoco tonalidades ni densidades, pero ello no significa que "no exista nada", por el contrario, todo se halla en esa tela. Pero es necesario no verlo todo, para ver algo; como también es necesario no saberlo todo, para conocer algo. La subjetividad no puede relacionarse desde su condición finita con el ser en sí de las cosas, porque para que sea posible percibir el mundo no basta con que el mundo exista, sino que requiere que las cosas se le manifiesten, que se le aparezcan, que le salgan al encuentro. La condición finita del hombre es su sensibilidad. Que las cosas se arrojen sombra unas sobre otras, que el cuerpo de una obstruya en parte el cuerpo de otras, que la nitidez de los objetos sea variable, que no pueda el sujeto observar al mismo tiempo el rostro y la espalda de las cosas, todo ello expresa la condición finita (sensible) del hombre. Necesariamente habita éste el mundo haciéndose representaciones, y esta necesidad viene de su finitud como sujeto.

La serie de piezas reunidas en "Noúmeno" constituyen una propuesta pictórica acerca de la actividad conformadora de mundo por parte del sujeto. Por cierto, a veces los efectos de claroscuro sugieren al espectador imágenes

oníricas y elaboraciones narrativas, no siendo descaminado ensayar en la recepción ciertas ficciones que escenifican lo que vemos. Es un rendimiento insoslavable de estas pinturas el hecho de que ensimisman a los espectadores en sus propios mundos privados. Pero lo fundamental no radica en un supuesto objeto que fuera trascendente a esas imágenes, como si se tratara de las viñetas de una historia visualmente cifrada, sino en los procesos mismos de configuración a los que dan lugar. Dispuestos ante la tela, nos preguntamos qué es lo que vemos, intentamos reconocer el fragmento de un mundo posible en esas imágenes tramadas por sombras, trazos, volúmenes, las que se ofrecen para el trabajo de nuestra propia actividad imaginativa. Las conjeturas visuales con las que ensayamos responder en cada caso a la cuestión -; qué es lo que vemos?-, no hablan sino de nuestra propia capacidad de elaborar historias. Porque el asunto de estas pinturas no es un supuesto y secreto imaginario biográfico en el artista, sino la imposibilidad de la nada, la necesidad por parte del sujeto de dar con esa anterioridad que desde siempre ha venido a satisfacer su voluntad de mundo.

No existe en la pintura de Katz un vértigo ante el vacío del ser, tampoco reconocemos alegorías de la ruina o de la decadencia de los signos; en suma, no estamos ante una poética nihilista (no obstante, como ya lo sugeríamos, su obra puede corresponder a las variadas ensoñaciones privadas del espectador, también a las nihilistas). Por el contrario, su trabajo se enfrenta al lleno de la materia. El punto de partida no es la nada, sino el todo. Nunca ocurre que la subjetividad haya llegado a su cita con las cosas adelantándose al mundo, y de aquí surge el poderoso problema que la pintura de Katz reflexiona obsesivamente: hacerse (un) mundo en medio de la materia que lo ha copado todo antes de que hubiese acaecido un primer asomo de conciencia. Trazar un horizonte sobre la insoportable anterioridad de la materia (no sobre la inimaginable anterioridad de la nada), ésta es la tarea que se ha dado el artista. Entonces la conciencia – siempre referida a algo-, nace como un fino destello de luz penetrando la oscura humedad de la selva, como una piedra cuyo cuerpecillo proyecta sombra sobre la superficie de un desierto sin horizontes, como una arruga que connota una experiencia bajo la piel, como el vello o la vegetación que connotan el tiempo de los cuerpos.

El artista procede haciendo aparecer los "paisajes" en la tela, va retirando el negro mediante brochazos, arañazos, frotaciones, rasgando en la oscuridad.

Como si caminando en la oscuridad que sumerge al sujeto en un todo originario, intentara aquél reconocer *algo*, y entonces ha debido comenzar a imaginar un mundo haciendo brotar desde el caos en el que demasiados mundos son todavía posibles, como en la pintura "Sombras y Oscuridad en la noche del diluvio" (1843) de William Turner. En cierto sentido, se podría pensar que el hecho de comenzar a percibir el mundo consiste en actos análogos a aquellos mediante los cuales el artista ha hecho emerger un paisaje de trazos, como la promesa de un mundo: la visión (también la escucha, incluso el olfato y el tacto) configura en cada caso un entorno, se orienta creyendo identificar lugares, objetos y rostros, como si se tratara de hacer que las cosas se manifiesten.



Encierro 1527.

¿Qué aspecto tienen las cosas cuando nadie las ve? La pregunta en cierto modo carece de sentido, porque el mundo sólo "tiene aspecto" cuando alguien lo saca desde su inconmensurable oscuridad, desde su silenciosa reserva, hacia el régimen de las apariencias. No sabemos cómo son las cosas cuando no las presenciamos. Tampoco tenemos certeza alguna respecto a si los lugares que

dejamos de ver hace ya mucho tiempo, corresponden a las imágenes que todavía conservamos de ellos. Sin embargo, no sólo aquellas cosas y lugares permanecen en nuestro horizonte de realidad posible, sino que hacemos naturalmente ingresar en un álbum imaginario lugares que nunca hemos visitado. Y podemos incluso recordar lo que en el pasado imaginamos, lo que alguna vez soñamos... imágenes de imágenes. Vemos imaginando. Cuando niños, supimos de esto.

En el abrupto despertar de una poderosa e inédita curiosidad, el niño se pregunta: "Cuando cierro los ojos. ¿la cordillera sigue estando allí?" Lucidez infantil, fascinante desconfianza en la solidez del mundo, en que el niño piensa que acaso lo que ve no reposa sobre sí mismo, sino sobre sus propias operaciones de percepción, es decir, piensa de pronto que *imagina que percibe*... Acaso lo que luego como adultos denominamos confiadamente "percepción" (con la certeza de estar tocando la superficie manifiesta del fondo del mundo) no sea sino fruto del olvido de la fuerza creadora de la imaginación. Las telas de Menashe Katz no nos conducen hacia el seno de la materia innombrada (pretensiosa ingenuidad metafórica), sino hacia el momento en que el ser ingresa en las sensibles fronteras de la subjetividad, restableciendo conforme a un régimen estético la relación interna que existiría entre el orden de las manifestaciones y la gravedad de lo que aparece en ellas. De lo contrario, es decir, si las manifestaciones de las cosas se consideraran como "meras apariencias", caeríamos en el contrasentido de estar ante una manifestación en la que nada se manifiesta.

Decíamos al comienzo, comentando a Kant, que cuando nos dirigimos hacia el mundo, no esperamos encontrarnos con "fenómenos" (apariencias), sino con el ser de las cosas en sí mismas. Pero siempre llegan las apariencias a satisfacer nuestro afán de acceder al mundo en sí mismo. No llegan como para consolarnos mediante "versiones" o "sucedáneos", sino que no es posible acceder al ser de las cosas sin que éstas *se manifiesten*, que emerjan desde el fondo común indiferenciado —en que ningún testigo distancia a las cosas entre sí-, que comiencen a perfilarse claras y distintas a nuestra percepción. Porque el *aparecer del mundo*, condicionado de acuerdo a nuestras finitas posibilidades

de percibir y comprender, es lo que *contiene* –y en un mismo acto *satisface*- a un desmedido afán de saber. Supongamos que, por un momento, el sujeto pudiera, en su relación con el mundo, prescindir de las condiciones subjetivas de la experiencia; es decir, hagamos el ejercicio de imaginar qué sería una experiencia del ser de las cosas *en sí mismas*, rasgado y sobrepasado totalmente el régimen de las representaciones. Si ello fuera posible, ¿qué vería el sujeto enfrentado sin mediación alguna al *Noúmeno*? Se hallaría el sujeto en la oscuridad más absoluta, sin poder siquiera distinguir los límites de su cuerpo y de su yo en relación a lo otro, ni mismidad ni alteridad, tan sólo la inmensidad indiscernible del todo.

El Noúmeno es el pensamiento que ficciona un acceso no sensible al ser del mundo. El poeta Novalis escribió: "Buscamos por todas partes lo incondicionado —lo absoluto- y encontramos siempre sólo cosas", lamento romántico ante la intrascendencia del mundo. En las telas de Menashe Katz, elaboradas desde un pensamiento estético de inspiración más bien kantiana, leemos: sólo buscando lo absoluto, nos encontramos con las cosas en el mundo, con sus parajes, sus senderos, sus perfiles, sus texturas, en el instante de su manifestación.



La noche no es simplemente oscura... ni silenciosa*

El día ha llegado siempre después. En el origen fue la noche... ahí comienza todo.

Los paisajes diurnos suelen disponerse para el trabajo desinteresado de una mirada que, en tranquila contemplación, recorre superficies, ensaya formas y articula azarosas pero logradas composiciones, acariciando texturas y, especialmente, experimentando el ensanchamiento de la subjetividad ante un vasto horizonte. El paisaje nocturno, en cambio, comparece como una inagotable profundidad, lo que provoca el trabajo de una imaginación que no cesa de proyectar sus propias ficciones, memorias y fantasías en el claroscuro. La noche es el *médium* de la subjetividad que se vuelve sobre sí misma, y entonces el mundo de las cosas, en su cíclica profundidad, deviene una ocasión privilegiada para ensayar esa exploración. Porque si bien la noche es un momento natural en el ciclo de la rotación de la Tierra, lo cierto es que la subjetividad nunca se acostumbrará del todo a ese momento en que cae la oscuridad sobre su doméstico entorno.



^{*}Texto escrito para la serie fotográfica "Mirada nocturna" que el artista Rodrigo Casanova expuso en la Sala Zócalo del Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal, entre el 29 de agosto y el 4 de octubre de 2015.

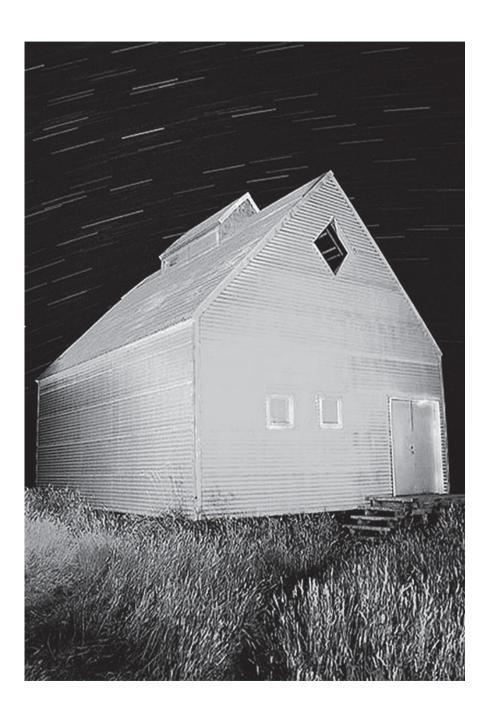
La noche cae lentamente sobre la tierra, es cierto, pero siempre es como "de pronto" que todo se transforma, y entonces lo mismo comparece ahora con un viso de alteridad... y es de pronto que se encienden las luces artificiales que auxilian la mirada. El silencio que en los parajes rurales parece afirmar su contraste con el bullicio de la noche urbana, no es simplemente "silencio", pues un murmullo de sonidos advierte a la subjetividad que ha ingresado en *otra dimensión de la percepción*. Es precisamente en este mundo que la fotografía de Rodrigo Casanova se adentra, no con un citadino interés en capturar anécdotas hechas de madera y vegetación o probar *in situ* el sorprendente poder de registro de las nuevas máquinas, sino que reconocemos en su trabajo la reflexión visual de un *caminante*. El artista recorre los lugares, "dibujando" con luz, en donde esta opera como una huella destinada a intervenir *la imagen misma* antes que la tierra y la hierba sobre las que pisa el caminante. La mirada nocturna no es el medio sino la obra.

Las imágenes de "Mirada nocturna" no corresponden al convencional registro de paisajes "telúricos", constituyen más bien el producto de una intervención lumínica de los parajes, incluso ahí en donde los efectos visuales han sido logrados por el lente dejado abierto y en exposición. Es decir, no es "la naturaleza" la que queda expuesta como pasivo objeto frente al poder de la cámara, como si esta fuese simplemente el instrumento de soberanía de un sujeto interesado en apropiarse, consumir y almacenar los vericuetos de un reino no humano ahí enfrente. Por el contrario, en "Mirada nocturna" es más bien el recurso tecnológico el que, con el movimiento de la tierra, queda *expuesto*, por ejemplo, al "desplazamiento" de las estrellas.



Casanova interviene esos paisajes, para entonces proceder a registrarlos. Algunas de estas imágenes fueron preparadas durante meses... primero imaginadas, luego programadas hasta llegar el momento de la intervención en el lugar y entonces proceder al registro. ¿Acaso significa esto una especie de "desnaturalización" de los parajes? Pero los dispositivos de la cámara son siempre —ya en su aparentemente neutro poder de registro- una intervención de lo dado. Aunque parezca paradójico, las escenas de naturaleza son inevitablemente producto de un imaginario de época, proyectando la subjetividad sus propias expectativas de "presencia". Incluso el ojo humano habrá de operar como una alteración de su entorno, no sólo conforme a su fisiología, sino porque la mirada es siempre histórica. La poética fotográfica a la que asistimos en "Mirada nocturna" se desmarca tanto de la pretensión de capturar a la realidad "en sí misma" como de las ensoñaciones burguesas respecto a dar con una "naturaleza virgen".

Técnicamente podría definirse la producción visual de Rodrigo Casanova como trabajos de "composición con luz". Sin embargo, sus intervenciones lumínicas nunca dejan de ser un modo de interrogar al paisaje acerca de



sus posibilidades. En una ocasión, por ejemplo, Casanova recorre la isla de Chiloé durante media hora en automóvil, para llegar al lugar desde donde hará el registro de una casa que se observa en la distancia bajo una vegetación arbórea impresionante. Y entonces aquella cabaña que durante el día ofrece el espectáculo de una *propiedad* que se levanta en medio de la naturaleza haciendo que esta se organice en torno a ella, en la noche comparece como un gesto, un dibujo trazado al interior de una inagotable profundidad que ahora emerge, fascinante e intimidante a la vez.



Los niños suelen desafiarse a abrir los ojos bajo el agua. El trabajo de Rodrigo Casanova es una invitación a abrir los ojos en la noche.



Sandra Molina



Jesús Román

El cuerpo estético de los procedimientos*

"Ya no se trata de preguntar ¿qué es el arte?, sino ¿cuándo hay arte?, ¿qué cosa hace el arte? O hasta ¿cómo nosotros, observadores, hacemos arte?" Yves Michaud: El arte en estado gaseoso.

El proyecto "Santo Domingo 1046 / 1066", de las artistas Sandra Molina y Jesús Román se nos ofrece inmediatamente a la admiración de su seductora estética de superficie, pero en esta contemplación se impone también, como un objeto inasible, la labor invertida en su producción –el tiempo de los procedimientos. En ese momento, comenzamos a buscar las preguntas adecuadas, esas que se hacen lugar *entre* la contemplación sostenida y la curiosidad distraída.

Durante el siglo XX el interés por el "contenido" de la imagen fue cediendo su protagonismo en favor de los procesos *subjetivos* de constitución de la representación y exhibiendo en ello la impronta de un romanticismo decimonónico. El Modernismo de los "mundos privados" en la estética del siglo XX tiene un importante antecedente en esta actividad de *ensoñación* del Romanticismo, en que el lenguaje se subordina a la tarea de generar universos habitados por los sentimientos y emociones de sus "protagonistas". En el Modernismo la subjetividad elabora una permanente recuperación de sí misma, rompiendo con el "realismo" y trabajando en la superación de la tradición. Su contexto es el despliegue performativo de la racionalidad técnica y los valores de la burguesía relacionados con el desarrollo del mercado y la naciente sociedad de masas. Enfrentado el sujeto a este universo in-trascendente, hará de la creación misma una "salida".

Más tarde, en un proceso que parece describir el itinerario de un movimiento en las artes que va desde la trascendencia del modelo hacia la inmanencia subjetivista de la representación, las obras pondrán en exposición la *materialidad* de la imagen misma, con lo cual la subjetividad abandona el protagonismo semántico de su "puesta en obra". En efecto, la emergencia crítica de los recursos (materiales, formales, técnicos, etc.) de la representación en la obra

^{*}Texto escrito para el catálogo de la muestra "Santo Domingo 1046/1066" que las artistas Sandra Molina y Jesús Román expusieron en la Sala Gasco, en Santiago, entre el 16 de marzo y el 27 de mayo de 2011. Imágenes cortesía de Sala Gasco.

no implicaban necesariamente el abandono de toda reflexión temática, sino precisamente el *agotamiento* del modo en que un determinado tema, contenido o idea habían sido presentados. Sin embargo, esto se conducirá necesariamente hacia el agotamiento de las posibilidades que se suponían reservadas e inagotables en la misma subjetividad creadora. Toda la discusión en torno al concepto de la "muerte del autor" se inscribe también en el movimiento que genera dicho agotamiento. El arte lleva a cabo de esta manera una doble operación. Por una parte, propone la reflexión crítica de una realidad que mediante la *ironía de la representación* es recuperada para el pensamiento. Por otra, lleva a cabo una reflexión de los propios recursos artísticos, lo cual plantea el tema de la *historia* del arte (a escala personal, nacional o internacional) considerando el desarrollo interno de la reflexión artística.

Desde hace un tiempo, la reflexión de la representación en las artes visuales ha dado lugar a un tratamiento radicalmente estético de la imagen que parece sugerir el agotamiento de lo que podríamos denominar simplemente como "la dirección crítica". El proyecto "Santo Domingo 1046 / 1066", de Sandra Molina y Jesús Román, podría considerarse como inscrito en estas formas del arte "post-crítico", que no abandonan simplemente la reflexión que durante el siglo XX las artes venían desarrollando sobre su propia condición histórica, sino que más bien dan un pasó "más allá" (¿un paso "al lado"?). La operación que podemos reconocer inmediatamente, enfrentados a las obras en la sala, consiste en un desplazamiento desde la referencia figurativa hacia el cuerpo mismo de la representación; pero luego, en una segunda instancia, ese cuerpo, la materialidad de la imagen, parece en cierto modo silenciado o inhibido por un efecto de superficie que no se sigue directamente de la materia exhibida de la representación. En este sentido, las obras de estas artistas se desmarcan del tipo de imágenes que se hacen reconocibles bajo ciertos rótulos academicistas como los de *kitsch* o *camp*.

Entre los múltiples antecedentes conceptuales y visuales de los trabajos de Sandra Molina y Jesús Román se encuentra, por ejemplo, la pintura de la artista canadiense Agnès Martin (1912-2004), atendiendo al uso minimalista que ésta hace del negro, el blanco y el marrón en sus telas, como también a sus pinturas "pixeleadas". Otro referente importante de mencionar es la obra del coreano Do Ho Suh (1962), considerando especialmente la estética de la

multitud que exhiben sus esculturas e instalaciones y los cuerpos blandos de acrílico transparente. No hablamos de "influencias", sino de poéticas visuales con las cuales el itinerario de estas artistas ha podido establecer un diálogo.

Un elemento que consideramos fundamental para intentar dar cuenta de lo que ocurre en "Santo Domingo 1046 / 1066" es la imagen que se dispone en cada caso como soporte estético de los recursos empleados. En efecto, el modelo fotográfico corresponde a un antiguo sector comercial de la ciudad de Santiago de Chile, en el que las artistas han adquirido los materiales con los que cada una ha llevado a cabo su trabajo. El título general del proyecto es tautológico respecto al "contenido", pues informa las numeraciones entre las cuales se encuentran comprendidas las fachadas comerciales que vemos a lo largo de la imagen. ¿Cuál es el sentido del hecho de que lo cotidiano se constituya en el asunto del arte? Reconocemos en esto la condición propiamente moderna del arte, pues lo cotidiano es el campo en donde el arte trabajará con plena autoconciencia la reflexión de sus propios recursos de representación. Por ejemplo, así como en las primeras fotografías de Niépce, en el siglo XIX, reconocemos una mirada pictórica, en que el sujeto de la toma busca todavía como motivo el bodegón o el paisaje naturalista, en la pintura figurativa se irá incorporando paulatinamente la mirada fotográfica, esto es, la mirada de encuadre, que atiende al registro del instante, a los silenciosos órdenes de las cosas y a la silenciosa rutina de los hombres afanados entre ellas. La existencia como labor, aparecen los oficios y la industria.

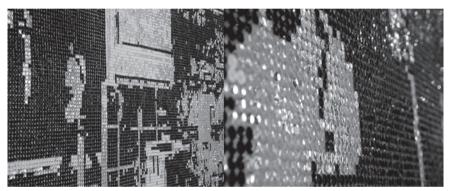
Históricamente considerado, el interés por lo cotidiano en el arte es todo lo contrario a un supuesto "realismo", pues se trata más bien del ingreso de la subjetividad en la inmanencia de un mundo "a la mano". El sentido estético de lo cotidiano se refiere aquí a los objetos que conforman el espacio de un mundo percibido y vivido a escala humana individual. Podría decirse que el sentido de lo que se denomina "vida cotidiana" viene a constituirse históricamente con el desarrollo de los medios que harán posible la existencia de un mundo "a la mano": el mercado, la técnica, la entretención, las rutinas de la existencia anónima de los individuos, el urbano domicilio de estas existencias en hábitos y rutinas de trabajo y ocio.

Especialmente entre los artistas más jóvenes, podemos reconocer un especial interés por investigar y procesar imágenes de lugares y situaciones cotidianas. Grabaciones en videos, fotografía, ejercicios con imágenes en 3D, registros de audio, etc., se dirigen obsesivamente hacia una estética de la cotidianeidad, la que corresponde muchas veces al entorno familiar o profesional del propio artista. ¿Por qué? ¿Acaso se trata de la expectativa de encontrar en ello una realidad más "auténtica", después de agotados los grandes relatos? ¿O se trataría más bien, por el contrario, de una especie de renuncia al interés por lo Real que posibilitaba pensar un itinerario político en las artes? Varios autores desarrollaron durante el siglo XX la tesis de que la pintura se orientaba históricamente hacia la consumación de su propia autonomía. ¿Autonomía respecto a qué? Se trataba, primero, de la autonomía de la representación respecto a los grandes relatos que informaban el sentido de lo Real. Aquella autonomía conquistada en la esfera de la representación por la pintura abstracta en los años cincuenta será posteriormente alterada y desbordada por el arte pop. Se trata de una especie de neutralización o puesta en crisis de la subjetividad, pues ésta va no se ensimisma en su propia actividad conceptual ni retorna a la inmediatez de las cosas cotidianas, sino que se extasía en la imagen misma. He aquí la clausura de la representación en la imagen. De aquí que el arte se dirija hacia la cotidiana objetualidad del entorno.

Ahora bien, pienso que "Santo Domingo 1046 / 1066" da cuenta de un cierto agotamiento de lo cotidiano como objeto de reflexión o lugar de lo Real. Estamos ante dos propuestas artísticas en las que reconocemos inmediatamente los intereses de las nuevas corrientes en el tratamiento de la imagen pictórica, con procesos y efectos que desbordan los problemas que eran inherentes al estatuto de la representación, y con ello también se desmarcan del horizonte de preguntas y expectativas que eran propias de la subjetividad. Estas obras ponen en cuestión el circuito mismo de la reflexividad. Es claro, sin embargo, que dado el formato bidimensional y el motivo representacional de la imagen de "Santo Domingo 1046 / 1066", no se trata simplemente de una operación indiferente a los márgenes del arte (considérese también que la superposición de tules y la disposición de las lentejuelas operan como capas de pinturas y pixeles respectivamente), sino más bien de la inclusión de determinados recursos esteticistas en el marco pictórico del cuadro de gran formato. Comparte, de

hecho, con las grandes pinturas la distancia requerida por el espectador para contemplar el conjunto de personajes, situaciones y objetos que constituyen el total de la representación. Sin embargo, a diferencia de las "grandes pinturas", al aproximarse a la pared, la imagen figurativa va desapareciendo por completo, y comienza a emerger el soporte de aquella; mas no especialmente la materia de la representación (como ocurría con la mancha y el trazo en las grandes pinturas), sino el procedimiento, la forma en que las imágenes fueron *materialmente tramadas* en su ejecución.

Cabe precisar que el proceso no llega a ocupar el lugar de la obra, porque la labor de la "mano de obra" ha sido subsumida en el rigor de la imagen: un *trabajo limpio*, como ocurre en el puntillismo de un Seurat o de un Lichtenstein.



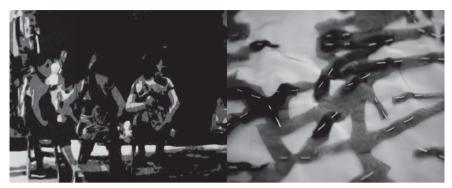
lesús Román

Podría decirse que "Santo Domingo 1046/1066" es una ironía del esteticismo, en un esfuerzo por una radical y completa autoconciencia del procedimiento. Expone la paradoja contenida en la idea heurística de *autoconciencia* en el arte, en cuanto que una autoconciencia plena debería terminar por identificarse con la carpintería misma de producción de la obra de arte: *autoconciencia sin reserva*. Respecto al trabajo aquí expuesto por cada una de las artistas podemos conjeturar, como parte del análisis, una suerte de coincidencia entre esfuerzo y autoconciencia, haciendo manifiesto lo que podríamos denominar una pura *voluntad de arte*.

La fascinación que produce en el espectador este artificio puesto en obra (puesto en imagen), impecablemente logrado por las artistas –enfrentado *in*

situ-, no exime al espectador de tener que ensayar una comprensión reflexiva del proyecto total. Incluso, podría decirse que es precisamente aquella fascinación por el artificio lo que exige preguntarse por el sentido en que ciertas posibilidades de la representación artística han sido aquí extremadas. Como si el telos del hacer del artista contemporáneo ya no fuera el de la autonomía reflexiva de la obra, sino el agotamiento de su propio potencial artístico, o como si por ahora dicha autonomía hubiese llegado a consistir precisamente en intentar agotar las posibilidades de recepción del arte, hasta dejarla sin palabras. De esta manera podríamos interpretar aquello que más arriba denominamos voluntad de arte, como una manera de entender el hecho aparentemente paradójico de que en la actualidad determinadas operaciones de radicalidad en el arte podrían implicar un trabajo de demarcación respecto a las lecturas políticas antes exigidas por la radicalidad en las artes, en la otrora expectativa de generar una distancia crítica respecto a los mercados de la imagen.

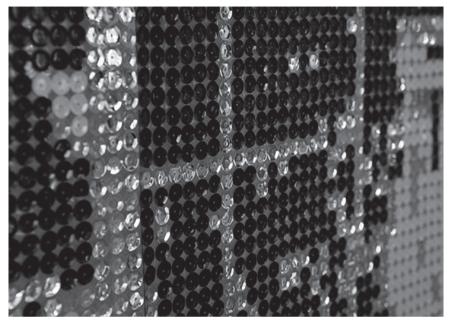
Especialmente relevante aquí es la pregunta por la relación entre la producción y la imagen que resulta de ello. Se trata, en principio, de un contraste entre el proceso de trabajo mecánico y alienante de confección -especialmente en la propuesta de Jesús Román- y la imagen que parece absorber y en cierto modo borrar ese trabajo y sus silenciosas jornadas en la superficie bidimensional. El trabajo de elaboración de las obras estuvo rigurosamente planificado, no sólo en relación a la economía de producción, sino también considerando variables subjetivas. En la obra de Jesús Román, dos ayudantes trabajaron en el largo proceso de pegar una a una las lentejuelas. Era necesario obtener un punto regular, por lo que se procedía llenando rectángulos de 20 x 10 lentejuelas (cada lentejuela tiene aproximadamente 1 centímetro de diámetro). En cuatro grandes paños se trazaron en total 990 rectángulos. Esta forma de proceder hacía posible saber que se avanzaba en el trabajo, pues en una escala de percepción directa de la obra en proceso, un avance significativo sólo se podía percibir cada tres días. En la obra de Sandra Molina, la artista trabajó en la primera etapa (calcar el patrón y ordenar los tules) con una ayudante, luego continuó de manera individual, mediante un procedimiento ya probado en trabajos anteriores, aunque con otras dimensiones.



Sandra Molina

Los tules –doce capas de tules, divididas en cuatro tonalidades- se superponen bajo el dibujo con el trazado de la imagen que deberá "aparecer" al cabo del proceso. Ciertos números sobre el dibujo indican la profundidad del corte que se deberá realizar en cada caso. Jesús Román también opera con cuatro colores de lentejuelas. ¿Por qué cuatro colores de tules y cuatro colores de lentejuelas? Cuatro son los colores que Jesús encontraba disponibles en el mercado para su trabajo: plateado, blanco, negro y transparente. Por su parte, y en correspondencia con esta condición en principio "externa", Sandra determinó para los tules, mediante un sistema de *Photoshop*, cuatro tonos con los que resolvería visualmente la totalidad de la imagen. Los tonos se obtienen de la siguiente manera: blanco=sin tules; gris 1=una capa; gris 2=tres capas; negro=doce capas. Así, dicha exterioridad quedó incorporada al concepto interno del proyecto, y también la pertinencia tautológica de la imagen y el título general.

También en la dirección de esta reflexión, cabe ensayar un contrapunto entre ambas obras. El trabajo de Jesús permite una máxima economía de materiales, dado que el número de lentejuelas "falladas" es mínimo; en cambio, las labores de costura y recorte con las que necesariamente debe proceder Sandra deja una gran cantidad de retazos, inutilizables. Los procesos de Jesús y Sandra se contraponen, pues, desde el punto de vista de la economía de materiales, como la cocina a la costura.



Jesús Román



Sandra Molina

Se trata, por cierto, de una estética artística que es propia de una etapa del capitalismo en que –conforme a un imaginario que viene siendo elaborado por los media desde los 60'- los íconos de esta forma de producción ya no lo constituyen el obrero y la fábrica, sino el supermercado y el consumidor. La absorción del trabajo en el producto visual podría ser concebida como la operación de un sintetizador. La tecnología de este procesador de sonidos permite, por ejemplo, sintetizar en un único sonido toda una obra sinfónica. La sinfonía "está allí", lo sabemos, incluso lo presentimos, pero no la escuchamos en lo que oímos. Así también, al ver "Santo Domingo 1046 / 1066", un presentimiento se nos impone casi de inmediato: "¡Cuánto trabajo!" -¡cuánto tiempo concentrado (sintetizado) en este espacio!-, pero no sabemos realmente en qué ha consistido esa enorme labor, no alcanzamos a representárnosla. ¿Por qué? Creemos que la cuestión planteada se debe a la dimensión radicalmente estética de ambas obras, es decir, a una cierta inconmensurabilidad existente entre la naturaleza del proceso y la naturaleza del "producto", una imagen que comienza a desaparecer tan pronto el observador se aproxima a ella, obedeciendo a la creencia de que la "primera fila" es siempre un lugar privilegiado. Entonces, la expresión contenida: "¡Cuánto trabajo!", significa: "¡Cuánto trabajo para producir esta imagen!". La voluntad de arte se ha consumado como una obsesión estética, que en este caso es también la estética de la obsesión. Todo el proyecto se ha organizado y realizado en torno a ese momento, el del espectador en la sala, observando detenido las imágenes y el trabajo en ellas "contenido". Luego comenzarán las preguntas.



La profundidad de la transparencia*

"En el fondo [en 'El gran vidrio'] hay muy pocas ideas.

Se trata, primordialmente, de problemas técnicos
con los elementos que utilizo, como el vidrio, etc.

Todo ello me obligaba a elaborar"

Marcel Duchamp

La exposición de Jorge Gaete en el subsuelo del Museo de Arte Contemporáneo se nos propone, ya desde el título, como una cifra. Pero el título opera también como una clave para ingresar al sentido mismo de lo que vemos en la sala. El nombre de Marcel Duchamp —en verdad, las siglas de sus iniciales: M.D.- nos sugiere, o más bien nos impone la idea de que aquello que permitiría comprender la propuesta de Gaete se encuentra en otro lugar, acaso también en otra época. ¿Es aquí Duchamp la vía para acceder a Gaete? No se trata sólo de tener presente las reflexiones críticas del artista francés acerca de las relaciones entre arte e institución o las ideas que década tras década se han ido acumulando en torno a su producción. Lo gravitante parece ser un acontecimiento relacionado con la historia de "El gran vidrio" (1913-1923), una de las obras más importantes del siglo XX. ¿Qué acontecimiento es ese?

Durante el traslado de "El gran vidrio" desde el Museo de Brooklyn, en 1926, la obra sufrió una trizadura. Duchamp incorporó ese accidente a la obra. Ahora bien, Gaete se interesa especialmente por el accidente de la trizadura, v precisa: "No deja de ser seductora la idea de que una de las obras más importantes del siglo XX haya sido provocado por una situación azarosa, una casualidad transformada en el paradigma del siglo". El "original" se encuentra en el Museo de Filadelfia, exhibiendo ahora múltiples trizaduras. Esto se debió -según una versión- a que la obra permaneció durante mucho tiempo debajo de la cama de Duchamp. Luego de que este se dedicara durante un tiempo a la tarea de reconstruirla, decidió darla por "definitivamente inacabada". Pero incluso el carácter "inacabado" de "El gran vidrio" se hace hoy pertenecer a la obra, a su sentido interno. Se nos plantea entonces la cuestión acerca de cuál es el lugar del azar en el arte, pero también debemos asumir la pregunta por el azar mismo. ¿Qué es el azar? ¿Acaso se trata de un acontecimiento que en su evanescente facticidad porta una significación desconocida? ¿O consiste más bien un hecho simple y completamente caído desde la gracia del sentido?

^{*}Texto escrito para el catálogo de la obra "Líneas desplazadas. A propósito de M.D.", que el artista Jorge Gaete expuso en Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal, , entre 26 de septiembre y el 9 de noviembre de 2014.

En general lo que denominamos azar implica siempre una relación entre dos materialidades. Por ejemplo: el modo en que caen las hojas desde los árboles y se disponen sobre la acera, la forma exacta que exhibe el nudo de los cordones de los zapatos luego de atarlos, el margen de diferencia observable en el trazo cada vez que una persona firma un documento, la inclinación exacta que han "tomado" los libros en cada uno de los anaqueles de la biblioteca, el número de teléfono que por equivocación una persona ha discado, etcétera. El espesor material de nuestra cotidianeidad está hecho de azar. Allí en donde la conciencia cree haber puesto orden, venciendo desde un régimen de inteligibilidad la prepotente y ciega intrascendencia de la materia, ésta exhibe, tarde o temprano, el secreto de su resistencia. Gaete reflexiona este fenómeno en su trabajo, por ejemplo, en "Pantallas blancas", en donde las huellas del pincel o de la gubia sobre las maderas dejan ver, antes que el calibrado propósito del artista, más bien el producto después de todo imposible de administrar en su puntual acaecer. Esto no significa que la materia misma carezca de orden, sino que se trata de un orden no humano, correspondiente a otra dimensión de lo real. Disciplinas tales como las teorías de la probabilidad, la estadística, la teoría de los juegos, la mecánica cuántica, la teoría de las catástrofes, constituyen modos de aproximarse la inteligencia a ese orden que parece exceder todo marco de la representación. También el arte ha hecho lo suyo en esto.



Las piezas que componen "Líneas desplazadas. A propósito de M.D." reiteran visualmente los nueve disparos con los que Duchamp habría impactado a su obra. En efecto, aquellos "impactos" recorren la muestra de Gaete. En realidad, en el caso de la obra de Duchamp, se trató de nueve disparos de cartuchos de pintura, los que fueron realizados con una pistola de juguete. En la inagotable proliferación de interpretaciones que la obra del artista francés ha provocado, es clara la constante de lo *maquinal*: todos los elementos que componen el "Gran Vidrio" se articulan entre sí como una compleja maquinaria en permanente proceso de ensamblaje, haciendo que se correspondan entre sí el deseo de sentido y el sentido del deseo (el afán por descifrar una visualidad y la necesidad de ese afán para ingresar en el juego de la obra). Porque de lo que se trata, al ensayar una interpretación de aquella obra canónica, es precisamente de desplegar el motivo de la novia y su relación con "los solteros". Cualquier elaboración de sentido bien hecha, puede sumarse a la inagotable historia de su hermenéutica.

Jorge Gaete cede también a la tentación, cede al deseo de encontrar o aportar un sentido, y su clave de ingreso son los nueve disparos. Esto es muy importante, porque nos sugiere que la cuestión verdaderamente decisiva para Gaete no es "¿qué significa el 'Gran Vidrio'"? sino más bien cómo opera esa obra. En lo inmediato, reparamos en el hecho de que ninguna relación se oculta al espectador, más bien al contrario, las relaciones se multiplican. Y cada nueva historia acerca de este proyecto que llega a nuestro conocimiento, no hace sino aumentar las relaciones allí contenidas. He aquí la profunda transparencia de la obra de Duchamp, que Gaete asume como dispositivo de producción —y lecturade su propio trabajo. En efecto, la transparencia (el dejar ver a través de) opera precisamente como diseminación del sentido en una trama significante que no estamos nunca seguros de poder cerrar para darle la palabra al "significado". Como se sabe, puertas y ventanas forman parte del itinerario artístico de Duchamp.

El "Gran Vidrio" es ante todo un sistema barroco de signos, pero implica también una historia, o mejor dicho: un espesor de relatos que se acumulan en una superposición en la que cada nueva información parece traer la clave para el inminente desciframiento de la totalidad. Porque acaso sea ésta finalmente la mayor seducción, a saber: que la única manera de descifrar el "Gran Vidrio"

consistiría en develar la totalidad de su sentido. Pero, como ya señalaba, el problema es que el *cuerpo significante* de esa obra se multiplica. Entonces la obra parece haber sido construida para generar la *expectativa de un sentido total* –como en una película de David Lynch- a la vez que una constante desactivación de los sentidos particulares que en cada caso se ensayan. Regresemos, pues, a nuestra pregunta: ¿cómo se relaciona la obra de Gaete con el proyecto de Duchamp?

La exposición de Gaete —en parte también su proceso de reflexión y producción- se ha articulado en torno a una obra de Duchamp que en su reiterada "transparencia" no deja de crecer en profundidad. Cabe por lo tanto inferir que lo que ha seducido al artista chileno no es propiamente una determinada interpretación del "Gran Vidrio", sino más bien el modo en que Duchamp dispuso, a partir de esta obra, una inagotable proliferación de sentidos. La minuciosidad diagramática con la que fue trabajando las relaciones materiales y de diagramas nos señalan la compleja trabazón de relaciones que constituyen este proyecto. Nada habría quedado "al azar" en ese proceso, por lo tanto, *cada elemento obedece a un propósito* o, al menos, a una decisión. Pero... ¿implica esto que cada cosa tiene su sentido al interior de esa barroca totalidad? Decidir algo, ¿implica necesariamente asignarle un sentido? Este punto es fundamental para despejar aquel "a propósito de M.D.".

Recorremos con Jorge Gaete la sala, caminamos entre las piezas de "Líneas desplazadas. A propósito de M.D.", hasta que nos detenemos en un punto, al fondo de la sala. Gaete traza virtualmente una diagonal en el espacio extendiendo su brazo izquierdo y me dice: "si observamos desde este punto y prolongamos la línea que proyecta esta pieza de la obra, veremos que se encuentra con la línea que podríamos trazar a partir de aquella otra pieza que está allá, a la izquierda... la trama de las disposiciones aquí corresponde a un dibujo". Luego, me cuenta un diálogo que tuvo con Francisco Brugnoli a propósito de la silla que ahora es parte de una de las piezas de la muestra, debidamente cortada, pintada y ensamblada a una mesa. "Borde de página (o la silla de Brugnoli)" es el título de esto. En la conversación que sostenemos con el artista, esas historias nos acompañan en nuestro recorrido. Nos encontramos, pues, en una exposición cuyas relaciones espaciales han sido tramadas en un dibujo rigurosamente resuelto en cada detalle. Como ha señalado el mismo

Gaete: "Estos trabajos obedecen a una serie de preguntas en torno al dibujo y sus desplazamientos, es decir, a las posibilidades que el dibujo permite desarrollar en contextos territoriales que están dentro o fuera de una superficie y que se construyen y materializan". Pero a la vez presentimos una serie de relatos que se acumulan, alimentando las expectativas de sentido en los espectadores. Así ocurrió con la enorme cantidad de especulaciones acerca de quién o qué es "R. Mutt", nombre –cifra- con el que firmó el hoy legendario urinario ("Fountain", 1917). El mismo Duchamp solía acompañar sus objetos con ciertas anécdotas que, desde su impremeditado acaecer, parecían contener y aplazar infinitamente el verdadero sentido de esos "artefactos". Por ejemplo "Un ruido secreto" (1916): un ovillo de metal sellado con dos placas de cobre y con un pequeño elemento en su interior, el que emitía un ruido al mover el ovillo. Duchamp decía que Man Ray había introducido ese objeto en el ovillo, y que nunca quiso saber de qué se trataba. Una vez elaborada, la anécdota se hace inseparable del objeto mismo.



Tal vez no se trata tanto de conocer esas historias, de consignarlas en sus detalles (en último término de difícil verificación), sino más bien de saber que tales historias existen; es decir, la exposición de Gaete –como el "Gran Vidrio" de Duchamp- se ofrece como una cifra de la cual forman parte esos relatos que acaecen ambiguamente entre el orden de la necesidad y el régimen de lo anecdótico. Entonces podemos inferir que la obra de Jorge Gaete, "Líneas desplazadas. A propósito de M.D.", es una lectura de la obra de Marcel Duchamp, "El gran vidrio", pero no al modo de una interpretación –una másque pretenda ofrecernos el sentido de ésta, sino que nos enseña cómo deposita el sentido en el objeto artístico. Se elaboran relatos, se deciden y calculan relaciones internas entre los elementos de una obra, se confeccionan acertijos como títulos, para que el espectador cruce el umbral buscando el sentido. Se ha querido ver en esto una ironía de Duchamp contra la institución artística y sus "mascaradas" e impostaciones. Pero no siempre ha de ser así. Duchamp decía que al jugar ajedrez ganar no era lo importante, sino "esbozar algo", y consideraba el desarrollo de una partida de ajedrez como un dibujo.

Cada uno de los objetos que componen la obra de Gaete en el MAC nos plantea una pregunta, operan como acertijos que esconden no un significado, sino en cada caso un *acontecimiento*. La clave nos lo ha dado el mismo Gaete leyendo "El gran vidrio": se trata de incorporar el azar a la obra, es decir, hacer que algo que corresponde en principio al orden de los accidentes, ingrese en la trama necesaria de una obra. De esta índole es, por ejemplo, el paño quemado por chispas de soldadura. La idea nace en el taller del artista. De pronto éste repara en lo que estaba *sucediendo* con la tela, las huellas que va dejando la soldadura sobre el género comportan una pregnancia de sentido, como una especie de *metáfora visual del acontecimiento* en lo que este tiene de azaroso, pero también de irreversible, como si en esas huellas se manifestara una suerte de enigmática trascendencia. Y entonces la corona de espinas bordada en la tela quemada tampoco es un ejercicio de "asociación libre". Las quemaduras —como *heridas* en el marco de la representación- operan al mismo tiempo una referencia a la poderosa relación entre la materia y el sentido, cuando la idea,

el concepto, el orden de lo inteligible, penetran gravemente la opaca y tosca materia de las cosas.

Gaete ha hecho de "El gran vidrio" de Duchamp una ventana para acceder a esta exposición. Un vidrio, como hemos sugerido anteriormente, de profunda transparencia. El interés explícito del artista es, según declara, hacer un reconocimiento a Duchamp. ¿Cómo ha procedido? Dejándose ver desde Duchamp... pero también proponiendo como obra su propia lectura de aquella obra del artista francés. En cierto sentido, se trata de un barroco juego de máscaras, un permanente desplazamiento de lugares cuyo efecto no consiste en encubrir(se), sino en hacer(se) manifiesto, en dar(se) a ver.



Performatividad arquitectónica del sonido*

"Tomado como objetividad real, el sonido, frente al material de las artes figurativas, es del todo abstracto" Hegel

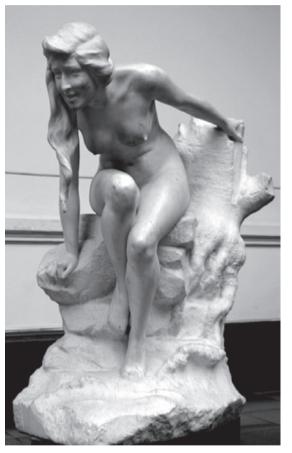
Las Audio Guías son aparatos que en los principales museos del mundo informan al espectador acerca de las obras que observa en su recorrido por las salas de las exposiciones. En el menú que el artefacto le ofrece, el usuario selecciona la obra acerca de la cual requiere ser "ilustrado", y también elige el idioma en el que escuchará dicha información. Las *obras* mismas son, por lo tanto, para el espectador, una instancia material de correspondencia y también, en cierto sentido, de *verificación* en relación al contenido del audio que acompaña su recorrido por el museo: autor, título, determinados procedimientos técnicos, circunstancias de su creación, etc. Se trata, en efecto, de una *escucha* destinada a orientar a un *espectador*, la voz se refiere a aquello que se ve, un objeto que el destinatario tiene empíricamente enfrente. Así, la obra concreta opera, en cada caso, como un horizonte de verosimilitud para la información que entrega el Audio Guía.

En el proyecto de arte sonoro "Audio Guías", la relación arriba señalada se invierte: el aparato transmite una información-texto que el espectador no tiene la posibilidad de corroborar en el espacio concreto en el que se encuentra en ese momento, sino que debe más bien seguirla, como se sigue una "instrucción", una pauta o un programa de comportamiento. En cualquier caso, el usuario debe aquí *elaborar visualmente el espacio* inmediato a partir de lo que escucha en el audio-guía, por lo tanto desarrolla una *experiencia auditiva del espacio visual*, a diferencia de lo que ocurre habitualmente en una visita al museo, en que la información se subordina al objeto inmediato de la percepción. De esta manera, en el proyecto "Audio Guías", el contenido del audio no puede ser considerado en modo alguno como meramente descriptivo, sino más bien como una proposición que el espectador debería actualizar.

^{*}El jueves 14 de enero de 2010 se lanzó en el Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal, el proyecto "Audio Guías: experiencias colaterales para espacios expositivos", en que participaron los artistas Mauricio Barría, Leonor Castañeda, Arlette Jequier, Rainer Krause, Marcela Trujillo, y Mario Z, y cuya curadora fue Leonor Castañeda.

Este provecto de arte sonoro tiene un carácter performativo. El audioguía opera la emergencia de un sistema de percepción y comprensión del entorno, organiza un espacio reflexivo, porque el espectador es consciente de estar participando en su construcción. En este sentido, el sujeto deviene un observador de segundo orden, consciente de asistir a un acontecimiento que se constituye a partir de su propia capacidad de dar realidad virtual al contenido informativo del audio-guía. Este poder realizador de la performatividad del mensaje consiste precisamente en que el auditor no sólo comprende el contenido del "mensaje", sino que deja orientar su conciencia en el espacio a partir de esa comprensión. El visitante en el museo escucha su audio-guía en conformidad con lo que podríamos denominar una expectativa espacial, es decir, se trata de un mensaje pragmático que el espectador efectúa. Si, como señalamos, el contenido de la escucha no es una descripción, tampoco podría considerarse como un manual de instrucciones (incluso en aquellos casos en que se propone una serie de "instrucciones" o de "recomendaciones"), pues aquel contenido debe ser comprendido en su visualización particular, lo cual implica siempre un grado importante de interpretación. No es sólo un "estímulo" para poner a trabajar la imaginación (ejercicio que, por lo demás, podría ensayarse sin asistir empíricamente al Museo), ni un procedimiento cuya correcta ejecución pudiese al final corroborarse en un "hallazgo", tampoco consiste en una mera experiencia sensitiva.

Por ejemplo, la pieza de "Echo". Mauricio Barría Se trata de una dramaturgia sonora en formato de audio-guía compuesta especialmente para este proyecto. Desarrolla la idea de desaparición, a partir de la cual da lugar a una confrontación entre sonoridad v visualidad. Barría entiende como esencial a la dramaturgia "un flujo de intensidades que busca generar un efecto determinado en el aquí y ahora de un sujeto". En este sentido, una dramaturgia implica siempre un tipo de performatividad, v este es precisamente el recurso que Barría puso en escena mediante la figura de un narrador que va entregando instrucciones al espectador, dirigiendo el recorrido de este de acuerdo al verosímil de la voz del audio-guía. Tomando como motivo la escultura "Eco", de Rebeca Matte (en actitud de estar contándonos un secreto), el narrador orienta al espectador en su espacio real inmediato en el Museo, a la vez que lo introduce en un espacio ficcional: "se relataba -comenta Barría- la historia de alguien que supuestamente había desaparecido en el museo y que estaría enterrado debajo de sus pisos".



"El Eco", de Rebeca Matte, MNBA.



Del libro "['Kafkage] para mall", de Rainer Krause y Mauricio Barría (detalle de fotografía de Javiera Cristi, 2016).

En sentido estricto, se trata de una *intervención* del Museo o, más precisamente, una intervención de la experiencia convencional que hace toda persona que visita un Museo. Los visitantes pueden "bajar" el material sonoro para cargar sus audio-guías desde el sitio web del proyecto, y luego "realizar" la experiencia en el Museo. Al mismo tiempo, en esta visita se virtualizan las salas y los pasillos del edificio, transformándose éste en el escenario visual en correspondencia con un contenido de naturaleza esencialmente auditiva. Se proyecta necesariamente como una experiencia en el museo, en el espacio arquitectónico que es propio de éste, el que se constituye a partir de diversas posibilidades de recorrido y de atención por parte del sujeto. El proyecto opera por lo tanto al interior del verosímil de la institución Museo de Arte, siendo éste habitualmente un marco de recomendación estético, político y económico respecto a lo que allí se exhibe.

El espacio del Museo opera entonces como el soporte necesario de aquella realidad virtual, y deviene una dimensión interna –al modo de un *hardware*– de esa virtualidad. El Museo Nacional de Bellas Artes no es un recurso indiferente al sentido de este proyecto de arte sonoro. Este es un elemento muy importante a considerar respecto al sentido de lo que se denomina en general como *arte sonoro*. En efecto, éste implica siempre –a diferencia de las investigaciones y ejercicios que se realizan con el sonido en el horizonte de la música contemporánea— una intervención de la experiencia del espacio y el tiempo concretos de la percepción humana. A partir de la producción y administración de los sonidos, las obras de arte sonoro generan un margen de posibilidades que el destinatario debe explorar y actualizar, conforme a su propia capacidad de procesar subjetivamente la propuesta auditiva. Así, las obras de arte sonoro no se resuelven nunca en una especie de interpretación privada de la subjetividad ensimismada, como si se tratara de una mera ensoñación "interior", sino que se materializan en la percepción del entorno.

"Audio-Guías" es tanto una intervención de la experiencia cotidiana del espacio instituido del Museo, como también una reflexión acerca de las posibilidades del arte sonoro. Éste se propone en la actualidad como un lugar de experimentación estética, en donde distintas disciplinas artísticas – artes visuales, teatro, música, poesía— exploran y desplazan los límites de la experiencia en el arte.



"Diagramas", Hugo Rivera.

Una línea... una distancia infinita entre dos puntos *

Me llama especialmente la atención la *radicalidad* que exhibe *Diagramas*. Diría en principio que se trata de un gesto de radicalidad de Hugo, en su trabajo con el dibujo, y a eso podríamos agregar también, por cierto, *obsesión*. Existe de hecho una continuidad en este trabajo que Hugo ha venido desarrollando desde inicios de los 70, primero conservando los primeros dibujos, luego reiniciando el proceso. Sin embargo, me pregunto, ¿acaso la radicalidad que reconocemos en este trabajo no es, en sentido estricto, un intento por corresponder a ciertas *posibilidades extremas* contenidas en el dibujo mismo? Esta idea es precisamente lo que me ha interesado reflexionar a partir de *Diagramas*.

El dibujo ha estado siempre presente en la *mirada* de Hugo (en efecto, quiero decir *mirada*, mejor que "obra", o una mirada puesta en obra). Pero ¿qué entendemos aquí por "dibujo"? ¿Es necesario decirlo? ¿Acaso la respuesta no se nos impone de manera contundente en las salas de la Galería en la que nos encontramos? Lo que se denomina "dibujo" es, aquí, *la línea*. Para ingresar en el horizonte de sentido de este trabajo, ensayo preguntar por el comienzo de este proceso.

Esa pregunta me conduce, conversación mediante con Hugo, por cierto, hace unos días atrás en esta misma Galería, a una pintura de 1968. Se trata de aquella titulada en esta exposición con el parco título de "Pintura". Sin embargo, tiene este cuadro otro título. Se trata de manera casi explícita de una dedicatoria a Ad Reinhardt. En efecto, no sería descaminado pensar que es en su producción pictórica que Hugo iniciará su trabajo hacia el dibujo. Al respecto, escribe: "Me di cuenta que lo que había eliminado de mi trabajo era la parte gráfica –hacía dibujos para programar las pinturas, pero lo entendía [al dibujo] sólo como el encuentro diferenciador de dos planos- y de repente me entró una urgencia por detenerme a pensar acerca del dibujo". ¿Qué había ocurrido con la pintura?

Difícilmente puede la pintura, desde la pigmentada bidimensionalidad, reflexionar la realidad del espectador en un contexto histórico en el que las representaciones de lo real están siendo sometidas a procesos sociales, políticos

^{*}Texto leído el jueves 31 de julio de 2014 en la Galería D 21, en el lanzamiento del libro-catálogo de la exposición "Diagramas. Cuaderno paradocente" (ediciones Vaticanochico y Ocho Libros Editores), del artista Hugo Rivera-Scott.

e históricos e inédita magnitud. ¿Ha llegado a su fin el viaje hacia la subjetividad en la pintura? Este es lo que propone Kandinsky, por ejemplo, como fundamento de la abstracción no figurativa: "Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la mano fuerte de Nietzsche) se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo. La literatura, la música y el arte [visuales] son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real". La línea misma carece de referente en la realidad. En su libro *Abstracción y Naturaleza* Worringer afirmaba que no existe en la naturaleza nada que pueda corresponder a una línea recta; por eso –agregaba- la primera vez que un hombre trazó y observó una línea, ha de haber experimentado en su interior una profunda e inédita tranquilidad.

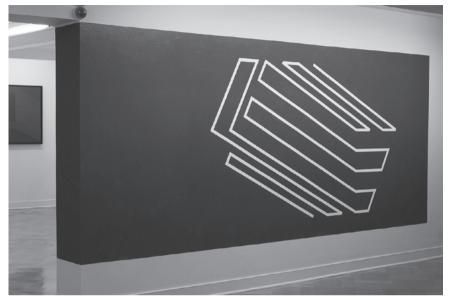


"Pintura", 1968.

Encontrándose los hombres enfrentados a un mundo que está siendo transformado por la razón instrumental (la industria, el mercado, las ideologías animadas por las utopías de la técnica, el arte se dirige hacia el "interior" de la

subjetividad, persistiendo así en el principio moderno de la autonomía del arte. Este es el gran capítulo de la abstracción que hacia la mitad del siglo XX dará lugar a los nombres de Pollock, Rothko, Reinhardt y Newman. Es conocida la caracterización que Ad Reinhartdt hace de su cuadro "Pintura Abstracta" (1954): "neutro, sin forma, ni grande ni pequeño, carente de tamaño, sin composición, sin cabeza, sin base, carente de dirección, sin brillo, sin textura, no lineal, sin contornos duros ni contornos suaves, no refleia su alrededor: una pintura pura, abstracta, no objetiva, intemporal, inespacial, inalterable, sin relaciones, desinteresada, un objeto autoconsciente, preocupado sólo por el arte". El pasaje me sugiere cierta sintonía con una de las nociones que Hugo propone para el término "diagramas" con el que ha titulado esta exposición: "una reflexión sobre el dibujo y sus alcances". Entonces Hugo deja la pintura. Sin embargo –y esta es mi hipótesis sobre su obra, quiero decir, sobre su itinerario-, abandona la pintura desde el cuadro; no deja simplemente "de pintar", sino que ha encontrado la manera de salir del cuadro. ¿Cómo? Concentra su atención en esa línea imaginaria que resulta de dos planos que se limitaban entre sí.

La supresión de la referencialidad se había efectuado en esa pintura dedicada a Reinhardt. En la pintura había renunciado al realismo, por cierto, pero también a lo figurativo, más aún: renunciaba incluso al valor expresivo de la abstracción (pues a partir de ese valor la abstracción invitaba todavía a mirar desde ella por sobre ella, hacia otra cosa). Había terminado por ingresar en la inmanencia del plano sin límites. Por eso es que la pintura ya no era un "camino" para él. Se hace pertinente citar otra noción más que Hugo nos entrega para el término "diagramas": "una extensión autónoma del trabajo que en ese tiempo vo venía realizando en pintura". En efecto, en la pintura había aparecido la línea, y esta podía ahora continuarse, prolongarse mediante un gesto que trazaba una dirección (al modo en que se piensa el sentido de un vector) sin ensayar en ello algún tipo de mímesis o de sugerir un desenlace, un lugar de llegada. Por eso señala Hugo: "la genealogía de este concepto [dibujo de conformación] está ahí: es el dibujo que capta un movimiento y no el dibujo que describe la figura". La línea se prolonga y no cierra una figura, precisamente porque es imaginaria y no territorializa en objeto alguno.



"Diagramas", Hugo Rivera.

Por cierto, también el gesto mismo desde el cual se genera la línea amerita un comentario. Se trata de un trazo continuo, es decir, realizado sin levantar la mano desde el plano. Exhibe en ello una cierta épica, a la que no le es del todo ajena una dimensión performática. He aquí otra de las nociones que Hugo determina para el término "diagramas": "una huella gráfica del gesto que lo realiza". El gesto exhibe la paradoja de una peculiar concentración en la "inercia" de la línea. El artista no está aquí "dibujando" en el sentido de "dibujando algo", lo que hace más bien es poner en obra la esencia del dibujo, la *línea*, todas las formas son abiertas. A propósito de la épica entonces, no se trata, por ejemplo, de la construcción y recorrido de "laberintos" (en los que la mirada tiene a resolver algunas de las formas), sino más bien de la concentrada tarea de quien camina sobre la "cuerda floja". El tramo está de antemano trazado, pero hay que hacerlo, es necesario andarlo, y lo que vemos no es el simple trazado de la línea continua (ese ha quedado oculto bajo la tinta), sino el camino recorrido en cada caso. Y tan pronto escribo esto, pienso en que esta muestra en D 21 es también la exposición de un camino recorrido, un camino de vida. Hay, pues, un relato contenido en las paredes de esta sala.

La línea se proyecta en su trazo desde una continuidad interna, una continuidad que le es esencial. Habiendo dejado entre paréntesis toda referencialidad externa -trascendente-, no tendría la línea por qué interrumpirse, por qué cerrarse o "completarse". Entonces, liberada de los marcos de la representación, la línea se continúa, poniendo en cuestión la diferencia entre interior y exterior, entre forma y contenido, así como ocurre también con la escritura... que cuando se prolonga, alterando esa especie de "guardiana de la referencia" que es la puntuación, pone en cuestión la diferencia entre significante y significado, entre sujeto y objeto. Y es que acaso, lo pienso ahora, la línea puesta en obra en el trabajo de Hugo, esa línea que en su despliegue inmanente no deja de ser nunca una salida en permanente ejercicio, es también un tipo de escritura. Quiero decir, la escritura correspondiendo a lo que tiene de más esencial eso que en el presente aún podemos denominar la obra: un núcleo de resistencia a cualquier tipo de agenciamiento externo, de subordinación instrumental, de sometimiento ideológico. Trazar una línea, esbozar una dirección en curso, transitar sin permanecer en el interior del cuadro pero, a la vez, sin terminar por llegar a un "afuera"..., no dejar de salir. Se me dirá acaso que sobre interpreto lo que aquí observo, pero ya decía que presiento aquí un relato de vida.



Hugo Rivera (izq.) junto al autor en Galería D 21.



Arte "después" de la historia

¿Por qué las alegorías más poderosas respecto al "fin de la Historia" construyen su cuerpo significante con retazos de la historia del arte?

En cierto sentido, el arte producido durante el siglo XX nunca dejó de dialogar con el diagnóstico decimonónico de Hegel respecto al fin del arte. Esto no significaba, por cierto, que ya no habría más obras de arte, sino el campo de éste había llegado ser por entero la subjetividad individual. El arte había agotado su poder generador de mundo y desde ahora en adelante su lugar sería el museo. Desde entonces los artistas han intentado alterar los límites de la individualidad, y este intento es lo que cabe denominar propiamente *arte contemporáneo*.

El ingreso del arte en el nicho de su *disponibilidad* informática, bajo el rótulo de "cultura universal", caracteriza un largo capítulo de la historia del arte. Se podría decir incluso que la idea de Historia del Arte nace precisamente de esa progresiva disponibilidad: la modernidad *inscribe* las obras del pasado (las valora y descifra) en la medida en que las distancia protectoramente del núcleo ininteligible la pura actualidad. Pero el eficiente soporte de esa disponibilidad va restando gravedad a aquello que intenta recomendar a las nuevas generaciones. La historia en general –también la del arte– va *perdiendo peso*, hasta ingresar completamente como información en un *pendrive*.





Francisco Navarrete

^{*} Este texto fue escrito para la muestra "Historia después de todo", que los artistas Marta Hernández y Francisco Navarrete expusieron en Galería BECH, Santiago, entre el 21 de junio y el 15 de julio de 2010.

La historia del arte es la *herencia* que el presente de la modernidad se destina a sí misma, no sólo en favor de la conciencia respecto a las "grandes obras" en lo que nos antecede, sino trabajando fundamentalmente en la producción de la idea de que el presente es el resultado de una historia, de una gran historia. Y las obras de arte serían precisamente aquello que hace grande a la historia. Es decir, más allá de las guerras, la tortura, la injusticia y los campos de concentración, habrían existido las obras de arte. De aquí se sigue entonces una primera lectura del irónico título de esta muestra: "Historia después de todo". Después de todo..., la historia, porque ésta es la idea irrenunciable de occidente, la que lo remite todavía a las esperanzas modernas que requieren del tiempo, porque su cumplimiento se ha hecho esperar desde que aquellas nacieron. Pero también leemos en ese título —ya señalaba su ironía- la exposición de la condición de la historia "después de todo". El estado de esa gran obra que sería la Historia.

Los trabajos de los artistas Marta Hernández y Francisco Navarrete no se refieren sólo a una cierta orfandad de las "grandes obras" en la época de la aceleración del tiempo en las redes y de la informatización del saber, sino también al agotamiento de la idea misma de Historia, esa que como "historia del espíritu" se reconocía en la historia del arte.





Marta Hernández

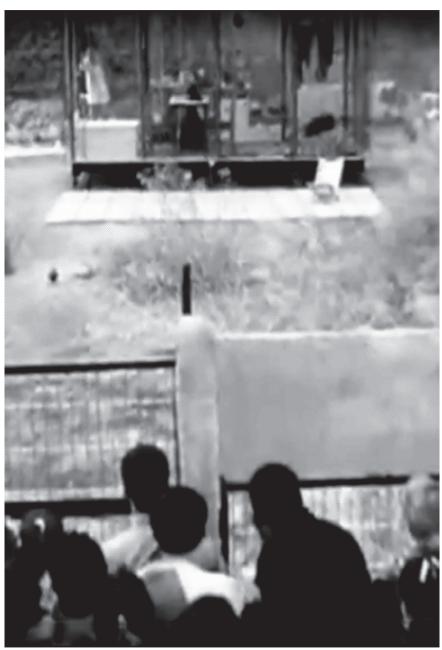
Las imágenes que Marta Hernández desplaza desde Wikipedia (la "enciclopedia libre") hacia un soporte bidimensional –que irónicamente se hace recomendar en cada caso por el marco que cita el barroco europeo-, denotan la ausencia de mundo de esas obras. Se trata de imágenes "con ruido" visual, precisamente el ruido que produce su ingreso en la disponibilidad de la red (el mismo ruido al que se acostumbra el usuario cuando, por ejemplo, en la pantalla se torna indiferente a la dimensiones y tonalidades originales de las obras).

Francisco Navarrete genera un "cuerpo arquitectónico" para esa Historia que hoy parece clausurarse sobre sí misma. Los 700 bloques en la Galería exhiben la impresión de autorretratos, extractados de grandes obras del arte clásico. La historia del arte se propone como habiendo sido, vertebralmente, historia de la pintura; y ésta como la reflexión-reflejo de la pintura sobre sí misma. El túmulo de la catástrofe nos sugiere un gigantesco espejo quebrado.

"Historia después de todo" es una obra sobre las paradojas que surgen en la actualidad de las credenciales históricas del arte.

II. LA INQUIETUD DEL CUERPO EN EL MARCO DE LA REPRESENTACIÓN

Tener un cuerpo es tener una espalda, un flanco siempre descubierto, una frontera que no hemos explorado. Porque el cuerpo nunca ha ingresado del todo en la representación, ha sido aquello con lo cual esta no ha dejado de medir su poder mimético.



"Casa de Cristal (Proyecto Nautilus)", Jorge Cristi y Arturo Torres, Santiago, 2000.

EL DES-ENCUENTRO DEL CUERPO EN LA REPRESENTACIÓN*

La cuestión que orienta estas reflexiones se refiere a la relación entre el cuerpo y los *límites de la representación*. Dado que, en sentido estricto, el arte nunca podría abandonar el espacio de la representación (aunque desde los comienzos del siglo XX ha ensayado de manera sostenida su alteración), ¿cómo es posible "tocar" los límites de la representación (exponerlos y reflexionarlos) y qué "poder" cabe atribuirle al cuerpo en esa operación?

Una de las discusiones más recurrentes en torno al arte de performance se refiere a los límites de estas prácticas respecto a los otros géneros de las artes. por ejemplo, el teatro y la danza. De hecho, cuando en estas artes -también en el cine- ciertos elementos más bien característicos de la representación se ordenan en torno al acontecimiento mismo de la escena como tal (y ya no al interior de un devenir narrativo), ingresando instantáneamente en el tiempo del espectador, se comienza a hablar de performance. Es cierto que la incorporación explícita y estructural de medios de registro y transmisión pone en cuestión algo que se le ha reconocido tradicionalmente a la performance como uno de sus fundamentos: el "rechazo a la representación". Pienso que este supuesto rechazo a la representación en la performance surge precisamente del protagonismo que se le reconoce al cuerpo. También las notas de transitoriedad y evanescencia tendrían que ver con la importancia del cuerpo. Incluso, dado el prestigio crítico que el acontecimiento y el cuerpo ganaron a lo largo del siglo XX, los artistas se aproximan a la performance como una manera de alcanzar rendimientos políticos en sus obras, como trabajos que ensayan reflexionar visualmente los órdenes anónimos que traman las existencias de los individuos. Pues bien, no es especialmente esta relación la que me interesa desarrollar aquí, sino la relación misma entre performance y política, lo que implica, por cierto, poner en cuestión la evidencia de una tal relación. Me interesa conducir la reflexión sobre la performance hasta donde sus límites anuncian tornarse indiscernibles respecto a la expresión política sin más, y en donde el poder del cuerpo como presencia se debe precisamente al espacio de la representación.

^{*} El presente escrito corresponde a las notas que sirvieron a mi intervención el jueves 25 de junio de 2009 en el Coloquio *Performance en Chile, 30 años.* He revisado el texto limitándome a aclarar las ideas expuestas, intentando no alterar el hecho de que fue escrito para ser escuchado.

Asistimos en la cotidianeidad de los espacios urbanos o en lo "excepcional" presentado por los medios de comunicación, a hechos en los que el cuerpo es sometido a situaciones, en las que se hace manifiesta la fragilidad material de la existencia humana, allí en donde emerge *el cuerpo del cuerpo*. El cuerpo como esa anónima gravedad partir de la cual se han construido los rituales del sentido, se diseñan las formas sociales de lo cotidiano y se proyectan las tareas de la razón.

En determinadas circunstancias la sola imagen del cuerpo puede llegar a provocar expectativas de un orden otro que el de la representación. En los Juegos Olímpicos de Pekín (2008), el pesista húngaro Janos Baranyai se dislocó el codo cuando intentaba levantar 148 kilos en la modalidad de "arrancada de halterofilia. En las imágenes resulta tan impresionante la lesión del atleta como la manera en que el cuerpo de Baranyai es ocultado a las cámaras y al público en general.



La fatalidad de la materia acontece como una herida en la gloriosa representación del cuerpo olímpico. En otro contexto, Marsha Gall ha propuesto de manera extrema considerar como "performers" determinadas expresiones corporales que acontecen en el espacio público, las que van desde las movilizaciones de las Madres de Plaza de Mayo en Argentina hasta los

kamikaze. ¿Podemos pensar un límite para este entusiasmo por los rendimientos emancipadores del cuerpo que miden su eficacia alterando a la imaginación? Recuerdo hace muchos años, en la Universidad Católica de Santiago, haber visto al poeta Raúl Zurita retroceder espantado ante la pregunta de una estudiante que sometía a su juicio la posibilidad de considerar el suicidio de Salvador Allende en La Moneda como un "acto poético".

En cualquier caso, en la performance el cuerpo operaría como un signo que "señala" ante todo su propia dimensión significante: el cuerpo como el frágil soporte del sentido y, ante todo, como la fragilidad misma del sentido, la inquietante estatura corpórea, orgánica, de la significabilidad. ¿No sería acaso éste uno de los rendimientos más importantes de la performance? Me refiero a la *fragilización de los idearios* que organizan el modo en que habitamos el mundo, para protegernos del caos que acecha a la institución de nuestros imaginarios. Creo que esa fragilidad, mucho más acá del arte, acontece cada vez que *asistimos a la relación interna entre las ideas y los cuerpos*.

A diferencia de una "acción de arte", la performance genera un espacio/ tiempo a partir del procedimiento corporal que ella lleva a cabo. En los 70' la performance se caracteriza por extremar las posibilidades de lo que cabía denominar "arte", lo cual significa conducirse precisamente hacia los límites de la representación. La pregunta que nos hacemos es: si el arte abandona el ámbito de la representación, ¿sigue siendo arte? Y ¿qué es lo que señala o marca ese límite? ¿Cómo se "contiene" una operación del lado interno del arte?

La condición requerida para que algo haya devenido *signo* consiste en que ingrese de alguna manera en el ámbito de la representación. Esto implica reconocer en ello el desdoblamiento interno en virtud del cual podemos comprender que "esto significa eso otro". En efecto, todo signo es siempre un *mediador* cuyo poder de significación opera por *sustitución*. Ahora bien, el cuerpo de la representación se ve alterado cuando la significación es algo que está *sucediendo*, porque entonces se constituye como un imperativo en la subjetividad del espectador, que por lo mismo durante un instante no sabe muy bien "de qué se trata eso", porque el orden significante se hace contemporáneo del orden del significado.



A comienzos de los años 60 el artista argentino Alberto Greco realiza en diversas ciudades de Europa los "Vivo-Ditos" (Vivo, de vivido y Dito del acto de señalar algo con el dedo). Mediante trazos con tiza en el suelo y pequeños carteles (del tipo: "esto es un Alberto Greco") el artista transforma la fugaz circunstancia del transeunte en una "obra de arte".

Aquí el espectador no es simplemente remitido desde el signo sensible a su referente, sino que es capturado por el *tiempo* de la remisión, el espectador deviene una instancia interna a la producción de significación, y esto es precisamente lo extrañante. En este caso, la potencia del signo consiste en su "fragilidad", y dicha potencia (que no consiste propiamente en un contenido nuevo o diferente, sino en generar materialmente un acto de *demorada* comprensión), que nace de la temporalidad del acontecimiento, pone en cuestión -sin suprimirla- la *distancia* entre la materialidad significante del signo y la idealidad de su significado.

Dada su constitutiva diferencia interna, el signo "protege" al sujeto respecto a la fuerza de la significación. Es decir, el ingreso de lo Real en la condición de signo hace posible la traducción que restituye una y otra vez el orden del mundo, pues los signos no remiten nunca a una realidad "en sí misma", sino en cuanto que su objeto participe también de la condición de signo. Así, el lenguaje no ingresa efectivamente en el mundo sin que éste ingrese en el lenguaje (volvere mos brevemente sobre este punto). Podría decirse que, en su función habitual, los signos protegen al sujeto del no-mundo. La pantalla de esa protección es

la representación. Esta es la paradoja que ha acompañado al arte, a saber, que la representación en el arte da a comprender la realidad en la distancia que la estetiza. Luego, reflexiona el arte sus condiciones de producción desde la lucidez crítica, que quiere minar los límites de la representación desde los cuales el arte se piensa, se produce, circula y se vende. Entonces, extremando este movimiento que se orienta hacia el desborde de la pura reflexión formal, encontramos el arte de la performance, particularmente aquella que intenta conducirse hacia los límites, no sólo para "transgredirlos" (cosa que formalmente siempre se refiere a los límites del género de creación en cada caso), sino para realizar "otro modo" de la significación. En la dimensión de la performance que aquí nos interesa reflexionar, el cuerpo produce significación precisamente a partir del momento en que comienza a alterar los límites (los hábitos) de comprensión del sujeto. Se trata, pues, de una significación que se realiza al haber minado la mediación, suprimiendo así el germen de universalidad que tiene lugar en la significación (esa universalidad que permite comprender lo singular como siendo el "caso particular" de una norma o de un concepto, o incluso como una excepción a éstos).

La performance detiene al espectador ante el cuerpo, captura reflexivamente su atención y ahora las expectativas del sujeto no se proyectan hacia el pleno cumplimiento de una "simbolización", esto es, no se espera al cabo una sustitución que reestablezca la señal hacia una realidad *previamente disponible* a la comprensión (previamente significada), sino que las expectativas se remiten hacia "lo que sucederá", inmediatamente. La performance provoca un modo huidizo de la presencia, pero presencia al fin. En un mundo normalizado, *habituado* y ensimismado, el sujeto no "encuentra" simplemente una salida mediante el cuerpo, sino que, en cierto sentido, el cuerpo es la salida. *El cuerpo del cuerpo*.

Es esencial al arte de performance la generación de sentido mediante el sometimiento del cuerpo a un procedimiento rigurosamente determinado (incluso allí en donde se trata de exponerlo a factores aleatorios). No intento elaborar exhaustivamente un "concepto" de performance, sino que lo que hago más bien es interrogar por el sentido del cuerpo considerando la *presencia* de éste como aquello que caracteriza al arte de performance, desde la fragilidad herida del *performer* hasta la incorporación de cada vez más sofisticados elementos

tecnológicos de presentación y registro; esos que la conducen arriesgadamente desde la voluntad de acontecimiento al show y el espectáculo.

Josette Féral señala la "confrontación con el público" como uno de los elementos más decisivos de la performance en la actualidad, especialmente ahora que otros atributos de la performance parecen va haberse extendido a artes tales como el teatro la danza, la poesía, o incluso la música. Esto podría implicar para algunos la exigencia de reinscribir a la performance en el principio de la relación arte/vida, exigencia que, como se sabe, caracterizó a las primeras vanguardias del siglo XX. No podemos asegurar que esta "exigencia" impida en la actualidad el ingreso de la performance en la "cultura show" a la que nos hemos habituado. Señala Féral: "la performance no tiene ningún referente exterior, más allá del proceso que ella misma engendra y graba. Es, antes que nada, operación, mecanismo, proceso puesto en avanzadilla por el sujeto para lograr su propia disolución en la alteridad de la materia, de la máquina. del sonido o de la imagen. Cuando la experiencia ha triunfado, las fronteras del sujeto se hacen permeables, porosas, permitiendo una experiencia de los límites"². ¿Realiza acaso de esta manera el principio moderno de la autonomía del arte? Creo que en el caso de la performance aquella exigencia sólo se entiende si se considera que ésta emancipa al cuerpo de su representación, pero sin abandonarla: exhibe un cuerpo cuya emergencia consiste en poner en cuestión las formas instituidas de representación. He aquí el carácter político de la performance.

La performance supone la previa "desaparición" del cuerpo en la representación, cuando los códigos y hábitos de comprensión de la realidad operan un allanamiento sin reservas de lo "Real". El cuerpo desaparece allí en donde la representación se ofrece como el transparente soporte de su disponibilidad. Entonces, el lugar de operación de la performance es la representación, siempre. Porque la "experiencia" de lo Real en el arte no puede tener lugar si no es al modo de una distorsión, una alteración o un desencuentro en la representación. En este sentido la performance trae siempre, aunque sea por un instante, la experiencia interna de un desconcierto, no debido a que en determinado instante se presente un contenido o idea diferente a lo que esperábamos, sino porque nos detiene en el proceso material de significación.

Esta captura implica siempre un tipo de violencia.

² Josette Féral: "La performance y los 'media': la utilización de la imagen", en *Estudios sobre performance* (varios autores), Centro Andaluz del Teatro, Junta de Andalucía, Barcelona, 1993, pp. 209-210.

El 25 de enero del año 2000 tuvo lugar en el centro de Santiago un acontecimiento que será recordado como "la casa de vidrio". Los arquitectos Jorge Cristi y Arturo Torres, pertenecientes a la Escuela de Arquitectura de la P. Universidad Católica de Chile, instalaron en un sitio eriazo, ubicado en la calle Moneda con Bandera, un proyecto de arte arquitectónico titulado "Nautilus, casa transparente", financiado por FONDART (5.290.000 pesos). Una joven, la actriz Daniela Tobar, de 21 años, se instaló a vivir en una casa de vidrio de escasos 4 x 2 metros cuadrados, realizando todas las actividades propias de una cotidianeidad hogareña en ese espacio transparente.

Como era fácil anticipar, el proyecto provocó reacciones de toda índole. Algunos lo consideraban como una ofensa "a la moral y las buenas costumbres" y la entonces directora del FONDART Nivia Palma declaraba: "ésta es la hipocresía de la sociedad chilena"; mientras tanto un grupo de diputados de la Concertación se hizo presente en el mismo lugar de la casa para expresar su apoyo a lo que consideraban como un "ejercicio de la libertad de expresión". Más allá de este debate, lo que más llamó la atención fue la conmoción que el hecho provocó en los ciudadanos. Desde tempranas horas decenas de individuos se agolpaban para observar a Daniela en la "intimidad" de su domicilio.



La acción de arte fue así desbordada por el fenómeno "sociológico" al que dio lugar: una ciudadanía para la cual el límite entre lo público y lo privado constituía *una frontera tan absoluta* que sus reacciones -entre un puritanismo escandalizado y la grosería destemplada- parecían vanos intentos por subjetivar algo que la desbordaba. La presión psicológica y el acoso sobre la joven fueron tan grandes que ésta abandonó la casa antes de lo que establecía el proyecto (en principio debía permanecer dos meses en el lugar), y fue reemplazada por el actor y profesor Víctor Hugo Ogaz. A partir de este momento la atención pública comenzó a decaer y finalmente el 8 de febrero la casa fue desmontada por sus autores. Sin duda que el principal protagonista fue el ciudadano de a pie, sorprendido en el centro de la ciudad por un acontecimiento que lo alteraba en medio de las inercias de su disciplinada cotidianeidad.

En general, la autonomía de la representación es posibilitada por la operación de la sustitución. Como ya señalábamos, no se da nunca una relación (de percepción o conocimiento) inmediata de "la realidad", sino que el sujeto requiere un proceso de identificación de lo Real; requiere, pues, saber "qué es eso": requiere un representante. El signo no corresponde de manera simple a la supuesta función secundaria de comunicar a otro una "idea" acerca del mundo, como si anteriormente el sujeto hubiera sido "tocado" por lo Real mismo y se hubiese hecho inmediatamente a continuación una representación de éste, sino que el signo hace posible la constitución misma del sujeto. Es decir, la posibilidad de "comunicar" la experiencia de lo Real es la condición de dicha experiencia. Esa posibilidad intersubjetiva opera como el fundamento de la comunidad a la que pertenecerían tanto el emisor como el receptor de la "experiencia que se "comunica". La intersubjetividad se constituye, pues, en tanto que comunidad logocéntrica; esto es que, en la idealidad de sus relaciones de sentido, existe separada de la caótica materialidad desde donde ha surgido ese orden de comunicación. La subjetividad nace a la vida autónoma con el olvido del caos de los cuerpos.

El caos desaparece en el *espectáculo* de las identidades y diferencias, y cuando el arte participa de la elaboración estética de lo "excepcional", entonces colabora con la despolitización de las representaciones de la realidad; es decir, elabora el "olvido" de lo Real en el mercado de las imágenes. Por el contrario, cuando la emergencia del cuerpo en la representación transgrede o desborda

la lógica de la sustitución, la comunidad logocéntrica resulta alterada. Porque el sujeto "espectador" ha sido tocado como sujeto precisamente en tanto que nacido en una comunidad que había "olvidado" el caos y con ello la violencia que anida en su propia historia. La performance en este caso "interrumpe" la comunicación cuando recupera la intensidad de las significaciones.

En enero de 2006 en las afueras del Museo Nacional de Bellas Artes, en el marco de la Quinta Bienal de Arte Joven ("Utopías de bolsillo", cuyo curador fue el teórico y crítico de arte Alberto Madrid) presenciamos una singular acción de arte. Frente al lado sur de la fachada del Museo, el artista visual Máximo Corvalán-Pincheira instaló la obra "Exposiciones Transitorias": el diorama de un paisaje desértico (propio del Norte de Chile), en cuyo interior interior se habían instalado a vivir—por todo el tiempo de la Bienal-Hugo Cerda (38 años) y Carmen Henríquez (36 años), una pareja de indigentes, quienes cotidianamente sobreviven trabajando como cartoneros. Frazadas, colchones y cartones son los objetos que constituyeron la cotidianeidad de Hugo y Carmen, expuestos a la mirada de los transeúntes y visitantes al museo.



Relémica instalación de Máximo Corvalán en el MNBA:

Roban a habitantes de casa-vitrina

Ante el delito y el enfoque mediático, el artista se cuestiona sobre la continuidad de su obra.

FRANCISCA BABUL GUEXÉ

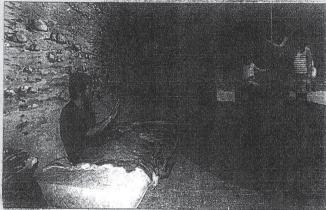
Ayer en la mañaña la casa-vitrina estaba vacía. Hugo y Car-men, los protagorústas de la ins-talación que Máximo Corvalán puso frente al Museo de Bellas Artes, se encontraban en la comisaría denunciando un hecho impensable: mientras dormían les sustrajeron las mochilas don-de guardaban sus escasas pertenencias. Esto, sin duda, inflarája polémica en torno a la obra.

La persecución de la prensa y los problemas que le ha acarrea-do la propuesta tienen molesto a Corvalán: "Estoy estudiando el futuro del proyecto y analizan-do su viabilidad. El problema es que Hugo y Carmen están muy entusiasmados en seguir". Y cómo no, si ahora la pareja

es el centro de la noticia: "Lo que estoy haciendo es de corazón y me parece muy bonito. Que le roter a una persona que vive en la calle es tremendo, pero segui-rentos hasta el final, pase lo que pase", sentencia Hugo.

Visión parcial

Además, la instalación va es parte del barrio. Los vecinos les ofrecen ropa y todo tipo de prorio de Planificación (MIDE-PLAN) se comprometió a conse-



CON PLENA CONCIENCIA.— "No me siento debrás de una vibrina, ni usado. Por el contrário, aquí soy alguien", señala Hugo.

guirles una mediagua. "Me con-sidero un aporte pero, además, nos han ayudado harto. No me siento detrás de una vitrina, ni usado. Por el contrario, aqui soy alguien", señala Hugo.

Máximo Corvalán agrega: "No hay manipulación de mí parte. Ambos tienen bastante claro en lo que están y más bien

son ellos los que están manejan-

do a la prensa". Milan Ivelic, director del Bellas Artes apoya al artista: "El creador quiere provocar una re-Bexión sobre la indigencia. Y, en este sentido, no se vulnera el respeto a la persona, sino que se muestra una realidad tal como es. Gracias a esta obra el museo se ha transformado en un interrogador de la sociedad, lo que me parece una tremenda contribución. Me he lanzado en picada contra los medios de comunicación porque ellos sólo se han abocado a un acontecimiento aislado, sin situarlo en su relación con el museo y con la se-gunda parte de la obra, que está dêntro del recinto".

La obra de Corvalán consta de dos etapas, una dentro y otra fuera del museo. En la calle se situd la casa-vitrina con la imagen del desierto nortino. La habitan

Utopías de bolsillo

La obra de Máximo Corvalán Integra la V Bienal del MNBA, donde participan once artistas emergentes, entre ellos, Nicolis Grum, Rodrigo Galecio y Camilo Váñez. Como las planteado el curador de la muestra, Alberto Madrid, las obras seleccionados "establecen resonancias con el imaginario del país", y en este contexto. Corvalán eligió los temas de la vigilancia y de la indigencia. "Ta sidea de esta Risonal se ver como lescritarios intensiones al como describados en como las cristians de como describados en como de como describados en como describados en como describados en como de como describados en como de como de como describados en como de como describados en como de como d

"La idea de esta Bienal es ver cómo los artistas intervienen el "La idea de esta Bienal es ver cómo los artistas intervienen el museo, proyectándo lo también hacia afuera, tomando como referente los iconos de la ciudad. Se pretende generar un cortocircul-to, descolocar al público para que reflexione sobre algo que ve todos los das "enfattza Milan Ivelic. Al respecto, destaca cómo de "factor robo" contribuye a la discusión pública: "Sin duda, el hur-toy se sparte de a lobra. Y esto nos hace penasa que sásti courrien-do com el comportamiento humano, porque refleja el escaso creci-miento cultural de Chile" miento cultural de Chile".

que sucede fuera del museo, proyectando las imágenes en una de las salas internas. Junto a

Hugo y Carmen. A la vez, una esto, se exhibe otra película que camara de vigilancia capta lo corresponde à tomas del dioraque sucede fuera del museo, ma (como se denomina a la casavitrina) la noche previa a la inauguración de la exposición.

No hay peor ciego

Muchos vecinos se acercan a menudo para verificar si Hugo y

mocios recunsos acurectas i uniciental para vernicar si nugo Carmen tienen alguna necesidad. Raút, "Lo quê se muestra aquí es la realidad. Y el hecho del robo es más realidad aún, porque cualquiera que duerma con puertas y ventamas abiertas está expuesto a eso".

poertas y ventanas abertas esta expuesto a eso".

Victor. "Sl a venda in se muestra en forma cruda, la gente
no la va... No hay peor clego que el que no quiere ver".

Estebam: "Creo que la gente que piensa que esto es una manpulación es, precisamente, la que se siente culpable de que la
indigencia exista, y no hace nada al respecto".

Carolina: "Es muy fuerte que se deba armar algo así para que podamos ver la pobreza, que está ahí, al lado nuestro, cada día".

PIROUE 2006 XII FESTIVAL DE MUSICA ROSITA RENARD



CENTRO RECREACIONAL CRUCERAL DE PIRQUE Coja de Compensación de Los Antes Virginia Subercascare \$201

Talle: Arte + Familia Taller de Mascaras en ARTEOUIN

El Museo ARTEQUIN te invita a participar lunto a tu familia on al Tellar Macca

AutoSummit el Lider de Fo



La obra generó todo tipo de juicios, desde aquellos que la objetaban por considerarla "fascista y antidemocrática" hasta quienes la celebraron como una forma de crear conciencia en la población acerca de los miles de individuos "que no tienen dónde vivir". La pareja había firmado un compromiso con el artista, acordando unos honorarios que los comprometía a permanecer en el diorama el tiempo de la Bienal, mientras tanto una cámara de vigilancia transmitía en directo hacia el interior del Museo lo que ocurría en las afueras. Esta instalación-performance hizo de los espectadores y comentadores de la obra el verdadero "sujeto en observación", pues demandaba a aquellos hacerse cargo de un espectáculo que los descolocaba: por unas semanas el arte *hacía visibles* a Hugo y Carmen en su indigencia. Entonces, el espacio urbano operaba como soporte de máxima visibilidad para dos realidades que participan una cierta invisibilidad: el arte contemporáneo en la interioridad estética de las salas de exhibición y la intemperie de aquellos individuos que habitan en la exterioridad concreta de la ciudad.

Hoy Chile parece vivir el clima social de una crisis o agotamiento de la esfera de la representación, de la sociedad como espacio lingüístico y estético de las diferencias y de la fuerza des-estabilizadora de la confrontación ideológica. Agotamiento del coeficiente revolucionario del conflicto. El espacio de la representación parece por ahora haberse cerrado sobre sí, y en este contexto una realidad supuestamente pre-discursiva emerge como "desnuda realidad" que se confronta con la oficialidad del poder. Proliferación de denuncias mediáticas desde la clase política y de un fervor "documentalista" con alto rating en la televisión, aunque muchas veces no se trata sino de una estrategia que utiliza ese espacio despolitizado para hacer aparecer situaciones cínicamente excepcionales. Es la ilusión de poder alcanzar lo Real más allá de la representación.

En la performance, el espacio de la representación se constituye como lugar de alteración y desencuentro en el imaginario dominante. El cuerpo no es lo otro que la representación, sino que opera como intensidad que pone en cuestión la frágil sutura entre la idealidad y la materialidad de la existencia.



La alas del deseo (Der Himmel über Berlin), film de Wim Wenders (1987).

AGOTAR EL CUERPO*

"Yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, o mejor, soy mi cuerpo" M. Merleau-Ponty

No comenzamos aquí por ensayar una teoría acerca de la danza, tampoco el análisis de determinadas teorías, sino el examen preliminar del fenómeno mismo del cuerpo en la danza. En sentido estricto, de lo que se trata en este escrito es de preguntar por el cuerpo a partir de ciertas reflexiones en la danza. El hilo conductor de nuestra mirada en este examen es el cuerpo en escena, pero no nos determinamos a describir e interpretar lo que el cuerpo hace. Preguntamos por el sentido del cuerpo en la danza, esto es, de qué manera, por qué procesos el cuerpo genera un sentido a partir de su propia materialidad, una materialidad que trasciende el mero positivismo de su existencia pre-dada (en que precisamente la existencia del cuerpo se ofrece desde una comprensión prerreflexiva como *anterior* al sentido que se le pudiese atribuir). Ahora bien, proponemos la tesis de que preguntar por el sentido del cuerpo en la danza implica preguntar por la condición histórica de la danza, en cuanto que el cuerpo no opera sólo como un recurso de significación, sino que su misma comparecencia traza un itinerario artístico y teórico para la danza. Este itinerario haría manifiesto el hecho de que la danza da cuenta del mundo en el que está siendo creada. Entonces, ¿por qué el cuerpo? David Le Breton señala que: "La danza contemporánea se encuentra profundamente inscrita en el problema del individuo y, por ende, en el problema del cuerpo: ella ha debido esperar, para desplegarse con la fuerza que le conocemos, el surgimiento del creciente individualismo de nuestras sociedades"³. ¿Qué es lo que habría debido esperar la danza? ¿Cómo entender el "individualismo" en tanto que condición del problema del cuerpo en el comentario de Le Breton? Éste considera el desarrollo del comercio como la condición más poderosa que dará origen a la modernidad: "El comerciante es el prototipo del individuo moderno, el hombre cuyas ambiciones superan los marcos establecidos, el hombre cosmopolita por excelencia, que convierte al interés personal en el móvil de las acciones,

^{*} Este texto fue publicado en la primera edición de la publicación digital "Traspasos" Cuadernos de Danza Contemporánea, en octubre de 2011.

³ David Le Breton: Cuerpo sensible, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2010, p. 104.

aún en detrimento del 'bien general'"⁴. Fragilizada la idea de *comunidad*, hasta que llega a transformase en una especie de entelequia discursiva, queda como residuo de la humanidad el cuerpo del individuo: *queda el cuerpo como el lugar del individuo*. ¿Qué es entonces "el individuo"? Ambición, soledad y desconfianza se van constituyendo en características constituyentes de la subjetividad moderna, y es clara la condición corporal de la finitud que en ello se expresa. El individuo comienza a corresponder en la actualidad a aquella forma de subjetividad que sólo encuentra "su" lugar en el cuerpo. Entonces, a la pregunta por el lugar del individuo hoy, podría responderse: *el lugar del individuo es el cuerpo*. Éste expresa entonces, con su emergencia en el mundo contemporáneo, el estado actual de un proceso de *atomización* de la existencia social del hombre, en que los vínculos han dejado de ser una necesidad natural.

Ahora bien, el individualismo viene a ser una característica dominante del mundo en el que se desarrolla la danza en la actualidad: "la danza moderna – escribe Le Breton- testimonia la soledad del hombre sumergido en un mundo en el que debe desde ahora inventar un sentido, un mundo que pierde sus antiguas orientaciones y se fragmenta, generando temor y exaltación a la vez"5. Así, Le Breton interpreta la progresiva emergencia del cuerpo en la danza en correspondencia con el proceso de individuación de la subjetividad, lo que no debe interpretarse como la conquista de una cierta soberanía, sino más bien como la disolución de un horizonte de sentido. Entonces, el individuo se enfrenta desde la soledad, desde "su" cuerpo (que en sentido estricto opera más bien como una instancia de expropiación sobre la subjetividad) a la tarea de generar un sentido de existencia, el que podemos pensar en un primer momento como el sentido para el hecho mismo de la soledad, cuya materialidad es el aislamiento: "La existencia del cuerpo parece remitir a una gravedad dudosa que los ritos sociales deben conjurar. Se trata, de algún modo, de una negación [del cuerpo] promovida al rango de institución social"⁶. El cuerpo desaparece en la distancia, es de esta manera como el cuerpo se transforma en un lugar de aislamiento. Y acaso podría decirse que un cuerpo equidistante es un cuerpo detenido, fijado en su pre-ocupación.

⁴D. Le Breton: *Antropología del cuerpo en la modernidad* [1990], Nueva Visión, Buenos Aires, 2010, p. 39.

⁵Cuerpo sensible, p. 105.

⁶ Antropología del cuerpo en la modernidad, p. 126.





En 1987 Wim Wenders realiza la película "Las alas del deseo". Memorable en ésta es la escena en que dos ángeles, invisibles a los ojos de los mortales, conversan sentados en un automóvil descapotable. El asunto de esta conversación es el deseo de tener un cuerpo, de hacerse a la finitud de las sensaciones, de los placeres y temores que implica existir en medio de la materia, ser parte del mundo mismo y no sólo un observador que asiste desde la eternidad al espectáculo de los seres humanos. Sin embargo, en cierto sentido los ángeles hablan desde una conciencia que en sus expectativas de una vida finita ya se ha hecho de alguna manera a la "coporalidad". Sólo pueden añorar lo que desde siempre se han "perdido" si han inexplicablemente "presentido" el cuerpo como finitud. No se trata ante todo de la condición mortal de la existencia humana, sino de la finitud que, fenomenológicamente descrita, constituye propiamente a la condición de encontrarse originariamente en un mundo y no simplemente "con" el mundo, como si la conciencia viniese desde otro lugar a reconocer "su" cuerpo.

En efecto, la conciencia comienza por encontrarse en un mundo y no con un mundo. Pero la actitud natural corresponde ya al hecho de encontrarse con un mundo "ahí delante". La conciencia no podría referirse a ese "delante" desde sí misma, es decir, no podría siquiera decir "yo", si no fuera porque ya se encuentra en el mundo, y no ha sido ella misma la que, *como sujeto*, se inicia "desde sí" en el mundo. Cada vez que en la tradición de la filosofía del sujeto se ha tratado de determinar la estructura de la donación de la trascendencia, se ha debido sacar a la conciencia del mundo, concebirla autónoma respecto del cuerpo, es decir, ha sido necesario aislar a la sensibilidad de la sensación (sensibilidad "sin mundo"), para poder indagar su estructura de *anticipación*. Pero esto es precisamente lo que ahora, desde una consideración fenomenológica, no es posible. ¿Qué

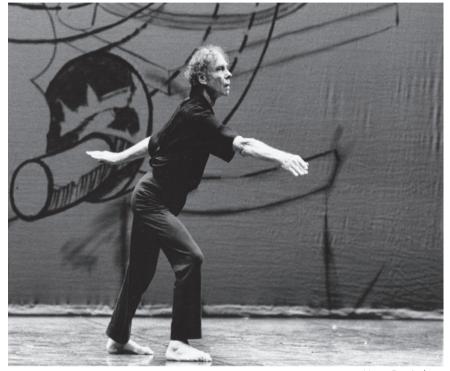
es, pues, aquella estancia originaria de la conciencia en el mundo, que no es posible remitir a una anterioridad? Escribe Merleau-Ponty: "Hay, pues, otro sujeto debajo de mí, para el que existe un mundo antes de que vo esté ahí, y el cual señalaba ya en él mismo mi lugar. Y este espíritu cautivo o natural es mi cuerpo (...), el sistema de 'funciones' anónimas que envuelven toda fijación particular en un proyecto general". El cuerpo es la anterioridad de la conciencia, y esto explica el hecho de que cuando la conciencia se refiere al mundo o a sus propias operaciones en éste, ya se encontraba inexplicablemente inmersa en el mundo. Es decir, con una expresión que ya hemos propuesto, la conciencia llega después al mundo, pues si lo anticipara vivencialmente se hundiría en la nada que ella misma no podría fundar. Sin embargo, la conciencia no podría llegar efectivamente después si no hubiese llegado antes, pero no antes "del mundo", sino antes de "darse cuenta" del mundo. Se trata aquí de una anterioridad que no es inherente al mundo, sino al hecho originario de encontrarse la conciencia en un mundo. O, dicho más precisamente, la irremontable anterioridad del mundo, su estar "ahí delante", se remite al hecho de cuando la conciencia ingresa en la "conciencia del yo" (la vida psicológica de la conciencia), se encuentra con que ya estaba allí, no simplemente el mundo, sino la conciencia-en-el-mundo.

Esa especie de *anterioridad constitutiva* de la conciencia intencional es el cuerpo. Merleau-Ponty habla de un "sistema de 'funciones' anónimas", porque en sentido estricto no se trata aquí simplemente del cuerpo como de un organismo fisiológico que permitiría [al yo] sentir las cosas a partir de ciertos estímulos, sino precisamente del carácter *inadvertido* del cuerpo para la conciencia de la "actitud natural". Lo que queremos señalar aquí no es el hecho de que la conciencia puede referir el cuerpo "del yo", tampoco el hecho de que "corporalmente" la conciencia atiende al mundo que le rodea –aunque de hecho lo hace- pues en ambas direcciones el cuerpo sale del anonimato y es en cada caso "mi cuerpo". Lo que queremos señalar es que, fenomenológicamente considerado, el cuerpo es el hecho mismo del mundo en el que me encuentro: "lo que vemos siempre es, en ciertos aspectos, no visto: es necesario que haya lados ocultos de las cosas y cosas 'detrás nuestro', si tiene que haber un 'delante' de las cosas, cosas 'delante de nosotros' y, por fin, una percepción".

8 Ibíd., p. 292.

⁷M. Merleau-Ponty: *Fenomenología de la Percepción* [Phénomenólogie de la perception, 1945], Península, Barcelona, 1994, p. 269.

La conciencia *no* se ha encontrado con el mundo luego de haberse "dirigido" hacia éste, sino que se encuentra en el mundo dirigiéndose hacia lo que se le anuncia precisamente en el rehusarse inmediato de la percepción, rehusarse en el que consiste la datitud del mundo como totalidad.



Merce Cunningham.

Ahora bien, el elemento protagónico de la danza moderna ha sido el movimiento, y el sentido del cuerpo en ella se ha desarrollado en correspondencia con aquél: "En mi trabajo coreográfico –señala Merce Cunningham (1919)-, la base de las danzas es el movimiento, es decir, el cuerpo humano moviéndose en el tiempo y en el espacio. La escala de este movimiento varía desde el reposo hasta la cantidad máxima de movimiento (actividad física) que una persona es capaz de producir en un momento dado. Las ideas de la danza proceden del movimiento y, a la vez, están en el movimiento. No tienen ninguna otra referencia. Una determinada danza no se origina en un pensamiento mío

sobre una historia, un estado de ánimo o una expresión; las proporciones de la danza proceden de la actividad en sí"9. No se trataría, pues, del "cuerpo en movimiento", como suele decirse, sino del *cuerpo del movimiento*. Podría decirse que lo esencial del trabajo coreográfico consiste precisamente en *generar movimiento*, y por lo tanto el cuerpo con sus gestos y desplazamientos constituyen los recursos para ello.

Pero, ¿qué significa la expresión "generar movimiento"? No podría entenderse simplemente como la acción de "poner en movimiento" algo, porque entonces el elemento básico sería ese elemento originalmente inmóvil que "se mueve". Proponemos la hipótesis de que el proceso de generar movimiento consiste en incorporar el cuerpo a un movimiento en cuya dinámica y configuración se subsume (no se subordina). Los cuerpos se hacen al movimiento haciéndose a la coreografía. Sin embargo, ¿qué es la coreografía sino precisamente el diseño de ese proceso en virtud del cual todos los elementos se van *haciendo al movimiento*?

En la danza el cuerpo emerge desde su pesada, anónima y opaca gravedad. Pero ésta no deja nunca de estar allí, como la dimensión desde la cual el cuerpo no cesa de emerger. En cada acción, en cada gesto, en cada ademán, en cada "actitud" (incluso estática, por cierto), el cuerpo no deja de remitirnos hacia esa dimensión desde la cual ha salido para articularse con los otros cuerpos. Ocurre como si el cuerpo requiriese de esa articulación con los otros cuerpos (los de otros individuos o con los cuerpos de los objetos) para no caer, para no retornar al silencioso secreto de la gravedad, como hacia el aún-no del mundo. Tan pronto un cuerpo se deshace de la configuración, tan pronto se individualiza respecto a los otros elementos (cuerpos) en escena, ingresa en el sin-sentido de la *inmovilidad* como su posibilidad siempre más inmediata. Se trata de una posibilidad ajena, extraña, porque allí el cuerpo simplemente se somete a la gravedad, se subordina a la lógica distributiva del espacio euclidiano.

Es precisamente reingresando en el espacio de las cosas (inmóviles) que *a la conciencia* le es restituido el cuerpo como máquina. Así nace el sujeto, confrontado al mundo como su objeto, en donde deberá ejercer un conocimiento y una voluntad de dominio técnico. Así nace la distancia en virtud de la cual el individuo nace al destierro –en una tierra sin dioses- y a la necesidad de crear

⁹Citada por Susana Tambutti en "Danza y Autonomía", DCO Ritmo, p. 6.

un mundo para hacer habitable la existencia. Entonces, podría decirse que en la danza se trasciende la distancia sujeto-objeto que domina las relaciones en el mundo técnico. El recurso para dicha trascendencia es el cuerpo, pero no en tanto que mera subordinación de la conciencia al cuerpo, sino en cuanto que en la danza éste es *movimiento*. Insistamos en que esto no significa que algo "se pone" en movimiento, sino que hace posible otro tipo de "relación" con el mundo, con las cosas, con los cuerpos. Precisemos: en la danza moderna el cuerpo no ha sido ni el punto de partida ni el punto de término de una "relación", sino que la relación misma es la que fluye, "a través de los cuerpos". Lo anterior se propone como el fruto de una descripción fenomenológica del fenómeno de la danza.

Si no es posible en la danza concebir el cuerpo fuera del movimiento (esto es, siempre inscrito en una configuración dinámica con otros cuerpos, en donde la relación entre los elementos es el movimiento, actual o posible), no es tampoco posible concebirlo fuera de una cierta modalidad del tiempo: el tiempo que se genera en el movimiento mismo. Lo cual pone en cuestión el estatuto de la representación como mediador de significación. En efecto, tal vez entre las artes, ninguna nos parece tan refractaria a la pregunta por el "significado de la obra" como la danza contemporánea. ¿Por qué? No me refiero a que la dimensión misma del sentido sea ajena a la danza, sino más bien a la pregunta por el sentido, como una pregunta que siempre demanda dirigir la atención hacia "otra cosa". Ocurre como si el sentido en la danza fuese en cada caso enajenado por la pregunta que en su misma enunciación lo echa en falta. Dicho de otra manera: ante la danza, el sentido se pone en fuga precisamente cuando se formula la pregunta por el sentido, porque quien pregunta genera la distancia que transforma la danza en algo así como una pintura en la pared o un volumen en un pedestal... o unos cuerpos en un escenario.

Ante una pintura, por ejemplo, exploramos su sentido *deteniéndonos* en ella, ejercitando ante la imagen una mirada reflexiva que entra en correspondencia con la emergencia de los recursos de significación que allí tiene lugar. Sin embargo, aunque resulta paradójico, podría decirse que nos detenemos en la imagen pictórica, debido precisamente a que no nos ha sido posible detenernos más en ella misma. Se trate de "La libertad guiando al pueblo" de Delacoix o de "Tío Rudi" de Richter, la dimensión de un sentido "contenido" en la tela se

impone inmediatamente, como instancia fundamental de la recepción misma de la pintura. La imagen nos ha enviado *inmediatamente* a la reflexión de sus recursos, sin que se posible detenernos en la imagen misma, porque el cuerpo de ésta es ya reflexivo. Siempre es posible intentar *regresar* a la imagen, a aquello que "no alcanzamos" a ver, o que sólo "apenas" vimos, pero intentaremos recuperarla precisamente sólo en esa operación de regreso. Es más, podría decirse que la comprensión de la pintura consiste en ese juego de "ir y venir" entre la imagen y lo que ella "contiene". La pintura nos *remite* inmediatamente hacia su sentido, aunque éste no será "revelado" nunca.

En la danza, en cambio, algo nos detiene en la presencia de los cuerpos. Virilio señala: "Mientras que el teatro y la danza —esas artes de la presencia inmediata- exigen aún una atención prolongada, apreciamos las artes plásticas de manera instantánea o casi (...)"10. Aquella "presencia inmediata" no está dada sin más por el cuerpo, sino por el movimiento, más precisamente: el cuerpo nos detiene (y en eso cobra presencia) en cuanto que se ha hecho *cuerpo del movimiento*. Nos detenemos precisamente ante un cuerpo que no está de ninguna manera detenido, y que en el movimiento no deja de remitirnos hacia su presencia, esa que se despliega en el tiempo de la obra.

Ahora bien, en la danza contemporánea, asistimos a la *emergencia del cuerpo*, lo que implica poner en cuestión la tesis según la cual el elemento protagónico último de la danza es *el movimiento*. El examen de este problema exige preguntar por la posibilidad de una tensión entre cuerpo y movimiento. Pero la cuestión nos conduce también hacia la pregunta por la condición constitutivamente histórica de la danza, condición que comparte con todas las artes cuyo origen las remite a una condición esencialmente moderna. "¿Qué es la danza?" sería precisamente la pregunta implicada en su devenir histórico. Se trata de una tesis según la cual las evoluciones y transformaciones que exhibe el arte en su devenir histórico, hasta llegar a su momento actual –contemporáneo-, pueden interpretarse como el desarrollo de una progresiva "depuración" de los recursos artísticos, en cada caso (teatro, artes visuales, danza, etc.), hasta decantar en una síntesis de los elementos que constituyen al arte, como *potencia pura*. Arribando la producción y reflexión artística hasta este desenlace, la obra ha suprimido toda operación mimética destinada a la *representación* del mundo.

¹⁰ Paul Virilio: "El procedimiento silencio", en *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 106.

Al cabo de este proceso, la pregunta "¿qué es la danza?" no recibe una respuesta, pues el arte no está animado por esa pregunta como una cuestión temática, sino que en su propio proceso histórico se conduce hacia lo más propio de su arte *como si* se tratara de responder esa pregunta.

Así como la pintura llega a su máxima abstracción en la obra "Pintura abstracta", de Ad Reinhardt, también la danza conquistará en cierto sentido esa "abstracción" al recogerse sobre sí misma, haciendo emerger en la actualidad el cuerpo del intérprete como siendo éste su *elemento mínimo de construcción*. Emergencia que pone en cuestión precisamente la condición de "intérprete" del bailarín, porque ahora el movimiento parece subordinado a la emergencia del cuerpo. Señalándose el movimiento como lo esencial, la presencia del cuerpo comparece en la medida en que sale desde su particular gravedad, y —como hemos señalado anteriormente- *se hace a* la coreografía como a la articulación de una cierta totalidad que sólo existe en (el) movimiento. Este tipo de presencia es lo que distingue a la danza respecto a las otras artes respecto a este mismo proceso de autorreflexión histórica, a la vez que la aproxima a la cuestión de la *performance* en el teatro.

El proceso histórico arriba señalado, corresponde a lo que denominamos la progresiva *reflexión de los recursos* de representación y significación en el arte. Su radicalización conduce hacia una extremación de la potencia de los recursos, en que ahora éstos son dispuestos en una escala de producción que desborda las formas de comprensión humanistas de la realidad (en la representación). Así como en la música contemporánea el sonido deja emerger el ruido como presencia, en la danza la coreografía, el movimiento, deja emerger el cuerpo mismo como *presencia*, pero a la vez como *agotamiento de la potencia de representación* por parte de los recursos.



"Los músculos también desean III", coreografía de Camilo Rossel, 2016.

El cuerpo ha sido, pues, un recurso fundamental en la danza contemporánea. en que luego de la emergencia del *movimiento* en la coreografía (que desplazaba la importancia de la articulación narrativa del tiempo de los cuerpos), emerge ahora el cuerpo mismo, como soporte de la danza. Por cierto, no se trata aquí sólo del trabajo coreográfico que se inaugura a partir de una especie de "llamada de atención" acerca de una dimensión hasta ese momento inadvertida, sino que cada período da inicio a un proceso histórico de reflexión de sus propios recursos de representación y producción de sentido. "A partir de mediados del siglo XX, luego del agotamiento de la danza moderna, la danza se desvió, continua e indefectiblemente del curso que había sido marcado"11. Este proceso de agotamiento del coeficiente de significación histórica del arte como efecto de la emergencia de sus códigos, caracteriza al patrón de desarrollo de las artes en su condición moderna, esto es, en la época de su autonomía. La tarea de impronta "vanguardista" del arte había sido hacer lugar al futuro, operando en el presente sobre el pasado que lo sobre-determina. Pero si el proceso artístico se propone explícitamente reflexionar el espesor histórico de la mirada, del oído o, en el caso de la danza, del cuerpo, entonces el arte pareciera dar un paso al lado del "curso" de la historia o, mejor dicho: la obra cede su lugar a los códigos.

Lo anterior significa que la relación del arte con la historia del arte ya no consiste en alterar la "herencia" sacándola fuera de sí, sino, al contrario, se tratará de exponer los códigos. Es como si la voluntad política de construir el futuro cediera su lugar a la voluntad de deconstruir el pasado: "independientemente de que se haga un uso político del material reciclado, tanto en el videoarte como en la danza y en las artes plásticas, las obras primeras siempre llevan en sí un orden político, reflejan una serie de códigos y valores" Por cierto, esto no es un descubrimiento reciente en las artes, la novedad se encuentra más bien en una especie de "debilitamiento" de la voluntad política en el presente, que hace que la voluntad artística (la voluntad de [hacer] arte) se oriente a exponer el orden político que olvidamos o que simplemente ignoramos, como si ello pudiese decirnos algo acerca de nuestro presente.

¹¹ S. Tambutti: "La danza ante la agonía de la belleza", p. 31.

¹² Victoria Pérez: "Replantear la historia de la danza", en *Hacer la historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*", en *Hacer la historia.* Reflexiones desde la práctica de la danza, Isabel de Naverán (ed.), Centro Coreográfico Galego/ Institut del Teatre/ Mercat de les Flors, España, 2010, p. 58.

No se trata simplemente de reciclar los materiales del pasado como recursos subordinados al esclarecimiento de lo porvenir, tampoco se trata de reponer las obras del pasado, como si los recursos de la artisticidad hicieran posible que nos trasladáramos hacia ese pasado; lo que se plantea más bien es poner en obra el proceso por el cual el presente podría comprender el pasado. "Se ha desarrollado una serie de estrategias en las que el cuestionamiento del proceso de recuperación en toda su complejidad llega incluso a tener prioridad sobre la obra primera misma"¹³. En otro contexto, pero en el horizonte de la misma cuestión que interroga por la relación reflexiva del arte con la historia sedimentada en el presente, André Lepecki plantea la necesidad de superar el ensimismamiento de la obra de arte en la subjetividad. Lepecki denomina a este fenómeno "atrapamiento melancólico en el punto de fuga". Este consiste en que la reflexión de la obra y su propuesta estética se desarrollan al interior de una subjetividad que a su vez se encuentra territorializada en un mundo. El punto de fuga es precisamente ese mundo atrapado en una temporalidad lineal y concentrado patológicamente en la angustia de la fugacidad, de lo evanescente, cuestión que, por cierto, compromete también al arte mismo de la danza. Lepecki escribe: "La modernidad de la danza se apoya en esta insoportable percepción de la relación del cuerpo danzante con la temporalidad"¹⁴. A juicio de Lepecki la reflexión de la escritura de la coreografía en danza, orientada prioritaria y gravemente hacia la cuestión del evanescente cuerpo de la obra se debe a esa melancolía.

¹³ Ibíd., p. 59. "Se apropia [el artista en el rol del historiador] de los materiales del pasado para crear ya no tanto una nueva narrativa, sino sobre todo para plantear y exponer una serie de problemas en el ámbito de la danza vinculados a la historia y a la memoria. Usando su propio cuerpo, el artista rompe el sistema, entra dentro de él para cuestionar las políticas dominantes de investigación histórica", Ibíd., p. 64. Pensemos en el film "En busca de Ricardo III" (1977), de Al Pacino. Es precisamente una película acerca de la dificultad de reponer la obra de Shakespeare hoy y en Estados Unidos. Podemos contrastarlo con la versión que de la misma obra de Shakespeare hizo Richard Loncraine en 1995. Éste opta por hacer de "Ricardo III" una obra universal acerca de la ambición humana por el poder y el siniestro rostro que adquieren los deseos insatisfechos de un individuo conducido a la construcción de un imperio desde su cuerpo deforme. El trabajo de Al Pacino, en cambio, pone en escena el proceso mismo de producción de la obra.

¹⁴Lepecki, Op. Cit., p. 222.



Notación según Eskhol Wachman.

"La danza –afirma Marcia Siegel– existe como perpetuo punto de fuga. En el momento mismo de su creación desaparece. Todos los años de formación de un bailarín en el estudio, toda la planificación del coreógrafo, los ensayos, la coordinación de escenógrafos, compositores y técnicos, la recaudación de dinero y la convocatoria de un público, todo ello es tan sólo una preparación para un acontecimiento que desparece en el acto mismo de su materialización" . En el fenómeno que Siegel describe, ocurre como si el cuerpo se hiciera pertenecer al movimiento, pero éste permanece en cierto sentido como extraño al tiempo mismo de su acaecer. Es decir, paradójicamente la danza así concebida no se habría "preparado" para desaparecer, esto es, para acontecer propiamente tal. Lo que propone Lepecki entonces es: "identificar cada cuerpo, cada modo de subjetivación como modos de contraer la temporalidad, de crear y multiplicar síntesis, es decir, de crear, multiplicar e identificar el vivir como fundamentalmente constituido por una multiplicidad de presentes, que se extienden hacia el pasado y el futuro de diferentes modos, según diferentes lectores, intensidades, afectos." 16

Una escena. La compañía belga Peeping Tom presentó el año 2009 la obra de danza-teatro "32 rue Vandenbranden". Un grupo de jóvenes se encuentran aislados en las alturas de una montaña, expuestos en una salvaje intemperie a poderosos vientos que "escenifican" el sentido de un tiempo "post". Cada uno de estos individuos explora en su interior, hasta lo que es inhóspito y desconocido para ellos mismos, para entonces "dejarlo salir". El resultado es impresionante.

98

¹⁶ Ibíd., p. 230.



Nos llama especialmente la atención en esta obra, a partir de lo que aquí hemos propuesto, la "performance" del coreano Seol Jin Kim. Mientras se escucha una versión para órgano de iglesia del "Agnus Dei" de Bach, y la voz de la mezzosoprano Euridike De Beul, el bailarín somete su cuerpo a una plasticidad "expresiva" inquietante, que nos sugiere una subjetividad devastada por la facticidad de la historia del mundo. Su cuerpo no parece simplemente un "medio de expresión" (como si se tratara de algo que sale desde una conciencia hacia otras conciencias), sino más bien el *medium* de la facticidad invadiendo a la interioridad devastada por su propia capacidad de sentir el pasado y el futuro, más allá de los límites del sujeto. Hacia el final, ingresa en la escena el bailarín Hun-Mok Jung, quien cubre el cuerpo de Kim con una chaqueta y luego lo abraza, como si se tratara de restituir los límites de la finitud, de recuperar la escala humana del cuerpo y darle finalmente un sujeto a esa capacidad infinita de ser afectado por el mundo y la incertidumbre de no saber.



Muestra "Doméstica" de Cecilia Flores, 2011.

El domicilio de todo Ello*

La idea de lo doméstico nos remite a lo familiar, al hogar, a la fidelidad de los objetos... circuito de afectos y de utensilios en el que hemos domiciliado nuestra subjetividad, quietud a la que confiamos también nuestro cuerpo, en el descanso de sus afanes y apetitos. Sin embargo..., lo doméstico no es una naturaleza original, no representa una escena adánica, sino que es el resultado de un proceso largamente trabajado en el tiempo, es el producto precisamente de una *domesticación*. La intensidad de los deseos, los temores infantiles (¿existe un temor que no nos devuelva a la infancia?), las obsesiones prohibidas, el pensamiento desbocado, la fantaseada insubordinación de la materia, en fin, todo *Ello* ha sido disciplinado, inhibido y olvidado en el espacio /tiempo de lo doméstico. Acaso éste se construye entonces en la negación de eso que ha de permanecer no sólo como lo otro, sino en cada caso como *nuestro Otro*.



^{*} En la Sala de Arte de la Corporación Cultural de Recoleta, entre octubre y noviembre de 2011, la artista visual y académica Cecilia Flores expuso la muestra de cerámica "Doméstica".



"Doméstica" de Cecilia Flores, 2011 (detalle de la invitación).

En "Doméstica", de la artista Cecilia Flores, la escala de los objetos, sus texturas, sus motivos, el delicado oficio que en cada caso los ha elaborado, nos invitan a contemplarlos y examinarlos en una confiada proximidad, ensayando como espectadores una imaginación lúdica. Pero, de pronto, una reflexión más concentrada nos hace reparar en ánforas, urnas, animales deformes (monstruos), extraños cuerpos en pequeñas muñecas bordadas, y el *kitsch* de un brillo que a su manera reitera el viejo adagio según el cual "no todo lo que brilla es oro". Así, la artista nos introduce en la puesta en escena de una visualidad que nos sugiere que lo doméstico es ante todo un lugar lleno de secretos, tan fascinantes como inquietantes.

El régimen de lo doméstico consiste en la producción de un *mundo a la mano*, en el que nos encontramos despreocupadamente. Esto implica haber puesto en la distancia y el olvido aquello que no alcanzamos a comprender ni a controlar. Recogidos en el espacio doméstico, no padecemos exigencia alguna de tener que comprender. Pero lo doméstico es, después de todo, un orden frágil, expuesto a peligros que no vienen desde el exterior con el cual no tiene relación (pues lo doméstico carece por completo de una afuera), sino desde el *interior*. En esto consiste aquello que la delicada puesta en escena de Cecilia viene a hacernos presente: lo doméstico puede llegar a ser algo en extremo inquietante, precisamente a partir el momento en que nos percatamos de que es *pura interioridad*.



Las máscaras de un cuerpo latente*

LA PINTURA DE MARCO HUGHES

"Vuestra simiedad, estimados señores, en tanto que tuvierais algo similar en vuestro pasado, no podría estar más alejada de vosotros que lo que la mía está de mí.

Sin embargo, le cosquillea los talones a todo aquel que pisa sobre la tierra, tanto al pequeño chimpancé como al gran Aquiles"

F. Kafka: Informe para una academia.

En lo que sigue, ensayo un análisis de la obra del artista Marco Hughes, a partir de algunas obras que considero especialmente significativas de su trabajo, tanto en relación a su producción propiamente pictórica, como también respecto a los temas que fueron constituyendo su imaginario. Utilizo en el título el concepto de lo *latente* en una acepción psicoanalítica, como el contenido que se encuentra cifrado en una representación onírica.

La presencia del cuerpo en la pintura de Hughes es una constante. No se trata sólo de un interés del artista por la figura humana, sino más bien de una obsesión por la representación pictórica del cuerpo; o, dicho más precisamente, se trata de un sostenido estudio -como sólo puede llevarlo a cabo un pintor, esto es, en su pintura- acerca del coeficiente representacional contenido en el cuerpo. Podría decirse, debido precisamente a que el cuerpo en sí mismo -fuera de toda pose y organización- es impresentable, que de él sólo puede haber representaciones. Pienso que esto es una clave de comprensión acerca de la clara opción de Hughes por desarrollar una pintura figurativa. En efecto, una adecuada comprensión del cuerpo como motivo pictórico, como objeto de una obsesión por hacerlo pasar por el ámbito de la representación, nos dice que el cuerpo es algo imposible de "abandonar", no es dada a la conciencia la posibilidad de deshacerse de él, aunque el espíritu siempre está ensayando algo así como una salida. De hecho, reconocerse en un cuerpo es sentir, desear, imaginar, también soñar... soñamos cuerpos desde el cuerpo; y el origen de los sueños es constitutivamente anterior al régimen de las diferencias cuerpo/alma, idea/materia, sujeto/objeto, cultura/naturaleza, humano/animal, etcétera.

^{*} Texto escrito para la exposición "Marco Hughes Pinturas", una retrospectiva de este artista perteneciente a la generación de los años 70 (fallecido prematuramente en 1984), montada en la Sala de Artes Visuales del Parque Cultural Valparaíso, entre el 19 de diciembre de 2013 y el 19 de enero de 2014.

El cuerpo como lo impensable está hundido en lo figurativo, como el cuerpo (aún sin órganos) que subyace al cuerpo (organizado). Pero aquello que acecha en la representación no podría nunca llegar a irrumpir como un todo, produciendo una catástrofe en el régimen de la representación; la propia organización del cuerpo en la representación es, *por uno* de sus puntos, la salida. Observamos esto en [imagen 1]. La disposición de la cabeza produce el efecto de haber brotado *desde el cuerpo*, como si éste hubiese contenido esa cabeza que ahora mira con una expresión que combina asombro y compostura. Los pronunciados arcos superciliares de esos ojos casi sin párpados, nos señalan que en el retrato la pose es el impostado domicilio de un cuerpo apenas contenido en el orden de la representación.





Imagen 1.

Imagen 2.

El cuerpo también puede buscar una salida por la boca. En el grito, el cuerpo deviene en una sensación o sentimiento que casi no puede permanecer contenido en el orden de la representación. En [imagen 2] un hombre está gritando a través de una ventana, su figura se encuentra en cierto modo *enmarcado* por la ventana, la que casi coincide con los límites rectangulares del

cuadro mismo. Entonces, alguien (nos) grita desde el cuadro, desde *el otro lado* de la superficie bidimensional, pero no llegamos a saber si se trata de un grito articulado o inarticulado. La cabeza está cubierta por una bolsa transparente... ¿está pidiendo ayuda? La imagen no puede dejar de remitirnos a la práctica de la tortura, aplicada de manera sistemática en nuestro pasado, aún reciente. La pintura de un grito, a la vez que lo contiene, nos encarga su sentido. El geométrico encuadre del horror da lugar aquí a una imagen de pesadilla. En [imagen 3] y [imagen 4].





Imagen 3.

Imagen 4.

Hughes hace ingresar nuevamente en la representación el dolor del cuerpo torturado. Vemos en la primera imagen la siniestra muerte por estrangulamiento en la máquina conocida como "el garrote", la que fue utilizada en España hasta 1978 y en varias de sus colonias. En la segunda, una rata roe la oreja de una mujer, cuyo cuerpo desnudo, esbozado bajo el rectángulo superior, exhibe varias heridas pequeñas y sangrantes. En el costado derecho un limpio alicate se sugiere como instrumento de tortura. Todo el sufrimiento queda *contenido* en la expresión de la mirada, en aquellos ojos abiertos desde una resignada angustia, incapaz de imaginar lo que habrá de venir.

El cuerpo sólo puede emerger pasando por la representación, pero nunca termina de identificarse con ésta. Se trata de pensar en la pintura es precisamente la fuga, esa *huida* a partir de la cual hay cuerpo y representación. He aquí lo que el cuerpo humano tiene de inagotable. Quiero insistir en este punto, porque nos lo exige el ejercicio de comprensión de una pintura —la de Marco Hughes— que nunca renunció a pintar el cuerpo. El asunto no radica en preguntarse qué veía

el artista en el cuerpo humano, al punto de cruzar éste prácticamente toda su obra, sino más bien qué hay en el cuerpo mismo, que lo hace constituirse en un campo inagotable de exploración para la pintura.

Es precisamente a partir de lo recién apuntado que nos parece tan relevante la "cita" pictórica a Francis Bacon en [imagen inicial]. En este cuadro el lugar del rostro parece removido por la emergencia del cuerpo mismo. La pintura de Hughes ha capturado aquí el momento en que la *máscara* (consideremos el sentido etimológico de este término: "persona"), se disemina en una cabeza. Tengo presente, por cierto, la tesis de Deleuze sobre Bacon, cuando afirma que éste en sus retratos no pinta un rostro desfigurado, sino una *cabeza emergiendo*, y eso no es sino la emergencia del cuerpo, del cuerpo como cabeza. Tenemos, de manera natural e inexplicable, la idea de que el sujeto (esto es: la soberana interioridad del individuo) radica en el pensamiento, y que éste tiene su domicilio en la cabeza. En sus retratos, Hughes no deja de trabajar en la cabeza, como una manera de explorar aquello que, por una parte, lo figurativo esconde o disfraza; pero, por otra parte, todo ocurre como si la potencia de lo figurativo sobre lo simplemente abstracto consistiera en que puede *contener* aquello que incesantemente exige y resiste el trabajo de la imaginación.

En su libro *Lógica de la sensación*, sostiene Deleuze que en Bacon "la pintura no tiene modelo que representar, ni historia que contar. A partir de ahí ella tiene dos vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente figural, por extracción o aislamiento". La opción de Bacon será, en el análisis de Deleuze, la salida desde lo figurativo hacia lo puramente figural. Es lo que podemos ver también en algunas de las pinturas de Hughes, como en [imagen 5], en que el cuerpo parece hacer el gesto de comenzar una salida desde la pose en la que se ha dispuesto para ser retratado (el momento de lo figurativo), hacia lo figural cuerpo sin más, como si lo que denominamos y reconocemos como "cuerpo humano" fuese, después de todo, una manera de modular el cuerpo originariamente carente de determinaciones, al menos de determinaciones humanistas. El cuerpo es el lugar de un tránsito, desde la representación del cuerpo hacia el cuerpo mismo, más allá de la diferencia entre lo humano y lo animal, un cuerpo que busca una salida al modo de un retorno a algo *anterior*, y que en ello querría traspasar el verosímil de la representación. Hughes no sólo hace retratos, sino que hace que algo otro asome en la superficie.





Imagen 5.

Imagen 6.

En [imagen 6] vemos en primer plano a un hombre sentado, vestido a la usanza del siglo XVII europeo. Al fondo, en un segundo plano, pero con dimensiones que en el cuadro disputan protagonismo a la figura principal, reconocemos una cita directa a Rembrandt; se trata del cuadro "El buey desollado", pintado por el artista holandés en 1655. Esta importante pintura de Rembrandt ha sido analizada en dos direcciones: como un estudio acerca de la luz y también como una reflexión del tipo vanitas, es decir, en torno al inevitable fin de todas las cosas. Pienso que la cita en el cuadro de Hughes tiene más bien el segundo sentido, al modo de un memento mori, a lo cual se agrega el hecho de estar haciendo una referencia a la historia universal de la pintura. En efecto, lo que el cuadro de nuestro autor estaría señalado, es la correspondencia interna entre el cuerpo y la pintura. El buey desollado no es simplemente el cuerpo "de un buey", sino la carne del cuerpo en general, la gravedad que ha grabado a todo ser vivo desde el momento mismo de su nacimiento. El cuerpo le ha dado una historia a la pintura, en tanto que motivo de inagotable representación y sentido.

En lo figurativo reconocemos siempre una representación, en la que *se dice algo* de la realidad, y por lo tanto la obra -una pintura, por ejemplo- se refiere a un objeto que posee algún tipo de realidad más allá de la esfera artística.

Esto implica que en cada cuadro la *potencia representacional* de la pintura se ha territorializado en un objeto determinado. La reflexión a lo largo del siglo xx ensayará sostenidamente recuperar la potencia misma del cuadro, poner en obra aquello para lo cual pareciera no haber mundo "suficiente", porque es una potencia que tiende a desbordar el *domus* acotado por los objetos. Habrá que tener siempre presente que –como ya lo señalábamos- no se trata sólo de explorar el "fondo" del mundo, sino la potencia misma del arte que lleva a cabo la tarea de representarlo, un trabajo que en el artista implica conducir esa potencia a su exceso. La pintura, como la capacidad misma de imaginar, *es siempre más*. Esto significa en nuestra lectura que, en el caso de la pintura figurativa, no intenta el pintor estar "a la altura" del mundo sirviéndose de los lápices, de los pinceles y las pastas del color, sino que más bien busca en la realidad que se le ofrece a su experiencia aquellos motivos que le permitan seguir explorando en obra el potencial expresivo de la pintura.

Una presencia "acecha" en la representación, así también el cuerpo como siendo algo en sí mismo impensable está *contenido* en lo figurativo, como el cuerpo (sin órganos) del cuerpo (organizado). En [imagen 7] dos cabezas humanas se levantan por sobre un volumen polimorfo de trazos que esbozan cuerpos en que lo humano y lo animal se confunden. Lo humano como máscara de lo animal.





Imagen 7.

Imagen 8.

Que el cuerpo sólo pueda emerger pasando por la representación, y el hecho de que además ese cuerpo no exista si no es a partir de esa línea de fuga, implica que se trata de pensar precisamente la salida, esa huída a partir de la cual hay cuerpo y representación. Dicho de otra manera, el cuerpo ha tomado forma, se ha *organizado* (se ha dotado de órganos), ha adquirido una identidad incluso sexual, de acuerdo a los códigos y categorías que nos permiten percibir y comprender lo real. Pero el cuerpo es más, porque otras formas, otras líneas de fuga, otros mundos permanecen en disputa, contenidos en la densidad significante de las máscaras. En uno de sus autorretratos, [imagen 8] vemos al artista que dirige su mirada hacia el espectador, con una actitud que se podría calificar como adusta, acaso desafiante. Pero luego, detenidos ante el cuadro, observamos un contraste entre aquella mirada severa y los trazos de un cuerpo femenino que se confunde con las ropas del artista. Como si el rostro ceñudo y austero tuviese al mismo tiempo el sentido de una contención. La cabeza emerge, resuelta tanto en el dibujo como en su carácter, con una expresividad bajo control, anticipando el juego de las miradas. El autorretrato entonces es el lugar de una reflexión sobre la propia máscara, la que en cierto modo deja presentir visualmente la interioridad desde donde se mira, pero la máscara opera también como frontera infranqueable, acaso incluso para el propio sujeto retratado, que sólo sabe de su cuerpo ante la imagen que le devuelve un espejo, una fotografía...una pintura. Imágenes de imágenes.

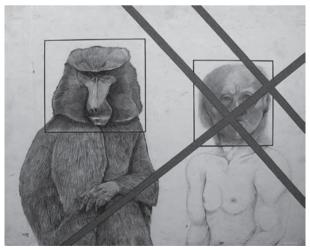


Imagen 9.





Imagen 10.

Imagen 11.

En [imagen 9] vemos dos figuras, dos cuerpos: simio y humano. Ambas cabezas enmarcadas, pero la cabeza humana parece cancelada o "tachada" por dos líneas paralelas sobre ella y una tercera que las cruza. Además, dos elementos significantes que dan sentido al gesto de la cancelación: el cuerpo humano es más pequeño que el del simio y ha permanecido como boceto, como un cuerpo en proceso, no terminado; como si éste hubiese sido el borrador del cuerpo animal que posa soberano en la izquierda del cuadro.

Una constante nos llama especialmente la atención en las pinturas de desnudos de Marco Hughes: los individuos por lo general *miran hacia el espectador*. ¿Cómo operan esas miradas? Es decir, ¿cómo incide sobre aquella desnudez el hecho de que el espectador del cuadro está siendo su *objeto* bajo la mirada de esos cuerpos que lo observan desde el cuadro? Por ejemplo, en [imagen 10], la cabeza de un cuerpo femenino, sentado éste sobre lo que parece ser el respaldo de un sofá y dando la espalda al espectador, gira para observarnos... su nariz le otorga a ese rostro algo animal, acaso una especie de soberanía animal. La frondosa cabellera transforma el rostro en una cabeza. Un cuerpo que (nos) observa ya no está desnudo, al menos, no simplemente desnudo, pasivo y expuesto, porque la mirada que ello ejerce despliega una distancia que se inaugura desde él.

En las escenas con desnudos, *las miradas guardan las distancias*. En [imagen 11], una cabeza emerge desde el cuerpo. No alcanzamos a ver su boca, pero los ojos desmesuradamente abiertos nos localizan, nos encargan nuestra propia

finitud y entonces el efecto de la "desnudez" parece invertirse. En este cuadro y el anterior el poder de las miradas se potencia con la ausencia de boca, es decir, con el *silencio*. Esos cuerpos *guardan silencio*, y si bien siempre es posible especular que acaso "hablan con la mirada", lo cierto es que la pregunta que nos sugieren es: ¿qué representación de mí hay en ese cuerpo, en esa cabeza? ¿Qué clase de *sujeto* puede llegar a ser *un cuerpo que mira*? En cualquier caso, se trata de una mirada que nos encarga descifrar su deseo.



Imagen 12.

La escena que vemos en [imagen 12] es muy inquietante. Al fondo, en el costado derecho, el cuerpo de un individuo sentado sobre una silla de reposo nos observa, serio e impávido, con actitud más bien grave; en el primer plano, un cuerpo femenino desnudo ha girado su cabeza para observarnos, como si nos hubiese sentido venir, como si hubiese escuchado los pasos del espectador. Ambas miradas generan el efecto de enfrentarnos a nosotros mismos. Por una parte, somos intrusos en esa extraña situación, pero por otra, al considerar lo inverosímil de aquello a lo que asistimos en esa habitación, podría decirse que la "escena" ha sido tramada para el impertinente visitante que ahora somos.

Nos está dedicada. No sabemos lo que podría estar ocurriendo allí, asistimos entonces a *la escena de un secreto*, la pintura parece ser toda ella el cuerpo de una cifra. Una vez más, la abundante cabellera nos enfrenta a un cuerpo-cabeza, y la boca felina de la mujer nos sugiere que su lenguaje, de haberlo, es inaudito para nuestro entendimiento. Y, sin embargo, no existiría otro destinatario para el secreto allí albergado que nosotros, los que hemos llegado hasta el umbral de una escena que parece salida de una película de Stanley Kubrick o David Lynch. ¿Qué es lo que nos autoriza a semejante conjetura? Pues... creo que la infamiliar belleza que exhibe esta escena inaudita. En cierto modo, toda ella no es sino una *manifestación*, al modo en que algo ha de *enmascararse* para aparecer. Así entendemos el hecho de que toda la escena se organiza temática y formalmente en torno a esa cabeza femenina y su boca de labios felinos. No se trata de un "secreto femenino", sino de *lo femenino como cuerpo del secreto*. Entonces, nos preguntamos... ¿se trata acaso de un sueño? Se nos abre, a partir de este presentimiento, la dimensión de lo onírico en la obra de Marco Hughes.

Aunque no es mi objetivo en este ensayo intentar aplicar a la obra de Hughes determinadas categorías de estilo o filiaciones filosóficas, lo cierto es que, a una primera mirada, la serie de obras que componen esta retrospectiva nos sugieren una estética en la que se combinan elementos tanto del expresionismo y como del surrealismo. Ambas tendencias están animadas por una vocación por lo real. La primera, privilegia la representación de emociones internas de la subjetividad, angustiada ante un mundo inédito que no alcanza a comprender: la segunda, explora la lógica de un lenguaje que llega a la conciencia desde las zonas oscuras del psiguismo. Se trata en ambos casos de un arte figurativo que no se pliega miméticamente sobre la realidad, pero que tampoco se retira desde el ámbito de la experiencia hacia un puro ensimismamiento formal, autoreflexivo. Es precisamente correspondiendo a esa vocación por un fondo de la realidad, que el cuerpo llega a ser un exigente motivo sobre los límites de la representación. En [imagen 13] vemos a tres figuras humanas que exhiben una estética de lo grotesco. Lo propio de ésta consiste en que emerge la estatura animal de lo humano. No se trata de una metamorfosis (de lo humano "convirtiéndose" en un animal), sino de ciertos rasgos, ademanes, actitudes que hacen de lo humano en su conjunto la máscara deformada de una naturaleza pre-social.





Imagen 13.

lmagen 14.

Al reflexionar la obra de Marco Hughes, nos encontramos con la poética de un enmascaramiento manifestativo, según la cual lo real sólo se puede poner en obra enmascarándolo. Pienso aquí en el concepto nietzscheano de máscara, esto es, no la máscara que oculta, que simplemente cubre o disimula, sino la máscara que torna manifiesto lo real, que hace ingresar en el régimen de las formas sensibles aquello que puja por desbordarlas. En [imagen 14] un cuerpo femenino con máscara felina, sostiene una pluma en la mano, con el ademán de quien está proponiendo un acertijo al espectador. Atrás de este singular personaje, un grueso trazo en rojo describe un ángulo recto que otorga a la representación en su conjunto el carácter de una escena. Cabe mencionar el sentido visual que tiene en la pintura de Hughes el uso del color rojo. Éste suele asociarse, en general, a la sangre, el peligro, el deseo, la pasión. No resulta extraño entonces que en una pintura como la que aquí reflexionamos, el color rojo sea una constante. Además, en el imaginario pictórico de Hughes, el rojo tiene una correspondencia material con los temas desarrollados, pues se trata de un color que insinúa visualmente una tendencia a desbordar las formas, a proyectarse más allá de las superficies que lo soportan. El rojo es el color de lo que no puede mantenerse sometido.

Curiosa relación es la que en nuestro análisis se va tejiendo entre cuerpo, desnudez, máscara y verdad. En [imagen 15], un cuerpo femenino (ya que no podríamos decir literalmente "de mujer"), desnudo, con cabeza de rinoceronte. Al fondo una ventana perfectamente delineada, circunscribe formalmente la escena, domicilia ese cuerpo en un universo tridimensional. Contrasta la mirada de esa cabeza animal –una mirada que se mantiene bajo esos gruesos párpados caídos sin saber por qué- con la actitud del cuerpo, que parece dedicar frontalmente y sin secretos su desnudez al espectador. El gesto del brazo izquierdo subraya el hecho de que se trata de una actividad plenamente consciente. Una vez más, la pintura nos encarga su interpretación. Todo el cuadro parece decirnos: "no existe otro acceso que este hacia lo real".



Imagen 15.

La idea de que el sueño o la máscara es el rostro de lo real, la superficie de su profundidad, fue desarrollada por Nietzsche. No resulta descaminado en este punto de nuestro análisis de la obra de Hughes, en que lo oculto y lo manifiesto ya no parecen simplemente oponerse, referir al pensador alemán. "El desarrollo del arte –escribe Nietzsche en El nacimiento de la tragedia- está ligado a la duplicidad de lo apolíneo y de lo dionisíaco: de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente." De acuerdo a la imagen sugerida por Nietzsche, lo apolíneo y lo dionisíaco corresponden respectivamente a los mundos del sueño y de la embriaguez. Se trata por lo tanto de dos dimensiones de la sensibilidad humana (dos estados de los sentidos fisiológicos) en relación a la percepción de la realidad; para ser más precisos, dos maneras de relacionarnos con la apariencia de la realidad. La "bella apariencia" es propia del mundo onírico, pero no es que en el sueño el hombre considere equivocadamente lo soñado "como realidad", sino que se trata de un estado en que se es consciente de la apariencia "en cuya producción cada hombre es artista completo." No se contempla, pues, una "mera apariencia", sino un espectáculo que alberga un sentido que ha de ser descubierto. El artista sueña (crea) para dar cuerpo visible a la intensidad de lo real. Al darse cuenta de que percibe una aparición, el hombre es conducido a contemplar y escudriñar con cuidado el espectáculo del sueño, un mundo hecho de lenguaje, en el que los cuerpos adquieren la densidad de los signos.

En la medida en que el hombre sabe de la apariencia, la puede contemplar interrogativamente, no se somete simplemente a la realidad, porque ésta es algo que recién se conquista en la interpretación por parte de quien contempla. En su itinerario de obra, Marco Hughes ensayó con lúcida obsesión esa vocación por lo real, en la certeza de que en el arte la representación no es apariencia, sino *aparición*. Y en este camino, fue desarrollando una reflexión sobre el cuerpo como frontera entre lo que reconocemos como humano y aquello que acecha en la historia de sus formas. De aquí que podamos pensar su obra como el cuerpo de una insobornable latencia.



La secreta respiración de las miradas*

"Permanecen en la misteriosa zona entre la vida y la muerte. Se mueven, comen, oyen a los que les hablan, y aún hablan, pero no tienen memoria ni conocimiento de su condición" A Metraux: Vodoú (1958).

El retrato como género, en la pintura, la escultura o la fotografía, tiene como finalidad hacer emerger una persona en la textura de la imagen; más precisamente, se trata de la comparecencia de la personalidad. Para generar esa individualidad original e irrepetible, el oficio del artista debe *enmascarar* y vestir el cuerpo del modelo que posa, esto es: hacer que en la representación se manifieste la soberanía de un carácter. En este sentido, las máscaras y la indumentaria no ocultan, sino que inscriben estéticamente en el cuerpo el secreto de la interioridad, provocando la seducción por una cifra viva hecha de rasgos físicos. Llegar a ser un individuo en la modernidad consiste en haber llegado a ser un secreto, incluso para uno mismo, como reserva inagotable de vitalidad, deseo y voluntad. Esa autonomía es la que el retrato decimonónico debía poner en escena. El desarrollo de la sociedad de masas en el siglo XX trajo consigo la democratización de la individualidad, y con ello un mercado para las "identidades". Luego la subjetividad se iniciará estéticamente en la individualidad de acuerdo a patrones ya existentes, que la identifican social y culturalmente.

"Blow" es una reflexión estética del imaginario dominante, exponiendo sus paradojas y aporías. En efecto, en el actual contexto constituido por un espesor de mediaciones que proliferan con los desarrollos y exigencias de las tecnologías y los mercados de la imagen, el consumidor trabaja en la elaboración simbólica de soberanías que parecen a veces provenir desde un comic de corte existencialista. *La identidad se ha despersonalizado* en la serie de sus escenificaciones posibles. La representación destinada a capturar las ficciones narrativas del consumidor provoca entonces la fascinación por la

^{*}Texto escrito para el catálogo de la exposición "Blow", de la artista visual Cecilia Avendaño, en la Sala Gasco entre el 6 de diciembre de 2011 y el 17 de febrero de 2012.

imagen-sujeto congelada, enfrentándolo a la soberanía narcisista de un cuerpo que nunca será poseído ni descifrado por una interpretación. En este sentido, sería "lo femenino" el ícono del deseo en la época de la mercadotecnia de la imagen, en que de lo que se trata es que por un momento la imagen como tal sea deseada. Acaso debido a esto los retratos de "Blow" reprimen la sexualidad de estos cuerpos de inocentes clavículas, sometidos a la higiene del modelaje, para que la mirada se detenga en el misterio *kitsh* de una historia todavía por venir. Julia Kristeva afirma: "Una mujer no puede *ser*, la mujer no es algo que pertenezca al orden ser". En consecuencia, la práctica de la crítica desde el arte no consiste en producir nuevos patrones, sino en decir *no es eso*. "Blow" opera como una alteración, una vibración en el imaginario dominante, para reflexionar críticamente los recursos estéticos de la identidad en una sociedad en la que el temor a la muerte y el culto a una belleza estandarizada se confunden en una misma espiral de intrascendencia. Porque los consumidores no quieren ser bellos, sino consumir y coleccionar historias monstruosamente bellas.



En "Blow" los cuerpos dicen "soy una imagen", han nacido en el proceso de construcción de las imágenes (combinando ojos, bocas, pieles, pelos), retratos sin otra referencia que el deseo congelado que en ellas se satisface. La estética de sus personalidades nos remite al comic, más precisamente, al diseño de heroínas de personajes Manga o de video-juegos: solitarias identidades que han resuelto sus historias en la acción formateada de una zaga. El espectador puede aceptar el juego, y atribuir a estos cuerpos sin memoria la perversión de una historia.

Vemos en cada uno de estos retratos el rostro y el cuerpo de una niña-mujer. No se trata de la imagen de una adolescente, sino de una mujer cuyo desarrollo anatómico se ha congelado para poder permanecer en el tiempo. "Blow" nos sugiere una *vanitas* de signo invertido, pues no pone en escena el "paso del tiempo", sino la monstruosidad de una belleza que ha debido renunciar al deseo; no es la decrepitud de la belleza en la proximidad de la muerte, sino la máscara de la belleza como muerte. Máscara social del deseo que nace en un cuerpo, pero que no se dirige hacia otra cosa que no sea su propia imagen. El verosímil es el cuerpo de la modelo de vitrina antes que de pasarela: el cuerpo de la *maniqu*í.

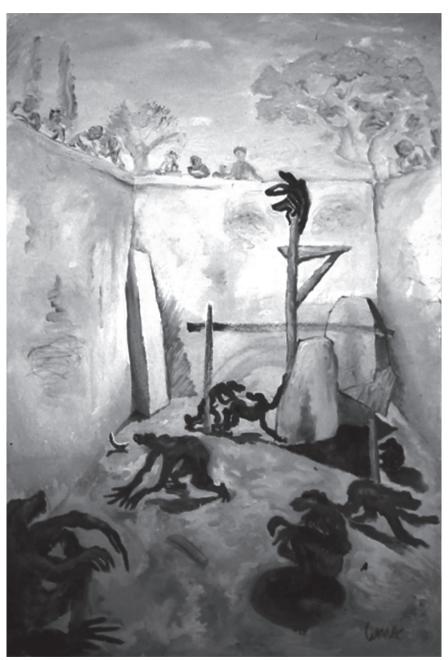
En estos retratos-máscara, *el cuerpo ha devenido rostro*. En efecto, las vestimentas corresponden con énfasis irónico a las Revistas de Modas, de manera que el cuerpo anatómico se identifica con su indumentaria: moda encarnada, cuerpo liberado de la gravedad de la carne, con-fundido con los pliegues, solapas y costuras del traje a la medida. Pero, si el cuerpo ha devenido rostro, *el rostro ha devenido mirada*, cuerpo de una mirada destinada a capturar al espectador, desde un simulacro de interioridad que no disimula el vacío en torno al cual se articula la puesta en escena de esta galería de retratos. Y sin embargo hay en éstos —en la hipervisibilidad de sus texturas en alta resoluciónalgo inquietante apenas identificable, que detiene al espectador en detalles inexplicables: el rabillo de los ojos, la comisura de los labios, el tabique nasal, los párpados, el enigma de una sexualidad aún sin despertar, pero ya iniciada en el arte de la seducción.





Asistimos en estos retratos a una estética de hiperrealidad cuyo efecto es la desnaturalización de lo humano. Diríase que el contexto de esta compleja relación entre naturaleza y artificio no es simplemente lo que se denomina "la época de la imagen" o del simulacro, sino la época de la conciencia de la imagen. El maniquí nos ha remitido desde siempre a la belleza insípida y a la muerte que presentimos contenida en todo deseo de eterna juventud: la muerte en la imagen. No como "imagen de la muerte", sino como morir de imagen. Así, se encuentran en estos retratos el artificio de la construcción y la naturaleza como degeneración. La operación queda expresada con máxima radicalidad en el hecho de que se trata de artificios que respiran.

El hecho de respirar se considera como un "signo vital", y en tanto que signo posee una referencialidad: un cuerpo vivo. La superficie de los retratos exhibe el doble movimiento de inspirar y exhalar. Pero si bien el respirar significa un cuerpo vivo, vivir no consiste en respirar. A menos que se trate de una vida sin otro afán que el de darse a ver. Acaso respiran como lo haría alguien que duerme, a la espera de una buena historia. He aquí la estética zombi que presentimos desde un comienzo —y que sugeríamos en el epígrafe-, como espectadores enfrentados en la sala a las miradas de esas mejillas cuyo secreto es que no hay secreto. Allí, en la superficie, congelada en la pantalla del cuadro, el maniquí mira desde "el otro lado", ensayando una seducción sin carne.



"La jaula de los monos", o/t (1983).

DE LA PINTURA DEL PLACER AL PLACER DE LA PINTURA*

"Nuestra risa es siempre la risa de un grupo" H. Bergson: *La Risa*.

La producción pictórica de Andrés Gana exhibe un itinerario que se ha desarrollado sin interrupción desde los años 70 hasta la actualidad, trabajando de manera constante con lo figurativo, el color y el dibujo como sus recursos estéticos fundamentales. Al observar las pinturas que componen esta retrospectiva, reconocemos el interés del artista por "atrapar" la realidad *en una escena*, su afán por dar cuerpo pictórico a la mirada que ha logrado captar los deseos, los intereses, las actitudes, el carácter que anima el comportamiento y las relaciones entre los sujetos que conforman una situación determinada.

Escenas cotidianas, personajes, oficios, retratos, sirven en su pintura a la re-construcción de un imaginario que corresponde a ciertos estereotipos de "lo chileno". Dicho imaginario en la pintura de Gana no pretende corresponder ingenuamente un supuesto "modo de ser" de los chilenos, sino que más bien escenifica las formas habituales de *representarse* los chilenos a sí mismos, a partir de elementos provenientes tanto desde lo mediático como de la cultura popular citadina. Así, esta pintura explora estéticamente un imaginario hecho de "lugares comunes". La irónica literalidad de cuadros como "Funerales del picao de la araña" (2002) o "Chancho en misa" (2007) consiste precisamente en *representar* expresiones populares.

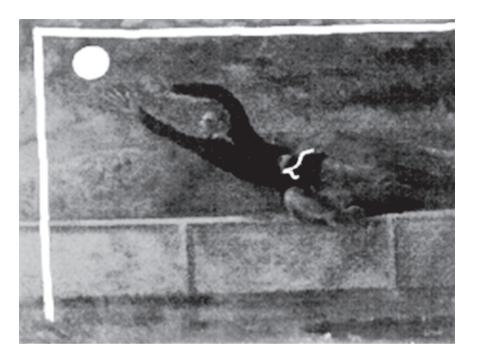




^{*} Texto escrito para el catálogo de la exposición "Lugares comunes", del pintor Andrés Gana, montada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, entre el 29 de junio y el 6 de agosto de 2012.

El concepto de *lugar común* ha operado como el criterio curatorial de base para esta exposición retrospectiva, y es utilizado en dos sentidos. Primero, como esa especie de saber pre-reflexivo que hace posible reconocer cierta familiaridad en situaciones que pueden ser muy heterogéneas entre sí, jocosas, intimas, laborales, decadentes, etc. Los "lugares comunes" son como patrones de orientación que están siempre "a la mano", disponibles, constituidos por refranes, estereotipos, clichés. Al igual que ocurre con los elementos del denominado "sentido común", los lugares comunes no son coherentes entre sí, no implican un discurso o una visión sobre la realidad, sino que operan circunstancialmente. Pero, en segundo lugar, debemos también considerar la idea de "lugar común" como una instancia de reunión, el acaecer de un mutuo reconocimiento a partir de las ficciones que en la historia de una comunidad se han ido sedimentando, tomado cuerpo en determinadas formas estéticas, visuales y narrativas... al fin y al cabo el abrigo de los mitos. En este sentido, un lugar común es todo lo contrario de lo simplemente "anecdótico", porque porta consigo un coeficiente de trascendencia, nos remite a los pre-juicios queridos o detestados- que soportan nuestras visiones de las cosas. En relación a este punto, cabe llamar la atención sobre la recurrente presencia de perros en los cuadros, quiltros que en su chilena cotidianeidad hacen pesar en las escenas la gravedad de lo común, el acecho de lo pedestre, de lo ordinario, de lo que podría estar ocurriendo "en cualquier parte".

La pintura de Gana reflexiona esos "lugares comunes", poniendo en escena la relación entre el cuerpo (los deseos, instintos y necesidades que lo animan) y las formas estereotipadas de ciertos hábitos y roles, dando lugar en sus cuadros a las representaciones de una cotidianeidad cuyos recursos estéticos provienen tanto de lo cómico, como de lo absurdo y lo onírico. "Gol de la luna" (1997) estos tres conceptos, un cuadro cuya belleza proviene de una economía de recursos con un poderoso rendimiento estético. En la recepción de estas pinturas por parte del espectador, se impone en general lo *escénico* sobre lo narrativo, pues se le encarga al espectador la tarea de observar y reconocer antes que el ejercicio lúdico de "elaborar historias". Los cuadros operan como viñetas que en cada caso *sintetizan* un ambiente, una situación cotidiana o muchas veces una fantasía.



Consideremos, por ejemplo, el cuadro "La jaula de los monos" (1983). Habitualmente vemos a los monos como animales naturalmente divertidos, la causa de esto es sin duda su relación mimética con lo humano. Es decir, nos divierte reconocer actitudes o comportamientos "humanos" en los monos porque, en lo fundamental, ello nos permite reconocer lo simiesco en el hombre. Comer un plátano, enojarse o acariciar no son necesariamente acciones en sí mismas divertidas, sin embargo, nos provoca risa reconocerlas en los monos. En sentido estricto esto no se debe a que habría "algo de mono" en los hombres, sino a que percibimos lo que hay de mecanizado en esos comportamientos a los que de otra manera consideraríamos como acciones originales de un sujeto, gobernadas por una voluntad consciente. El hecho mismo de reconocer en una representación mimética un aspecto cotidiano del comportamiento humano nos resulta placentero y decimos: "¡Sí! ¡Es cierto, así es!". Sólo el hombre es capaz de reír, decía Bergson, y agregaba: sólo lo humano puede ser motivo de risa. Es decir, tratándose de la risa y del sentido de lo cómico, el hombre es sujeto y objeto a la vez, porque lo que nos hace reír es descubrir esa compleja relación entre naturaleza y artificio que está siempre a la base de nuestro comportamiento. Cada una de nuestras acciones cotidianas implica siempre un esquema de reconocimiento, algunos gestos mecánicos inadvertidos, un procedimiento aprendido (desde "lavar los platos" hasta "hacer el amor" y, por cierto, en esta expresión resuena un cierto cliché, de allí las comillas). El sólo hecho de reconocer en una representación ese "mecanismo", cuya existencia pone en cuestión el ejercicio supuestamente soberano de la conciencia, nos hace reír.

Podemos reconocer en esta antología ciertas constantes temáticas, motivos que cruzan obsesivamente toda su producción: las "ganas" asociadas a la sexualidad, los placeres de la comida, los comportamientos constituidos por hábitos y rutinas, la playa como paisaje y recurso escenográfico.



Dada la presencia transversal de estos motivos, no podría decirse que constituyan por sí mismos "categorías" a partir de las cuales ensayar suficientemente una organización y comprensión de las obras, porque siempre vuelve a ellos. Consideremos, por ejemplo, la representación del cuerpo femenino en su pintura. Desde los cuadros de la primera etapa hasta los realizados más recientemente vemos que el cuerpo de la mujer exhibe formas muy pronunciadas, cuerpos extremadamente voluptuosos y curvilíneos—vestidos o desnudos. Esta representación corresponde a un tipo de fantasía sexual, un imaginario que hace de la mujer un objeto inalcanzable del deseo, e incluso como un sujeto de deseo imposible de satisfacer. Volveremos sobre esta

"imposibilidad" más adelante. Por ahora señalamos el hecho de que se trata de una estética del cuerpo femenino que reconocemos como típica de ciertas tiras cómicas (como "Pepe Antártico" de Percy o "Lolita" de Jorge Vivanco, incluso la "Yayita" de Pepo), en que lo que en sentido estricto se pone en escena no es la mujer, sino el imaginario popular, que ficciona el objeto de su deseo a partir de una suerte de productiva insatisfacción. Así ocurre de modo manifiesto, por ejemplo, en las pinturas "Refrigerador" (1987) o "Caperucita Roja" (1993).

Sin embargo, precisamente a partir de estas dominantes, es posible identificar y caracterizar en la pintura de Gana algunos ejes temáticos que el artista reflexiona recurrentemente, y en cuyo tratamiento reconocemos un lúcido análisis formal y antropológico de las provincias de nuestra imaginación.

El rostro en sus retratos -incluyendo bajo este concepto los cuadros de personajes ficticios y también los autorretratos- expresa el carácter de una personalidad. La pintura da cuerpo a la máscara que todo sujeto ha ido inadvertidamente elaborando en el tiempo de su vida; esa máscara que sirve a su presentación, ante los demás y ante sí mismo. No nos referimos a la máscara como una simple estrategia de encubrimiento o disimulo, como si fuese posible esperar encontrar bajo la máscara una realidad supuestamente "más auténtica". Al contrario, pensamos que la máscara es la manifestación misma de la persona; un conjunto de rasgos, gestos y ademanes -a veces plásticos y graciosos, en otros casos rígidos y distantes- que el individuo ha dejado que se le vaya configurando, una historia corporal que viene a sedimentarse en esa zona siempre descubierta del cuerpo que es el rostro. Pero no se trata en los retratos de representaciones simplemente miméticas, porque el artista no se propone elaborar aquí un "retrato fotográfico", sino más bien aprehender y capturar ese gesto corporal que de tan propio se le escapa al propio sujeto retratado. Podría decirse que, en cierto sentido, no somos sujetos del cuerpo con el que nos presentamos ante los demás. La pintura "Retrato de mi padre" (1975), da cuenta precisamente de aquella peculiar mirada desde donde se elabora el retrato. No vemos en esta obra el rostro del padre, sino su cuerpo vuelto hacia el fondo de la pintura, apoyado sobre la mesa de un pequeño bar hogareño. La pintura lo ha captado "por la espalda". ¿Y no es acaso precisamente la espalda el flanco que siempre dejamos al descubierto? Tener un cuerpo es tanto tener un rostro como tener una espalda, y no somos sujetos ni de uno ni de la otra.



Puede parecer paradójico, pero en cierto sentido retratar a alguien por la espalda da cuenta de algo que sería inherente al retrato en general: *aprehender el cuerpo propio que no vemos*. Cabe señalar que la mirada pictórica de Gana se compromete afectivamente con sus "objetos", también con los modelos de sus retratos. Porque su mirada es siempre la de un retratista. Mirada inquisidora, irónica, irreverente, pero que deja ver casi siempre un profundo afecto por los motivos que hace ingresar en sus cuadros.

La pareja es una de las constantes más visibles en el itinerario de su pintura. Por cierto, la sexualidad está siempre muy presente, se anuncia como un apetito que acecha y desborda cualquier forma de cortejo. Veamos lo que ocurre, por ejemplo, en el cuadro "Cuerpo de carabinero" (1988). En medio de una expresionista noche citadina, en la calle de un típico vecindario santiaguino que se nos sugiere silencioso, el policía besa y abraza libidinosamente a la joven, la que viste también un uniforme de empleada doméstica. Ella parece a la vez aceptar y contener "las ganas" del policía. El ademan de la joven subraya la condición de sus cuerpos uniformados. En efecto, sus vestimentas operan como significantes de la institución, nos remiten a protocolos de disciplina, compostura y jerarquía. Esto contribuye al erotismo estético de un comportamiento prohibido, y en que el efecto de seducción que tiene lugar entre

los personajes que protagonizan la escena ha encontrado un poderoso estímulo en aquella institución que aquí es desbordada al contacto de los cuerpos.

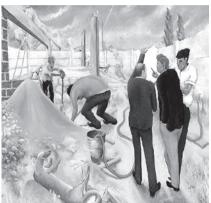
Una característica en muchos de los cuadros en los que reconocemos como motivo la relación de atracción entre un hombre y una mujer, exhiben la disposición de un cierto enfrentamiento entre ambos sujetos, como si se tratara en todo ello de un ejercicio de mutua dominación, como si la escena de un explícito cortejo implicara a la vez un desafío latente: un duelo. En el cuadro "Valparaíso" (2004) los cuerpos, equilibradamente configurados sobre la tela – en una perfecta tensión visual-, operan como el glorioso soporte de las miradas que él y ella se dirigen mutuamente. Permanecen equidistantes entre sí, no se tocan y sus caderas están tan alejadas entre sí como lo permite el marco del cuadro, sin embargo, todo indica que el sentido de la escena no consiste sino en el erotismo de la demora, la estética de un deseo que se va realizando en su infinito aplazamiento. La relación sexual es el contenido latente de esta pintura. El ceñido vestido de la mujer que se sube por sus muslos, la camisa del hombre que ya sale del pantalón y un extremo de su cinturón que se ha soltado del pasador, anuncian aquello que en cierto sentido ya está sucediendo en el cuadro.





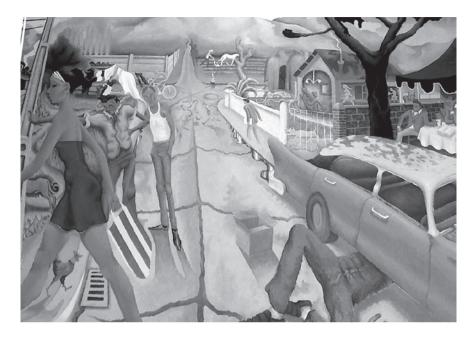
Un importante eje temático de esta exposición consiste en representación de grupos humanos. Se trata de la puesta en situación de una heterogeneidad de actitudes y comportamientos que hacen emerger roles e "individualidades tipo" al interior de escenas colectivas. Así, podemos reconocer como recurrentes en estas pinturas las siguientes situaciones: el restaurante y la cocinería, la escena familiar, el juego y el trabajo "en equipo", el bar/la fiesta/ la noche. La mirada

de Gana es aquí la de un observador contemplativo, una mirada que alcanza a situarse en el lugar desde donde es posible desplegar una perspectiva visual, afectiva y estética, capaz de reflexionar irónicamente los elementos que dan cuerpo a la situación, pero sin romper el "encanto" de una íntima familiaridad en lo que se representa. No es la mirada del curioso que se aproxima desde su ignorancia, sino más bien la del protagonista que se distancia en la fascinación del "darse cuenta".





En obras que desarrollan temáticas muy diferentes entre sí, como por ejemplo "Construcción" (2000), "Ataque de risa" (2000) y "La Reina antigua" (2006), la mirada del espectador recorre el contenido troceado del cuadro, atendiendo a las múltiples situaciones que lo componen y que en su articulación desarrollan en cada caso el concepto del título. En "Construcción" la sola relación entre los tres personajes de la derecha implica un complejo análisis de relaciones y jerarquías, tanto laborales como de clase. En la situación que representa "Ataque de risa", la actitud del personaje de anteojos ubicado a la derecha del centro geométrico de la composición —que mientras fuma sonríe observando a sus compañeros-, es la distancia necesaria que Gana introduce en el cuadro mismo para reflexionar desde su interior el motivo de la pintura. Ha sido probablemente quien ha contado un chiste o una historia, y ahora contempla con satisfacción su obra.



En "La Reina antigua" los jóvenes en la esquina, el mecánico bajo el automóvil, los vecinos que conversan en torno a un libro, la joven de compras que cruza la calle, el campesino a lo lejos, la vecina que riega el jardín, etc., nos remiten a la imagen ficcionada de la comunidad de barrio. Un "lugar común" en las reminiscencias de los vecinos de antiguas comunas de la capital, hoy enfrentadas el fenómeno de la modernización.

Encontramos varios cuadros en donde se representan grupos humanos, la figura de cierta "distancia ensimismada", incluso en pinturas cuyo motivo es la fiesta, la celebración o la bohemia nocturna. Como si los ambientes festivos, dispuestos para la conversación entusiasta, la alegría colectiva, el brindis y el baile, fueran a la vez climas que pueden enviar a la subjetividad hacia su interior. En "Valparaíso" (2005), más allá de los vendedores de pescado, el cortejo en el restaurant y la animada conversación en el bar, en el fondo del cuadro, apoyado en la barra a una distancia infinita de esta algarabía diurna, un sujeto apoya su cabeza sobre el puño, mientras mantiene un vaso en la otra mano. La misma situación en que un trago en el bar es la ocasión para un ensimismamiento aparentemente "sin salida", es la que vemos –ahora en primer

plano- en cuadros como "Huaso" (2010) y "Bar de animales" (2011). En ambas situaciones los sujetos sin compañía han cerrado los ojos, y comparecen en la escena entregados a una interioridad que los aleja del mundo. Dan la espalda a la entrada del recinto, la luz diurna ha quedado atrás.





El cuadro "La Tía Olga" (1996) nos remite al tiempo de una bohemia que va no existe, noches cabaret y de juerga, de conversaciones sin fin y de baile, pero también de soledad, de profundas conversaciones con interlocutores ocasionales y profesionales del acompañamiento, alegría melancólica en una escena de densa subjetividad. Más alegre y festivo, el cuadro "El trencito" (2007) ha captado el momento "peak" de una celebración familiar. Los cuerpos relajan los protocolos, la seriedad y las distancias que lo diurno impone a los cuerpos se han disipado, el vino, el champaña y la música acercan a los protagonistas. Sin embargo, esa distancia interna al cuadro que venimos proponiendo también está presente en este caso: en el pequeño niño que en centro de la situación observa a los adultos, enfiestados haciendo "el trencito". Entonces podría decirse que la escena que el pintor ha capturado para nosotros, ya era un espectáculo para la mirada de ese niño que observa -con fascinado extrañamiento, conjeturamosla festiva insubordinación de los cuerpos familiares. En el extremo derecho del mismo cuadro, una adolescente lee muy concentrada la información que está en el reverso del estuche de un disco de vinilo. La actitud de esta joven contrasta con el sujeto que casi en el centro del cuadro, cerrando el trencito y riendo con una copa de champaña en la mano, parece dirigir su mirada hacia el lugar virtual de la mirada del pintor, como si estuviese posando para una fotografía.

Lúcida reflexión del artista respecto al carácter intempestivo de la pintura en esa escena. En efecto, la situación es propiamente *fotográfica*, se trata de una *instantánea* que no es contemporánea del "óleo sobre tela" como recurso. La pintura ha ocupado el lugar de la fotografía, y el pintor se ha instalado en el lugar del fotógrafo.

Decíamos anteriormente que volveríamos sobre el tema de la estética del deseo exacerbado en su aplazamiento o definitiva imposibilidad. En efecto, en la pintura de Andrés Gana el ámbito más propio de la sexualidad parece ser el que se despliega a partir de los límites, es decir, se trata de un deseo que se satisface en la representación misma. Es lo que ocurre en cuadros como "Presos con mujeres" (1993) o "Estamos bien los 33" (2010). La circunstancia de privación y encierro deviene en un deseo de representación, deseo de pintura. No se trata de un deseo que se hace representación pictórica a partir de su imposibilidad de satisfacerse (el cuadro como sublimación), sino de un deseo que se cumple precisamente como representación. Entonces el artista hace un experimento mental que consiste en ficcionar la circunstancia de radical privación del acto sexual, con el objetivo de potenciar ese deseo. Pero, ¿en qué podría consistir esto sino en potenciar la ficción del deseo, como deseo de imaginar el deseo? Dicho de otra manera, no se trataría de "llevar al acto lo imaginado", sino de imaginar el acto. Entonces la realización de lo imaginado no consiste en otra cosa que en pintar un cuadro. Desde otra perspectiva, pinturas tales como "Polvo en un sillón" (1981), "Leche en polvo" (1987) o "Cine Hoyts" (2007), entre muchas otras, ilustran también -casi literalmente- nuestra hipótesis. Y no es casual el carácter de viñeta de chiste que exhiben esos cuadros. Freud señalaba que el "chiste tendencioso" debe su elaboración al placer provocado por la satisfacción de una tendencia que no se habría cumplido sin el poderoso recurso al chiste. En este sentido no se satisface un deseo "a pesar de" la prohibición, sino que lo que se satisface es precisamente un placer prohibido, lo cual no podría tener lugar sino en la representación. El placer de vencer la prohibición es una conjetura que no nos interesa aquí, porque acaso no existe aun propiamente placer en ello. Lo que nos interesa y seduce por ahora es el placer de evadir la prohibición sin aniquilarla, esto implica el placer que se obtiene de la prohibición misma. En

el trabajo de Andrés Gana esto se relaciona esencialmente con el *placer de la pintura*. Su arte ama los límites, los protocolos, las ceremonias, los prejuicios, porque a ellos debe toda su potencia la imaginación pictórica que desarrolla en sus cuadros, como una especie de antropología del imaginario "chileno".





El cuadro "Viejo verde" (1995) parece en un primer momento sólo una caricatura. Pero puede leerse como una reflexión acerca de la inmortalidad del deseo que habita en un cuerpo mortal, un cuerpo que decae y se marchita sin saber de los protocolos sociales y psicológicos de la vejez. Las colegialas en la derecha del cuadro, en las que belleza y juventud se hacen indiscernibles, ignoran la oscura presencia de aquella caricatura, excepto la atrevida joven del medio, que parece mirar displicencia. "Piropo" (1998) nos presenta una situación en cierto modo análoga a la anterior. Un trío de muchachos en una esquina observa, libidinosos, a una curvilínea joven que pasa sin mirarlos. El espectador casi puede "escuchar" el piropo, carente de ingenio y galantería, porque no quiere seducir, sino más bien autosatisfacerse en la conquista imposible. En "El voyerista" (2002) una joven desnuda, ensimismada en su propio reflejo ante el espejo, es observada por un hombre a través del ojo de la cerradura. Desde la zona oscura del cuadro el hombre la observa observándose en medio de la zona iluminada de la pintura. Entonces podría decirse que no sólo espía un cuerpo bello (un cuerpo-objeto), sino que observa a un cuerposujeto: cuerpo soberano, autónomo, indiferente al exterior, y es precisamente la estética de esa autonomía lo que fascina al fisgón.

La pintura de Andrés Gana es una invitación a reconocer(nos) en los lugares comunes, a reírnos de los parecidos, a visibilizar hasta lo absurdo ritos y esquemas de comportamientos sociales. Pero "Lugares Comunes" es también la propuesta de una reflexión pictórica acerca de las ficciones que articulan nuestra visión y especialmente *nuestra memoria de las cosas*. Porque el mundo que vemos en estos cuadros está compuesto por personajes que recordamos, por situaciones que nos contaron, por lugares en los que estuvimos, por ficciones que ya nos son familiares. En un mundo que está hecho de lenguaje, la ficción no se contrapone simplemente a lo "auténtico", ni las máscaras cubren rostros "verdaderos". Son las representaciones mismas las que ofrecen su inagotable profundidad.

III. PONIENDO EN CUESTIÓN EL DOMICILIO DEL ARTE

El lenguaje se carga de sentido cuando se lo hace pasar por el mundo, entonces abandona la sobreprotectora economía del significado, como cuando alguien camina bajo la lluvia habiendo extraviado su paraguas, buscando un lugar cuya dirección exacta desconoce.



El autor con el poeta Fernando Van de Wyngard (der.), en La Paz, Bolivia (2016).

"Caja Negra": el devenir de una idea*

"Nos hicimos inventores de una autoformación, incómodamente híbridos entre lo clásico y lo transgresor, desconfiados del poder expresado en todas las dimensiones del hacer y del conocer."

Fernando van de Wyngard.

Ensayamos en este texto una apretada reflexión sobre el itinerario de la agrupación artística "Caja Negra" a partir de dos hipótesis. La primera hipótesis es que "Caja Negra" se originó, antes que en un programa de trabajo "vanguardista" (la alteración de las fronteras entre arte y vida), más bien en una utopía: la comunidad de individuos; es decir, podríamos reconocer allí el oxímoron fundante de la modernidad Ilustrada, y su historia exhibe ejemplarmente los avatares de esa idea. Su nombre se nos ofrece como la cifra de una voluntad sociedad humana que trasciende en el tiempo a los proyectos e intereses de las individualidades artísticas que en cada caso le han dado vida. De hecho, podría decirse que aquellas han llegado a ese lugar –a lo largo de sus veintiocho años de existencia- para participar de esa "voluntad" que ha permanecido en el tiempo, domiciliada desde 1983 en Irrarrázabal 2345, comuna de Ñuñoa en Santiago de Chile. En cierto sentido "Caja Negra" es una entidad que nació y creció "hacia dentro", pesquisando la idea de un ethos cuyas condiciones fueron la creación y la reflexión. Desde sus comienzos no se pensó como siendo prioritariamente un dispositivo de acción e intervención del medio, sino como un lugar de experimentación y, en este sentido, como un espacio destinado al arte contemporáneo.

Nuestra segunda hipótesis es que resulta imposible entender el proyecto "Caja Negra" sin considerar el clima subjetivo que se había generado en el país desde los primeros años de la dictadura militar. En efecto, el que "Caja Negra" haya nacido como un proyecto, más aún: el que haya llegado a ser precisamente *la realidad de un proyecto* (un proyecto cuyo nacimiento hoy

^{*} El colectivo "Caja Negra" nació a comienzos de los años 80, y funcionó durante casi treinta años en Irarrázabal 2345, comuna de Ñuñoa en Santiago de Chile. Agradezco a Sergio Acevedo la documentación visual y escrita que me facilitó para la elaboración de este texto.

sería algo imposible de imaginar), nos impone atender a las inéditas y, acaso, irrepetibles condiciones que tramaron su contexto de emergencia. Fueron esas mismas condiciones concretas de existencia las que generaron en el país la diferencia entre una "vida real", que se resolvía desde los bandos, decretos político-policiales y medidas económicas dictadas por el gobierno, y una "vida imaginaria", que se generaba en las relaciones intersubjetivas de los individuos. Una cotidianeidad gris, que fluía desde la solapada prepotencia con la que imperaba la "normalidad", se contraponía a una íntima convicción de que las cosas iban a ser diferentes.

En cierto sentido podría decirse que la dictadura militar en sus primeros años, desde noviembre de 1973 hasta recién comenzados los 80', es un tiempo inverosímil, una época de la cual no existe estricta memoria individual. De aquellos años han quedado fragmentos, testimonios, documentos, fotografías que, como si se tratara de los restos de un naufragio, flotan en la superficie movediza de una memoria incierta. Esto se relaciona directamente con la generación a la que pertenecen los fundadores de "Caja Negra". Fernando van de Wyngard, por ejemplo, señala que el Golpe Militar "nos alcanzó entre la preadolescencia y la adolescencia, lo que implica que (...) no tuvimos la oportunidad de tomar el conflicto de 1973 por las astas" ["¿Cómo contar una historia desde un illo tempore hasta una nueva fundatio?", en Ciudad Caja Negra]. Tratar de recordar "los años del golpe" no es sino tratar de reconstruir una especie de "memoria colectiva", que es precisamente aquello que no existe. Sin embargo, ese ensayo fallido nos dice por sí mismo algo de aquella época, a saber: que lo que en Chile había acontecido era la imposibilidad misma de la comunidad, precisamente allí en donde la facticidad había hecho añicos los grandes proyectos políticos de transformación social. Van de Wyngard afirma: "nos tocó compartir una voluntad crítica interrupta, una discontinuidad en el ser interno de la comunidad". El golpe no destruyó la "comunidad", pues ésta nunca ha existido, sino que ha sido más bien la utopía constitutiva de la historia política de la modernidad. El Golpe Militar hizo acontecer entre nosotros de manera insoslavable esa imposibilidad, como si adviniese en ello la consumación de una historia, antes que su mera "interrupción".

La dictadura militar que gobernó Chile entre 1973 y 1989, dirigió un proceso de desmantelamiento y transformación del país, que operó ante todo como una

sanción histórica que recayó sobre un tiempo que había sido conducido hasta el extremo sus posibilidades de *realización*. Ese tiempo es el que en 1973 arribó al momento de lo irreversible: la catástrofe, el momento en que "lo posible" –aquello que generaba la sustancia narrativa de los discursos en torno a los cuales se encendían y articulaban las subjetividades- vino a consumarse en un *acontecimiento*. Tal vez no existan en general "acontecimientos devastadores", porque el acontecimiento mismo lo es, cuando trae consigo la supresión de la brecha entre lo Real y lo posible, es decir, cuando es triturada la distancia –y la *diferencia*- al interior de la cual actúan y sueñan las subjetividades, organizándose y dándose con ello un lugar protagónico en medio de las cosas. Ese tiempo de devastación ha llegado hasta la orilla de nuestro presente bajo el nombre de Neoliberalismo.

La modernización del país implementada por la dictadura militar de Pinochet y los denominados "Chicago boys" (economistas chilenos postgraduados en la Escuela de Economía de Chicago y luego ubicados en la Universidad Católica de Chile), con un soporte maestro en las políticas de privatización, promueve en todas las dimensiones la mercantilización de las relaciones entre los individuos: restitución del "estado de naturaleza", esa guerra de todos contra todos que había sido ficcionada teóricamente por el liberalismo moderno. Este proceso terminará por destruir todo vestigio de una idea de comunidad en el espacio público cotidiano (proceso que no ha dejado de desarrollarse hasta el presente "globalizado" de Chile), produciéndose en alguna medida una interiorización de ese ideal. Es decir, la idea de comunidad negada en el espacio público, se va transformando en un poderoso factor constituyente de subjetividad, lo que en relación a "Caja Negra" se expresa en la generación de un lugar que se caracteriza por su esencial movilidad. "Somos caminos -expresa uno de sus fundadores a la Revista Cauce- que ha buscado nuestra generación con el fin de procurarse un futuro, y eso es algo que habría hecho cualquier generación que, como ésta, hubiera visto cerrarse otras vías" [entrevista a La Caja Negra y El Espíritu de la Época, Revista Cauce 107, mayo de 1987]. Precisemos que nuestra hipótesis en este punto no es que el espacio "Caja Negra" haya pretendido una ingenua realización de esa comunidad ausente (de hecho, el experimentalismo en las artes ha sido una poderosa condición para la generación de autorías más bien individuales), sino que nace y se consolida precisamente en la falta de comunidad.







Los invitados y el ambiente del Garage Inter

En el Garage Internacional

La fiesta del Montón de Inscritos



La organización Trast que agrupa al Garage Internacional, la revista Espíritu de la época", y los grupos Matucanasy Caja Negra, montó una flesta de sábado por la noche que tuvo luces y brillos propios. Actuó D'Kiruza y los cientos de invitados no púdieron evitar la tentación del ritmo: bailó todo el múndo.







A la izquierda Mario Al suquerque, Miaden Yopo y Eduardo Arrieta; en la foto de la derecha, Cristién Wai

¿Qué fue lo que ocurrió en esos años cuya memoria hoy sólo existe astillada? ¿Por qué todavía, cuando se intenta comprender la catástrofe, se impone la idea de que un proceso histórico -en la inminencia que trajo consigo el Gobierno Popular- fue "interrumpido"? Nuestra hipótesis es que en septiembre de 1973 las posibilidades que habían sido vividas como "históricas" -posibilidades en virtud de las cuales las subjetividades se constituían como "sujetos sociales", sujetos que protagonizaban un tiempo histórico de grandes procesos, tiempo que emerge con la suspensión del tiempo cotidiano-, llegaron a su consumación sin realizarse. Entonces los sujetos tuvieron que enfrentarse de pronto con sus propias representaciones; ingresó la subjetividad en una larga noche, en medio de la cual sólo tenía noticias de sus propias imágenes, sospechas, dudas, y relatos de una realidad que se había retirado, dejando en su lugar un tiempo de individualidades empíricamente atomizadas pero que, por lo mismo,

comenzaban a entregarse progresivamente a una actividad representacional autoconsciente. La necesidad de hacerse representaciones de lo Real no era sino una condición de sobrevivencia para la subjetividad. Pues bien, en este contexto, en este clima intensamente subjetivo, nace el proyecto "Caja Negra". De hecho, las noticias acerca de su existencia en los 80' nos hablan de recitales de bandas como "Santiago del Nuevo Extremo", "Fulano" y "Electrodomésticos", de la sociedad con el Garage Matucana, de las funciones de "La Manzana de Adán" del teatro de Alfredo Castro, de las presentaciones del colectivo La Troppa, de la presentación del último libro que en vida lanzó Enrique Lihn, etc. Existía, pues, internamente involucrada con la cultura under de aquellos años; y acaso, como sugirió uno de sus fundadores, toda la cultura era en ese entonces under.

La data oficial de su nacimiento es 1983, cuando un grupo de estudiantes de Arquitectura, y Diseño de la Universidad Católica de Santiago llega a Irarrázabal 2345 en la comuna de Ñuñoa, y abre los talleres "Caja Negra" bajo la dirección de Sebastián Grey. Sin embargo, algunos ubican el origen de "Caja Negra" en 1977. ¿Por qué? Ocurre que aquellos estudiantes habían mantenido en el Campus El Comendador un Café Concert desde 1977; un espacio que, como otros de esa misma naturaleza en aquellos años, operó como sitio de "contracultura". No resulta descaminado considerar que la inscripción del nacimiento de "Caja Negra" en 1977 corresponde a un gesto político destinado a des-institucionalizar la iniciativa fundacional de este espacio. Se trataría, pues, de pensar el origen de "Caja Negra" en la voluntad misma de dar origen: sólo se inicia realmente en la existencia aquello que ha podido darse realidad a sí mismo en el tiempo, aquello que ha podido dar lugar a esa voluntad de llegar a existir. Entonces, el 2001 es el año en que la agrupación adquiere figura legal de Corporación Cultural de Investigaciones de Arte; 1983 es el año de la casa de ese proyecto, pero 1977 sería la data del nacimiento de aquella voluntad, en un tiempo de oscuridad e incertidumbre.

En todo caso, uno de los elementos que resulta clave para comprender hoy la continuidad de "Caja Negra" es el hecho de que ésta no se definió nunca como un "colectivo de arte", sino como un espacio de creación, colaboración y discusión en el que coexistían diferentes talleres, con sus respectivos proyectos individuales. Hasta la fecha han transitado por "Caja Negra" más de sesenta artistas, de aquí que ahora, emprendida la tarea de dar cuenta de su historia, la

memoria que se va construyendo está hecha de nombres, obras, exposiciones e iniciativas individuales que han tenido lugar bajo un nombre que las trasciende. Dar cuenta de esa historia es precisamente intentar pensar esa trascendencia. Plantear la pregunta por la existencia de "Caja Negra" no es simplemente preguntar por la existencia de una institución con domicilio y personalidad jurídica. Los colectivos de arte en general han existido como estrategias de presentación y circulación de sus integrantes, proyectando discursivamente una identidad artística que sirve a propósitos de inscripción. Ahora bien, si "Caja Negra" nunca se pensó como un "colectivo", su inscripción histórica se torna incierta. ¿En qué historia se inscribe "Caja Negra"? ¿Acaso en la historia del arte chileno? Al no haberse constituido como colectivo, nunca llegó a existir algo así como un Manifiesto, nunca se decidió la articulación discursiva de una voluntad que diera unidad ideológica y programática a lo que ocurría en y desde el espacio "Caja Negra".



¿Oué constantes podemos reconocer en el itinerario de "Caja Negra"? En las prácticas artísticas de quienes han trabajado en los talleres, la experimentación, la transversalidad de los géneros artísticos y el tránsito entre espacios institucionales y "alternativos" o independientes han sido las notas distintivas de sus prácticas. Ahora bien, respecto a la naturaleza de sus trabajos, un aspecto nos parece importante de reflexionar. En una primera época la producción de "Caja Negra" consideraba también la creación literaria. En efecto, entre los años 1984 y 1988 se publican diez números de la revista independiente "Espíritu de la Época" que incluía poesía, ensayos, manifiestos, crítica, e incluso grabados (aquél nombre se debe –según señala una nota del diario La Época en diciembre de 1987- a que una de las redactoras soñó que "el espíritu de la época" le hablaba, aunque no recordaba lo que le había dicho); en 1987 se lanza el libro de Eugenia Prado El Cofre, primera edición de Caja Negra, un libro en el que, al decir de Diamela Eltit, la sexualidad se disemina en la escritura; en 1988 se publican seis libros de poesía, los que darán cuerpo editorial a "Serie de Fin de Siglo". Será en 1989 –todavía bajo la dirección de Fernando van de Wyngard y Andrés Venegas- cuando los talleres generan un cambio en su orientación curatorial, la que ahora se concentrará más bien en las artes visuales. A partir de este momento, el espacio se autodefine como "talleres de experimentación de arte". ¿Cómo interpretar esta focalización del interés curatorial, en la perspectiva de lo que ha sido la historia de "Caja Negra"? En relación a los criterios particulares de quienes en su momento incidieron en esta orientación, lo gravitante habría sido el hecho de que, con la llegada de la democracia, comenzaban a abrirse los espacios institucionales, generando nuevas instancias para generar y mostrar expresiones que hasta ese momento habían carecido de lugares que no fuesen independientes y autogestionados. Ahora existían también fondos estatales para financiar la creación y la difusión de las artes. La evaluación que diez años después Fernando van de Wyngard hizo de estas expectativas -en una conversación con Elizabeth Neira- fue radicalmente crítica: "La transición fue nefasta para nosotros. La política organizada se apoyó en movimientos que entre todos habíamos generado y luego nos negó recursos. Nunca fuimos underground, como se nos motejó luego, toda la sociedad era under. En los 90',

bajo el rótulo de 'alternativos', fuimos declarados náufragos. Nuestro proyecto de cultura autónoma, que era un proyecto de sociedad y político, fue motejado como una aventura juvenil" ["Abriendo la Caja Negra", Diario El Mercurio, 23 de enero de 2000].

E12 Domingo 23 de Enero de 2000 ARTE •

Abriendo la Caja Negra

inatirabun to: Thy to printeres also de la niteva decada se avecinaban tan incircio como rigida era la calinación de la calin

surgieron al interior de los sul versidades intervoritas grupos versidades intervoritas grupos provincias de espectación desarrolado en los 90, la prina, alzano de la companio de la companio de la vino tinto. La relltura exista, los vino tinto. La relltura exista, los vino tinto. La relltura exista, por vetada, banderizada y on 160 no forevanriamento les aconodaron a todos. En 1973, Se-100 no forevanriamento les aconodaron la todos. En 1973, Se-100 no forevanriamento les aconodaron la todos. En 1973, Seto el carruptice-tura de la UC, june el carruptice-tura de la UC, junda el marcia de la carrupticata de la carrupticala de la carrupticata de la carrupticata de la carrupticala de la carruptic Sobrevivientes de la tan nostálgicamente citada cultura autónoma de los '80, los talleres Caja Negra son una corporación que agrupa a artistas plásticos, teóricos, poetas y pensadores, quienes enfrentan el desafio de realizar, a través del trabajo

interdisciplinario y cooperativo, la digna continuación de una historia tan heroica como indispensable.

Por Elizabeth Neira



otulado com pop chileno, soaba a galpees y fiestas. Por sos días, la tsona de calle Irarázaval se lleó de bandas. Hisbricos recitæs se llevaron a abo ahí. Enti los más recordaos están los le los Electrodotésticos. Fulno, Santiago del désticos. Fulno, Santiago

Negra su realizam, entre desirectorials producciones, los sels libros de la colección de sels libros de la colección de la col

Fueen la función
vida scial donde es
planeamieitos, minutas c
se regía po pulsiones, po
y hambrieita de una gene
abrí: camino entre

La orientación de "Caja Negra" hacia los talleres experimentales de artes visuales tiene también otras implicancias para el itinerario de este espacio. Dos son los elementos que nos parecen especialmente relevantes. En primer lugar, el *concepto de taller* queda definido en la materialidad de su espacio y de sus operaciones; como consecuencia de esto, la relación de los integrantes con el lugar "Caja Negra" adquiere una concreción empírica, pues Irarrázabal 2345 deviene espacio de trabajo (cabe señalar que Fernando van de Wyngard definió ese espacio como un "laboratorio", para diferenciarlo de lo que podría llegar a ser sólo una fábrica o taller de productos dispuestos para su mercantilización). En segundo lugar, el privilegio de la experimentación en artes visuales ha tenido implicancias en el discurso general que "Caja Negra"

ha ido elaborando respecto a la *institucionalidad del arte*. En efecto, al igual que como ocurría con el trabajo en el taller, también el *espacio* de exposición y circulación de la creación adquiere ahora una concreción radical: los límites de la institución –sus espacios y criterios de admisión y exclusión- se hacen de alguna manera plenamente visibles. En suma, ambos aspectos (la remisión de la creación al espacio físico del taller y la visibilización de la Institución del arte) serán significativos para una reflexión política de las *relaciones entre interior* y *exterior en las artes*. Esas relaciones adquieren una concreción física, la que, por otro lado, resulta dificilmente aprehensible en el campo de la literatura y su institucionalidad tanto crítica como editorial. Las artes visuales comportan un tipo de objetualidad cuya producción y recepción ocurre siempre en un *espacio concreto*.

A partir de lo recién señalado, podemos reconocer una correspondencia con la enfática crítica a la institución artística que caracteriza el discurso de "Caja Negra" desde el año 2000 en adelante, bajo la dirección del artista visual Víctor Hugo Bravo.



En efecto, a partir de la exposición colectiva "Anamorfosis" (la última gestión importante realizada bajo la dirección de van de Wyngard) en el Museo de Arte Contemporáneo en 1998, los artistas de la agrupación comienzan a exponer en variados espacios. Con ocasión de una exposición en el Centro de Extensión de la Universidad Católica, Edward Shaw elabora una curiosa frase en la que refiere la unidad casi mística del grupo y su relación con el nuevo contexto: "Algunos [integrantes] de la fraternidad ya han expuesto en instituciones, hasta en galerías comerciales" ["¿Oué contiene la Caja Negra?", texto para la exposición "Speak System", abril del 2002]. En todo caso, el discurso crítico expresado por la agrupación se dirigirá ahora hacia la institucionalidad del arte, afirmando decididamente una política de independencia y autogestión que se expresa en salidas hacia diferentes espacios. Entre las exposiciones colectivas cabe destacar que el 2002 realizan su primera muestra internacional como "Caja Negra": "Speak System" en Centro Cultural Borges de Buenos Aires, Argentina; en el 2003 nace el proyecto curatorial más relevante de la agrupación: "Proyecto Cubo"; en el 2008 realizan una exposición conmemorativa de sus 25 años: "EN-CAJA-DURA", Galería Sin Muro, proyecto del M.N.B.A en centros comerciales Mall Plaza Vespucio y Mall Plaza Norte en Santiago de Chile; en el 2010 un grupo de artistas de "Caja Negra" participa en un encuentro artístico realizado en la Galería de Arte Wschodnia, en la ciudad de Lòdz, Polonia.

Las condiciones han cambiado en relación a los años de la dictadura, y las relaciones entre arte, política y cultura que fueron fundamentales en los 80' para este espacio de autogestión, exige ahora la elaboración de nuevas lecturas. Ya en 1996 el artista Víctor Hugo Bravo, entrevistado en el diario La Nación (23 de mayo de 1996) en el marco de la exposición "Nociones de Distancia" en la Galería Posada del Corregidor, argumentaba la necesidad de desmarcarse del arte figurativo Latinoamericano que venía produciéndose con énfasis en el problema social, la denuncia o el paisaje. Bravo reivindica allí la referencia a los grupos "Rectángulo" (1956) y "Forma y Espacio" (1965), por sobre la denominada Escuela de Santiago (Díaz, Dittborn, Dávila).

Ignacio Miguez A. SANTIAGO

saviaco

as "Nociones de
distancia" que el
colectivo Caja Negra expone hasta
hoy en la Galería
Posada del Corregidor,
se refieren primordialmento a la distancia que
sus integrantes desean
establecer respecto de
movimientos y corrientas vigentes o en boga en
las artes visuales hasta
ahora.

las actes visuales hacta ahora.

Ana María Fell, Lore-na Araya, Viviana Du-rán, Victor Hugo Bravo, Mauricio Bravo y Rodri-go Yanos, pretenden de esta manera distinguir-se de cualquier grupo, y en especial del arte figu-rativo que -boy por hoy-el mercado intenta legi-timar, concentrándose



Al fondo, Mauricio y Victor Hugo Bravo; adelante, Viviana Durán, Lorena Arayay Ana Maria Pell. Junto al ausente Rodrigo Yanes, los Integrantes de "Caja Negra" intentan formar un grupo decicado a la abstracción.

Colectivo Caja Negra reivindica la abstracción

Instaladores vivos S.A.

Entregan premios en el área cultural

Esta tarde, en el Hall Central del Museo Nacional de Bellas Artes, la Sociedad Amigos del premios Enceto Pinto Lagarrigue 1995.

En la oportunidad, el Oran Premio For su aporte a la conservación del patrimonio nacional" lo recibirá el empresario Carlos Cardoen.

LAS MEDALLAS

Pero ese no es el
unico galardón que
entregarán esta
tardo. El presidente
de la sociedad, Cócarrá con medallas al
director de crquesta
Fernando Rossas, por
su aporte en la
creación y dirección
de instituciones
color de la
esfuerzo para la
integración de lo
empresarial y lo
cultural y a Hans
Ehrmann, critico del
diario La NACIÓN
adiario La NACIÓN
cultural y a Hans
estudiados
esta
est



"La gente que maneja el poder en la plástica dice cuál es la línea a seguir", señaló. Es decir, se recurre a aquellos movimientos de la "vanguardia" pictórica de los 50' y 60' en Chile para contrarrestar un supuesto imaginario que en los 90' se habría hecho dominante desde la academia. En mayo del 2002 Fernando van de Wyngard esboza una crítica que ya parecía haber comenzado a perder contexto: "Gonzalo Díaz representa hoy por hoy el canon (el arte de la razón, el arte del orden, en el reino político de la transición), deviene tanto paradigmático como institucional (conservador, a fin de cuentas), ejerciendo control opresivo sobre los significantes que involucra en su práctica sanitaria (...)" ["Consideraciones acerca de lo calorífico. Un caso particular", en Ciudad Caja Negra]. Hoy las complejas relaciones de oposición y "colaboración" entre la academia y el mercado ofrecen una inédita complejidad a la reflexión crítica.

Para un arte que, por una parte, se genera en proyectos individuales de obra y que, por otro lado, intenta hacerse cargo aún de la tarea de generar una mirada crítica sobre la sociedad y sus instituciones, el problema hoy parece ser especialmente la necesidad de generar una distancia respecto al mercado y el espectáculo. Paula Honorato presiente este contexto cuando en 1998, con ocasión de la exposición "Anamorfosis" en el MAC, escribe: "Confuso panorama en tiempos de simulacros, tiempos en que han proliferado seductoras escenificaciones de fórmulas aprendidas que complacen los mecanismos de la mirada con su vana transparencia al alero de los siempre huidizos términos del arte" ["Enunciados sobre la perspectiva secreta en tiempos de nostalgias"]. Ha quedado atrás el tiempo de la prohibición policial y la censura política; ahora el arte se enfrenta a la seducción por los espacios de la retórica y la figuración y a las tentadoras oportunidades que ofrecen la industria cultural y sus formularios de postulación. En enero del 2003 un grupo de artistas de "Caja Negra" viaja a España con la instalación "Dos Puntas", para ser expuesta en la Universidad Complutense de Madrid. Entrevistado por el diario La Hora de la Tarde (8 de enero de 2003) el artista Jorge Cerezo declara: "Nuestras obras son calientes, nuestro deseo es caliente y no tiene nada que ver con los dandys que andan buscando cámara. (...) Vamos con la misma acidez que hemos tenido siempre, vamos a competir con ellos [los artistas españoles], nosotros no tenemos nada que envidiarle a los europeos". Se inscribe, de esa manera, en un cierto discurso de la orfandad y de la voluntad de margen que ha caracterizado a las iniciativas emprendidas bajo la dirección del artista Víctor Hugo Bravo.

Ahora, examinada la memoria de "Caja Negra" desde el presente, no cabe duda de que se trata de un espacio que ha llegado a definirse en lo esencial por el tiempo que contiene, exhibiendo en su devenir artístico los avatares de una idea moderna—la *comunidad de individuos*. El devenir de una poderosa imposibilidad, que se tensiona para nosotros entre la oscuridad de un tiempo de dictadura y la artificial luminosidad del neoliberalismo, ensayando reflexivamente desde el arte la voluntad de lo inédito, de aquello aún por-venir.



"Campo de luz", Juan Castillo, 2007-2010.

EL ARTE "FUERA DE LUGAR" *

La obra de Juan Castillo, "Campo de Luz", se inscribe en un itinerario de producción e investigación que este artista desarrolla desde hace varios años, tanto en Chile como en el extranjero. Se trata de una reflexión desde el arte contemporáneo hacia los modos en que las personas construyen su propia cotidianeidad, en la que se cruzan ciertos hábitos heredados y los relatos que constituyen su imaginario.

"Campo de Luz" se articula a partir de un documental en el que un emigrante, cuyo rostro comparece en primer plano, relata su *sentimiento de no pertenencia* al lugar en donde vive. Esta circunstancia de extranjería se propone como una clave de interpretación del concepto de "Dislocación", es decir, el documental señala el sentido de un *fuera de lugar* que alude implícitamente al nombre del proyecto general en el cual se inscribe esta obra de Juan Castillo. Ésta consiste fundamentalmente en dos acciones. Primera. Un camión que proyecta en su parte trasera el documental, se dirige a distintos sectores de la ciudad de Santiago. El registro de esta acción se transmite por Señal 3 de la población La Victoria, invitando a ver en ese mismo canal los debates que se realizarán en torno a "Dislocación". Segunda. Se intervienen las dependencias de Señal 3 como "campo de luz", invitando a los vecinos a escribir sus ideas.



"Geometría y Misterio de Barrio", Juan Castillo, 2001.

^{*}Texto escrito para la instalación multimedia "Campo de luz" del artista visual Juan Castillo. Esta obra fue parte del proyecto *Dislocación. Localización cultural e identidad en tiempos de globalización*, cuya autora y curadora fue la artista Ingrid Wildi Merino. La investigación y exposición se realizó entre los años 2007 y 2010, y el libro-catálogo del proyecto fue publicado en Santiago (2010) y en Suiza (2011).

¿Cuál es la relación que se ha generado entre los pobladores de la población La Victoria y este espacio de Señal 3, que durante un mes ha devenido un lugar de "arte contemporáneo"? ¿Se trata acaso del cruce fortuito entre el arte contemporáneo y un barrio cuyos habitantes están más bien animados por el deseo de "salir de aquí", como habría mostrado la investigación realizada por el artista Juan Castillo en su obra *Geometría y Misterio del barrio*, expuesta en Galería Metropolitana el año 2001? En este trabajo, Castillo convivió durante meses con los pobladores, preguntándoles por sus sueños. El resultado fue, entre otras cosas, un cuestionamiento al prejuicio de que las personas tienden a "encontrarse" en la simpleza de la existencia cotidiana. ¿Es el arte una salida falsa para los vecinos que esperan ingresar a *lo contemporáneo*, o acaso una entrada falsa para los visitantes curiosos que esperan cruzar el margen hacia una supuesta "periferia" en donde las cosas son "de otro modo"?

Castillo entrevista a pobladores de La Victoria, pidiéndoles que den su propia visión acerca del proyecto "Dislocación". En estas conversaciones con el artista, las personas mayores asocian la palabra con el golpe militar de 1973, es decir, leen a su manera –desde una memoria involuntaria del "desalojo"- la violencia contenida en la palabra. Los más jóvenes, los adolescentes, entregan en cambio una versión positiva, les parece, por ejemplo, que se trata de un proyecto "dislocado" respecto a las organizaciones existentes en sus barrios.



"Geometría y misterio del barrio", Juan Castillo, 2001.

En estos proyectos no se trata sólo de producir o de recuperar un "espacio alternativo" para la realización y exhibición de arte, sino de intentar restituir críticamente la *relación con la exclusión misma*. Reconocemos en "Campo de Luz" una alteración de los códigos o esquemas reconocidos de legitimación del arte. En cierto sentido el coeficiente crítico de estas propuestas depende de un supuesto "afuera", respecto al cual se ensaya la recuperación reflexiva de cierto "borde"

En la actualidad, respecto a ciertas prácticas del arte contemporáneo, el concepto de circulación ha comenzado a desplazar al de inscripción (en el mismo sentido en que la gestión del curador ha ido desplazando políticamente al trabajo del historiador). Los espacios y circuitos "independientes" de exhibición contribuyen a destacar precisamente el fenómeno de la circulación en el arte, y en ese sentido dialogan con los problemas de la estética contemporánea. En el tiempo de la globalización, en el que la "dislocación" pareciera ser la regla, el arte que se pretende así mismo como crítico será algo cada vez más dificil. Esto debido no sólo a la poderosa emergencia del fenómeno de la circulación de los bienes culturales, sino también a un comportamiento fuertemente asociado a aquella: el consumo. ¿Cómo resistir la disponibilidad "democrática" del consumo que pone todo "fuera de lugar"? ¿De qué manera reflexionar críticamente los márgenes, sin caer en la representación de la periferia, que ofrece el "otro lado" del margen para su consumo simbólico por el Centro ávido de "experiencias"? Nuestra hipótesis consiste en proponer un desplazamiento desde el énfasis en el contenido del arte -inherente al estatuto de la obra y a su relación con el espectador- hacia la cotidiana realidad de las relaciones entre las personas. Es lo que se ha denominado "arte relacional", concepto que, por cierto, en su corta historia no ha tenido un sentido unívoco.

El arte relacional implica, en esta perspectiva, una resistencia crítica a las utopías "integradoras" de la globalización. En efecto, el modelo de la comunidad globalizada a partir de la "conectividad total" se imagina sobre la base de comprender las relaciones humanas ante todo como *relaciones de comunicación*, en que lo fundamental consiste más bien en aquellas *dosis* de información que fluyen a través de las personas conectadas a los terminales de



"Geometría y Misterio de Barrio", Juan Castillo, 2001.

las redes. En la actualidad los individuos hiper-conectados operan como puntos *estáticos* en el flujo general de la información, como si aquella disponibilidad absoluta de la red inscribiera al sujeto en una permanente ubicuidad. Por el contrario, las prácticas del arte relacional generan *comunidades en tiempo real*, en que el soporte de la relación entre las personas está también internamente afectado de contingencia.

El arte relacional ensaya la recuperación del *carácter contingente de la relación misma* y de la temporalidad que es propia del encuentro empírico entre los individuos. Se trata de aquellos proyectos artísticos que consisten en *producir* relaciones mediante un programa de actividades y procedimientos y que, por lo tanto, incorporan la *temporalidad* a su propia naturaleza interna. En "Campo de Luz" artistas y pobladores que han sido invitados a discutir el tema de "Dislocación", abordan los temas que les interesan sin una pauta de diálogo preestablecida. En este contexto se presentó un joven artista de la población La Victoria con un proyecto de arte que dialogaba con la propuesta de Castillo. En otra oportunidad, un grupo de vecinos pidió permiso para celebrar un cumpleaños en el lugar de la Instalación, en Señal 3. "Esta iniciativa de los pobladores –señala el artista- fue uno de los momentos más notables que acontecieron durante el proyecto".



GALMET:

EL ESPACIO DEL ARTE REFLEXIONA EL TIEMPO DE LA COMUNIDAD*

Evaluada la condición bicentenaria de Chile desde una perspectiva moderna, los conceptos de libertad política y bienestar económico se imponen como los criterios fundamentales de análisis. Entiendo aquí por una —perspectiva modernal el análisis del progreso que exhiben tales áreas con respecto a la existencia individual. ¿En qué consiste la realidad del *individuo* en el tiempo de la modernización?

La condición actual del individuo es en cierto sentido paradójica. De una parte, la actividad política, la producción y circulación de "bienes culturales" y el mercado lo reconocen como el destinatario privilegiado conforme a cuyas expectativas de "realización" deben medirse los progresos de una sociedad. Sin embargo, de otra parte, dada la escala que en la época contemporánea alcanzan los procesos económicos y políticos, las posibilidades que el individuo tiene de incidir en esos procesos, e incluso de llegar a comprenderlos a cabalidad, es prácticamente cero. El tipo de sociedad neoliberal que se constituye y desarrolla conforme a la idea de progreso, implica, por una parte, que el individuo "desea" más de lo que la sociedad puede corresponderle en el presente; pero también requiere, por otra parte, que el individuo se adapte y se someta al orden social precisamente en función de esos deseos y expectativas que no pueden ser satisfechas inmediatamente. Es la aparente paradoja de la condición de inclusión/exclusión del individuo en la intemperie del clima producido por las prácticas del neoliberalismo. La realidad del individuo es la hipoteca del presente.

^{*}Texto escrito para el libro *Galería Metropolitana 2004-2010*, editado por Ana María Saavedra y Luis Alarcón en agosto del 2011.

En este contexto, como señala Andreas Fanizadeh en el libro Chile Internacional, en la ciudad de Santiago comienza a "propagarse una cultura alternativa". Esta idea recorre todo el libro, y con lo de "cultura alternativa" no se refiere sólo a determinados "contenidos" emergentes, sino también y especialmente a los nuevos modos de inscripción y de circulación de aquellos contenidos. Es más, podría decirse que en relación a ciertas propuestas a las que Fanizadeh denomina "arte nómada", reconocemos claramente la importancia política de la circulación por sobre la inscripción¹⁸. El concepto de arte nómada es muy pertinente, porque no se refiere sólo al hecho de que materialmente ciertas obras transitan entre distintos espacios o que acontecen y exponen en espacios que no corresponden al verosímil de la institución arte, sino que tal nomadismo opera generando relaciones entre lugares que corresponden a circuitos distintos. Tal sería, por ejemplo, el caso de Galería Metropolitana. Un espacio de arte que es en sí mismo una propuesta curatorial, y que resulta interesante va por los problemas que plantea a la producción de arte, cuya institución se pensado tradicionalmente en torno a una idea de obra.



¹⁸ Un antecedente importante para la comprensión del concepto de nomadismo es el desarrollado por Deleuze y Guattari en "Tratado de nomadología: la máquina de guerra", en *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2000.

En el sitio web de la Galería encontramos la siguiente definición de su espacio: "Espacio privado de exhibición y difusión de arte contemporáneo, instalado en una comuna periférica de Santiago de Chile, que responde al propósito de hacer participar en torno a nuevas manifestaciones del arte a un sector social que ha estado normalmente marginado de ellas". ¿Cuál es la relación que se ha generado entre los habitantes de la comuna Pedro Aguirre Cerda y este espacio de arte contemporáneo? ¿Se trata acaso del cruce fortuito entre el arte contemporáneo y un barrio cuyos habitantes están más bien animados por el deseo (esperanzado o frustrado) de "salir de aquí", como habría mostrado la investigación del artista Juan Castillo (*Geometría y Misterio del barrio*, 2001) en relación a los sueños de los vecinos? ¿Es la Galería una salida falsa para los vecinos que esperan ingresar a lo contemporáneo, o es más bien una entrada falsa para los visitantes que esperan en una visita cruzar el margen hacia "afuera"?

La Galería incorpora el barrio a su proyecto curatorial, pero no porque sus habitantes sean asiduos asistentes a las exhibiciones, sino precisamente porque la Galería no desaparece en ese espacio (como sí ocurre en cierto sentido con las Galerías Animal y Gabriela Mistral en sus respectivos entonos); por el contrario, Metropolitana es un letrero de neón en la población: hace emerger y dispone al barrio como su entorno y su diferencia. Como espacio de arte contemporáneo, no se propone una reflexión sobre el arte, sino que "arte" es aquí el nombre de un espacio de reflexión de las formas de subjetividad que se constituyen y desplazan en el margen. No se trata de "subjetividad marginal", sino del margen, el límite, frontera en la cual se constituye toda subjetividad. El margen no es el tema de Metropolitana, sino su lugar de operación. De aquí se sigue lo estrictamente contemporáneo de lo que en esta Galería de Arte acontece. Así ocurre, por ejemplo, en la exposición Colección Vecinal (2008), trabajo curatorial de Gonzalo Pedraza, quien recolecta, selecciona, monta y exhibe en GALMET una cantidad considerable de objetos estéticos que no corresponden necesariamente al concepto de obra acreditado por los códigos instituidos del arte contemporáneo.



"Colección vecinal", curador Gonzalo Pedraza, 2008

Las "obras" expuestas en la galería provienen de las casas de los vecinos, por lo tanto, el espacio artístico opera como soporte para el desplazamiento de aquellos, desde el papel convencional de "público", constituyéndose ahora en sujetos que reflexionan su propia cotidianidad estética.

Galería Metropolitana ha incorporado un barrio periférico al circuito artístico de la capital. Por cierto, el concepto de arte nómada se refiere en el análisis de Fanizadeh explícitamente al proyecto Hoffmann's House, pero es importante señalar los rendimientos de ese concepto más allá de la operación material. De hecho, la Casa de Hoffmann's House podría ser considerada también como un territorio en desplazamiento; es decir, nunca está en "su" barrio, sin embargo, siempre está en casa. Porta irónicamente consigo la distancia constitutiva de la esfera estética del arte, el no lugar de la institución.

En los proyectos de Metropolitana no se trata sólo de producir o de recuperar un "espacio alternativo" para la realización y exhibición de arte, sino de intentar reflexionar la *relación con la exclusión* misma. Desde este punto de vista, GALMET comportaría un elemento propio de la vanguardia, que consiste en la

puesta en obra de una voluntad de Real que opera mediante la transgresión de códigos o esquemas reconocidos de legitimación. En cierto modo el coeficiente crítico de estas propuestas depende de un supuesto "afuera", respecto al cual se ensava la recuperación de cierto "borde", pero entonces, en sentido estricto, el problema no es la institución o la lógica que excluye (¿el Estado o el mercado?), sino la institucionalidad que incorpora. De hecho, como señaló el artista Guillermo Cifuentes, en Chile "el arte más interesante es financiado y exhibido por el Estado", pero GALMET trasciende lo que podría considerarse como un criterio de política cultural. Se trata de reflexionar críticamente ese poder que opera mediante la integración simbólica. En el sitio web de la galería se señala explícitamente que el nombre de la galería fue pensado con ese rendimiento crítico: "La operación crítica que Galería Metropolitana realiza al llamarse así, consiste en un intento por autoconstruirse como centro y, de esta manera, dislocar los ordenamientos espaciales que obligan a la periferia a mantener su confinamiento. Su operación crítico-paródica tensa lo local con lo global, a partir de un centro des-ubicado". El sentido de la propuesta consiste, pues, en hacer emerger los márgenes; no suprimirlos simbólicamente, sino hacer patente que los márgenes existen.

Constatamos en todo caso que, en general, hoy el concepto de *circulación* ha comenzado a desplazar al de *inscripción*, en el mismo sentido en que la gestión del curador ha ido desplazando políticamente al trabajo del historiador, quedando éste cada vez más localizado en la academia. Estos "espacios independientes" de exhibición contribuyen a destacar precisamente el fenómeno de la circulación en el arte y en ese sentido dialogan con los problemas de la estética contemporánea. Pero el tema es conceptualmente arriesgado, e incluso el arte que se pretende así mismo como *crítico* será algo cada vez más dificil. Esto debido no sólo a la poderosa emergencia del fenómeno de la circulación de los bienes culturales, sino también a un comportamiento asociado a aquella: el consumo. ¿Cómo resistir la disponibilidad "democrática" del consumo? ¿De qué manera reflexionar críticamente los márgenes, sin caer en la representación de la periferia, que la dispone a ésta para su consumo simbólico por un Centro ávido de "experiencias"? Nuestra hipótesis respecto a este punto consiste en proponer un desplazamiento desde el énfasis en el contenido del arte—inherente

al estatuto de la "obra" y a su relación con un "espectador"- hacia la cotidiana realidad de las relaciones entre las personas.

Así ocurre en la exposición *Dominio de Intercambio* (2007), una curatoría que realiza la artista Paulina Varas a partir del concepto *Nuevas Bases para la Personalidad* (NBP) del artista brasileño Ricardo Basbaum. La curadora hace de la galería un espacio de intercambio de objetos entre los vecinos de la comuna, quienes una vez a la semana se reúnen para contar relatos acerca de los objetos y darles un nuevo uso al entregarlo a otro vecino.





El ejercicio realizado por esta *comunidad de intercambio* es documentado en fotografías y videos, los que son expuestos al final de la experiencia en la misma galería, constituyéndose de esta manera los vecinos en protagonistas del arte contemporáneo. Paulina Varas es una de las directoras del colectivo CRAC de Valparaíso, cuyos integrantes han desarrollado lo que denominan "tácticas de resistencia" respecto a la institución artística —condicionada por formas políticas y económicas tradicionales—, desarrollando entre distintos actores latinoamericanos redes de propuestas y lecturas críticas del entorno. "¿Es posible movilizar y distribuir la experiencia? ¿Registrar su energía en las formas de producción simbólica contemporáneas?" La propuesta no consiste en reivindicar la localidad, acaso como lugar de la experiencia *particular* del individuo, sino en la generación de redes, que corresponden a otro concepto de

¹⁹ Paulina Varas: La distribución de la experiencial, en CRAC Valparaíso, Ediciones Crac, 2009, p. 9.

experiencia a partir del concepto de residencia: "¿Cómo asumir la residencia como una manera de pensar?"²⁰. Ahora las redes mismas comienzan a ser no sólo el soporte de nuevas formas de asociación, sino su intrínseca naturaleza: sintonía informatizada del malestar en medio de la desorientación provocada por los procesos de globalización del capital.

Otra interesante reflexión puesta en obra, también en referencia crítica a la emancipación simbólica que traen los procesos de redes y globalización, es el provecto de "Revista Plus" (Concepción). Ésta circula en formato impreso y digital, correspondiendo a un concepto de ejercicio de auto-organización. Desde una propuesta crítica, el proyecto opone la noción de circulación transversal y conexión entre múltiples puntos de producción y reflexión al concepto de "integración" que resulta de una globalización idealizada. Según Cristián Muñoz una ideología de la "universalidad" de la obra de arte sirve hoy a esa idealización: "cultura convertida en núcleo de un consenso altamente abstracto que permite por ello operaciones de universalización que encajan en los fines del Estado y el Mercado"21. El centro de gravedad se desplaza desde la obra hacia la circulación y relaciones en redes que desbordan instituciones de filiación y nacionalidades. "Revista Plus" no se define tanto por aportar soluciones, sino más bien por abundar en la reflexión y en la enunciación de problemas desde donde pensar los procesos de globalización. Por ejemplo, atiende al hecho de que la emergencia de un circuito internacional ha servido a la concentración de los polos de valorización económica.

Desde la impronta vanguardista de la estética de obra en el siglo XX el trabajo crítico del arte consistía en producir la conciencia respecto a la condición representacional del mundo, haciendo saltar las "costuras" de la realidad, se proponía, pues, la des-alienación de la subjetividad y, por lo tanto, la intermitente catástrofe de ésta, porque el sujeto no era sino el inadvertido trabajo de construcción del mundo en la representación (el fenómeno *Truman's Show*). Es el modo como, por ejemplo, Barthes caracterizaba el sentido

²⁰ Ibíd., p. 14.

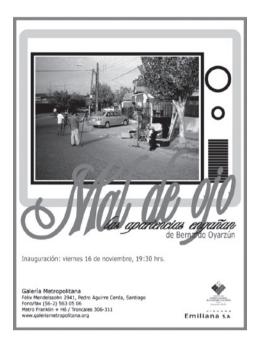
²¹ Cristián Muñoz: "Iniciativas artísticas, independientes y eventos. Sumo riesgo y suma de riesgos ¿Condición para lograr hacer lo que se desea hacer?", en Revista Plus nº 6 (pp. 67-73), Concepción, octubre de 2009, p. 70.

crítico de la *actividad estructuralista*²². Pero pareciera que hoy el mundo en la experiencia cotidiana ya no llega a decantar en una representación, en el sentido de que ya no es posible pensar su estabilización ideológica como soporte de la existencia humana y, consecuentemente, como espacio pre-dado de los encuentros y relaciones entre los individuos. En suma, no existe un espacio pre-dado en el que puedan acontecer las relaciones de comunicación, sino que la comunicación misma es el "espacio".

En efecto, hoy la realidad ya no sedimenta en una imagen, y por lo tanto dificilmente podría ser reflexionada a partir de un arte de la referencia (el arte que a partir de la representación refiere o dice algo "acerca de"). Surge entonces un tipo de arte que no se propondría rescatar o *hacer emerger* el proceso en contraposición a su producto representacional, sino que más bien se trata de *entrar en relación material* con las redes y las prácticas concretas de articulación de la comunidad que habita los imaginarios. No existiría ya la posibilidad de pensar la figura de la *distancia crítica*, y es precisamente este agotamiento de la distancia aquello que podría denominarse hoy como tiempo de la "post crítica".

El arte de la post crítica debe volverse contra la "autoconciencia" cínica que afirma indiferente que ya no existe algo así como "la realidad"; en efecto, desbordando la autonomía del arte crítico referencial, lo contemporáneo deviene hoy una tarea antes que una categoría. Trabaja contra el arte simplemente "posmoderno" que realiza otra vuelta de tuerca en la trituración de la diferencia entre la representación y lo representado, entre la manifestación y lo manifiesto. El arte de la post crítica intenta superar el momento poderosamente negativo de la ironía que está presenta en la "muerte del arte" que describe el itinerario del arte moderno. La denominada post crítica no implica, pues, la renuncia cínica a la crítica, sino un cambio en el concepto mismo de experiencia asociado al arte, el que ahora se proyecta hacia los procesos concretos de construcción de comunidades. Esto exige poner en cuestión la confianza ingenua en el coeficiente emancipador de las redes de comunicación desterritorializantes. Por ejemplo, *Mal de Ojo* (2007), del artista Bernardo Oyarzún, consiste en la creación y producción de una teleserie basada en una historia de barrio.

^{22 &}quot;El objetivo de toda actividad estructuralista, tanto si es reflexiva como poética, reconstruir un 'objeto', de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las 'funciones') de este objeto". "La actividad estructuralista", en *Ensayos Críticos*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 257.



En el proceso participan actores, estudiantes de teatro, aficionados, vecinos de las comunas Pedro Aguirre Cerda y Puente Alto. La galería se transforma en un set de televisión para grabar los capítulos de la teleserie que será transmitida por el canal de TV "Señal 3" de la Población La Victoria. La teleserie, el estudio y el *makin off* quedarán finalmente registrados en un DVD. El arte deviene un campo de reflexión con respecto a instancias involucradas en procesos de producción cotidiana de subjetividad.





El arte relacional implica, en esta perspectiva, una resistencia crítica a las utopías "integradoras" de la globalización. El modelo de la comunidad globalizada a partir de idea de una conectividad total se concibe sobre la base de comprender las relaciones humanas ante todo como relaciones de *comunicación*, en que lo fundamental consiste más bien en aquellas dosis de información que fluven a través de las personas conectadas a los terminales de las redes. En la actualidad los individuos hiperconectados operan como puntos estáticos en el flujo general de la información, como si aquella disponibilidad absoluta de la red inscribiera al sujeto en una especie de no-lugar, en que cualquier lugar es el mismo lugar, indeterminado. Por el contrario, las prácticas del arte relacional generan comunidades en tiempo real, en que el soporte de la relación entre las personas está también internamente afectado de contingencia. Es lo que ocurre en El eco estruendoso de los propios pasos (2009). Este trabajo es el resultado de una investigación/experimentación del artista Misha Stroi, en colaboración con el trabajo teórico de la socióloga María Berríos. Su asunto son los objetos con los que las personas constituyen sus espacios cotidianos a la vez que producen objetos de valor. Para esto Stroj trabaja con los vecinos de la comuna que han accedido a colaborar con la exposición. El artista, proveniente del género de la escultura, conversa con las personas acerca de su hacer e intenta en lo concreto trabajar con ellos en estos procesos de creación y producción de objetos útiles.





El arte relacional ensaya la recuperación del *carácter contingente de la relación misma* y de la temporalidad que es propia del encuentro empírico entre los individuos. Se trata de aquellas obras que consisten en *producir* relaciones mediante un programa de actividades y procedimientos y que, por lo tanto, incorporan la *temporalidad* a su propia naturaleza interna. Se trabaja, pues, en la producción de relaciones cuyo soporte no sea externo a las relaciones mismas que los individuos pueden establecer, con lo cual la noción misma de "individuo" –como frontera última tanto de los procesos económicos y sociales como de la producción y recepción de arte- queda puesta en cuestión. Así, se pone en suspenso el estatuto eminentemente categorial del concepto de lo contemporáneo acerca de la producción de obra, para comenzar a definir, al menos por ahora, la naturaleza del arte que reflexiona críticamente los límites que condicionan su *ex*-posición. Lo *contemporáneo* que despunta en GALMET corresponde al tiempo efímero de la comunidad que toma cuerpo en el espacio del arte.



Gonzalo Díaz.

DEL DOLOR CONTENIDO EN LA PROFUNDA SUPERFICIE DE LO COTIDIANO*

"Sabía que estabas aquí, te oí gritar que querías morirte ¿qué es lo que estaban haciendo contigo?" Diamela Eltit: *Por la Patria*

La obra "El neón es miseria", del artista Gonzalo Díaz, consiste en un programa de intervención visual del espacio cotidiano, exhibiendo en el exterior de Galería D 21 y Galería Metropolitana (espacios de arte contemporáneo, ubicados en las comunas de Providencia y Pedro Aguirre Cerda respectivamente) el texto de una frase. El sujeto del enunciado es siempre el mismo: "El neón es...", y se va modificando el predicado en doce variaciones, durante doce meses. El antecedente de este proyecto es la obra "Rúbrica" que el artista montó en la Galería Matucana 100 en octubre de 2003 (mismo año en que Díaz obtiene el Premio Nacional de Artes Visuales). El enorme espacio de la Galería estaba inundado por una luz roja y una música romántica. Ahora, nueve años después, las frases han salido al espacio público. ¿Qué es lo que ellas portan, abandonando aquel marco de recomendación que es propio del *interior* de un espacio de arte contemporáneo?

Dos aspectos de esta intervención me parecen relevantes señalar de entrada, para orientar al lector respecto al tenor de nuestra reflexión. En primer lugar, se trata de una frase de neón con la que la mirada distraída del transeúnte podría "encontrarse", pero esa grafía visualmente incandescente de ninguna manera alcanza a modificar o alterar físicamente el espacio en el que se inscribe. En segundo lugar, la frase misma exhibe en cada caso en un enunciado "críptico", pues el ocasional espectador carece de todo antecedente que le permita atribuir algún sentido a lo que está en ese momento leyendo. A partir de estas consideraciones preliminares, se abren dos posibles líneas de reflexión sobre esta obra.

^{*} Texto escrito para el catálogo de la instalación "El neón es miseria", del artista Gonzalo Díaz, que tuvo lugar simultáneamente en la Galería D 21 (comuna de Providencia) y Galería Metropolitana (comuna de Pedro Aguirre Cerda), entre septiembre de 2012 y marzo de 2013.

En primer lugar, es posible esbozar una fenomenología de lo que sería la recepción in situ de "El neón es miseria" por parte sus ocasionales espectadores. Se trata de un aspecto, por cierto, insoslavable a la hora de analizar este trabajo, aunque podemos anticipar que nos detendrá demasiado. Como señalábamos anteriormente, el espectador no logra dar con alguna referencialidad para ese texto –que es también un *objeto*-, no sabe qué pueda significar, por ejemplo, "El neón es secreto" o "El neón es desmayo". Tanto la naturaleza del enunciado como su materialidad y emplazamiento se desmarcan respecto al verosímil del aviso publicitario, el nombre de un establecimiento comercial o una señalética de tránsito urbano. Sin embargo, lo que en esto resulta relevante para nuestro análisis es precisamente el hecho de que su desconcierto es total. En efecto, dispuesto en esa situación, el transeúnte no sabe qué pensar, y ¿no es acaso este no saber, carente de toda referencialidad, un envión inicial hacia aquello que podríamos denominar pensamiento sin más? Es decir, en ese ocasional desconcierto el espectador es rozado, aunque sólo sea fugazmente, por la inquietud de un pensar "sin objeto". Probablemente este desprevenido espectador seguirá su paso por la calle Félix Mendelssohn o terminará de cruzar Avenida Providencia a la altura de Lyon, con su mente de regreso a las tareas cotidianas que en ese momento lo animan -o desaniman. Hasta aquí lo que presentamos como una primera línea de reflexión. Porque en sentido estricto, no nos interesa aquí conjeturar qué ha decidido ese espectador respecto a un posible significado, sino el hecho mismo de que en la mayoría de los casos no sepa simplemente qué pensar, porque ello implica asumir que esa insólita grafía sólo puede tener relación con el sentido.



Una segunda línea de reflexión surge estando al tanto de los antecedentes teóricos y artísticos de esta obra. En este caso, se da lugar a una reflexión que se despliega por escrito; se trata, pues, de *pensar por escrito*. Sin embargo, a diferencia de lo que podría inferirse en un primer momento, nuestro punto de partida ahora no se contrapone simplemente a lo que recién observábamos que ocurría con aquel desinteresado espectador, ajeno en ese momento a los trotes de la reflexión discursiva y a las sofisticaciones conceptuales del arte contemporáneo. En efecto, ya desde el título de este artículo la cuestión de la naturaleza de lo cotidiano constituye lo medular de nuestro análisis porque, en la lectura que proponemos, "El neón es miseria" pone en obra la tensión entre cotidianeidad y violencia, no en los términos de una diferencia, sino planteando la cuestión acerca de la capacidad de lo cotidiano de *contener* la violencia.

"El neón es..." Miseria, Infarto, Secreto, Desmayo, Desdicha, Plegaria, Delirio, Amnesia, Demencia, Blasfemia, Fascista, Latido. Los términos que en cada una de las doce versiones de la frase determinan al sujeto "neón", operan una referencia a sensaciones, sentimientos y pensamientos experimentados por personas que fueron detenidas y torturadas por organismos de seguridad durante la dictadura militar. Cada término implica un tipo de *intensidad* que altera y desbarata a la subjetividad, conduciéndola hacia los límites del dolor. Se podría decir que son espantosos recuerdos en los testimonios de las víctimas de la represión, pero ¿puede denominarse "recuerdo" a aquello que permanece porque no se lo logra olvidar? Un nombre más adecuado sería memoria, no como memoria de un sujeto, sino como su cuerpo, esa memoria que es el cuerpo.

En este trabajo de Díaz, no se trata sólo de reflexionar esta situación de doloroso colapso de la subjetividad utilizando los recursos del arte contemporáneo, sino de pensar también el estatuto de un tipo de arte que en su impronta vanguardista se caracterizó precisamente por ensayar la destrucción estética del sujeto. En efecto, el arte contemporáneo se proponía provocar una especie de "lesión psíquica" en el sujeto, una alteración que —como señalaba Morse Peckham- "permite al individuo prescindir de sus defensas y exponerse plenamente a la desorientación". Esta exigencia de la producción artística

conducía al sujeto a una situación de *colapso*, con la finalidad de orientar su reflexión hacia los límites de lo familiar, exponiéndolo a magnitudes inéditas de realidad. La guerra, las dictaduras políticas, incluso la economía globalizada, por ejemplo, desbordan concretamente los códigos de la experiencia moderna, y el arte se propuso precisamente la reflexión de estas realidades inéditas. Ahora, en "El neón es miseria", Díaz pone en escena un encuentro entre el neón, como un signo del arte contemporáneo –y, especialmente, de su propio itinerario de obra-, y estas palabras extraídas de testimonios inimaginables del dolor, de la indefensión y el abandono.

Decíamos que una primera línea de análisis es la fenomenología de la recepción que el transeúnte hace de estas instalaciones desde su extrañeza. La segunda línea del análisis –esta que venimos ahora desarrollando- implica necesariamente el momento de la escritura, los textos que circularán a propósito de este trabajo, las discusiones y conferencias a las que dará lugar, en suma: se trata de una obra que necesariamente se conecta con las máquinas teóricas. Precisamente porque la cuestión no se reduce a ejercicios formales. Nos interesa la siniestra realidad que "El neón es miseria" hace emerger sin revelar, por eso en este texto no nos detenemos en aspectos tales como el hecho de que se trata de doce frases, acaso repitiendo el patrón de las doce estaciones del Via Crucis, tampoco nos ocupamos del contraste entre el paisaje socio económico que exhiben cada uno de los barrios en los que se encuentran las Galerías. Un "asunto" como el que aquí se aborda no puede ser el pretexto para una alegoría estética, un acertijo ingenioso o el pueril ejercicio de traer la política al arte mediante un guiño de complicidad entre el artista y el espectador. Díaz sabe de la gravedad de esto, por eso es que habitualmente –y especialmente en este caso- su discurso como autor se "acota" al proceso material de producción, las coordenadas conceptuales implicadas y referencias a aquellas circunstancias que subrayan el hecho de que montar una obra es una solucionar el hardware del pensamiento. Después de eso, da la palabra, porque de eso se trata, de que el espectador asuma su deuda: la interpretación.



La instalación de esta obra en la Galería Gabriela Mistral fue vetada por el Ministerio correspondiente. Tal vez el ministro no sabía realmente por qué debía vetarla, tal vez impidió su presentación en la Galería del Ministerio debido precisamente a que no sabía por qué debía vetarla. En alguno de sus comentarios al respecto, Gonzalo Díaz especulaba que acaso le molestaba al ministro la palabra "fascismo", porque sospechaba que en la frase "El neón es fascista", el sujeto de la frase podría ser *intercambiable*. Es posible. Pero entonces lo que el ministro no habría alcanzado a conjeturar es *qué* tan intercambiable puede ser el neón. Restringir *a priori* el rango de posibles sujetos de esa frase significaría reducir el principio de la obra a una estrategia de autocensura burda e inútil. Nuestra tesis es que "El neón es miseria" no intenta comunicar veladamente algo que supuestamente no está permitido expresar directamente, sino que trae al lenguaje la imposibilidad misma de decir. Esa imposibilidad que hizo que el siglo XX produjera lo que se denomina "arte contemporáneo". Que el campo de acción sea lo cotidiano es aquí la clave.

¿Cómo opera el arte en lo cotidiano? ¿Cómo es que lo cotidiano se deja intervenir desde el arte? Aquello que se denomina con el rótulo de "lo cotidiano"

se constituye a partir de una red de habitualidades, de protocolos, dinámicas inerciales y anónimos recorridos circulares, agendas que en sus días y horas van consignando tareas tan urgentes como intrascendentes; elementos todos estos que contribuyen a establecer una realidad espacio temporal que parece ajena a la historia, distante de los "grandes acontecimientos". Este hecho resulta fundamental para el análisis de las implicancias que tiene la acción del arte en lo cotidiano. En efecto, tan pronto comenzamos a pensar sobre esto, reparamos en un hecho que resulta a la vez insólito y evidente: lo cotidiano siempre ha estado ahí, y no puede suspenderse o romperse más allá de la temporalidad inhumana que dura un instante. Se tiende a considerar pre-reflexivamente lo cotidiano como una especie de realidad deficitaria, una frágil superficie de inscripciones fugaces, la delgada escenografía de comportamientos heredados o como la sede natural de un sentido común pleno de evidencias. Visto de esta manera, lo cotidiano pareciera ser una realidad fácil de interrumpir y de alterar. Esta manera de ver las cosas es un gran error. Lo cotidiano es una realidad sólida, densa de intersticios, abundante en secretos cifrados bajo el vaivén de la calma y el bullicio. Lo cotidiano no se contrapone a la alteridad del acontecimiento, sino que su poder consiste precisamente en su capacidad de incorporar la alteridad en su seno, de asimilar la intensidad de lo infamiliar y contenerla bajo su superficie. En septiembre de 1973, el edificio de La Moneda en Santiago de Chile aún humeaba después del bombardeo aéreo, y la cotidianeidad ya se había recompuesto, con la incertidumbre y el horror adentro. Lo cotidiano es la insuperable disimulación de la falta de mundo.

Considerando lo arriba señalado, podemos entender el sentido que tiene la dimensión "minimalista" de las intervenciones de Díaz en los espacios señalados. No se ha tratado con los textos de neón de modificar el espacio cotidiano, sino de exponer su enorme poder de contención de la alteridad y disimulación de lo radicalmente infamiliar. Podemos representarnos el sufrimiento, lo que no podemos imaginar es el hecho de que eso *sucedió*. Jean Améry, autor austríaco que fue detenido y torturado por la Gestapo, escribió: "El dolor era el que era. No hay nada que añadir. Los aspectos cualitativos fijan los límites de nuestra capacidad de comunicación". El dolor sufrido en la tortura es ajeno al lenguaje,

porque en cierto modo es ajeno a lo humano, y ese tiempo de inhumanidad, lo padecido en lo in-mundo, no se puede comunicar. El arte no es un recurso para expresar lo inexpresable, sino la puesta en obra de una reflexión acerca de los límites del lenguaje y las fronteras de la representación. Este país fue conducido hacia esas fronteras, no por el arte y la literatura, sino concretamente por una historia cuya narración comenzaba a diseminarse, hasta la gigantesca incertidumbre que es hoy. Pero el país se reinventó e inició bajo ministerios militares un proceso de modernización que llega hasta la actualidad, y los fragmentos del horror llegan también –todavía- hasta las orillas del presente. Ese horror no va quedando en el "pasado" –ese tiempo que pareciera alejarse de los sobrevivientes con cada día que pasa-, sino que permanece alojado en el espesor de una cotidianidad-país que nos desconcierta cada vez que escarbamos en ella.

El pensar comienza sin objeto, decíamos más arriba, provocado el sujeto por una incongruencia que lo asaltó sin premeditación, por una disonancia o una contradicción en la que, sin embargo, algo velado parece anunciarse. Detengámonos todavía un momento en la operación interna de "El neón es miseria". El neón, según sugeríamos, es una referencia al arte contemporáneo, también al arte de Gonzalo Díaz –Premio Nacional de Artes Visuales (la Nación como estatura)- y a la historia de las artes visuales en Chile. Es decir, el neón no es simplemente un objeto, una materialidad o un signo, *el neón es un lugar*, el lugar del sujeto. ¿Quién es el sujeto? Es allí, en eso que nombramos como el sujeto de la frase, en donde yacen contenidas la miseria, el secreto, el fascismo, la demencia, la amnesia, etc. Entonces debemos "corregir" la pregunta. No "quién" es el sujeto, sino *qué* es el sujeto. Nadie es el sujeto, porque el sujeto es un lugar siempre disponible, y ocurre que en el presente de la modernización nadie ha podido dejar de ocupar ese lugar en algún momento.

El sujeto es miseria, el yo es amnesia, el arte contemporáneo es plegaria, la identidad es latido, la historia es desdicha, la escritura es blasfemia...

Chile es secreto.



Proyecto "Sala de Carga.

"SALA DE CARGA": EL ARTE CONTEMPORÁNEO COMO UN EJERCICIO DE ESTACIONAMIENTO*

El proyecto de arte contemporáneo "Sala de Carga" comienza por ser precisamente eso, *una sala*, un conteiner marítimo de 1.200 por 240 centímetros que literalmente aparece en distintos lugares del territorio nacional. Esto último es importante para desplazar la consabida figura de la "itinerancia" (existen otros proyectos que sí corresponden en sentido estricto a este concepto) por el de un *quiebre* o *interrupción visual del espacio* en la ciudad. "Sala de Carga" llama a una detención en medio del tráfico, y captura en primer lugar la mirada del transeúnte precisamente por el efecto visual de ese cuerpo metálico detenido, un fuera de contexto que nos hace recién reparar en el hecho de que hay allí algo así como un *contexto*. El conteiner se impone espacialmente – intriga, seduce, desconcierta- con el peso visual de su propio *estacionamiento*. Como veremos, este efecto se relaciona internamente con lo que podría ser el sentido de lo contemporáneo en la actualidad.



Talca, abril 2015.

^{*&}quot;Sala de Carga" es un proyecto de galería de arte nómada alojada en un conteiner marítimo, creado en 2012 en Santiago y liderado por Joselyne Contreras (fotografías gentileza de Sebastián Venegas y Sala de Carga).

El desarrollo de las artes visuales en Chile, desde comienzo de los años '90 hasta la fecha, da cuenta de una clara tendencia a la proliferación de iniciativas de arte independiente. Esto no se refiere sólo a la gestión misma de espacios de exhibición, que deben su existencia a equipos que definen sus iniciativas a partir de sus propios intereses, sino también al tipo de obras que aquellos espacios convocan. Se trata, en efecto, de prácticas artísticas que en su concepto y emplazamiento contribuyen a la discusión en torno a lo que cabría hoy denominar bajo el título de "arte contemporáneo".

Asistimos en el presente al *agotamiento* del coeficiente crítico del arte cuyo soporte es la obra, definida ésta a partir de la autonomía que la remite a la figura soberana del "autor". La producción artística que tiene lugar en esta fase de autoconsciente agotamiento es lo que en términos generales se ha denominado como "arte posmoderno", en el que abundan a ejercicios de ironía y cinismo que ponen en cuestión la propia institución del arte, con frecuencia exhibiendo en ello una fuerte dimensión estética y gran dominio del oficio. En este caso, las obras pueden seducir al espectador a la vez que ejercer una nueva "vuelta de tuerca" sobre su ya atesorada desilusión como habitante de la urbe falta de relatos.

La aparente despolitización de la realidad en la fase actual del neoliberalismo tiene esencial relación con el hecho de que las *representaciones* dejan de ser una instancia de subjetivación de lo real, sino más bien de distanciamiento. La esfera propia del arte habría sido de modo irreductible la representación, y aunque durante el siglo XX las vanguardias ensayaron sostenidamente la alteración y el cuestionamiento de las fronteras de la autonomía estética, lo cierto es que los límites de la representación han permanecido como inherentes al arte en su formato de *obra*. Por cierto, en la época de la globalización económica y de la informatización digital de la mayor parte de los hechos de lenguaje, las artes han iniciado también una nueva era. Pero el arte que ingresa en las relaciones de red corre el riego de dejarse capturar por una lógica heterogénea de la circulación, seducido incluso por el cinismo del sujeto que ante las nuevas tecnología... esto es sólo arte".

El arte contemporáneo que opera con estas tecnologías ensaya una reflexión crítica de esa seducción, para lo cual debe reponer a la subjetividad en sus

expectativas y desconciertos reflexivos. ¿Qué es lo contemporáneo? Habitamos un mundo de magnitudes económicas, políticas y sociales inéditas, en que los patrones de nuestros imaginarios culturales están siendo sometidos a procesos de permanente alteración. La vida cotidiana ha sido penetrada por redes tecnológicas que hacen de ella un bullente flujo de imágenes y el acceso a la cultura en su acepción enciclopédica se ha "democratizado" exponencialmente a partir de internet (hoy en Chile más del 90 % del territorio está conectado a internet). Dadas estas circunstancias, ¿en qué puede consistir hoy hacer arte contemporáneo? Contrasta con aquella realidad "líquida" el peso visual de ese cuerpo estacionado que es Sala de Carga. El problema consiste en que la contemporaneidad pareciera ser lo que define hoy nuestra cotidianeidad citadina, por cuanto la hiperconectividad que transforma todo en información inmediatamente disponible- tiende de reducir el espesor narrativo del tiempo a la instantaneidad de las transmisiones. ¿Acaso no sucede que en este régimen inédito de disponibilidad la realidad tiende más bien a desaparecer? ¿Cómo reflexionar entonces esa lógica naturalizada de las redes? Un cierto sentido común nos sugería que aquello que aspiraba a ser contemporáneo debía asimilarse a la velocidad y la contingencia; sin embargo, ahora, siguiendo la dirección de estas reflexiones, diríamos que el arte contemporáneo corresponde más bien a aquel que permite detenerse en medio del movimiento. Es decir, el arte contemporáneo es una forma de pensar nuestra realidad. De aquí el imponente efecto de estacionamiento que señalábamos al inicio de este texto.

En sentido estricto lo que se denomina "espacios independientes" se refiere a aquellos proyectos de exhibición cuyas propuestas se caracterizan por la originalidad, la reflexión, la crítica y, obviamente, por un sostenido proceso de investigación que es condición esencial a un espacio con esas características. Así, los espacios independientes generan no sólo un arte reflexivo en relación a los temas que aborda, sino que labora también en la producción de nuevos códigos de montaje, de circulación y de recepción. Es precisamente este tipo de trabajo el que requiere ser rigurosamente independiente, por cuanto no puede estar "orientado" en función de criterios u objetivos impuestos por entes externos a los procesos mismos de creación. En este sentido sus propuestas no se ciñen a los patrones del consumo cultural, porque los gustos y necesidades del consumidor pre-existen al objeto que se le ofrece y lo satisface; en cambio, los

índices de originalidad, reflexividad y crítica ponen en cuestión precisamente esos códigos instituidos de "consumo cultural". Esto es especialmente gravitante cuando se trata de la exhibición de prácticas artísticas *contemporáneas*.





Valparaíso (Echaurren), mayo 2015.

Concepción, diciembre 2014.

Es necesario consignar el hecho de que la proliferación de espacios independientes "coincide" con una época en que el sentido crítico de las prácticas artísticas ya no se define por oposición a la institución. En efecto, especialmente en la segunda mitad del siglo XX el sentido político de las artes se orientaba, por ejemplo, hacia el cuestionamiento del Estado como sujeto del poder o de la academia como sujeto del saber. En cualquier caso, se trataba de poner en tela de juicio al sujeto como aquello que se ponía debajo de la institución en cualquiera de sus formas para garantizarle un fundamento de verdad. Es decir, el arte ponía en cuestión la institución en tanto sujeto, en tanto pretensión de verdad. La ironía fue el recurso más poderoso de las artes en ese ejercicio crítico. Pero hoy el descreimiento es el "sentido común" del ciudadano del siglo XXI, y entonces la tarea del arte, precisamente en su afán de contemporaneidad, consistiría en restituir la referencia a lo real en la representación. No se trata de emancipar a la subjetividad respecto a lo real (el mito de una soberanía siempre por conquistar), sino de disponer su encuentro con lo real, contenido, cifrado, tramado, en documentos que lejos de la grandilocuencia de la obra de arte moderna pueden ser manipulados, escudriñados, incluso a veces intervenidos por los "espectadores".

¿Qué problema podría haber en la actualidad con la persistencia *moderna* de la obra? Ya decíamos que lo de "posmoderno" hace referencia precisamente a

dicha persistencia, sólo que, incorporando una lucidez nihilista autodestructiva, una especie de goce narcisista de la desazón ante el "fin de las ideologías", el agotamiento de los "metarelatos", la defunción de las utopías, etcétera. El artista posmoderno como una especie de sacerdote ateo. ¿Algún problema con esto? Ciertamente ninguno, mientras no se demande de las prácticas artísticas un rendimiento reflexivo *político*, pues esto último implicaría hacer de la "obra" un texto, esto es, una instancia de lectura de lo real, distante del descreimiento posmodernista. De esta manera, la recepción misma (por parte del espectador, auditor, lector) se incorpora a las prácticas artísticas, tornándose permeables los límites de lo que cabe denominar como "obra de arte", porque aquí ya no se trata de dar con el sentido de la obra -o con la operación irónica que lo desarma-, sino de comenzar a reflexionar y a opinar acerca de la realidad. El proyecto "Sala de Carga" se inscribe precisamente en esta dirección. El conteiner como espacio de exhibición de arte es una referencia concreta a la contingencia, al tránsito urbano, a la cotidianeidad de existencias que en sus itinerarios pueden cruzarse con un espacio del arte que acontece fuera de la institucionalidad. La peculiaridad de esta sala obedece a la lógica de inscribirse en el espacio citadino sin romper con éste, es decir, sin constituir propiamente un "interior", sino que permanece en relación a la cotidiana intemperie que se quiere hacer asunto de reflexión



El autor, entrevistado por la profesora Bárbara Lama en Concepción (diciembre 2014).



Melipilla, imagen cortesía de Proyecto Sala de Carga, 2012.

Lo anterior implica una noción acerca de lo que cabe entender por arte contemporáneo. Se trata ante todo de una exigencia, la que tensiona los recursos materiales, formales y estéticos del arte con la realidad de los temas que pretende dar a percibir y pensar. Entonces el espectador que ingresa al espacio de "Sala de Carga" se encuentra con fotografías, maquetas, dibujos, textos, e incluso acciones que tienen lugar en las inmediaciones del conteiner o instalaciones arquitectónicas sobre el "techo" de este. Además, no es extraño que paralelamente a las exhibiciones tengan lugar mesas de discusión, entrevistas o charlas, incluso en espacios académicos con los que "Sala de Carga" establece contingentes redes de operación. Volvamos a la Sala entonces. Lo que allí se exhibe no corresponde al formato "obra de arte", pues los metálicos muros del conteiner no pueden ni están destinados a operar como el marco de recomendación que es toda galería o espacio museal. Aquello con lo que nos encontramos al ingresar en la Sala tiene más bien, como recién señalaba, el carácter de un cuerpo de documentos antes que el de una exposición de obras de arte. Aquel sería el concepto más adecuado al estatuto de las prácticas artísticas que aspiran hoy a la condición de ser contemporáneas: disponerse como documentos acerca de una realidad que ya no se deja simplemente percibir ni definir, sino que debe ser textualizada para que sea posible detenernos en ella y reflexionarla.

La condición de *espacio independiente* en la época del mercado y el emprendimiento neoliberal no es fácil de definir ni ejercer. Si el Estado y la academia ya no constituyen para las artes referentes que sean estrictamente contemporáneos de lo que es la institución del poder, entonces definirse por la independencia respecto a estos no es algo especialmente significativo a la hora de pensar los rendimientos críticos de las prácticas artísticas. Surge, pues, el mercado como una realidad extremadamente compleja del poder, una red rizomática, que parece cruzar y desbordar todas las formas del sujeto. Reflexionar esto exige comenzar a elaborar nuevas formas de ejercicio para eso que se denomina *pensamiento crítico*. Lo que aquí he propuesto como *documento* intenta dar cuenta del nuevo estatuto del objeto artístico, y considero que en este sentido el proyecto "Sala de Carga" constituye una iniciativa inédita en nuestro medio.

IV. LA PRESENCIA DE LA MEMORIA

Memoria es lo que permanece, más allá de nuestros deseos y voluntad, permanece incluso en la inquietante forma del olvido. Porque no es la memoria algo que hacemos, sino algo que nos pasa. La memoria está hecha de cosas, no de conceptos; tiene la gravedad de la materia, de los lugares, de las situaciones que no premeditamos



"Parque forestal", o/t 82 x 65,5 cms.

ESTANCIAS VISUALES DE LA MEMORIA

La pintura de Ximena Cristi*

"Ver en el día o en el año un símbolo de los días del hombre y de sus años, convertir el ultraje de los años en una música, un rumor y un símbolo"

J. L. Borges: *Arte Poética* (1960).

Lo primero que nos llama la atención al contemplar una serie de pinturas y dibujos tan extensa como la de Ximena Cristi, es el hecho de que no exhibe los cambios radicales de estilo, las rupturas documentadas y subrayadas desde la academia, en fin, los diferentes "períodos" que cabe esperar reconocer en el itinerario de una artista de tan larga trayectoria.

Ocurre como si la denominada "autoconciencia histórica", que para cierta teoría del arte caracteriza el desarrollo de la pintura moderna, estuviese, en el caso de esta artista, subordinada a otro tipo de obsesión.

En *La lentitud* (1995) escribe Milan Kundera: "Hay un vínculo secreto entre la lentitud y la memoria, entre la velocidad y el olvido". Podemos pensar que en la obra de Cristi hay un vínculo secreto entre la *visualidad* y la *ausencia*, lo cual implica esa otra relación señalada por Kundera, entre lentitud y memoria. El sujeto enlentece su paso para recordar, para recuperar las ausencias, no para restituir o reparar lo que ya no está, sino para darse a experimentar la *distancia*. Desde esta relación proponemos la siguiente reflexión acerca de la obra de esta artista, cuya pintura se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX, avocada a la producción de una visualidad que testimonia otro tiempo que el de la aceleración de la urbe contemporánea y el imperativo vanguardista.

En efecto, desde fines del siglo XIX la pintura moderna produce su propia historia reflexionando los recursos de representación de lo real, de tal manera que la mancha, el trazo, las formas, el color, al tratamiento figurativo o abstracto de los referentes, entre otros aspectos, son los elementos *configuradores de mundo*

^{*}Texto escrito para el catálogo de la exposición "Ximena Cristi por Ximena Cristi", la que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal, entre el 14 de mayo y el 4 de julio de 2010.

en la obra, lo verdaderamente gravitante para el análisis. Se podría pensar, entonces, que es precisamente este interés por los procesos de configuración de lo que cabe denominar como "realidad", lo que dispone en la misma pintura figurativa el germen de la pintura abstracta. La pintura se afana en reflexionar su propia actividad anticipándose, primero, al asalto del marco por la materia y, luego, el abandono del cuadro por el concepto.

En el arte de Ximena Cristi, en cambio, pareciera que lo fundamental son los motivos trascendentes que ella pone en obra en su pintura. Así, constatamos una especie de fidelidad temática: espacios interiores, sillones junto a mesitas de lectura, bodegones, pequeños grupos humanos, paisajes campestres, gatos, pájaros, retratos de mujeres. Se suele decir que, en su obra, ha tratado una realidad que se caracteriza por su sencillez. Comentario nada descaminado si consideramos que la persistencia de su interés está en correspondencia con el hecho de no haber desarrollado una especial preocupación por la novedad y la experimentación en el modo de representar lo real. Estamos ante una obra que se desmarca de la ideología estética de la "novedad", orientándose más bien hacia la exploración de lo que podríamos denominar una estética de la mismidad. Un persistente asombro ante lo mismo. ¿Qué sucede cuando nada ocurre? ¿Qué expectativas nos depara asistir a escenas interiores cuando sus habitantes se han marchado? ¿Hacia dónde se dirige nuestra atención, enfrentada al silencio de las cosas que permanecen sobre la mesa o a la rústica geometría de los tejados de las cabañas en medio de la vegetación? ¿Por qué nos seduce una frágil escena flotando en medio del blanco en un papel de dibujo?

En las pinturas de interiores muchas veces encontramos un encuadre acotado que renuncia al plano general, "restringido" a un coto que la mirada ubica *al interior* de la "escena de interior". Entonces, por ejemplo, la cabecera del sillón no aparece completa, parte de su respaldo ha quedado "fuera de cuadro" [1], o el primer plano del respaldo de una silla de escritorio cubre al espectador parte de un retrato que alcanzamos a ver fragmentariamente en la pared del fondo, sobre una chimenea. Este encuadre acotado opera como si se tratara de recomendar a la atención del espectador un acontecimiento que ya tuvo lugar, y que ahora asiste a la silenciosa disposición cotidiana de las cosas.





"Salón con flores", o/t 72 x 62 cms.

En este caso, *la pintura llega después*, su asunto lo constituyen las escenas compuestas por los utensilios que soportan, cobijan y auxilian a la existencia en su ingenua fragilidad. El sillón junto a la mesita de lectura nos hace pensar en lo esencial de ese espacio al que se nombra como "sala de estar" [2]. En ese lapso, en que se recorta del tiempo de la producción y de la urgencia de los negocios, la subjetividad se recoge sobre sí misma, en aquella intimidad que no se define por el secreto, sino por la *serenidad*. "Amo las cosas que nunca tuve / con las otras que ya no tengo", escribe Gabriela Mistral en el poema Cosas. La obra de Ximena Cristi expresa un profundo sentido de pertenencia, ese que corresponde a los pasajes de los barrios, al paréntesis de la provincia, a las tardes silenciosas de domingo. Entonces los objetos comparecen como el cuerpo de una subjetividad domiciliada en las distancias, en los silencios, en las ausencias que las cosas esbozan. La presentación de los objetos en la pintura de la artista exhibe un viso de nostalgia.

Lo anterior se relaciona con la categoría bajo la cual se suele ubicar la pintura de Ximena Cristi: el *expresionismo figurativo*. Sin embargo, no cedamos inmediatamente a la tentación de definir su trabajo a partir de la categoría académica del expresionismo pictórico. Más bien, hagamos el ejercicio inverso: la pintura de la artista nos dirá el sentido de lo que cabe comprender

aquí como *expresionismo*. Habitualmente se lo concibe a éste como la alteración subjetiva de la realidad en su representación, con la finalidad de expresar un "estado interior", de tal manera que la realidad comparece alterada por la intensa sentimentalidad y afectividad del sujeto. En este mismo sentido, en sus comienzos se solía caracterizar al expresionismo europeo por su contraste con el *impresionismo*, y el desplazamiento del sentimiento a la sensación que podía reconocerse en éste.

Así, este carácter, en cierto modo, "existencialista" del expresionismo histórico –anterior, por cierto, a su orientación cromática– carga a la pintura de una mirada apesadumbrada, desesperada y a veces incluso atormentada por la experiencia de una catástrofe. Esto es precisamente lo que no encontramos en la pintura de Ximena Cristi, aun cuando los elementos de la realidad que comparecen en sus obras *expresan* estados de la subjetividad que, como ya hemos señalado, se relacionan con los motivos de la ausencia y la pérdida. Es aquí donde la propia obra de la artista ha de ser el lugar desde donde definir el adjetivo de "expresionista" que se le atribuye.





"Silla en el jardín" o/t 81 x 100 cms., 1979.

"Hostería Duao" o/t 74 x 60 cms., 1996.

Si consideramos, por ejemplo, obras tan alejadas entre sí en el tiempo como *Silla en el jardín* (1979) [3] y *Hostería Duao* (1996) [4], reconocemos el mismo motivo correspondiente a la "sala de estar". No hay individuos en la escena; sin embargo, toda ésta se organiza en cada caso en función de los cuerpos que habrían de sentarse para conversar, leer, mirar. Es decir, para relacionarse los individuos con el mundo desde la subjetividad que, en su serenidad, se hace lugar

contra la indiferente facticidad de la materia que acecha en la intrascendente contingencia de las horas y los minutos. En su lugar, la pintura se avoca al trabajo de *la distancia*. Ésta, que es propia de la pintura figurativa cuando no se trata de "representar" propiamente la realidad, denota más bien el modo en que las cosas parecen recién disponerse para el proceso de su representación. El espacio-tiempo de aquellas escenas se trama desde una subjetividad que, paradójicamente, se ha retirado figurativamente de la representación para adquirir presencia, pues todo tiene que ver con ella.

Esto también ocurre en la obra *Interior con sillas* (sin data) [5], donde en el centro, sobre la mesa –rodeada ésta por tres sillas– alcanzamos a ver una taza, un lápiz y una pequeña libreta de apuntes o de dibujo.



"Interior con sillas" o/t 65 x 82 cms.

Podemos pensarla como una escenografía, un cuadro teatral que espera el inicio de la obra o el cierre del telón, una imagen de la correspondencia entre subjetividad y sus cosas, precisamente porque en medio de la serena domesticidad de la existencia, el domicilio está hecho de objetos sencillos. "(...) ¡Cuántas cosas, / Limas, umbrales, atlas, copas, clavos, / Nos sirven como tácitos esclavos, / Ciegas y extrañamente sigilosas! / Durarán más allá

de nuestro olvido; / No sabrán nunca que nos hemos ido", escribe Jorge Luis Borges en *Las cosas* (1969). Del mismo modo, en *Silla en el jardín* (1979), los objetos nos remiten a la ausencia del morador; el detalle de la sombra que avanza (o se retira) sobre la lona señala el paso del tiempo que nada sabe de la muerte, mientras el gato parece esperar sin saber por qué.

Nada más alejado de un "realismo" que se proponga, simplemente, triturar el espesor de la subjetividad para alcanzar el enmudecimiento del mundo. Pero distante también, hacia el otro extremo, del expresionismo "traumático", que tritura a la misma realidad para dar cuerpo estético al desfondamiento de una subjetividad que en la época de la "muerte de Dios" ya "no se halla" en el mundo. Consideramos que esto es una clave para intentar comprender la sostenida reserva de la obra que comentamos respecto a las vicisitudes teóricas y políticas del arte contemporáneo, la relación interna que conjeturamos entre su obsesión pictórica y la persistencia de ciertos motivos, aquello que más arriba denominamos su "fidelidad temática". Porque es claro que en su itinerario nunca ensaya la dirección del agotamiento de los recursos de representación y significación del mundo que caracterizó a buena parte del arte del siglo XX. Así, podría decirse que la obra de Ximena Cristi no es pintura de "post guerra", no desarrolla la irónica negatividad del nihilismo ni participa del cinismo posmoderno y su desazonada esterilidad.

Habiendo puesto en cuestión los rendimientos de una simple mímesis realista, la reflexión estética sobre el sentido de su pintura no debe dejarse orientar por la pregunta "¿qué representan los objetos?", sino más bien por esta otra: ¿qué hacen los objetos en el cuadro? O simplemente: ¿qué hacen las cosas?

En el caso de los paisajes (pintura y dibujos), una cabaña en medio del paraje, una pequeña embarcación en el mar –avistada entre pinos desde la costa–, un animal pastando, etc., articulan la espacialidad de las cosas, como si en cada caso fuese debido a esos objetos –sumidos en una geografía que los excede–, que cada cosa viniera a estar en su lugar y en relación a la totalidad. Encontramos en un dibujo, por ejemplo, la cabaña al pie de las montañas, entre los pinos, bajo un cielo descubierto [6]; o en *Panimávida* (1977) [7], vemos una casa que sin ninguna sofisticación arquitectónica y "hundida", como sin respiro en su geografía inmediata, proyecta al espectador hacia un horizonte de montañas.

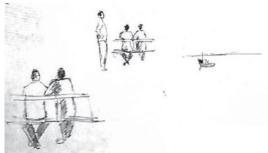


"Panimávida" o/t 60 x 73, 1997.

No se trata de un entorno agresivo, sino, por el contrario, de la tierra de *los moradores*, la gravedad del suelo y del entorno a cuya densidad cotidiana aquéllos se hacen pertenecer. La morada, que emerge hecha de trazos, trama el paisaje, espacia las relaciones y genera la distancia que da su lugar de destinatario estético al espectador que, recién llegado a la escena, se maravilla de ese "enigmático" acuerdo *a priori* que existiría entre la mirada y las cosas.

Mención especial ameritan algunos de los dibujos y bocetos de la artista, donde las personas, los animales y las cosas parecen "flotar" en el oceánico blanco de la página. En nuestra hipótesis de lectura, esos "fragmentos de realidad" no están suspendidos en el vacío, como si se trataran sólo de apuntes preliminares para una obra en proceso; más bien corresponden a uno de los aspectos esenciales del expresionismo de Ximena Cristi.





Dibujos, bolígrafo sobre papel.

En el centro de una página –como si se tratara de un poema visual– dos figuras humanas contemplan un paisaje que a nosotros como espectadores sólo se nos sugiere... [8] acaso sea un paraje montañoso o la cercanía de la playa al otro lado de las rocas. En otro dibujo, en dos bancos de plaza dispuestos en perspectiva [9], vemos desde la espalda sendas parejas y un tercero de pie; suspendidas en el blanco miran desde su reposo hacia la blanca "profundidad". Un tercer dibujo una pequeña embarcación se desplaza [10] en un mar cuya presencia inabarcable emerge en la representación tan sólo a partir de la economía de trazos que lo dan a "ver". En estos, como en otros dibujos de la artista, son las miradas de los moradores de estas escenas las que inauguran el espacio para el espectador, su profundidad, la lejanía del horizonte, una especie de confiada expectativa ante el circular acaecer de las cosas.

Otro motivo recurrente en la pintura de Cristi consiste en las escenas de "conversación". ¿Por qué estas comillas? Un trío de mujeres, sentadas en un banco del parque [11], una de ellas cuenta con entusiasmo una historia que las otras dos siguen con relajada atención; cuatro personas, con el tranquilo ademán de los brazos cruzados [12], parecen escuchar curiosas el relato de uno de ellos frente al mar junto a lo que parece ser un acantilado; en una escena de interior [13], una mujer gesticulando expresivamente relata algo a otra que tranquila la escucha con las manos sobre su falda; una pareja en un momento de silencio [14], sentados ambos en un banco de plaza, y él con la mano sosteniendo su cabeza está acaso meditando algo que ella acaba de decirle, una bicicleta apoyada en el respaldo anuncia una pronta partida. En

sentido estricto, no asistimos en estas escenas a una conversación, sino más bien a la *narración* que alguien hace a quienes le acompañan. Presenciamos la escucha. El sujeto que en estas circunstancias cuenta una historia y *hace lugar*, pues seguir un relato es un modo de habitar en medio de las cosas, en que para el oyente se abre un tiempo y un horizonte de sentido que captura su atención y provoca su capacidad de generar(se) expectativas. La relación con el tiempo de la contingencia inmediata se suspende, para dar lugar a un tiempo narrativo, hecho de subjetividad. Podría decirse, entonces, que la escena en la que se escucha un relato es otra versión de la *sala de estar*, ese lugar que hemos propuesto aquí como una idea que cruza el itinerario de obra de Ximena Cristi.





"Bañistas en Horcón" o/t 23,5 x 34 cm.

"Pareja con bicicleta" o/t 73 x 92 cm.

Los retratos se caracterizan por la expresividad de los ojos, con prolongación de los arcos superciliares, y un destacado trazo recto del tabique nasal. Esto último viene también a subrayar la importancia de *la mirada* (y con ello de la interioridad), incluso en aquellas pinturas en las que los rasgos son difusos, o en que aparecen variados elementos distribuidos en el cuadro, como ocurre en *Muchacha de la trenza* (sin data) [15], donde la mirada ausente de la joven es el centro temático del retrato. Llama especialmente la atención, en algunos dibujos y pinturas, el brazo que sostiene la cabeza por el mentón. Por ejemplo, en *Figura de mujer* (sin data) [16], la protagonista apoya su cabeza sobre el brazo derecho, con el puño cerrado.



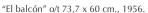


"Máguina Singer" o/t 81 x 102 cm.

"Árbol en el jardín" o/t 98 x 98 cm., 1997.

Otra operación es la que tiene lugar en pinturas como *Balcón* (ca. 1956) [17], *Máquina Singer* (sin data) [18], *Interior II* (sin data) [19], *Árbol en el jardín* (1977) [20], o *Pino en la playa* (sin data) [21], en que los objetos comparecen en primer plano, desbordando el concepto de "escena". Pareciera que aquí el concepto de la "sala de estar" resultara excedido por las cosas mismas; sin embargo, para ser más exactos, estas pinturas dan cuenta del hecho de que nuestra propia *capacidad* de percibir, de atender a las formas de la materia, o incluso de retener un recuerdo, se realiza en ocasiones de una manera que va más allá de la posibilidad de atribuirle un significado. A veces ocurre que hemos retenido la "absurda" intensidad de una imagen, *sin por qué*.







"Sillón de espaldas" o/t 65 x 50 cms.

Ese exceso es lo que estas pinturas albergan. Tanto el desmedido protagonismo de las cosas (la máquina de coser, el florero, el pino, etc.), como su intensidad cromática, nos sugieren que se trata, ante todo, de imágenes que –como *fragmentos* visuales de la subjetividad– se descuelgan de los relatos con los que la memoria elabora las biografías personales ("editando" en eso una ficticia coherencia), y retornan intermitentemente a la conciencia. O acaso se trata de la propia interioridad que, constituida sólo por los instantes que van dejando los años, retorna a lo mismo sin desenlace: "Ahora que sé que del otro lado no hay ángeles ni abismos me vuelvo a mi humilde morada", escribe Enrique Anderson Imbert en *El fantasma* (1946). La pintura de Ximena Cristi ha sido fiel a esa intermitencia, se ha dedicado con obsesión a esos lapsus de visualidad pura que alteran los relatos que de vez en vez nos contamos, como para intentar solucionar el paso del tiempo, los presentimientos de la memoria, el enigma de las ausencias que nos tocan.

¿Qué sucede cuando nada ocurre? ¿Qué expectativas nos depara asistir a escenas interiores cuando sus habitantes se han marchado? ¿Hacia dónde se dirige nuestra atención, enfrentada al silencio de las cosas que permanecen sobre la mesa o a la rústica geometría de los tejados de las cabañas en medio de la vegetación?

Entonces los objetos comparecen como el cuerpo de una subjetividad domiciliada en las distancias, en los silencios, en las ausencias que las cosas esbozan. La presentación de los objetos en la pintura de la artista exhibe un viso de nostalgia.



ALMAS CHRISTIAN BOLTANSKI

"Almas" de Christian Boltanski, MNBA, 2014-2015 (imagen gentileza de Francisca Yáñez).

CHRISTIAN BOLTANSKI: PONER EN OBRA LA AUSENCIA*

"Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra.
Y como a cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige derechos."

Walter Benjamin.

La muerte ha sido un motivo siempre presente en el trabajo y en el discurso del artista Christian Boltanski: "siempre estoy interesado en la idea de la muerte", ha dicho. Pero esto no significa que podamos entonces ingresar en su obra como sabiendo algo de antemano. Más bien lo que sucede es que al observar y recorrer sus instalaciones, ingresamos en la pregunta por el sentido de la muerte en la época contemporánea. La obra de Boltanski nos confronta con nuestra propia condición de *sobrevivientes*.

La cantidad de información y hallazgos hoy disponible acerca de las existencias de quienes nos antecedieron, hace que la historia ya no pueda contener narrativamente la abundancia de un pasado que no deja de crecer. Por una parte, los archivos van constituyendo el descomunal registro de lo que silenciosamente se va retirando desde el presente, pero se trata de un pasado que de alguna manera permanece, por eso ha sido posible en cierto modo desaparecer en el pasado arribando a la paradójica condición de permanecer en el olvido. La existencia de los archivos, tanto en su inquietante materialidad como en la pluralidad de significaciones posibles que allí acechan, comporta una peculiar relación con el tiempo, una relación imposible de acotar, pues el tiempo adquiere aquí una dimensión objetual: la materia de sus anaqueles, fichas, rótulos, carga una temporalidad distinta a la de quienes lo visitan desde la contingente actualidad de sus necesidades. Es lo que ocurre en los museos. Boltanski visita con frecuencia el museo de antropología de París, el Museèe de l'Homme: "cada vitrina -señala- es una cultura, una cultura muerta". ¿Qué significa esto? "Lo único que se sabe -reflexiona- es que este hombre está muerto, que esta cultura está muerta. Uno ya no sabe cómo utilizar los objetos y la vitrina es una especie de gran tumba". Es decir, hay en esa extrañeza, en ese

^{*}Texto escrito con ocasión de la exposición "Almas" del artista Christian Boltanski, en el Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, entre el 30 de octubre de 2014 y el 4 de enero de 2015.

"no saber" de quien contempla los objetos de los muertos (incluidas también las imágenes de ellos) el sentimiento de una falta: los muertos son hombres de quienes hoy no sabemos nada. Por supuesto que existe todo un saber acerca de pasado, pero la extrañeza que tiene lugar en la reflexión de Boltanski se refiere a aquello que escapa a ese saber: la irreductible individualidad de aquellas existencias, la secreta identidad de los muertos, ahora cifrada en documentos intercambiables. No se trata simplemente del "tiempo del pasado", de lo que acaeció, sino más bien de lo que esos vestigios aún refieren, como si algo en esos documentos permaneciera a la espera de algún tipo de acaecer. Lo que realmente asombra al artista en el Museèe de l'Homme es el hecho de que ese hombre ahí muerto en la vitrina, un día *vivió*.



"Hombre de Gebelein" (3.500 A. de C.), Museo Británico de Londres.

Las historias que ordenan el pasado para nuestra comprensión, se nos ofrecen como un *régimen narrativo de visibilidad*, pero también de *invisibilidad*. Necesitamos de las historias para comprender el curso del tiempo. Entonces el relato historiográfico, en la medida en que viene a solucionar en cada caso la cuestión del sentido del devenir, da lugar a la vez a un orden de desaparición y olvido para la mayor parte de los hechos y de los individuos en el pasado,

la materia oscura de la historia. Hoy se nos impone la convicción de que *el pasado no cabe en la historia*. El pasado comienza entonces a emerger como algo fascinante a la vez que desmesurado y ajeno, fascinación que acaso se deba a su extrañante desmesura. Con la proliferación de lo particular, lo singular, lo excepcional, lo contingente, hace sentido entre nosotros la idea de lo irrepetible. Lo que pone en cuestión la articulación narrativa del tiempo no es la desmesurada cantidad de información disponible, sino un presentimiento acerca del carácter *irrepetible* de los hechos que allí se refieren.



No se trata del "tiempo pasado", de lo que ya acaeció haciéndose cada vez más remota su existencia con el paso de los días, sino más bien de lo que aún aguarda en los restos (porque permanece), como si algo en esos documentos aguardara por el tiempo, como si las individualidades permanecieran, al modo de fantasmas, a la espera de algún tipo de acaecer. El archivo es el cuerpo de un pasado que permanece, que no ha ingresado en el devenir que exhibe el curso narrativo del tiempo, articulado éste conforme a concatenaciones de sentido.

Ahora comienzan a asomarse las historias de los individuos. "De la gente vulgar –escribe Saramago- nadie se acuerda, nadie se interesa verdaderamente

por ella, nadie se preocupa de saber lo que hace, ni lo que piensa, ni lo que siente, incluso en los casos en los que se pretende hacer creer lo contrario, se está fingiendo". Pero la memoria de los archivos tiene en este sentido algo de "vulgar", debido precisamente a que opera como una "desinteresada" máquina de registro y conservación de datos en sí mismos intrascendentes. La conciencia de un pasado irrepetible es radicalizada por el historiador francés Pierre Chaunu, al calcular en 1983 la cantidad de hombres que han muerto: 300 mil millones, "todos diferentes e irrepetibles", precisaba.

¿Qué sucede cuando la "gran historia" se agota, cuando el cielo se ha estrellado contra la tierra? Acaecido el siglo XX -el período más terrible en la historia de la humanidad, al decir de Eric Hobsbawm- el arte se enfrenta a la magnitud de la catástrofe, del dolor, de la muerte y ante todo de la ausencia, que es también la falta de relatos que signifiquen en cada caso, como un túmulo, lo excepcional de muerte para tantos muertos. El artista ensaya una metáfora de la magnitud: dar un cuerpo significante al afán de llevar a cabo la imposible tarea de hacer justicia al pasado poniendo en obra la desaparición. Si bien una parte importante de su obra se relaciona con el Holocausto, lo cierto es que el artista tiene especial interés en la universalidad del sentido de su obra. De hecho, Boltanski nunca ha utilizado fotos del Holocausto en su trabajo, porque considera que este "recurso" es algo en lo personal imposible para él. Pero también ha prescindido de ese tipo de imágenes debido a que quiere que la gente vea en las fotografías de sus instalaciones algo más que sus propios antecedentes biográficos. El Holocausto es parte del siniestro horizonte de sentido de la historia del siglo XX en su dimensión de catástrofe, y nos exige pensar la muerte en lo que ésta tiene de común e impersonal. Se trata de la muerte en la época de la política como técnica. La obra de Boltanski es una reflexión acerca del irrenunciable sentido de trascendencia que se realiza desde la condición finita del hombre.

El motivo temático no es simplemente "la ausencia", sino que el artista trabaja más bien con las *huellas de una ausencia*, que corresponde precisamente a huellas de vida, las huellas que todo ser humano deja por el hecho de haber vivido. Porque, en efecto, no se trata de lo que se habría hundido en el pasado como en la nada, sino de las *almas* que no fueron del todo trituradas con la muerte, como si la *ausencia* fuese otra manera de estar en el presente. La

reflexión del propio Boltanski a propósito de su montaje "Migrantes", realizado en el Hotel de Inmigrantes de Buenos Aires (lugar al que llegaron en los años 50 milares de europeos que abandonaban para siempre su tierra natal), nos aproxima al sentido que tienen para él las fotografías. Se refiere a ese espacio como "un lugar lleno de fantasmas", pero a la vez precisa que ese montaje no puede ser leído como "una obra sobre el éxodo", sino sobre los recuerdos que los propios protagonistas que quedaron registrados en fotografías que hoy son parte del archivo del edificio bonaerense. "Este lugar -reflexiona Boltanski- fue un lugar feliz porque era una nueva vida, pero al mismo tiempo la gente tenía que olvidarse de todo, de su idioma, de su país, a veces de sus familias y entonces ya no era tan feliz". Es decir, los montajes de Boltanski tienen como asunto la gente que vivió y que, por haber vivido, fue feliz, sintió afectos profundos, tuvo esperanzas y también decepciones, dolor y al cabo, como todos, murió. Pero, insistamos en ello, sus trabajos no son sobre el sufrimiento, sino sobre aquellos que vivieron y que dejaron testimonio de su existencia, un testimonio la mayoría de las veces visual... en fotografías.



"Album de la familia D", instalación 1971.

De lo recién señalado se sigue el carácter fantasmático que adquieren los rostros en las fotografías. Las personas han querido conservar para la posteridad los momentos singulares e irrepetibles de sus existencias, pero esa excepcionalidad es precisamente lo que se escapa, por ejemplo, en las fotografías. En la primera instalación de Boltanski, "Álbum de fotos de la familia D" (1971), se disponen imágenes que corresponden a 25 años de vida familiar. Lo que vemos son las escenas que se encuentran en el álbum fotográfico de cualquier familia. "Lo que quería decir -comenta Boltanski- es que todos tenemos el mismo tipo de álbum familiar. De hecho, no aprendemos nada de esta familia particular, sino que aprendemos acerca de nosotros mismos". En efecto, nos percatamos de que nuestras propias escenas están de alguna manera en ese álbum ajeno, que la vida de una familia es la de todas. La historia irrepetible de esta familia ha desaparecido en su propio álbum. El registro ha "fallado" en su finalidad de capturar el instante excepcional. Sin embargo de lo que sí da cuenta el álbum es de ese afán por retener lo que en cada caso fue vivido en su fugacidad. Cada imagen está en el lugar de algo que nunca volverá a ocurrir. Allí en donde el espectador ve algo que en principio es común a cualquier persona —una escena, un rostro, un objeto, un sonido-, debía tener lugar lo irrepetible. El trabajo del artista consiste precisamente en poner en obra ese lugar. No se pretende restituir o recuperar esa presencia perdida en el tiempo –el arte no tiene ese poder-, sino remitirnos a ella. Los elementos incorporados a las instalaciones de Boltanski operan entonces como objetos que significan un sujeto ausente, dan lugar a la ausencia entre los sobrevivientes.

Cada hombre en el pasado, en la singularidad de su existencia, ha tenido una vida excepcional. Porque excepcional ha sido esa identidad que consistía en *sentirse vivir*, entre los demás hombres y entre las cosas. Pero luego sometidas a la economía de lenguaje de los archivos o de las biografías, esas vidas desaparecen, sea en los lugares comunes de existencias *anónimas* o en la ficcionada individualidad de un "personaje". Como Chaplin, reflexiona Boltanski, que desaparece en el personaje del sombrerito y el bigote. Así también, ser un artista es una manera de desaparecer... quien quiera que sea *Ch. B.*, desaparece para nosotros en "Christian Boltanski, artista visual".





"Hotel de Inmigrantes", Argentina 1912.

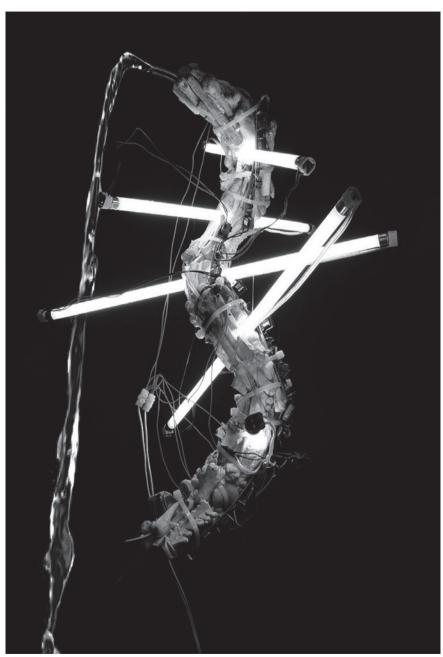
La figura de la individualidad porta en sí misma el sello de su desaparición, su imposible inscripción histórica, el destino de quien desaparecerá en sus propias huellas. Pero el medium de esa "desaparición" habría sido la denominada sociedad de masas. En efecto, la idea moderna de individualidad propugnada por la Ilustración comenzará a ser una realidad con la revolución industrial, perdiendo la individualidad su aristocrático origen. Así se podría sintetizar el origen de la individualidad abstracta y anónima de los hombres en nuestro tiempo. El individuo es la expectativa inverificable de estar escribiendo una identidad inédita, pero ha sido la "invisibilidad" del individuo en la masa y en la muchedumbre la condición de los relatos que ha protagonizado en la modernidad. La muerte es en cierto sentido la consumación de esa paradójica excepcionalidad a la vez irrepetible y anónima, que desaparece en lo común. Fotografías, ropas, objetos, latidos, operan como vestigios que ahora devienen reliquias: cosas que estuvieron en contacto con quienes ya no están entre las cosas. El artista es como un ángel, ha dicho Boltanski. Si, el que escucha los murmullos, el que custodia los lugares de memoria, el que pone en obra la ausencia







Boltanski: "Almas", MNBA 2014.



Instalación "Proyecto ADN", Máximo Corvalán-Pincheira, Centro de Extensión del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, 2016.

Cuerpo encontrado... la cifra de una identidad*

"¿adónde van ahora mismo estos cuerpos, que no puedo nunca dejar de alumbrar? ¿acaso nunca vuelven a ser algo? ¿acaso se van? ¿y a dónde van? ¿adónde van?" Silvio Rodríguez: *A dónde van*

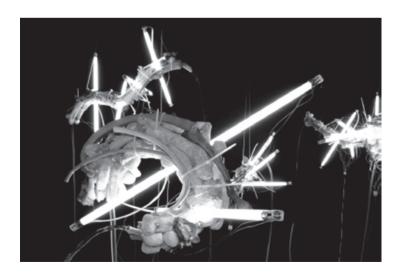
El hecho culturalmente más poderoso, desde que existe lo humano sobre la tierra, ha sido la muerte. Las preguntas acerca del sentido de la existencia, la razón que se afana en resolver el sentido del devenir que transforma todo en contingente, la posibilidad de que exista algo inimaginable más allá de la finitud... son todas interrogantes que surgen ante lo que acaso cabe considerar como el acontecimiento paradójicamente más radicalmente material y, a la vez, espiritual de la existencia: la muerte. Los hitos arqueológicos más antiguos en la historia de la humanidad son en su mayoría tumbas. Entonces el cuerpo de quien ha muerto, el cadáver, resulta trascendido por el sentido cultural, social, personal, que en cada caso tiene la muerte. Es como si la muerte implicara no sólo la desaparición de quien ha muerto, sino en cierto sentido también la trascendencia de su cuerpo, en el ritual, en el canto funerario, en la resignación de los deudos que "acompañan" al difunto en este tránsito, en las conversaciones que rememoran lo que fue en vida.

La muerte misma no es, pues, necesariamente, desnuda fatalidad de la existencia humana asolada por su irreductible materialidad. Quien ha muerto ya no está entre los vivos porque ya no está allí en lo que fue su cuerpo. Esto que yace allí, todavía *su* cuerpo para nosotros, es lo que ha quedado cono cierre de lo que fue una vida. Sin embargo, ¿qué sucede en las situaciones de "muerte presunta"? ¿A qué atenerse cuando no existe el cadáver de quien ha muerto? ¿O cuando las identidades de los difuntos han sido separadas de sus cuerpos? Es lo que sucede con las personas "desaparecidas". Por una parte, la identidad de la persona se desmaterializa y se disemina, en los relatos de

^{*}Texto escrito para la instalación "Proyecto ADN", del artista visual Máximo Corvalán-Pincheira, montada en el Centro de Extensión del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes en Valparaíso, entre el 9 de abril y el 26 de junio de 2016.

quienes la recuerdan, en los archivos que consignan aspectos de los que fueron sus múltiples itinerarios, en las fotografías familiares, en los testimonios que aquellos que la vieron "aún con vida". El desaparecido adquiere una presencia que trasciende el "aquí y ahora". Pero, por otra parte, el cuerpo que no ha sido encontrado, que no aparece, va progresivamente materializándose, hasta que llega un momento en el que -habiendo pasado un tiempo desmedido y conociéndose siniestras circunstancias que le restan a esa muerte la condición de "presunta"- ya sólo se trata de encontrar su cuerpo que, aquí y ahora, yace en algún lugar. De un lado, entonces, el desaparecido vive en la memoria de quienes lo esperan, permanece en esas imágenes tal como era, por ejemplo, hace treinta o cuarenta años atrás. Por otro lado, se sabe que su cuerpo ha de ser en el presente lo que se denomina "un resto", como en la expresión periodística "restos humanos fueron encontrados...". Y he aquí que, de pronto, esos restos son encontrados (porque el cuerpo de quien ha desaparecido hace décadas sólo puede aparecer de pronto). El padre del artista estuvo así desparecido durante treintaiséis años.

El asunto planteado es tremendo. El cuerpo encontrado es lo que quedó de esa persona, pero lo que se tiene ahora es sólo un vestigio material; es decir, no es posible reconocer en ello a la persona que se recuerda. Se diría que esos restos humanos carecen de toda identidad, claro, de toda *forma humana* de identidad. ¿Son estos restos lo que una vez fue su cuerpo?



Desde finales de los años 80 hasta la actualidad los estudios del ADN (ácido desoxirribonucleico) han progresado significativamente, pudiendo llegar a determinar la identidad de restos humanos con un porcentaje de certidumbre de hasta un 99,9 %. La medicina forense tradicional sólo podía llegar a identificar los cuerpos de personas fallecidas cuando el tiempo que había transcurrido entre la muerte y el hallazgo del cuerpo era muy acotado. En el caso de cadáveres de larga data (no quedando ya vestigios de tejidos blandos), la antropología física, cuya investigación se concentraba en esqueletos, y luego la antropología genética, significaron un progreso enorme para el objetivo de *identificar* restos humanos. Más allá de las implicancias estrictamente científicas y policiales de estos avances, es complejo su impacto en nuestro imaginario de la muerte. En efecto, aquellos restos que el paso material del tiempo había transformado en algo radicalmente ajeno a la persona que se recuerda, siguen siendo *su* cuerpo.

Como sabemos, el procedimiento forense mediante determinación del ADN ha sido muy importante en las tareas de reconocimiento de los cuerpos de individuos que fueron víctimas del terrorismo de Estado. Desde la siniestra maquinaria policial de represión política se generaban inercialmente listas de perseguidos y luego listas de desaparecidos. Así, el modo policial de operar policial el Estado era ya una forma de borradura de la individualidad de las personas al ser estas subsumidas bajo adjetivos genéricos de peligrosidad ("subversivo", "agitador", "terrorista"). Luego la misma muerte de los desaparecidos sería negada oficialmente.



"Proyecto ADN", del artista Máximo Corvalán, no se limita a llamarnos la atención acerca de este procedimiento científico de identificación, sino que da lugar a una inquietante reflexión acerca de qué sea la identidad de una persona, considerando que lo que se supone es la irrepetible y extraordinaria singularidad de una vida humana podría ahora ser pesquisada en los restos de su cuerpo. Se trata, en efecto, de encontrar esa identidad en un orden de la realidad que está más allá de la biografía, de la memoria, de la historia; un orden de la realidad para el que no existe narrativa porque se inscribe en el tiempo de la materia. Sin embargo, esa insólita e inimaginable situación, a saber, el hecho de que miles de personas permanecieron desaparecidas durante décadas y en que la muda singularidad de sus cuerpos llegó a operar -en la mesa forense- como la seña vicaria de su personal identidad, nos remite también a otro orden de la realidad: el de la catástrofe social y política que agentes uniformados llevaron a cabo. La pregunta por la "causa de muerte" nos conduce entonces a distintos órdenes de realidad conforme a los cuales ser respondida: víctimas de una insuficiencia física, de un arma homicida, de un oficio criminal, de un Golpe de Estado cívico-militar, de un conflicto social y político... El informe forense no admite como causa de muerte la catástrofe de una nación.

El denominado "perfil genético" consiste en un patrón de fragmentos cortos de ADN (*short tandem repeats*), ordenados en función de su tamaño y que son característicos de un individuo. En suma, el "individuo" es el resultado de una combinación irrepetible de variables. En cierto sentido, podría decirse que se ha encontrado esa singularidad irrepetible en una dimensión que está más allá de lo humano, una realidad bioquímica que tiene lugar más allá de aquello que cabe denominar como un mundo humano. Extraña *singularidad despersonalizada*. Cuando los "restos" comparecen más allá de todo posible reconocimiento personal, se le ha dado la palabra a la ciencia. Es lo que nos presenta el artista en "Proyecto ADN".

En la sala de exposición el espectador asiste al espectáculo de treintaitrés pequeñas piezas hechas de fragmentos de huesos de resina y también humanos, atravesados cada uno por pequeños tubos de luz y suspendidos sobre un espejo de agua. Estando al tanto del tema que aquí se reflexiona, la escena tiene un

viso de *purgatorio*. El sonido del agua que fluye contribuye a producir una atmósfera que invita al visitante a contemplar y recorrer este extraño paisaje, en donde lo artificial ha dado lugar a la naturaleza de un universo ajeno. En efecto, esos cuerpos que flotan en el aire son en verdad *organismos* (cabe hacer aquí esta diferencia): no reconocemos en ellos ojos, rostro, espalda, extremidades, una cabeza. Por el contario, han sido despojados de la posibilidad del reconocimiento. Entonces acaso no resulta descaminado pensar que "Proyecto ADN" nos enfrenta a una peculiar forma de *nuda vida*.

En el pensamiento político contemporáneo el concepto de nuda vida se ha utilizado para nombrar la condición en la que se encuentra la vida humana cuando ha sido despojada completamente de derechos, de tal manera que la vida afectiva, social, moral, intelectual del hombre queda reducida a sobrevivencia puramente orgánica, animal. Sin embargo he aquí, en este orden de la realidad en el que ingresamos en "Provecto ADN", en donde pensaríamos que se han borrado todas las señas de lo irrepetible, de lo inédito y de lo singular que es propio de una vida vivida, encontramos aún inscritas las huellas de la excepcionalidad de aquella existencia que un día fue. En los vericuetos bioquímicos del organismo, yace cifrada una "identidad", aquello que permitirá saber a quién corresponden esos restos humanos. Este saber, auxiliado por la ciencia genética, tiene un sentido conclusivo sobre una búsqueda que esperaba desde hacía décadas ese "de pronto" que le pondría fin. La exposición "Proyecto ADN" –escena bella en su visualidad e inquietante en el tema que aborda- es, más allá de circunstancias policiales, políticas y médicas, la puesta en obra de una reflexión sobre el enigma de la finitud.





Isidora Gilardi: "Las cosas segregadas".

¿DE QUÉ ESTÁN HECHAS LAS MEMORIAS?*

"Si no hay oído para el dolor, no hay oído verdadero para nada" Carlos Cerda: *Una casa vacía*

Pongamos en cuestión la subordinación de la memoria a la historia, dictada por un sentido común demasiado acostumbrado a las "efemérides patrias", cuando se consideraba que el pasado debía ser ante todo un *objeto* de conocimiento, y en donde –de acuerdo a este supuesto- los documentos permitían ante todo *comprender* el devenir de los acontecimientos (exhibiendo en ello el proceso que nos habría conducido hasta el presente). Si se considera a la memoria sólo como un medio para recuperar el pasado y consensuar una historia, ésta debe exhibir, en primer lugar, indiscutibles acontecimientos centrales, también acontecimientos secundarios cuya disposición en el relato podría variar, y luego todo un régimen de detalles y anécdotas retóricamente pertinentes, pero prescindibles en relación a lo que se considere habría sido lo verdaderamente medular. Y lo mismo habrá de ocurrir con los protagonistas de esa historia: algunos personajes centrales, otros secundarios y... los demás, la mayoría, aquellos que se limitaban muchas veces sólo a "aparecer", desde el fondo, anónimos, olvidables.

Pero, ¿qué sucede si los acontecimientos de horror que cierta memoria trae al presente resisten el ejercicio de la comprensión disciplinaria, no porque la historiografía no pueda pronunciarse científicamente acerca de ellos, sino porque se nos impone ante todo lo que esos hechos tienen de *inaceptables* y, por lo tanto, de incomprensibles? Se trata de acontecimientos excepcionales, no sólo porque vulneraban en cada caso la dignidad de la vida, los derechos de las personas, las condiciones básicas de la comunidad, sino porque algo en

^{*}Texto escrito para el catálogo de la exposición "Acumulación breve", en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Santiago de Chile, entre el 18 de noviembre y el 28 de diciembre. Participaron los artistas Nikolai Kozak ("143 Kg"), Renata Espinoza ("Presentación. Curso de formación política de cuadros del MIR- Cuba, 1982"), Verónica Troncoso, Mauricio Barría, Waldo Estuardo, Sergio Michel, Pablo Sánchez, Jennifer Frías, Matías Serrano ("Investigación sobre la primera huelga de hambre de los familiares de DD.DD. en la Cepal, 1977"), Isadora Gilardi ("Las cosas segregadas"), entre el 18 de noviembre y el 28 de diciembre de 2014.

ellos impide inscribirlos en una historia que los haga *pasar en el tiempo*. Esta memoria se va constituyendo entonces en el cuerpo de un pasado que no pasa, que no se marcha "hacia el pasado". Se trata de la memoria de lo que permanece. Es por esto que un museo de la memoria no es un museo de historia. En efecto, la historia —como disciplina- dispone en general la *posibilidad de conocer lo que sucedió*; la memoria en cambio responde a la *necesidad de tener presente lo que sucedió*. Entonces la narración historiográfica estalla, y su contenido (es decir, el pasado que esa narración maestra contenía) ahora se disemina, y lo contingente, lo anecdótico, lo accidental, junto con los actores "secundarios" y también los otros —los que ni siquiera como derrotados aparecían- ahora emergen, constituyendo el cuerpo rizomático de una memoria inédita que reclama derechos sobre el presente. Esta es la memoria que la exposición "Acumulación breve" se ha propuesto poner en obra.

Hacia fines de los 90' la académica de origen rumano Marianne Hirsch, elaboró el concepto de *pos memoria* para referirse al modo en que acontecimientos de magnitud histórica caracterizados por el horror, están presentes en la memoria de generaciones posteriores a la de aquellos que los padecieron directamente. No se refiere este concepto sólo a las "memorias de los hijos", sino al proceso social y cultural de construir un pasado común. Se define como "una forma híbrida de memoria, que se distingue tanto de la memoria personal (por la distancia generacional), como también de la historia (por una profunda conexión personal)". Existe por lo tanto clara conciencia de que se trata de una memoria en que los órdenes y sentidos posibles de los elementos heteróclitos que la constituyen han de ser en cada caso elaborados, para poner en el lenguaje un pasado cuya demandante intensidad no se deja resolver de manera unívoca. Se trata de responder a la exigencia de, literalmente, hacer memoria, en un proceso en el que reconocemos la investigación, los hallazgos fortuitos, lo testimonial, las operaciones tropológicas con el lenguaje (metáfora, analogía, sinécdoque), la producción objetual de ideas. En "Acumulación breve" no se trata simplemente de ocuparse de la memoria desde el arte, al modo de un tema, sino de una reflexión –a la vez conceptual, estética y emotiva- acerca de nuestra necesidad epocal de hacer memoria, trabajando con los vestigios de una devastación cuya gravedad se hunde en el presente del olvido, la ignorancia, la indiferencia o incluso en la pulcritud procedimental de las ciencias del pasado.



Trabajo colectivo: "Lenguaje y audio".

Alguna vez nos hemos preguntado ¿de qué están hechos los recuerdos? Y entonces reflexionamos, por ejemplo, si acaso comienzan a extinguirse primero los sonidos y luego siguen las imágenes o tal vez ocurra al revés. En "Las cosas segregadas" Isidora Gilardi se pregunta ¿de qué está hecha la memoria? Las imágenes y las palabras del pasado, aunque cargadas de significados y afectividad, permanecen también como cosas entre nosotros, porque el soporte de esas imágenes y palabas está hecho de vidrio, madera, papel, metal. El cuerpo de los vestigios exhibe en cada caso los procesos de degeneración que son propios de la materia. Alejados de la esfera del sentido, los materiales existen sometidos a procesos físicos, químicos, biológicos, conduciéndose de manera progresiva e irreversible hacia su desaparición. "Las cosas segregadas" nombra lo que va quedando. He aquí el auxilio del archivo. Este no sólo contiene información, sino que la forma misma en que se implementa su disponibilidad - la materialidad de los documentos, el orden en que se ofrecen a quienes los consultan, y hasta esa misma condición de "documentos" que llegaron a adquirir aquellos objetos hoy caídos desde una cotidianeidad pretérita que con dificultad sólo llegamos a conjeturar- anticipa el marco de significación del que se les supone depositarios.



Renata Espinoza: "Presentación del curso de formación política de cuadros del MIR, 1982".

¿Es posible rememor ir en las palabras que desde el pasado han llegado hasta el presente la gravedad de sentido que fue propia de un tiempo otro, habitado por la épica de un compromiso moral, social y político? Ahora esas palabras parecen destina las a yacer tras una vitrina museal. ¿Qué podemos llegar realmente a saber acerca de ese tiempo? "Presentación del curso de formación política de cuadros del MIR, 1982", de Renata Espinoza, propone precisamente esta cuestión. La letra de ese documento ha devenido *escritura*, porque el mundo en el cual esas palabras fueron asunto de vida y muerte ya no existe. ¿Permanecen cifradas en las palabras los días y las noches de ese mundo extinto? La obra de Renata pone en escena una especie de "atesoramiento" de los signos que en otro tiempo fueron parte de jornadas que han quedado en el pasado: en la sala el cuerpo significante de las palabras se hace acrílico, luz, acero.

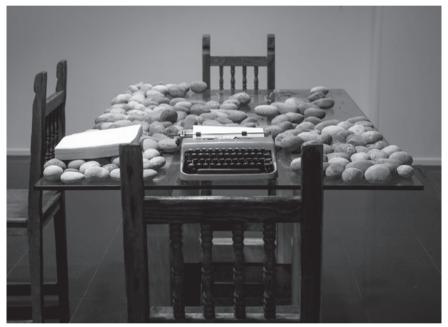
Permanecen en los archivos, debidamente consignados, acontecimientos de resistencia y denuncia que paradójicamente, en la documentada información que los torna disponibles, apenas nos dejan presentir el hecho de que fueron cuerpos concretos y particulares los que les dieron realidad. Es lo que reflexiona Verónica Troncoso en "Lenguaje y archivo", explorando la primera huelga de hambre en dictadura, que tuvo lugar en la CEPAL en 1977. El cuerpo opera en estas acciones como un *signo* en el que *significante y significado se identifican*. En efecto, el cuerpo sometido a una voluntaria situación de privación de comida escenifica el hambre a la vez que lo padece.



Trabajo colectivo: "Lenguaje y audio".

Los individuos recurrían a sus cuerpos para poner en escena una demanda de justicia. Dar visibilidad concreta a una voluntad de denuncia que, desoída por las autoridades de la época, debía hacerse saber y sentir en el espacio público.

En contraste con las "historias oficiales", los relatos y las acciones de los individuos –aquellos sujetos de carne y hueso que protagonizaron ese tiempo encriptado en un pasado que se acumula- se exponen siempre al riesgo de desaparecer.

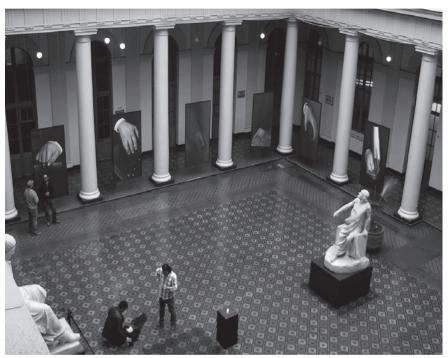


Nikolai Kozak: "143 Kg".

La historia nacional y las memorias personales no se corresponden naturalmente entre sí, corresponde a escalas de visibilidad disímiles. En "143 Kg" Nikokai Kozak emprende una performática rememoración de su padre, quien abogó en Chile durante la dictadura en favor de los detenidos políticos. El padre deviene entonces una especie de archivo viviente, una memoria del dolor de la nación, pero también de lo íntimo y de lo excepcional, en riesgo de devenir *después* sólo información depositada en documentos limpios y

ordenados, memoria editada, sin cuerpo. En "143 Kg" los cuerpos del padre, la madre y el hijo interactúan en una especie de microcosmos filial, no simulando una conciliadora sintonía –acaso una memoria después de todo consensuada-, sino más bien haciendo emerger precisamente las diferencias generacionales, en donde los cuerpos operan como cifras de tiempos "contenidos" que permanecerán sin editar.

¿Cuánto dura el "después" de la dictadura? Asumiendo el concepto de *posmemoria*, ciertas prácticas artísticas reflexionan el hecho de que el pasado no puede ser simplemente *contenido* en los códigos narrativos de la historia. *Hacer presente* lo sucedido exige alterar los parámetros de la representación, tanto de la que monumentaliza como de la que informa y explica. "Acumulación breve" da cuenta de una interrupción de la historia, que se produce por la acción de una *memoria otra* diseminada entre, por una parte, los testimonios que no cesan de alterarse en su transmisión y, por otra, la fragilidad de los documentos que se acumulan en la espera de algo que parece estar más allá de la ley.



Instalaciones de Luis Montes ("Del deber, la virtud y la derrota") y Daniel Cruz ("Cadencia rota"), Casa Central de la Universidad de Chile, 2015.

EL PODER A LA IMAGINACIÓN*

El poder siempre ha requerido de la representación para darse a ver y a presentir entre los hombres. Tanto en el retrato como en el monumento escultórico presenciamos la puesta en escena de la voluntad, del carácter, de la personalidad. No se trata sólo de la identidad de quien en cada caso detenta el poder, sino ante todo de aquel que habría sido capaz de encarnar, en la finitud humana de su existencia, la potencia del gobierno de las cosas. Las intervenciones "Del deber, la virtud y la derrota" de Luis Montes y "Cadencia rota" de Daniel Cruz en el Patio Andrés Bello de la casa Central de la Universidad de Chile, son una reflexión acerca de las representaciones del poder y su lugar de exposición. El poder literalmente toma cuerpo aquellos individuos de cuya excepcionalidad dan testimonio las representaciones, el hecho mismo de que existan imágenes de ellos. Incluso allí en donde los protagonistas de las imágenes resultan desconocidos para el espectador, comportan la gravedad de "alguien" al que se le debe una memoria. El poder toma cuerpo en la postura, en los gestos, en este caso lo hace especialmente en las manos. En el "Horacio" de Rebeca Matte el brazo extendido que culmina en el índice enfático es el gesto extremo de la voluntad, como decisión y como mandato. Es poder en ejercicio. En las manos de los retratos de los rectores, en cambio, se expresa en sus reposados cuerpos la institución republicana. Las instituciones funcionan.



Trabajo colectivo: "Lenguaje y audio".

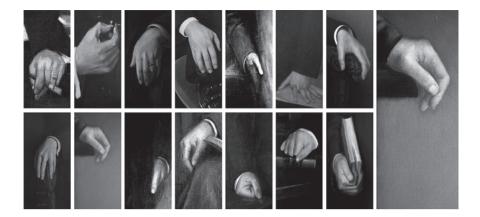
^{*}Texto escrito para las instalaciones de Luis Montes ("Del deber, la virtud y la derrota") y Daniel Cruz ("Cadencia rota"), en el Patio Andrés Bello de la casa Central de la Universidad de Chile, entre el 5 y el 9 de octubre de 2015, en el marco del Foro de las Artes (fotografías de José Luis Risetti).

El poder no existe en donde no se ejerce. Este ejercicio consiste en la decisión, lo que implica sobreponerse al vértigo que es propio del encargo del poder y ejercer una soberanía de carácter que permita introducir inteligencia en los mecanismos de poder, los que operan siempre en una zona de intemperie. No existe un "método" para proceder sobre seguro en tiempos de decisión, pues en último término estas no se infieren, sino que se toman, y es así como se da a escribir la historia en esos hitos que son las grandes decisiones, las que serán leídas por la posteridad como aciertos o errores. La historia habría sido entonces conducida por la voluntad humana, pero... ¿es en verdad humana la voluntad? Lo que hace grande a las decisiones es la situación de intemperie en la que acontecieron y los límites que el entendimiento puso a la desmesura que le es inherente.

En el "Horacio" de Rebeca Matte vemos el ejercicio severo, déspota y absoluto del poder, recreando la escena de la obra de teatro de Corneille en la que el patricio romano impone a sus hijos marchar a la guerra y cumplir con su deber hasta la propia muerte si es necesario. La *expresión de una voluntad* extrema torna tenso el cuerpo, lo conduce hacia los límites de su carne marmórea. Pero en esa misma escena queda expuesta la fragilidad humana del individuo, el pathos de una vanidad soberbia, orgullosa y arrogante... una cierta ceguera. Contrasta todo esto con la serena "propiedad" del poder en la imagen de los Rectores, organizada y subordinada su postura y vestimenta en relación a la cabeza y a la mirada como *cuerpo del entendimiento*. Aquí la voluntad parecer haberse retirado de las manos (aquellas extremidades que expresan la voluntad en el instante del conflicto), pues estas se han depositado en los bolsillos, se han apoyado sobre la mesa o sostienen un libro. El índice como gesto de la decisión consumada e irreversible en Horacio contrasta con el detalle que observamos en una de las pinturas, en que el Rector marca con su índice la página de un libro.



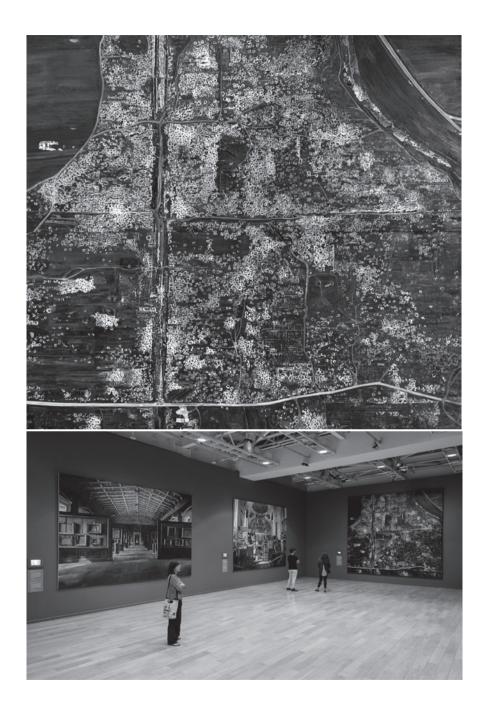
Ambas representaciones del ejercicio del poder –el entendimiento Rectoral y la voluntad desmedida del patricio romano- se enfrentan al interior de la intervención "Del deber, la virtud y la derrota" de Luis Montes, como en una especie de carnavalización de la historia, cuando las jerarquías y relaciones de sentido consagradas en los textos escolares entran en crisis. Entonces los "personajes" abandonan sus particulares relatos y se encuentran en un presente cuvo desconcierto ha desencadenado el retorno insubordinado del pasado, cuando en medio de la marea neoliberal uno se pregunta de qué ha tratado la historia. La obra de Rebeca Matte es, después de todo, una especie de viñeta extraída de una historia. El espectador que la contempla sabe que está ante un relato, acaso una anécdota, pues la elaboración escultórica de Horacio es narrativa, hace referencia directa a un acontecimiento que suponemos de antemano contenido en algún anaquel bibliográfico. Ahora la acción de Montes -la amputación del dedo índice de "Horacio"- da lugar a otro acontecimiento, dispone la posibilidad de una pequeña historia, acaso de una historieta. Entonces los espectadores pueden ficcionar el "diálogo" entre Bello y Horacio. ¿De qué hablarán? Tal vez Horacio demanda a Andrés Bello una reparación inmediata a lo sucedido, o acaso simplemente pregunta cómo fue que llegó a suceder esto, sin que el Rector sepa muy bien qué responder.



En la serie de Daniel Cruz se hacen emerger las manos en los detalles de la representación; adquieren protagonismo de primer plano aquellas partes del cuerpo que debían permanecer subordinadas. "¿Dónde y cómo pongo las manos?" es la pregunta que se hace el individuo cuando teme que algún ademán de su presencia corporal (sobre la cual nunca se tiene absoluto control) pudiese entorpecer lo que será la representación de la persona, destinada a la posteridad en la experticia del pintor. "Cadencia rota" es una mirada deconstructiva sobre el poder como representación. Al servicio de la autoridad, la representación genera el efecto de que el poder es algo que se tiene, como si este fuese una emanación de la autoridad, como si el poder estuviese depositado, contenido y a la mano en la persona y su alta investidura. Pero esto ha sido un efecto de la representación del poder, la que en este sentido opera como un recurso para su ejercicio. No es casual entonces que sea el retrato de la autoridad saliente aquello que la Universidad de Chile encarga al pintor, como si hubiese en ello la conciencia de que en sentido estricto no existen imágenes del poder, sino sólo de sus ficciones instituidas, porque el poder no existe en donde no se ejerce.

Decía al comienzo que las intervenciones de ambos artistas en el Patio Andrés Bello son una reflexión acerca de las relaciones entre el poder y sus representaciones. Nuestras consideraciones nos conducen a precisar que se ha tratado ante todo de *reflexionar la finitud del poder*, encarnado estéticamente

en un cuerpo y encargado políticamente a la voluntad de individuos. El dedo amputado de Horacio subraya el gesto ostentoso. La serie de manos rectoras pone de manifiesto las casi inadvertidas huellas de la presencia en el marco de la representación. En ambos casos emerge la estatura humana—finita- del poder y la necesidad de producir imágenes de la *autoridad* para ejercerlo. Entonces, así como la mirada del artista ha colaborado con el ejercicio del poder, esa mirada ha sido portadora, por lo mismo, de un saber acerca de las ficciones de su investidura. No existen imágenes del poder, sino sólo de la autoridad. No se obedece al poder, sino a la autoridad que ha sabido *imaginarse* como poder.



Arte y expolio: la humanidad como memoria*

"El museo es por definición voraz, porque nace de la colección privada, y ésta a su vez de una rapiña" Umberto Eco: *El museo*.

En la serie "Expolio" nos enfrentamos a cuatro pinturas de grandes dimensiones cuyos motivos explícitos son el museo, el saqueo y la destrucción de obras de arte. El término que da nombre a esta exposición significa etimológicamente "despojar" y ha llegado a definirse habitualmente como expropiación. Me propongo reflexionar los motivos señalados a partir de la siguiente hipótesis de lectura: la serie conformada por estas cuatro pinturas plantea la paradójica cuestión del *lugar* objetual del arte, especialmente de la pintura, por cuanto esta es algo que existe para y desde la mirada reflexiva. La cuestión se hace más compleja aún al considerar el carácter patrimonial del arte.

Los cuadros de "Expolio" se ofrecen a la contemplación, pero antes detienen al espectador ante la *magnitud* de sus formatos. Y sucede que dicha magnitud no es ajena al motivo temático que en este proyecto ha orientado el trabajo pictórico de los artistas Diego Martínez, Josefina Guilisasti y Francisco Uzabeaga. Se trata del *espacio museal* mismo como magnitud. Una de las preguntas fundamentales que nos propone "Expolio" es precisamente ¿qué es un museo de arte? Lo que implica preguntarse por la relación esencial que tendría el arte con la historia, en todo caso con el *pasado*. Las cuestiones que aquí propongo para introducirnos en la exposición podrían parecer extrañas, considerando que lo que vemos en los cuadros de "Expolio" corresponde más bien a la *destrucción* y *ausencia* de obras y monumentos. Pero, ¿no operan en cada caso las enormes galerías de los museos como un gran marco? El museo construido para albergar una enorme cantidad y variedad de obras, es ante todo un *espacio vacío*, un trazado de muros que en la vastedad de sus pasadizos está destinado a albergar *todo*.

^{*}Texto escrito para el catálogo de la exposición "Expolio", de los artistas Diego Martínez, Josefina Guilisasti y Francisco Uzabeaga, en la Sala de Exposiciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, del 7 de diciembre al 17 de abril de 2015 (fotografías de Jorge Brantmayer).

Los trabajos más conocidos del pintor italiano Giovanni Paolo Pannini (1691-1765), son aquellos cuadros en cuyo interior enormes muros cubiertos de pinturas abisman al espectador como ante un leibniziano universo barroco, tramado por las *vistas* de objetos, lugares y personas, pero especialmente de monumentos arquitectónicos y ruinas. Una realidad no compuesta por cosas, sino por *representaciones* de las cosas. Umberto Eco propone la que tendría que haber sido la obra magna de Pannini: un cuadro que representase todos sus cuadros de cuadros. Este paradójico *exceso* es acaso constitutivo del museo: la imposibilidad de ver, allí en donde la organización del espacio y la irreductible multiplicidad de su contenido *dan demasiado a ver*. Precisamente como un conjuro a esta demasía, Eco imagina el museo del tercer milenio: "un museo que sirva para entender y disfrutar un único cuadro", lo que en Eco implica franquear los límites del marco e ingresar en el universo del cuadro. Semejante proyecto rompería radicalmente con la histórica puesta en valor museal del arte.

A partir de los años 70, en el pasado siglo, se instaló en la intelectualidad la conocida sentencia acerca del "fin de los meta-relatos"; un diagnóstico que venía a sancionar el agotamiento de la matriz narrativa del tiempo y, con ello, de la idea de un sujeto de la historia. La idea de Humanidad, herencia planetaria de la ilustración, difundida por vía de la colonización europea, parecía entonces llegar a su fin. Aun cuando, como señalaba el historiador británico Eric Hobsbawm, "una de las pocas cosas que se interponen entre nosotros y un descenso acelerado hacia las tinieblas es la serie de valores que heredamos de la Ilustración del siglo XVIII", lo cierto es que en lo que va del presente siglo el rostro de ese sujeto —"la humanidad"- no cesa de desfigurarse. Las escenas de destrucción al denominado patrimonio de la humanidad dan cuenta precisamente de la evanescencia de esa idea de humanidad que en una dimensión importante consiste en la memoria atesorada de sus obras.



En una de las pinturas de "Expolio" vemos el interior de la Gran Mezquita (ubicada en la región de Alepo, al norte de Siria), dañada gravemente en 2013 por los bombardeos durante la Guerra Civil en Siria. No se trata sólo del pasado de la humanidad, sino que la humanidad nace justamente de ese pasado. Los hombres que hoy pueblan el planeta participarían de la "humanidad" en la medida en que puedan reconocerse en ese patrimonio. No se trataría sólo del patrimonio de la humanidad, sino que *la humanidad es hoy el patrimonio*, contenido este en frágiles vestigios del pasado que no cesan de arruinarse. La destrucción de los monumentos es entonces expresión de una furia tecnológica ante la cual *nada está a salvo*, tampoco el pasado.

¿Qué narran las historias de la humanidad? ¿Qué tipo de memoria conservan esos acontecimientos, fechas, nombres, obras, que no cesan de recomendar el pasado a la consideración del presente? Pareciera entre todas las historias que la Ilustración y su concepto de humanidad hicieron posible -historia de la ciencia, de la filosofía, de la política, del derecho-, ninguna ha implicado tan poderosamente la idea de un sujeto universal como esa a la que denominamos historia del arte. Acaso esta comprende el único relato capaz de referir todavía a la idea de humanidad, como sujeto universal de la historia, lo cual implica esa extraña universalidad de la que parece participar el arte mismo. Incluso Marx se asombraba de que los productos artísticos, en tanto parte de la "superestructura" de una época - "espiritualidad" que enaltecía a la humanidad ocultando sus particulares condiciones materiales de producción y explotación-, no se hundieran en el pasado una vez que el progreso material y las transformaciones políticas y sociales superaban de manera irreversible una época. En su Introducción general a la crítica de la economía política Marx se pregunta "¿qué es lo que hace del arte un valor eterno a pesar de su historicidad?".

La cuestión señalada nos conduce hacia la peculiaridad del museo de arte. En efecto, dada la relación interna que tendrían las obras de arte con el pasado de la humanidad, su lugar natural de conservación habría de ser el museo (y no espacios de exhibición de uso privado). Sin embargo, en un museo de arte no se trata sin más de la historia, por cuanto las obras no se limitan a ilustrar una época, sino que constituyen precisamente lo que haría posible a esa época

trascender la materialidad de su tiempo, disponiéndose en el trabajo del artista como un horizonte de sentido para un dialogo con la posteridad. En efecto, sería precisamente el estatuto representacional de las artes lo que hace que las obras demanden para su recepción un comportamiento subjetivo de reflexión. Todo ocurre como si un museo de arte fuese en cierto sentido un museo de la memoria, porque sus objetos nos remiten a una voluntad de significar, de generar sentido, de dar cuerpo significante a las ideas que alguna vez animaron a los hombres de su tiempo. Las obras de arte dan cuenta de las formas del sentido en el que vidas pasadas, cotidianas o excepcionales, domiciliaron sus existencias. De esto dan testimonio las obras de arte: que el hombre siempre habría necesitado del sentido para habitar entre las cosas. En el Salón parisino de 1796 Hubert Robert expuso una pintura en la que vemos la Gran Galería del Louvre convertida espectacularmente en una ruina. Acaso la ruina del Museo sea precisamente la ruina por antonomasia. Ruina de la memoria, pero de esa memoria que se ha construido como atesoramiento aurático de la ruina

Insistamos en la tesis de que un museo de arte no es un museo de historia. ¿Qué clase de *memoria* es aquella a la que se refieren las obras en el museo? El exceso que contiene el museo constituye *una memoria imposible de subjetivar*, acaso el cuerpo material del espíritu de la humanidad, pero ahora domiciliado en un sistema de salas de exhibición. Una memoria contenida en objetos destinados esencialmente a la contemplación es una memoria inapropiable, una memoria cuyo cuerpo significante hace saber que ese objeto *ha llegado desde otro lugar, desde otro tiempo*. Valéry escribe: "me encuentro en medio de un tumulto de criaturas congeladas, cada una de las cuales exige, sin conseguirlo, la inexistencia de todas las demás (...). Ante mí se desarrolla en el silencio un extraño desorden organizado". Las obras en los museos son ruinas atesoradas cuyo mundo ya no existe, y la majestad de la sala contiene algo de esa peculiar intemperie.



En "Expolio", una pintura nos deja ver la sala de pintura holandesa y flamenca del siglo XVIII del museo de El Hermitage, completamente vacía, o mejor dicho vaciada (pues permanecen en los muros los marcos de las pinturas). Aquella sala, desocupada ante la inminente llegada de los nazis durante la Segunda Guerra, "repite" la perspectiva del cuadro proyectándose conforme a un punto de fuga. El cuadro reflexiona el vacío arquitectónico exhibiendo los muros de los que cuelgan marcos desnudos, sin las pinturas. Ya no se trata del vértigo de "la tela en blanco", sino del vértigo del marco vacío. En la película "La migliore oferta" (2013), de Giuseppe Tornatore, el protagonista es un experto en arte y agente de subastas, quien atesora su personal colección de retratos femeninos que colman los muros de una habitación cuyo sistema de seguridad la mantiene cerrada a toda mirada extraña. Cuando vemos por primera vez esa sala, en el minuto 12 de la película, acaso presentimos su dramático desenlace: la sala *vaciada* por un robo... y las huellas de los marcos en las altas paredes.

Las obras, en tanto que objetos, están expuestas a la caducidad y, por otro lado, adquieren en el tiempo un valor económico. He aquí la valiosa y, a la vez, frágil materialidad de las obras de arte. Pero sucede que tanto el precio como el robo de las obras y, más aún, su destrucción, parecen en cierto modo hechos que son "ajenos" a una obra de arte. Incluso la adquisición también lo sería. En efecto, un objeto destinado por su naturaleza a una *contemplación* reflexiva, ¿puede ser propiedad privada de alguien? Uno de los cuadros de "Expolio" exhibe el interior de una iglesia de Ellingen (pueblo ubicado en la zona de Baviera, en Alemania), en la que se encontró una enorme cantidad de obras de arte que habían sido requisadas por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial.



En esta pintura llama visualmente la atención el embalaje de las obras en grandes cajas de madera, los envoltorios y especialmente *la acumulación*. Es el cuadro de *la apropiación*. Durante la guerra, el principal agente de Hitler para llevar a cabo el expolio de obras de arte fue Hermann Goering, cuyo afán de hacerse de una enorme colección privada estaba animada, según el investigador Hans Christian Löhr, por "el ansia de un adicto". Miraba su colección fantaseando el Mariscal con la idea de que el gran arte de la Edad Media estaba encarnado en el pueblo alemán, a la vez que ansiaba que se le considerara como una "personalidad renacentista". No es casual que en el juicio de Núremberg Goering haya alegado en su defensa que pensaba construir un museo *público* con todas las obras incautadas, como asumiendo que su personal deseo en la apropiación de obras de arte –el *privado* goce de estas- hubiese sido, después de todo, más grave que la apropiación misma contra sus legítimos dueños.

La pintura que a mi juicio sintetiza finalmente la reflexión de "Expolio" es aquella en la que vemos una imagen satelital de la ciudad de Apamea (Siria), tomada en 2013 (en página 232). Se observan aquí cientos de excavaciones realizadas por saqueadores en busca de tesoros arqueológicos. ¿En dónde se inicia la cadena del deseo? ¿Encontrarán esos objetos su destino natural en colecciones privadas? El Museo nos remite a una dimensión paradójica de la historia de la subjetividad individual: el afán por gozar estéticamente la idea inapropiable de humanidad como memoria universal.







"La Migliore Offerta" (Giuseppe Tornatore, 2013).



Instalación "Galería de los presidentes", Luis Montes Rojas Museo de Arte Contemporáneo, 2015.

Golpe de fuego sobre la memoria*

"Lo que acabó con el gobierno de Allende no fueron los errores políticos y económicos, ni la crisis financiera, sino la metralla y las bombas" E. Hobsbawm: El asesinato de Chile.

Hegel observaba que cuando alguien se aproxima por primera vez a aquello que denominamos "la historia", lo que se le aparece es el espectáculo de un inmenso matadero. Y Frank Ankersmit subraya este efecto, esta visión en la que prima lo tremendo, cuando señala que las jornadas de felicidad son las páginas en blanco de la historia. Entonces se buscaba en las obras de los hombres una respuesta a la pregunta: ¿cuál es el sentido de tanta destrucción? Es decir, aquello que una cierta concepción decimonónica de la historia nos impuso, en una ambigua combinación de horror y entusiasmo, fue la idea de que la historia es el lugar en donde lo humano adquiere una estatura análoga a la de las fuerzas desatadas de la naturaleza. Es en el horizonte abierto por esta mirada que emerge la figura de los grandes hombres. En efecto, si la historia implicaba necesariamente un relato de lo grande (precisamente eso que las denominadas "pinturas históricas" ilustraban), sus protagonistas debían estar a la altura de esas tremendas masas de contingencia, de ambiciones que excedían los bordes del mundo, de la naturaleza agreste e insubordinada, en medio de las cuales se batallaba por el sentido. Los grandes hombres habrían sido entonces no sólo aquellos que habrían de recibir condecoraciones y honores militares, sino también y ante todo los héroes del sentido, el que quedaría consignado y consagrado en la gran historia, esto es, en la historia de lo grande.

A partir de lo anterior, una cierta idea de la historia se naturalizó, asociada al grandor de las acciones humanas, gestas que debían quedar inscritas en la memoria de un pueblo, de una nación, en último término de la humanidad.

^{*} Texto escrito para el catálogo de la instalación "Galería de los presidentes", del artista Luis Montes Rojas en el Museo de Arte Contemporáneo, del 14 de julio al 16 de agosto de 2015. Fotografías gentileza de José Luis Rissetti y MAC Parque Forestal.

Batallas decisivas, discursos que aunaban la pasión y la inteligencia, tratados de paz que sellaban una victoria, en fin, todo aquello que las generaciones venideras habrían de atesorar como su herencia. He aquí *el peso del pasado*. Las grandes pinturas y los monumentos escultóricos se constituyen en hitos. Las artes, con sus gruesos marcos y pesados pedestales, sirven tanto a la recomendación del pasado como a su contención en los límites del tiempo pretérito. Es decir, el marco y el pedestal ponen en valor el grandor a la vez que, en ese mismo gesto grandilocuente, descargan al presente de la culpa del olvido.

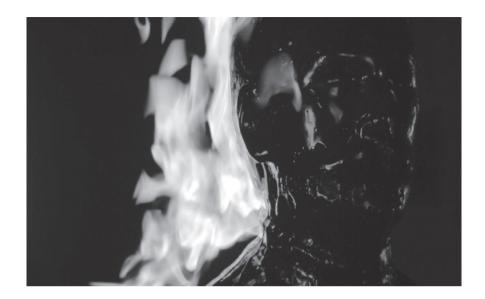
Ya ingresando en el siglo XX, las *pinturas* de batallas nos remitían casi inmediatamente al pasado, pues correspondían a la historia del *presente de la República*, es decir, una historia que nos habría conducido a la firma de los tratados de paz y de soberanía en los que se sustentaría en el presente la *identidad* de un pueblo como Nación. En este itinerario, las batallas se representan como glorias pasadas, y la historia de la República se piensa como una especie de "aquietamiento" de la historia. Pero lo que en verdad sucede es que la violencia militar y política ya no puede simplemente ingresar en la representación sin que ello implique el adelgazamiento estético de su gravedad. Es lo que sucede, por ejemplo, con acontecimientos tales como la matanza del Seguro Obrero, la masacre de Santa María de Iquique o el bombardeo a La Moneda, en que la facticidad no admite su inscripción en un orden narrativo.

El bombardeo aéreo sobre el Palacio de La Moneda, el 11 de septiembre de 1973, es un acontecimiento que ha quedado grabado en la memoria visual del país, tomando cuerpo en una serie de imágenes *en blanco y negro*. Este hecho se constituirá en la imagen del golpe de Estado, *del golpe como imagen*. Pero en este caso las imágenes no fagocitan estéticamente la violencia del acontecimiento, sino que la imagen misma se abre a aquello que no podría de ninguna manera ingresar en ella. Una fotografía no es una pintura, claro está, pero la diferencia no consiste en que una cámara logre capturar la realidad del hecho de manera más efectiva, sino todo lo contrario: al poner entre paréntesis al relato que podría inscribir el hecho en una historia en curso, la imagen fotográfica da cuenta de un vacío de sentido, la acción bélica de la fuerza aérea sobre el Palacio de Gobierno horada el plano de la representación. Hanns Stein

relata cómo se gestó el registro que el camarógrafo alemán Peter Hellmich hizo del bombardeo: "llegó como 15 días antes del 11 de septiembre y me dijo que venía a filmar el Golpe. Fueron al Hotel Carrera y empezó a mirar por varias partes, hasta que en el séptimo piso escogió una pieza que daba hacia La Moneda, ahí en el rincón, porque iba a ser la mejor vista para filmar". No es evidente que La Moneda debía ser el escenario del golpe... o tal vez cabe pensar que es precisamente en La Moneda que el golpe se *escenifica*, es aquí en donde la violencia convoca los marcos de la representación, sólo para exceder sus límites.



Durante el bombardeo, varios de los bustos dispuestos en la denominada Galería de los Presidentes son destruidos. Posteriormente se recurrirá a retratos pictóricos para suplir la ausencia de esos originales en mármol. En la obrainstalación "Galería de los Presidentes", Luis Montes se propone ficcionar el momento exacto antes del desastre. ¿A qué orden de temporalidad corresponde ese "momento exacto"? ¿Cuánto dura el *instante* que precede a la catástrofe?



Acaso todo acontecimiento devastador se define en su coeficiente de destrucción por su irrupción en el ámbito de la cotidianeidad. Esto significa que lo que precede al acontecimiento es el desmoronamiento de un orden, el tiempo en el que un orden –institucional, constitucional- ha comenzado a fallar precisamente en su capacidad de contener el desatarse de la facticidad que amenaza desde su fundación a esa poderosa idea que es la República. Esta condición ideológica no es sinónimo de "falsedad", sino que subraya el carácter histórico de la República, desarrollada al interior de un imaginario moderno. Pues bien, la escena que el artista ficciona en "Galería de los Presidentes" pertenece al tiempo monumentalizado de aquellos héroes de la República que son los Presidentes. En el mármol estos gozan de la eternidad que es propia del tiempo del monumento, cuyas figuras han sido separadas tanto de la esfera de lo cotidiano como del relato historiográfico que sigue su curso. El tiempo del monumento es el de la no-muerte, la ficción de un presente eterno, sustraído a todo porvenir. Esto es una de las tantas paradojas de lo histórico monumentalizado, a saber, que el pasado que ha tomado cuerpo en el mármol priva por completo de futuro al personaje así inmortalizado. La historia era así el tiempo en donde lo humano -ciertos nombres entre los hombres- se hace grande.

La memoria materializada en el monumento es la memoria del olvido, en esto consiste precisamente lo que se denomina como "memoria oficial". Aquí memoria y olvido no se contraponen, porque el monumento es el modo en que el presente ajusta cuentas con todo aquello que no podría ingresar en su cotidianeidad. Cada presente necesita editar el grandor del pasado, y la herencia al cabo consistirá sólo en las efemérides que dicen al presente que un pasado ha ocurrido, que la nación no nació aver ni antes de aver. La serie marmórea de los presidentes dice que la República existe por ha acaecido una historia en su nombre. El bombardeo sobre La Moneda destruye la Galería de los Presidentes, los bustos son alcanzados por los fragmentos del Palacio de Gobierno que comienza ser destruido por el fuego aéreo. En cierto modo, podría decirse que aquella historia que había sido editada en piedra es alcanzada ahora por la "historia" que se desata en el presente... o acaso, más exactamente, por la ficción de la República cuya arquitectura se desmorona. La catástrofe no consiste en la irrupción de lo contingente en el orden de la eternidad, sino en el acaecer de lo irreversible. Porque incluso la contingencia desatada todavía podía ser pensada como un paréntesis, en cambio lo irreversible impacta sobre la historia misma, poniendo en cuestión aquella matriz narrativa que poniendo en orden el pasado, revelaba al presente su identidad. De pronto el país ya no supo de qué se trataba su historia, porque todo ese pasado tenía por ahora su desenlace en el Palacio de Gobierno que estaba siendo bombardeado.



En la obra-instalación de Montes, treinta bustos en cera negra sirven a la puesta en escena de la Galería de Presidentes. Los rostros han sido desfigurados por el fuego, como si se tratara de una irónica reedición del clásico cinematográfico "Los crímenes del museo de cera", con Vicent Price. La lectura que propongo es que la obra-instalación de Montes es *el golpe de fuego*. Todo el montaje sirve a la puesta en escena de ese golpe de fuego sobre la memoria.

El video en el que vemos la acción del artista sobre los bustos de los presidentes no es el simple registro y exhibición del "proceso de obra", sino que debe ser considerado como parte constituyente de la instalación. Por una parte, es cierto, podría decirse que en estas imágenes asistimos a la épica del escultor lidiando con la materia. La "performance" radicaliza la diferencia entre lo que podría ser el trabajo del pintor, interviniendo con pigmento la superficie de la tela, y el trabajo del escultor, devastando a golpes el volumen para extraer la forma. Sin embargo, ¿se trata en este caso de "extraer la forma"? ¿No sucede más bien lo contrario? En efecto, la materia a devastar es la historia monumentalizada, en lo que podemos leer el sentido en que lo irreversible se diferencia de lo meramente contingente. Este último nada sabe del orden de la necesidad; lo irreversible, en cambio, es aquel acontecimiento que impacta sobre toda la historia habida. El Pasado que parecía descansar totalmente descifrado en los textos de historia para el colegio, se transforma en un inaudito murmullo de proporciones. Procediendo el artista a alterar radicalmente los hieráticos rostros de los presidentes mediante golpes de fuego, nos sugiere una lectura del bombardeo, no como negación del pasado sino, al contrario, como la insubordinación de un pasado que ha retornado de golpe sobre el presente, porque la matriz narrativa que resolvía el sentido de la historia de Chile, identificando personajes, discursos y jornadas decisivas, ahora comparece como una escenografía en ruinas.



La propuesta de "Galería de Presidentes" es que la historia de Chile, devenida un cúmulo de escombros a través de cuyos vericuetos emerge el pasado demandando sentido, da la palabra a la escultura... mejor dicho, *encarga a esta su inquietante silencio*.



La Historia *contiene* un pasado*

"Cantar el Himno Nacional todos los lunes a primera hora, entonarlo como cada uno puede, con voces agudas y desafinadas, voces chillonas que gritonean un poco, nuestras voces repitiendo entusiastas el estribillo, mientras uno de nosotros iza la bandera chilena allá delante y otro la sostiene entre sus brazos"

Nona Fernández: Space Invaders.

Lo que denominamos "la historia" es ante todo un *relato* en el que se expone un devenir tramado con arreglo a un motivo gravitante que, atravesando los asuntos humanos, asigna los lugares y las jerarquías de los personajes que habrían protagonizado esa historia, dando cuenta también de sus gestas y de los acontecimientos que se siguieron de aquellas. Como en todo relato bien hilvanado, no hay vacíos, no se rompen ni interrumpen las causalidades de sentido, y en su desenlace ha de quedar suficientemente claro lo que el presente debe a los grandes hombres que le precedieron. La historia es, pues, una *economía de sentido* a la que se somete el pasado para hacerlo inteligible, produciendo el efecto de un curso de sentido que en todo momento se mantuvo en su dirección hacia el futuro. No se trata aquí, por cierto, de discutir la epistemología de la historia, sino de reflexionar aquella *imagen* de la historia que, conforme a la idea de Estado-Nación, se construyó en la modernidad latinoamericana para dotar de identidad al presente, precisamente como *identidad histórica*.

¿Cómo lograr que el presente pueda reconocerse en el pasado, que quienes habitan un determinado territorio se reconozcan todos como siendo parte de una *misma* historia? Hegel decía que, a una primera mirada, la historia exhibe el espectáculo de "un inmenso matadero", y el teórico de la historia Frank Ankersmit señalaba que "las jornadas felices son las páginas ausentes en la historia". Entonces, ¿cómo llegaría alguien a reconocerse, con admiración y sentimiento de pertenencia, en un pasado que está hecho de ininterrumpida violencia? He aquí el recurso político y estético a la *voluntad* de los grandes

^{*}Texto escrito para la exposición "Funa", del artista Bernardo Oyarzún en la Sala de Exposiciones del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, del 21 de marzo al 18 de junio de 2017. Fotografías cortesía de Bernardo Oyarzún.

hombres. Dicha voluntad infunde no solo humanidad a la historia, sino que hace de esta la máxima expresión de los ideales emancipadores en nombre de los cuales los grandes protagonistas de la historia de la República han derrochado valentía, inteligencia y altruismo. Los monumentos históricos se deben, pues, a esa voluntad fundadora, afirmativamente sancionada en las "historias oficiales".

Las historias oficiales de la nación no solo nos señalan y recomiendan el grandor que ha tenido lugar en el pasado, sino que contribuyen a la convicción de que solo *lo grande* ha sucedido en la historia. Por lo tanto, todo otro acontecimiento quedará simplemente subsumido en la oscuridad de un pasado cada vez más remoto, hechos pretéritos que terminarán de extinguirse junto con millares de memorias particulares para las que no hubo escritura ni imágenes consagratorias.



La obra de Bernardo Oyarzún en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos es, en sus dos momentos ("Lapidario" en la sala principal y "Funa" en un pasillo lateral –nombre que titula también a la obra en su conjunto), una reflexión tanto sobre el poder de la historia monumentalizada como también acerca de la acción misma de destruir las imágenes que glorifican el imaginario instituido del *pasado como historia*. En efecto, tienen las imágenes el poder de *contener* el pasado; esto es, de representarlo y, en ese mismo acto, de clausurarlo al conflicto de las interpretaciones en el presente.

En la destrucción de la estatuaria conmemorativa de "personajes históricos". lo que se pone de manifiesto no es solo la violencia del hecho mismo –la furia que se desencadena en el espacio público, sino también y de modo esencial la violencia contenida en el pasado. Dicho más precisamente: la violencia que viene desde el pasado. Lo que allí acontece es la destrucción de la historia como relato instituido y naturalizado, que ha tomado cuerpo en determinadas representaciones. Es necesario detenerse por un momento en esto. ¿Qué hay en esas imágenes que las hace el objeto natural de la rabia popular? ¿Qué es lo que se destruye cuando se destruyen los monumentos? Más de un visitante a la exposición de Oyarzún, me comentó que la escena de "Lapidaria" le recordaba la destrucción de monumentos que ha tenido lugar en diferentes ciudades del mundo, desde los '50 hasta el presente: "Stalin" (Budapest, 1956 y Georgia, 2010), "Hussein" (Bagdad, 2003), "Khadafi" (Libia, 2011), "Lenin" (Ucrania, 2013), "Chávez" (Villa del Rosario, 2017), etc. Sin embargo, en Chile esto no se ha producido nunca, no al menos con la efervescencia popular que reconocemos en los ejemplos citados. Esto implica un peculiar modo en nuestro país de haberse llevado históricamente la población con el poder y también de relacionarse con el pasado. Se trata, a mi juicio, de un factor fundamental a considerar para reflexionar esta obra de Oyarzún. En efecto, en los casos arriba referidos, el pueblo arremete no solo contra la imagen del caudillo, del dictador o, en general, del poder autoritario, sino también contra las que fueron otrora las propias creencias y adhesiones de quienes se sometieron. En la estatua derribada del caudillo, asistimos a la trituración del aura. En el caso de Chile, en cambio, esas imágenes de la voluntad glorificada nos remiten a un pasado en cierto sentido demasiado lejano, precisamente en su carácter "republicano". El presente irónico, escéptico y cínico, propio del clima neoliberal que respiramos, despacha inercialmente al conjunto de creencias que animaron la historia. Esto es algo que aquí no debemos desatender: en cierto modo la globalización del capital y las redes digitales planetarias traen consigo el efecto de una clausura del pasado sobre sí mismo, entregándolo como objeto de estudio que pervive solo reservado en el interés de los especialistas. El rendimiento reflexivo y crítico de "Funa" requiere entonces restarse a ese "presentismo" post-crítico, y la clave para ello es la diferencia –y en cierto sentido contraposición– entre historia v pasado.

La necesidad de elaborar una historia patria ha correspondido a la urgencia de producir la idea de nacionalidad, con un valor de identidad asociado a un fuerte sentimiento de pertenencia. Al menos en el caso de Chile, el fundamento de esta "unidad de sangre" no ha sido la raza, la clase ni la ideología, sino la historia misma, como relato destinado en última instancia a borrar, en lo que tienen de irreductibles, las diferencias y conflictos sobre los cuales se establece la fundación del Estado. El relato de la nacionalidad apunta a conjurar la violencia originaria de la fundación. Así, la reificación monumental de la memoria-país no sería posible sin el mito fundacional de esa mismidad. Para algunos historiadores, la historia de Chile es la historia del Estado; para otros, su patrón histórico se remonta a la hacienda. Pienso que lo que está a la base en ambos casos es la siguiente pregunta: ¿de dónde extrae Chile su realidad? ¿Qué origen ha sido suficientemente poderoso como para darle a este territorio una historia? Está en juego la organización de sentido del pasado. Pues bien, hechas estas consideraciones, ¿qué sucede en la historia arruinada que "Funa" pone en escena?

La destrucción de aquella estatuaria destinada a definir la memoria de una nación (la nacionalidad como memoria común), tiene como efecto la sobreexposición de ese gesto del poder que consiste en escribir el pasado como historia, escenificando en esta la voluntad de los grandes hombres. El poder de esta escritura dice: "estos son quienes hicieron nuestra historia, son parte de esta misma historia y les debemos nuestra memoria". ¿Qué puede ser más inamovible que aquello que *sucedió?* La estatua significa esa prepotencia. En cierto sentido podría pensarse que cuando se dictaminó como obligatorio, durante la dictadura de Pinochet, cantar la tercera estrofa del himno nacional chileno ("Vuestros nombres valientes soldados..."), se hizo manifiesta la posibilidad de manipular retóricamente el régimen de la simbología patria. Sin proponérselo, la dictadura hizo de aquella estrofa un significante decadente (en la actualidad nuevamente ausente, por decreto, de todo acto oficial).



Pero, a la vez, se trata de una retórica —la de los monumentos históricos—que cae inevitablemente en el olvido. Estos cuerpos, aunque recomendados a la gloria, yacen abandonados en parques y plazas públicas, donde las palomas van dejando sus huellas excrementicias sobre el bronce y la piedra. Es curioso como esta natural acción de las palomas ya habla de olvido e invisibilidad. Entonces, contra lo que pudiera pensarse en un primer momento, "Funa" no querría enviar hacia el olvido aquella pesada retórica de la historia, sino todo lo contrario: se trata más bien de reponer ese grandor "de cartón piedra" porque en esa escritura grandilocuente de la historia se encuentra cifrada la violencia del pasado. No solo violencia legitimada, sino la violencia en la que ha consistido la *legitimación* misma: el derecho escrito a hacer uso de la violencia. Por lo general, al tratar la violencia en perspectiva histórica, se suele atender a la violencia insurgente, revolucionaria o terrorista, pero es menos frecuente ocuparse de la modernización conservadora cuya violencia se ejerce conforme a derecho desde el Estado.

Oyarzún lee en la historia de Chile no solo la violencia, también ve allí la legitimación de esta en *nombre del orden*. El "orden", un principio que, transformado en un valor en sí mismo, recorre toda la historia de Chile. Y en los períodos de crisis, se lo ha demandado como restitución del principio de autoridad. En la obra "Funa" los símbolos arruinados de la estatuaria republicana se transforman en una *alegoría* del poder, en un sentido benjaminiano: los elementos decadentes de la cultura, ya agotados y casi desprovistos de sentido, son rearticulados en la composición alegórica porque las víctimas aún están allí.

"Funa" es una palabra del mapudungún que significa el proceso de pudrirse algo. El término ha tomado el sentido de 'arruinar' o 'echar algo a perder'. En Chile hace referencia actualmente a una acción de denuncia pública contra aquellos que han cometido una acción moralmente grave. ¿Qué es un pasado cuyo ordenamiento histórico se desmorona? El presente parece encargarse una reparación, afirmar una deuda con las víctimas del poder y de la historia oficial que no solo legitimó dicha violencia, sino que hizo invisible el dolor bajo la identidad patria. El problema no es simple. La "identidad" fisurada no deja de existir, no puede hacerlo. El lenguaje no se encuentra naturalmente disponible para señalar a los olvidados de la historia, debido precisamente a que no se los encuentra en esta, en el relato que ahora se hace añicos bajo el olvido, el escepticismo y la mentada acción de las palomas. El artista debe entonces operar con el lenguaje para nombrar esa realidad contenida -conservada y clausurada- en la memoria oficial (recurro a la distinción neobarroca que establece Severo Sarduy entre señalar y nombrar). Es un hecho que hoy la disciplina historiográfica emprende desde diversos lugares la pesquisa de la historia de las víctimas e incluso la de aquellos que ni como "víctimas" aparecen. Sin embargo, a Oyarzún le interesa aquella grandilocuente historia que durante décadas escenificó la identidad patria de la nación. ¿Por qué? Pues, porque -como vengo sugiriendo- es precisamente en esta historia, glorificada en broce y en piedra, donde yacen las víctimas del orden (de la disciplina, de la propiedad, del derecho). Contenida en esta historia se encuentra un pasado que no ha pasado.



En un pasillo lateral, externo a la sala principal donde se encuentra la estatuaria arruinada, se dispone, adosado al muro, un friso hecho en fibra de vidrio y resina. Constituye un mural en relieve en que se exponen acontecimientos de represión por parte del Estado desde 1810 hasta el presente. Contrasta el peso visual de los volúmenes estatuarios de la sala principal con el blanco de este mural. Las escenas tienen un carácter fantasmal, por momentos onírico, como si hubiesen quedado suspendidas a la espera de algo, como si en lo que allí se representa hubiese todavía algo pendiente.

El astillamiento de la gran historia, la ruina de lo grande, hace emerger un pasado que nunca se marchó. "Funa", de Bernardo Oyarzún, no se limita a poner en obra el pasado, sino que reflexiona el núcleo oscuro de nuestra iluminada contemporaneidad neoliberal.

V. LA LENGUA DE LOS SIGNOS

Habitamos un mundo ya significado. No ejercemos soberanamente el sentido de las cosas, sino que más bien intentamos ingresar en la mitad de su juego, donde las significaciones se espejean entre sí deformándose sin cesar. Las cosas, como las palabras, nos esperan para ser dichas en una lengua que nunca es del todo "nuestra".



"Se ha atrapado la palabra", Victoria Martínez, MNBA, 2011 (detalle de una de las piezas de la serie).

La intimidad susurrada de las significaciones*

"El mundo está compuesto por fragmentos que se desintegran, es un caos oscuro e inconexo sólo sostenido por la escritura." Imre Kertész: *Liquidación*.

En la escritura se abre para el pensamiento la posibilidad de ponerse en camino, lo cual genera para la subjetividad la expectativa de la obra, de comenzar a dar cuerpo a los afanes, a los deseos. La escritura permite el encabalgamiento del pensamiento, conduciéndose hacia su consumación. Pero la escritura una vez iniciada es también un riesgo, el riesgo de no llegar a fin, de haber comenzado sólo para saber que la obra plenamente "terminada" era sólo la ilusión con la que el vano orgullo se satisfacía antes de haber iniciado el viaje. Lo que llamamos pensamiento —cuya potencia trasciende a la representación—se encuentra allí con las extrañas condiciones que traen consigo la gramática, la ortografía, la puntuación, las normas que se disponen para facilitar la "comunicación", la adecuada transmisión de "contenidos".

Pero, ¿es acaso el lenguaje ese dócil y funcional instrumento de comunicación cuyo adecuado uso se nos ha comenzado a recomendar con el nacimiento mismo de la memoria? ¿Y si lo que nos ha conducido originariamente al lenguaje no hubiese sido la necesidad de *comunicar* algo, sino más bien *otra cosa*? ¿Y si el lenguaje fuese algo anterior al régimen de la información en el que se lo ha disciplinado en la actualidad? ¿Y si hemos olvidado lo fundamental, precisamente cuando fuimos iniciados en la disciplina de la significación?

Hoy el lenguaje se ha hecho veloz en las redes de información, las palabras han devenido vehículo de contenidos, administración de datos almacenados: acciones, valores, decisiones subsumidas en la salvaje contingencia de los negocios, en la economía informatizada de los afectos.

En un tiempo de bulliciosa velocidad y de coloridas golosinas visuales, el lenguaje ha desaparecido, los "nombres" se transformaron en rótulos utilitarios adheridos a las cosas, como las etiquetas en una farmacia o en un supermercado,

^{*}Texto escrito para el catálogo de la exposición "Se ha atrapado la palabra", de la artista visual Victoria Martínez, en el Museo Nacional de Bellas Artes, entre el 7 de noviembre y el 13 de diciembre de 2011 (fotografías de Francisco Aguayo).

o como la petición que se introduce en el buscador "Google", en la Internet. Entonces las palabras se desplazan veloces bajo la mirada del consumidor, que sigue con atención los objetos, los temas, los rostros, hacia los cuales las palabras lo envían, sin solución de continuidad.

"Se ha atrapado la palabra" es el lento y delicado proceso que ha seguido la artista María Victoria Martínez para detenerse en las palabras mismas, en lo que en ellas resuena. Un trabajo de muchos años. "A bruit secret" ("Un ruido secreto") se llamó aquel ready made de Marcel Duchamp que consistía en un ovillo atrapado entre dos placas atornilladas entre sí. Al agitar este pequeño e insólito artefacto, se podía escuchar algo que se movía en el interior del ovillo, produciendo un sonido indeterminado. El misterioso ruido era provocado por algo que el fotógrafo Man Ray había deslizado dentro del ovillo cuando Duchamp no estaba en la habitación. "Nunca quise saber de qué se trataba", dijo Duchamp. Pues bien, en la reflexión visual de la artista, haber "atrapado la palabra" es haber logrado contenerla, para explorar ese sonido secreto que las infinitas comunicaciones, en la urgencia de cada una de sus circunstancias, no han podido agotar del todo. La palabra es trazo, borrón, imagen, notación musical, tachadura, caligrafía epistolar, emblema, materialidad visual de un gesto significante desbordado, porque ha llegado a ser más que su mera subordinación al significado al que un día -en un momento determinado, hoy perdido en el tiempo- sirvió como dócil soporte vehicular. Las palabras han quedado, han trascendido el arruinamiento del mundo en el que un día fueron articuladas.





El lenguaje sedimentado en el uso, naturalizados los significados que el hábito ha adherido a las palabras, desaparece en esa misma disponibilidad, el sentido se extingue en el significado que *inmediatamente* se impone a la escucha. Por el contrario, en el poema el lenguaje es relación con *algo otro* que el mundo allanado en la familiaridad de las significaciones al uso. La obra de arte, y especialmente el poema, tiene una relación interna con el pensar, pues da a experimentar esa relación con *lo por pensar* y su dificultad: la gravedad del pensamiento visual que procede poniendo en cuestión la débil complacencia de los clichés y los "lugares comunes".

Esta ha sido la condición del arte contemporáneo a lo largo del siglo XX: intentar alcanzar el silencio en cada obra que ensayaba un tipo de radicalidad. Pero, insistamos, no se trata de la "plenitud" de un silencio que ya no requeriría del lenguaje, sino al contrario: el silencio que se ha hecho pura necesidad de palabras que no existen, o que al menos no se han encontrado aún, y ocurre que se ha llegado al fin. La búsqueda parece devenir *espera pura*. La "historia" del arte del siglo XX no describe entonces el permanente trabajo de recuperar el lenguaje, para rotular y significar el mundo, sino, por el contrario, se ha tratado de recuperar la *falta de palabras*, la *imposibilidad de significar* lo Real, y en ello se ha intentado precisamente hacer lugar a lo Real en el lenguaje. El lenguaje no sería sino el lugar de lo Real: el nombre como lugar (cuando *nombrar* es distinto a la simple operación de "señalar").

En general la condición requerida para que algo –un gesto, un objeto, un sonido- haya devenido *signo* consiste en que ingrese de alguna manera en el ámbito de la re-presentación. Esto implica admitir en ello el desdoblamiento interno en virtud del cual podemos comprender que "esto" significa "eso otro". Ahora bien, en la poética de los objetos que nos ofrece Victoria Martínez la potencia del signo consiste en su "fragilidad", pone en cuestión -sin suprimirla-la *diferencia* entre la materialidad significante del signo y la idealidad de su significado.

¿Y qué decir de la figura del autor? El autor siempre ha ingresado en esa dimensión del grado cero de sentido buscando dirigirse *hacia el mundo*, pero también buscando *hacerse sujeto* de la experiencia sobre ese mundo. Lo que ha buscado es, pues, la *producción del sujeto del mundo*. El grado cero ha sido la instancia desde donde hacer del mundo un motivo o un tema del sujeto. Es a eso

a lo que se ha denominado "el vértigo del blanco" (de la tela o de la página "en blanco"), como vértigo del individuo ante su propia voluntad desmesurada de creación. El progresivo ingreso de los materiales en la condición de significantes tiene lugar habitualmente al interior de un horizonte temporal narrativo de comprensión. Pero en la obra que comentamos, el autor se ha diseminado en el tiempo del que están hechos los objetos, se ha consumado en el cuerpo preciso y delicado de una historia de la guarda.

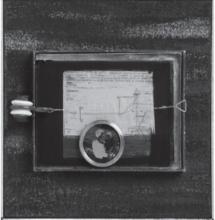
Extremar los recursos ha sido la estrategia para destruir ante todo la figura del autor. Esto no significa simplemente "olvidar" al autor, sino todo lo contrario: extremar aquellas posibilidades contenidas en la subjetividad, como posibilidades de experimentar lo Real, y que han debido ser administradas precisamente para hacer posible un sujeto de esa experiencia y, así, al "autor". Éste corresponde a un punto de vista, una perspectiva, una opinión, un interés, etc., en suma, el autor es aquel que ha querido decir algo acerca de la realidad. Y entonces, la comparecencia de ésta en la representación está mediada por ese interés. La estrategia de suprimir estéticamente la "forma" del interés —el interés mismo como forma (como lo sostuvo en sus tesis la nueva novela francesa a finales de los 60')- tiene el sentido de privilegiar la experiencia misma de lo Real, por sobre el afán de decir algo "acerca de" la realidad. Entonces, el lenguaje de la representación deviene un lugar en donde la subjetividad habrá de ser desbordada por lo Real. Ese exceso constitutivo de lo Real es pensable sólo desde la radical conciencia de la representación como mediación.

Dispuestos ante "Se ha atrapado la palabra", al observar las piezas que trazan para nosotros el itinerario de nuestro recorrido, sabemos que estamos ante una obra hecha de tiempo. No nos referimos al tiempo cronológico del hacer – desde ya aquí irrepresentable en la concentrada puntualidad de las horas de los días de los años-, sino a la temporalidad en la cual dicho itinerario nos hace ingresar: el tiempo del silencio. Presentimos que nos encontramos en un tiempo precisamente anterior a que todo ocurra, un tiempo en el que *todo se espera aún*. Pero a la vez sabemos que nos encontramos *después de todo*, contemplando la delicada recomposición de los fragmentos de un naufragio.

Existen aquí cosas, situaciones, personas y personajes, tramadas como historias en las palabras, todo está hecho de palabras, pero las palabras no son

del sujeto. Por eso puede el sujeto permanecer en el fin, asistir con silenciosa inquietud al marchitarse de las significaciones del lenguaje, y seguir allí, después de todo. En cierto modo, ya todo ha sido dicho, en otro modo: con todo lo que se ha dicho, no se ha avanzado nada en lo que quedaba por decir, entonces, en este modo, queda aún todo por decir, nada ha sido dicho, aún. "Las historias que no quisieron tener un final quedando atrapadas" —escribe la artista. En el imaginario cristiano de nuestra cultura, el silencio es cosa del instante precisamente anterior a la creación, anterior a la primera palabra. Pero silencio es también el momento de la piedad. El silencio aquí es, pues, cosa del final. El sujeto no tiene memoria de cuándo fue que comenzó a hablar, y de pronto comienza a presentir el silencio que yace desde siempre bajo las palabras.





Ingresamos a la obra de Victoria Martínez desde el título, *con* el título. ¿Cómo comenzar a comprender la "palabra atrapada"? Nuestra hipótesis de lectura es que de lo que se trata es de preguntar por la palabra misma. ¿Qué es una palabra, de momento que es posible "atraparla"? Pensemos que la palabra atrapada es la palabra *contenida*. Exploremos esta conjetura. Contener algo es guardar, albergar, proteger..., tiene pues el sentido de aquello que en su fragilidad ha de ser custodiado. Pero contener tiene también el sentido de

reservar, demorar, resistir..., lo cual hace referencia a un cierto poder de lo que se contiene. Como cuando alguien "guarda silencio", o demora en "tomar la palabra", o se mantiene "resistiendo" en una posición. La palabra "atrapada" recupera en la operación de la artista su condición de cifra. Ésta contiene un significado al cual no es posible acceder si no se posee el código que permita comprender la relación entre los elementos significantes. Así, la cifra puede ser considerada también como un modo de distinguir a los iniciados de los que no lo son. Pero en cierto modo toda palabra es una cifra, y es precisamente esa condición la que se nos devela de vez en cuando en nuestra existencia, cuando el horizonte que les dio sentido a los nombres ha comenzado a hundirse sobre sus propias huellas. Una pintura cuya pigmentación original se ha deteriorado, una partitura musical escrita en el sistema convencional que tiene recién hoy un par de siglos, el poeta que refiere sonidos de animales proferidos en el siglo dos A. de C., o la fotografía descolorida que registró una escena familiar cuando el tiempo cotidiano no sabía de agendas informáticas... esos objetos han devenido cifras, densidades de tiempo contenidos en sus cuerpos mudos.

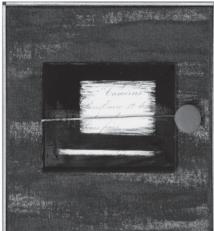
Los nombres no señalan simplemente objetos, situaciones o personas, los nombres son más bien el *lugar* de las ausencias, de los olvidos, de silencios; los nombres han sido pronunciados para darle un lugar a lo que no está, a las cosas que se han marchado desde las representaciones que palidecen en los muros que ya casi nadie mira, a las cosas que nunca llegaron. Los nombres no son simplemente signos que yacen disponibles para referir un mundo ya expuesto, ya desvelado en su doméstica cotidianeidad. Por el contrario, los nombres han de ser elaborados, se debe trabajar en su cuerpo, en su delicada materialidad poética, porque los nombres han de poder constituirse como el lugar de lo que nombran. Los nombres traen las ausencias al presente. He aquí el saber de la poesía.

La artista ha trabajado precisamente en traer los nombres para hacerlos comparecer entre las cosas, elaborando los objetos que habrán de hacer lugar a la intensidad de las ausencias. Aristóteles decía que, en la imposibilidad de aportar las cosas mismas al diálogo, nos servíamos de los nombres que las significan, así como en la feria los comerciantes utilizan cuentas para significar

y sumar las mercaderías que venden. Pero esto es precisamente lo que no ocurre en el nombrar poético, en que las palabras refieren la imposibilidad de hacer comparecer a los objetos, el nombre poético trasciende la relación técnica del sujeto que quisiera dominar, calcular, disciplinar el mundo conforme a sus intereses, a sus apetitos.

¿Qué es lo que queda cuando las cosas se han marchado? ¿Qué significa "quedar?" ¿Cuál es el sentido del factum inexplicable de los residuos, de los fragmentos, de las ruinas? Precisemos ante todo que una ruina no es un objeto "arruinado", sino aquél cuyo mundo ya no existe. Comprendemos como "ruinas" a aquellos objetos que permanecen materialmente cuando el tiempo (la época) en la que tuvieron origen y que les dio sentido ya no existe. Se trata, pues, de objetos que trascienden materialmente a "su" época, permaneciendo como huellas de ese tiempo ya ido. Una ruina es lo que quedó, como el cuerpo de un tiempo cifrado que no es del tiempo (es lo que, por ejemplo, resuena en la expresión "un trozo de tiempo"). El concepto de huella se nos muestra aquí como algo especialmente complejo y difícil de pensar, pues implica la idea de que el tiempo se escinde a sí mismo, la relación de un tiempo vivido -que puede acotarse como época-, un tiempo encarnado en las cosas a cuyo abrigo esperábamos el porvenir, con aquel otro tiempo que es el simple e indiferente devenir incesante de todas las cosas, como si después de todo "lo histórico" no fuera en verdad aquello que deviene, sino más bien lo contrario: el afán *objetivado* de permanecer en medio de la contingencia. Hay algo en el objeto que queda en el tiempo "pasado", algo en virtud de lo cual ese objeto corresponde a otro mundo, a otra forma de percibir e interpretar la existencia; pero también ese objeto ha trascendido ese "pasado", porque sólo puede ser interpretado hoy, o mejor dicho: ese pasado se constituye como tal recién hoy, con la trascendencia del objeto que ha quedado, sin por qué. Este objeto es la llave de acceso al pasado, pero también su cierre definitivo (el sello de lo irreversible).





Entonces, no sólo el arqueólogo sabe de ruinas en el sentido que aquí comprendemos, también el coleccionista, el recolector, el funcionario de la Casa de Remate. Claro, los objetos quedan, sobreviven a sus usos, también a los usuarios, como en el poema "Inventario" de Borges, en el que el sujeto ha subido al altillo y contempla en éste, desde el umbral, las cosas del olvido, arrumbadas y cubriéndose de polvo, ya caídas de todo relato, infinitamente lejanas a los afectos que un día ellas mismas provocaron, ya fenecidos los apetitos a los que alguna vez atendieron. Leemos en una parte del poema: "¿Qué podemos buscar en el altillo / Sino lo que amontona el desorden? / Hay olor a humedad. / El atardecer entra por la pieza de plancha. / Las vigas del cielo raso están cerca y el piso está vencido. / Nadie se atreve a poner el pie". Ese "desorden" es precisamente lo que la artista ha despejado al atrapar la palabra, poniendo en obra *el orden de los secretos*.

Las cosas quedan, pero... ¿por qué ocurre también que *las palabras quedan*? Cuando las palabras quedan, el contenido cifrado en ellas deviene *encriptado*. Cripta (del latín *crypta* y del griego *krypte*) significa esconder, pero habremos de entender rigurosamente este sentido. Las palabras -también los objetos- que encriptan no operan simplemente ocultando el significado, "impidiendo" su

comprensión. Se trata más bien de traer al lenguaje aquello que sólo de modo encriptado ha podido ser conservado. La palabra-cripta no es una superficie que, al modo de una lápida, cubre y oculta algo debajo de ella, sino que la palabra misma es el cuerpo del sentido.

"Se ha atrapado la palabra" señala la *queda* de ciertas palabras, que en el proceso por el cual el tiempo las ha ido progresivamente despojando de mundo, comienzan entonces a recuperar su condición de cifra.

La condición de lo que ha de ser nombrado es su falta de nombre, sólo lo que ha permanecido sin nombre puede aún ser nombrado, para ser convocado en su carácter innombrable. El arte trabaja en el fracaso del lenguaje, trabaja, pues, con los fragmentos de las voces que han quedado resonando desde los otros días, esos que no son el de hoy. La palabra atrapada es como un sentido que se susurra. El susurro es casi un gesto, el aliento apenas articulado, el aliento del deseo de llegar al otro, el deseo de que llegue al otro el infinito deseo que tenemos de llegar a él.

El hacer de la artista se ha afanado en torno a la confección de ciertas piezas que operan como *mecanismos de significación*. Los objetos comparecen como mecanismos semióticos, expuestos en la intimidad de sus frágiles dispositivos, artífices del sentido que *cifran* el tiempo de las escrituras. ¿Cuál es el principio de la "composición" de estas piezas? ¿Cómo es que se avinieron entre sí los elementos que en cada caso dan cuerpo a cada una de las piezas de la serie? Son las preguntas con las que iniciamos el recorrido, ingresamos en su historia... y en la historia de cada uno.



La superficie de las flores: Lectura de una correspondencia*

"Oigo con cierta desconfianza el elogio de una pintura cuando me dicen que es muy femenina" G. Mistral: *Carta a Inés Puyó*.

El trabajo de la artista Jesús Román pone en escena una paradoja. Por una parte, se trata de una obra que trabaja en el ejercicio de una mímesis realista, pues reproduce literalmente la carta que Gabriela Mistral dirige a la pintora chilena Inés Puyó (1906-1996), en agradecimiento por un cuadro "de flores" que ésta le envió. Jesús compone con lentejuelas —en una representación bidimensional y dos tridimensionales dispuestas en la sala- el escrito de la Mistral. Sin embargo, la deslumbrante materialidad de la escritura hace "desaparecer" el referente literario, porque ahora el cuerpo del significante emerge en la recepción de la letra interrumpiendo la dimensión del sentido.



^{*} Texto escrito para el catálogo de la instalación "Estética de la superficie, en la Sala de Arte CCU, en marzo y abril del 2012. Imágenes son cortesía de Sala de Arte CCU.

Reflexionar "Estética de la Superficie" implica hacerse cargo de varias preguntas a partir de las cuales esta obra puede ser interrogada. Porque en esto consiste precisamente la paradoja que hemos comenzado por señalar: la obra impone al espectador el cuerpo de su *visibilidad*, pero la *densidad visual* de estas superficies es algo de lo cual sólo llegamos tener noticia cuando hacemos el ejercicio de detenernos y retroceder con el pensamiento desde la impresión hacia los procedimientos, la idea, las preguntas, y comenzamos entonces nuestro trabajo. Ante todo, se trata de preguntar por el texto de la Mistral a partir del cual se ha tramado esta obra de Jesús Román.

En abril de 1948 Gabriela Mistral escribió a la pintora Inés Puyó un texto en el que agradece a ésta su regalo. La carta es en verdad la "lectura" que la poeta hace de la pintura: "bienvenidas flores chilenas, que usted no puso en el búcaro o la maceta o en el manojo convencionales sino sueltas y un poco desperdigadas; y flores que una ausente recibe como la donosa caridad de unos ojos límpidos para otros ojos medio ciegos". Mistral piensa que pintar flores implica riesgos y grandes exigencias, debido a su carácter "inefable". Es decir, las flores, un motivo que se podría considerar estéticamente convencional y hasta técnicamente recurrente para el desarrollo del oficio de la pintura, sería un "motivo" que exige al pintor extremar ciertos recursos y tomar decisiones. Y se trataría también de la donación que la mirada del pintor hace a otra mirada, y que ésta recibe con ojos "medio ciegos". Acaso sea siempre una cierta "ceguera" la condición de recepción de un cuadro, en cuanto que no se trata de medir su correspondencia puntual respecto a un modelo original todavía disponible, como si éste fuese el patrón de la representación. Por el contrario, la pintura sólo se da a ver en ausencia del "original", por eso es que el cuadro ha de ser *visual* antes que meramente *visible*.



"Jarrón con flores", Inés Puyó (MNBA).

El mismo texto de la Mistral anticipa la "traducibilidad" de los géneros del arte cuando se considera que el asunto de la obra es algo que no es posible traer ni representar, por eso una pintura o un poema remiten a un origen, lo *evocan*, porque no lo traen literalmente consigo: "Toda obra asistida a sutileza –como la suya- sea cuento, poema o cuadro, me entrega una fiesta doblada porque no abunda –apenas asoma- la sutileza en cuanto hicimos y hacemos ahora". Flores, interiores, naturalezas muertas, retratos y marinas de Puerto Montt fueron los motivos predominantes en la pintura de Puyó. Mistral celebra en su carta una pintura criolla "que no sea cruda, gorda, estridente". Sabemos que los colores de su pintura eran la gama de azulinos, los grises plateados y los colores neutros. ¿Cómo opera la carta de la Mistral –y con ella las flores de Puyó- incorporada a "Estética de la Superficie"?

Jesús Román ha venido explorando en su trabajo, desde hace algunos años, las posibilidades plásticas y conceptuales de materiales tales como el género, las plumas, las superficies acrílicas y las lentejuelas. En el caso de la obra que ahora vemos, las lentejuelas sirven a la reflexión que hace la artista –según ella misma

declara- acerca de los procesos de *estetización* que caracterizan nuestro entorno citadino "posmoderno". El fenómeno del esteticismo genera un poderoso efecto de superficie en que el espectador es seducido por el vaciamiento de sentido que acaece cuando el rendimiento de los significantes se agota en la exterioridad de la imagen. El ejemplo más recurrente de este fenómeno es la publicidad en que, debido a una ironía estética que le es propia, ya no se trata tanto de la seducción que un determinado producto gana por la retórica de mensaje que lo presenta, sino que el "mensaje" mismo es el objeto de seducción; la representación ya no promete necesariamente un placer asociado al producto que en ella se anuncia, sino que el placer se cumple en el acto mismo de *consumo* de la publicidad. Así también, el posmodernismo opera una especie de "interrupción" del pensamiento, para avocarlo a una seducción por lo intrascendente.

En contraste con lo anterior, "Estética de la Superficie" produce una alteración del patrón del esteticismo consumible, porque hay en la superficie de los cuerpos desplegados en la sala un cierto exceso que hace a esta obra, paradójicamente, *no consumible*. Presentimos, casi en el mismo instante de ingresar a la sala, que en este exceso de visibilidad hay *algo que se sustrae*, algo que resulta tanto o más excesivo aún. Quien detenga su visita en el brillo, en los reflejos, no habrá ingresado en el sentido de la obra. Pero, ¿cómo hacer lugar al sentido allí en donde el mismo cuerpo de la obra parece rechazar como inoficioso el ejercicio reflexivo?



La estética posmoderna opera con significantes agotados, reciclados en la representación sólo para servir a la producción de nuevos objetos de consumo, recurriendo a lo insólito, lo inusual, lo extravagante, pero en todos los casos asumiendo que *ya nada queda por decir*. Tan sólo resta seguir ejercitándose en las superficies del lenguaje, hasta agotar las posibles combinaciones que restan cuando las luchas por el sentido ya habrían llegado a su fin. Como se sabe, lo propio del posmodernismo es el sentimiento de que la historia se ha agotado. El posmodernismo se expresa, por ejemplo, en un tipo de arte que pretende dar por sentado que todo lo que llamamos "cultura" es simplemente producto de operaciones bursátiles y producción de mercancías. Ya no habría lugar, por ejemplo, para el trabajo de la *interpretación* en el arte.

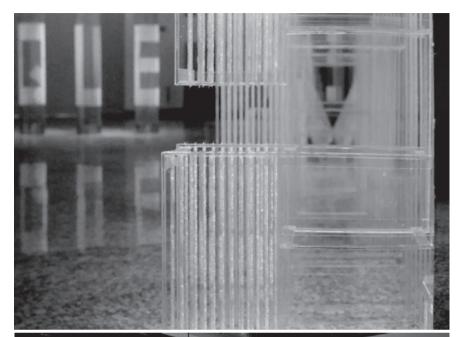
Ahora bien, "Estética de la Superficie" se desmarca del patrón posmodernista debido precisamente a un sospechoso exceso de "superficialidad", un despliegue de recursos que desborda la lógica del consumo estético. No decimos que no sea "estética", sino que no está destinada al consumo, con lo cual se restituye el sentido de la representación, por cierto, no como fidelidad mimética a un modelo pre-dado, sino como superficie de inscripción que debe ser reflexionada, interpretada, descifrada. Con todo, no podemos afirmar que esta obra de Jesús Román sea simplemente "modernista". El modernismo se caracterizó por la exigencia de elaborar un imaginario individual que fuese en cada caso propio del artista, producción de una especie de "mundo privado" al que era posible acceder a través de la obra (pintura, novela, poema, etc.). La resistencia que "Estética de la Superficie" ofrece a lo que sería un mero consumo esteticista viene dada por la magnitud de trabajo material implicado en su producción. Un procedimiento riguroso, planificado y disciplinado en el espacio y en el tiempo. En efecto, se trató de un trabajo de producción en serie, proyectado en una magnitud tal que de pronto consistía en "sólo trabajo y más trabajo". Sabemos por el relato de la artista que el progreso material en la construcción de los cuerpos de la obra no era inmediatamente visible al cabo de las agotadoras jornadas, porque la unidad "atómica" de la obra –las lentejuelas- exigía operar aritméticamente en una escala tal que luego eran necesarios varios días para que fuera posible comprobar con la vista un progreso en el plan total. Por ejemplo, en la pieza constituida por 651 cuelgas, de 120 centímetros cada una, fue necesario rehacer 441 pues las letras debían ser armadas una a una. La presencia de esta suerte de "memoria" obrera de la obra desmarca a ésta de una condición modernista, pues dicha mecanicidad comparte en cierto sentido con el posmodernismo la denominada "muerte del sujeto". Sólo que en "Estética de la Superficie" el sujeto debía "morir" (anularse, olvidarse de sí, extenuarse hasta la inconsciencia) *en el proceso*, para dar lugar a cuerpos de representación frente a los cuales el sujeto retorna como agente de interpretación.

Lo estético resiste el consumo cuando se propone como una lectura de aquello que ha operado como "motivo" de la representación que se ha puesto en pie. ¿Cuál es el motivo en este caso? Pues, el *envío* de una carta (de Mistral) que a su vez responde al envío de una pintura (de Puyó). El asunto de "Estética de la Superficie" es entonces una *correspondencia*, y esto es también lo que Jesús desarrolla en su propuesta. No se trata sólo de la carta de la poeta, sino el hecho de que en ella se corresponde a una pintura (¿no sería ésta la "carta" de una pintora?).

Superficie de las flores que "florecen sin por qué", superficie del cuadro como umbral visible de la visualidad, superficie la carta como inscripción del cuerpo significante de la correspondencia del poeta, superficie del cuerpo bidimensional que en un proceso extenuante transcribe la letra de la Mistral en "grafemas" de un código para nosotros invisible.

En dos de los cuerpos Jesús ha seleccionado un fragmento de la carta de Mistral: "el vaho en que esas flores". El hecho de que no se trate de una frase completa, sino de un cuerpo significante que se materializa y disemina en la sala, un pensamiento sorprendido en la mitad de su vuelo —y cuya enunciación nos ofrece apenas un asomo a la sutileza en que la carta y la pintura se encontrarían, nos da a entender que deberemos leer en algún momento la misiva de la Mistral, y que esa lectura será un momento estructural a la recepción de la obra en la sala. Dicho de otra manera, con ese fragmento el texto de la Mistral ha quedado incorporado a "Estética de la Superficie", como su afuera interno, y es ahora el lugar hacia el cual el espectador es enviado para retornar.

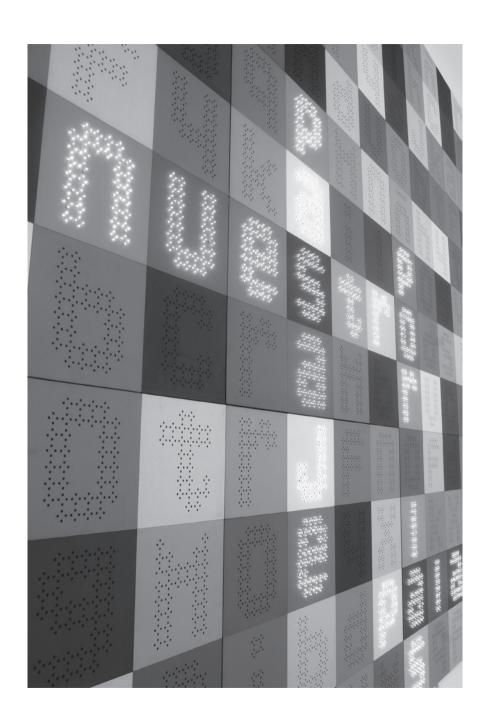






El pasaje de la carta al que corresponde ese fragmento dice así: "me llena de gusto el vaho en que esas flores suyas están pasmadas, paradas, detenidas. Así reposan, tal vez, las mejores imágenes de nuestra alma: así tenemos a los ausentes en el acuario de la mente; así viven en nosotros los muertos queridos, sin rigidez (...)". En cierto sentido, en esta obra las flores son todavía para Jesús Román lo que, según Mistral, fueron para Puyó: musas, pero no como emblema de delicadeza y tanteo "femenino", sino porque aquí las flores, como señala la poeta, "sugieren más que dicen". En la misiva de Mistral y en "Estética de la Superficie" las flores han devenido palabras, pero la palabra "flores" conserva las flores de la pintura de Puyó, evoca una representación que no hemos visto (desconocemos en la sala el cuadro en cuestión) y, por ello, activa en nosotros una memoria indeterminada de "flores pintadas". De hecho, Mistral corrigió posteriormente el texto, y allí en donde dice: "así tenemos a los ausentes en el acuario de la mente", escribiría después: "así tenemos a los ausentes en el acuario de la memoria".

La transcripción del texto de la Mistral al sistema de escritura Braille opera un momento de radical materialización significante del pensamiento del poeta, porque se trata ahora de signos que se leen al tacto. Entonces en este caso la visión nos "distrae", el cuerpo de la letra da demasiado a ver precisamente en cuanto que ya no se trata de ver, sino de "leer". Exigencia, pues, de traducir lo que vemos a otro código de reconocimiento y comprensión. Pero, ¿no es acaso esto lo que hacemos siempre ante una pintura? ¿No es esto lo que hizo Mistral ante el cuadro de Inés Puyó, mientras miraba, es decir, mientras escribía? Como decíamos más arriba, "Estética de la Superficie" es la lectura de una correspondencia.



La inconfesable seducción por la materia de los signos*

"Un poema sobre el papel es solamente una escritura sometida a todo aquello que se puede hacer de una escritura." Paul Valéry: *Poética* (1937).

La artista visual Paz Carvajal ha elegido ahora el conocido juego *Scrabble* para continuar un trabajo que viene desarrollando desde hace varios años, en obras que han sido realizadas en Chile y en el extranjero. Se trata de una reflexión sobre el lenguaje, que consiste en hacer comparecer en las obras la materialidad significante de las palabras, sometiendo el pensamiento a una especie de "objetualización". Este desplazamiento radical del pensamiento, desde su supuesta idealidad interna hacia la materialidad de su expresión, constituye en sí mismo un ejercicio lúdico. Porque las ideas participan de las características y propiedades de las palabras que debían servir sólo como *medio* de comunicación. Ésta resulta entonces alterada por la ironía de los objetos, que parecieran no sólo subvertir el sentido de las palabras, sino a la vez anunciar otra "lectura", como si la materia de los signos fuese el reverso inadvertido de los significados.



^{*}Texto escrito para el catálogo de la muestra "Scrabble" de la artista visual Paz Carvajal, expuesta en la Galería Sala Gasco, del 11 de agosto al 25 de septiembre de 2009 (fotografías de Vinka Quintana).

En obras como "Se verla al revés" (2000) o "Rêver/en route je tourne" (2002-2003) Paz Carvajal opera con el palíndromo (frases que de izquierda a derecha y viceversa se leen igual). La misma re-flexión irónica de una expresión que en cierto sentido *hace lo que dice* la encontramos en "Mange Moi" ("Cómeme", Francia 2003), que consiste un enunciado hecho de chocolate. Posteriormente, en obras como "House of cards" (Nueva Zelanda, 2004) y "Wonderland" (Santiago de Chile, 2004) son utilizados naipes y fichas de dominó como partes de la obra. La incorporación material de juegos de pasa-tiempo continúa en "How to draw a line" (Sydney, 2005), en que con piezas de rompecabezas la artista compone en el muro la instrucción precisa -extraída de un manual de dibujo- acerca de cómo trazar una línea recta. Ahora Paz continúa explorando la reflexión objetual de las palabras, tomando como recurso estético el juego *Scrabble*.

El primero de diciembre de 1948 Alfred Butts y James Brunot inventaron *Scrabble*. Éste consiste en un juego de mesa en el que dos o cuatro jugadores intentan sumar puntos formando palabras sobre un tablero compuesto de 15 x 15 casillas. El puntaje obtenido en cada caso depende del valor de las letras (las menos comunes en el idioma correspondiente obtienen más puntaje) y de la posición de las letras en el tablero. Actualmente existen tres campeonatos mundiales de *Scrabble*: en español, inglés y francés.

Comprender a cabalidad el significado de una frase escrita, exige al lector trascender la materialidad del cuerpo significante de esas letras y palabras que se le oponen desde el plano bidimensional, frases cuyas mayúsculas y minúsculas han sido hilvanadas convencionalmente por la puntuación y la ortografía. El entendimiento debe entonces reconocer en esos cuerpos inertes el sentido que en ellos ha sido depositado. Como si las letras de aquel pensamiento que ha terminado en la página fuesen sólo el transparente recurso de la subjetividad, que por un momento debe recorrer el mundo de la sensibilidad para retornar a sí misma. Al leer, el sujeto procede como si se tratara de entender una señal, dirigiendo su atención hacia la idea, el objeto o el trozo de realidad que esa señal recomienda a su natural entendimiento.



Pero, ¿qué ocurre cuando el proceso de comprensión se *enfrenta* a la letra? Nos encontramos entonces con el cuerpo de una frase que emerge desde la supuesta gracia ingrávida del pensamiento, y ahora nos detiene en aquel *umbral* abecedario que franquea la inteligencia de lo Real. Una frontera de cuya existencia ni siquiera nos percatábamos cuando simplemente el entendimiento se dejaba conducir por las palabras hacia los objetos que a la vez, dóciles, se dejaban reconocer por sus "rótulos". Porque cuando las frases se materializan y la comprensión se encuentra con aquello que debía ser pura transparencia, cuando *en el lugar de los objetos están las palabras*, entonces comienzan a esbozarse las preguntas acerca del lenguaje mismo. Incluso, podría decirse que es precisamente allí -en donde la ingenua expectativa de "claridad" del sujeto cartesiano se topa con el andamiaje inerte de su idealidad- que se inaugura el trabajo de la comprensión.

Bien podría pensarse que cuando el lenguaje abandona su condición meramente instrumental, abandona necesariamente su función cotidiana. Esto es cierto en gran medida. De hecho, las poéticas de la *autonomía del lenguaje* en la poesía moderna llevan a cabo una radical alteración de las funciones ordinarias del lenguaje como "medio de comunicación", y cuyo rendimiento

fue el develamiento del carácter innombrado de la realidad familiar. Así ocurre con la poesía de Baudelaire, de Mallarmé y de Valéry. En cierto modo, la materialización del lenguaje que se sigue de su auto-reflexión ha sido una constante en el arte contemporáneo en general. Sin embargo, este procedimiento de emancipación del lenguaje respecto a su subordinación comunicativa implicó también en ocasiones el ingreso material del lenguaje mismo en lo cotidiano, de tal manera que no sólo -como sugeríamos más arriba- "en el lugar de los objetos están las palabras", sino que las palabras mismas devienen objetos. La finitud del pensamiento es sometida entonces a una ironía, pues la figura del poeta hiperconsciente conduce el arte hacia la exposición del proceso inmanente de fabricación de la obra. Dicha lucidez se pone en obra como conciencia de los recursos. En el arte contemporáneo esto ocurre, por ejemplo, en las denominadas "artes intermediales", cuyo concepto subraya el hecho de que las obras de arte no son sólo lenguaje que se comprende, sino también objetos que se perciben de manera sensible. Tanto el nihilismo de Dada como el humorismo de Fluxus se inscriben en esta ironía de la finitud sensible del pensamiento.



Considerando estos antecedentes, el trabajo artístico de Paz Carvajal podría dejarse leer en conformidad con el principio vanguardista del siglo XX, que se propuso realizar el cruce entre el arte y la vida. Sin embargo, la poética de esta artista no hace ingresar el arte en el espacio/tiempo pre-dado de lo cotidiano, sino que se orienta especialmente hacia la zona de placeres lúdicos que acontecen en un *entre-tiempo*. Los naipes, los rompecabezas, las fichas de dominó, las palabras cruzadas, por ejemplo, constituyen sistemas cerrados, con reglas que separan sus prácticas respecto a las urgencias cotidianas. Nos interesa aquí, especialmente, la reflexión acerca de la relación entre pensamiento y lenguaje desarrollado en la obra "Scrabble" y su cita a Valéry.

Cuando nos preguntamos "qué quiere decir" una frase, cuando nos iniciamos -aunque sea sólo por un breve lapso- en el proceso de esclarecer su sentido. hemos debido siempre retornar una y otra vez a *las letras* del texto, para saber "qué dice" la frase en cuestión. Es curioso, estamos al tanto de la frase, la hemos releído tantas veces que incluso podríamos decirla "de memoria", sin embargo volvemos a pronunciarla, a veces como en una letanía, como si se tratara de la complacernos en el sentido que se nos rehúsa, que no se entrega. Como si, a pesar de la incomprensión, la sola pronunciación de las palabras que articulan ese pensamiento cifrado nos mantuviese en el umbral de su revelación. ¿No ha sido acaso en la poesía -máxima exigencia de comprensión de la idealidad del pensamiento- en donde las palabras se han materializado? Su gráfica sobre el blanco de la página (si la leemos), la entonación de la voz y sus pausas (si la escuchamos), son recursos para conducirnos hacia ese umbral en donde habremos de experimentar la finitud de nuestro entendimiento. Porque el "autor" ha debido lidiar con las palabras, tanto como el lector con su propio entendimiento.

En su Introducción al método de Leonardo Da Vinci, Valéry se abisma ante el pensamiento de Leonardo, pero especialmente ante la expresión gráfica de ese pensamiento: "Aunque yo hubiese estudiado, muy ligeramente, sus dibujos, sus manuscritos me habían producido como un deslumbramiento. De sus millares de notas y de croquis conservaba yo la impresión extraordinaria de un conjunto alucinador de chispas arrancadas con los golpes más diversos a alguna fabricación fantástica. Máximas, recetas, consejos para sí, ensayos de

un razonamiento que se reanuda (...)." En aquellos manuscritos Valéry asiste, pues, a la finitud del pensamiento, que debe escribirse y dibujarse para llegar a saber algo de sí mismo. Como si la escritura fuese el *médium* en donde recién poder "enterarse" de lo pensado.

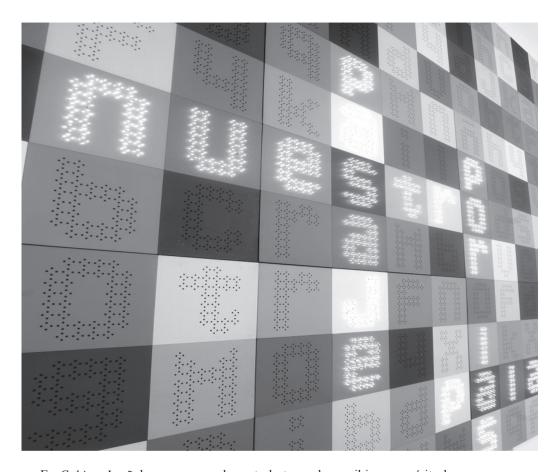
Si el sentido indeterminado y poderoso de la expresión de una idea se abre ante nosotros, como un océano de conjeturas, de hipótesis y elucubraciones que crece con el ejercicio de nuestra voluntad de comprender, lo cierto es que la pequeña cadena de letras que componen las frases constituye en cada caso un pequeño cuerpo al que el pensamiento debe aferrarse, para poder mantenerse en el terreno sin fin de las interpretaciones. La frase es a la vez umbral, muro y entrada.

"Solo nos comprendemos a nosotros mismos gracias a la velocidad de nuestro pasaje por las palabras". He aquí la frase de Valéry dispuesta por Paz Carvajal en medio de una sopa de letras.

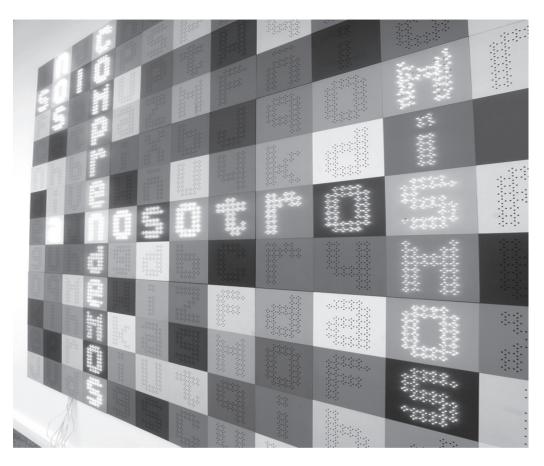
El pensamiento mismo es siempre caótico, sea que se lo denomine, intermitentemente, con los títulos de "entendimiento", "memoria" o "imaginación". En cualquier caso, el pensamiento es más veloz que nuestra siempre limitada capacidad de seguirlo, intentando atraparlo en las palabras hechas de letras. Cuando tenemos una idea "en la punta de la lengua", sin que termine nunca de "llegar", o cuando una idea recién vislumbrada "se escapa" antes de haberla aprehendido, no se trata simplemente de la supuesta fragilidad del pensamiento, sino que, por el contrario, en ello se pone en juego nuestra limitada capacidad de hacernos sujetos del pensamiento. De esto sabe el poeta: que el pensamiento no se "expresa" simplemente en las palabras, sino que se atrapa por escrito. Y este ingreso del pensamiento en las condiciones finitas del abecedario, la ortografía y la puntuación implica el ejercicio de una cierta arbitrariedad nunca del todo superada. "Cuando decimos que nuestra opinión sobre tal cosa es definitiva –escribe Valéry-, lo decimos para hacer que lo sea: recurrimos a los otros." El trabajo del artista en la autonomía del lenguaje tiene presente esta condición externa, contra la cual se constituye la obra: intenta trascender la distancia entre el pensamiento y el cuerpo que la expresa, trabaja en la costura que los vincula, para tornarla invisible o para descoserla en un metódico escepticismo.

La escritura hizo posible a la subjetividad moderna la ficción del "autor". Como si en todo momento las palabras hubiesen respondido instrumentalmente, dóciles, a la voluntad de comunicar "contenidos" de pensamiento. El arte contemporáneo pone en cuestión esa ficción, pero no mediante su simple negación, sino exhibiendo el proceso del lenguaje, el sistema de artificios, convenciones y arbitrariedades que han antecedido al acto de la creación, una anterioridad con la que el artista debe lidiar para hacerse lugar en medio de palabras e imágenes inertes. Al punto que la obra llega a consistir precisamente en la exposición de esa anterioridad, desactivando estéticamente su instrumental e inadvertida disponibilidad. El arte opera entonces contra la prepotente disponibilidad de los signos.

Una frase encubre la velocidad infinita –acaso no humana- del pensamiento. Sin embargo, cuando la escritura emerge desde su materialidad significante para encargarnos la deuda de la interpretación, entonces se restituye en esa resuelta cadena de palabras la relación con el caos del pensamiento. Caos que es todo lo contrario de la cotidiana arbitrariedad de las formas y lugares comunes que se han depositado en el lenguaje. En las obras los enunciados dan a saber la desmesura que en ellas tiene lugar. Hay obras, dice Valéry -inaugurando un curso en el College de France, el año 1937-, que son "el fruto de largos cuidados, y reúnen una cantidad de ensayos, repeticiones, eliminaciones y selecciones. Ha exigido meses e incluso años de reflexión, y puede también suponer la experiencia y las adquisiciones de toda una vida. (...) En dos horas, todos los cálculos del poeta trágico, todo el trabajo dedicado a ordenar su pieza y a formar uno a uno cada verso; o bien todas las combinaciones de armonía y de orquesta que ha construido el compositor; o todas las meditaciones del filósofo y los años durante los cuales ha retrasado, retenido sus pensamientos, esperando percibir y aceptar el ordenamiento definitivo de todos esos actos de fe, todos esos actos de elección, todas esas transacciones mentales llegan por fin, en el estado de obra acabada, a golpear, sorprender, deslumbrar o desconcertar la mente del Otro, bruscamente sometido a la excitación de esta carga enorme de trabajo intelectual. Es una acción de desmesura." En efecto, cada vez que "nos damos tiempo" para elegir las palabras, ensayamos dejarnos tocar por la indeterminación del pensamiento, por su desmesura.



En Cahiers I señala que a menudo, ante la tarea de escribir, su espíritu ha experimentado una especie de estado de indiferencia, en el que se ha dado cuenta de que quisiera "regalar" las letras iniciales de frases sucesivas a la composición de un acróstico. Pero inmediatamente el poeta precisa: "Et ferait scandale si je le disais." En ese trance al inicio de la escritura, Valéry se ha dejado seducir por el juego de las combinaciones que ofrecen los signos. Esta secreta e inconfesable fascinación en el lapsus de la creación le parece a Valéry inconfesable. ¿Por qué? ¿Cuál es la secreta falta en esta lúdica seducción? Se trata de combinaciones que articulando misterios intrascendentes se destinan a entretener al entendimiento. Confesar la seducción por el acróstico implicaría revelar en la escritura misma que la esencial identidad del "autor", plenamente



auto-conciente, no existe; pero implicaría también revelar que el artista trata con el sin sentido de una gimnasia mental que a veces olvida el enigma de la existencia, que abandona por un momento la tarea de lidiar con el sentido, para entregarse a un pasa-tiempo, operando con la literalidad de las palabras, sometiéndose exclusivamente a las reglas del diccionario.

Los acrósticos, como las palabras cruzadas, implican la inversión de la estructura teológica del signo. En las palabras cruzadas las expectativas de significado se someten al cuerpo de las palabras y frases "escondidas", abandonando la angustia y el aburrimiento a cambio de la fugaz felicidad producida por un hallazgo intrascendente. El arte ha podido reconocer en esto un momento en el itinerario contemporáneo de la ironía.



Localización Cultural e Identidad en Fiempos de Globalización

Ingrid Wildi Merino

La extrañeza del nombre en la palabra*

"Nombrar no es señalar, sino significar lo ausente" Severo Sarduy.

Habitualmente, en medio de las urgencias y propósitos cotidianos, no nos relacionamos con el lenguaje mismo, sino que éste, en su función instrumental, se hace transparente, como medio de comunicación subordinado al objetivo de señalar las cosas. Los objetos del mundo que habitamos se nos aparecen entonces como "ya nombrados", y ahora yacen disponibles para ser convocados por sus rótulos a nuestros propósitos. Es precisamente esta especie de correspondencia a priori entre las cosas y los nombres lo que hace desaparecer el momento mismo del lenguaje, momento hoy perdido en el tiempo, en el que las cosas fueron "ingresando" en un mundo (en un horizonte de sentido) en el proceso de ir siendo nombradas. Momento ése del simultáneo origen de lengua y mundo, en que los nombres van naciendo con las cosas a las que nombran. ¿Podíamos ver acaso el río antes de la palabra que lo nombra? ¿Podíamos disponer de la palabra antes de haber visto eso que nombramos como río? ¿Qué fue de ese momento en el que vimos algo por primera vez? Pero el lenguaje en su eficiencia técnica se oculta a nuestra atención, y la disponibilidad de los objetos para ser convocados se identifica con la disponibilidad de la lengua que de esta manera ha devenido idioma, encriptable en un diccionario, en el horizonte de una planetaria traducibilidad de las palabras (en agosto de 2005, representantes del pueblo Mapuche enviaron una carta a Bill Gates, en protesta por el proyecto de Microsoft de realizar un programa operativo Windows en lengua mapudungun).

"Lengua Izquierda" de Bernardo Oyarzún reflexiona la alteridad contenida en la lengua. En efecto, el artista ha ido incorporando a su proyecto distintas lenguas nativas de América (hasta el momento: quechua, quichua otabaleño, aymara, guaraní, rapa nui, mapuche, bésiro chiquitano), lenguas perdidas o

^{*}Texto escrito para la instalación "Lengua izquierda" del artista Bernardo Oyarzún. Esta obra fue parte del proyecto *Dislocación*. *Localización* cultural e identidad en tiempos de globalización, cuya autora y curadora fue la artista Ingrid Wildi Merino. La investigación y exposición se realizó entre los años 2007 y 2010, y el libro-catálogo del proyecto fue publicado en Santiago (2010) y en Suiza (2011).

atrofiadas, pero que permanecen como fantasmas en la "lengua diestra", el idioma que se domina y con el cual se dominan las cosas entorno. Sin embargo, "Lengua Izquierda" es también una reflexión acerca de la reprimida extrañeza que radica en toda lengua, la extrañeza de su aparentemente dócil disponibilidad. Las lenguas nativas de América sirven aquí a una reflexión geopolítica de la lengua, pero también se inscriben en un proyecto que reflexiona un problema inherente a la condición moderna del arte: la relación entre el lenguaje y la realidad a la que el arte da lugar en los límites de la *representación*.

En toda lengua existe una "lengua izquierda", contenida, disciplinada y olvidada. Pero no al modo como se olvida un vocabulario, no es la pérdida que podría ser reparada con un diccionario, tampoco con un curso de idioma, porque querer nombrar la experiencia del mundo nunca ha sido simplemente querer "aprender un idioma".



Es lo que nos sorprende y fascina cuando ingresamos a la puesta en obra de "Lengua Izquierda" de Bernardo Oyarzún: el hecho de que asistimos —desde la infranqueable distancia de nuestro lugar de "espectadores y auditores"- a una especie de identidad olvidada entre el nombre y la cosa, la cosa que no vemos. "¿Qué *cosa* dice?", nos preguntamos. No se trata de atribuirle necesariamente

un superlativo poder de nominación a una *lengua otra* (nostalgia moderna de una correspondencia perdida), sino de que la instalación de Oyarzún nos pone a reflexionar acerca de la alteridad que yace olvidada y silenciosa en los nombres que sirven a nuestra cotidiana orientación entre las cosas. Nombres que señalan —como la mano que indicahacia lo pre-dado-, pero que ya no nombran.

La etimología nativa de ciertas palabras nos remite desde su significado instrumental hacia un sentido. Entonces, de pronto, una palabra ya no señala, sino que *nombra*. Por ejemplo: Kurikó = Agua negra. Momento de lo intraducible, porque aunque la palabra "Curicó" etimológicamente pueda significar "agua negra", habitualmente entre nosotros es el nombre de una ciudad en el Norte de Chile. Pero la instalación de Oyarzún nos remite, en este caso, al hecho de que la palabra *nombra* una experiencia visual. El recurso artístico a la etimología no pretende restituir un supuesto "significado verdadero" de los términos, sino más bien, al contrario, poner en obra la pérdida que contienen las palabras en su disponibilidad técnica.

La lengua es un código de *significación* del mundo, pero la lengua también *suena*; y cuando las palabras suenan, emerge en ellas no sólo el soporte material del significado, sino también *lo otro que el significado*. Se hace oír aquello que estaba antes de que el mundo fuese traído –convocado- por las palabras. El instante apenas audible de una voluntad de hablar, de decir las cosas desde la experiencia misma de las cosas. Es esa voluntad de nombrar la que un hablante expresa como *intensidad* en las palabras cuyo significado no comprendemos inmediatamente, voluntad que, no dándose a entender, se deja oír en el hecho mismo del *sonido articulado*. Una especie de articulación pura, la pura voluntad del querer decir. Es lo que escuchamos ante todo en aquellas expresiones cuyo significado desconocemos. En "Lengua Izquierda" las expresiones se hacen sonar como palabras, descolgadas de las frases de las que podrían formar parte. Lo fundamental aquí es que la intensidad no viene dada por un mítico "contenido" inarticulado, sino, al contrario, por la articulación misma, que se hace oír.

En la Instalación de Oyarzún, la traducción que en cada caso transforma el cuerpo y el sonido de la palabra nativa en un "significado conocido", nos remite sin embargo al momento de una extrañeza perdida y violentada. Olvido también

de la violencia que subyace encriptada en un mundo allanado por la planetaria traducibilidad de los nombres que han devenido palabras en el diccionario. El sentido político de "Lengua Izquierda" consiste precisamente en proponer que en el origen de la lengua no encontramos el sonido inarticulado, el supuesto



pathos pre-lingüístico provocado por presencia de las cosas mismas, sino siempre *un mundo ya nombrado en otra lengua*. Una lengua que, para el recién llegado que se aproxima a ella, comparece astillada en las *palabras que suenan*, antes de significar.





Memoria de la voz: la última hablante*

"Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso" J.L. Borges: *El Inmortal*.

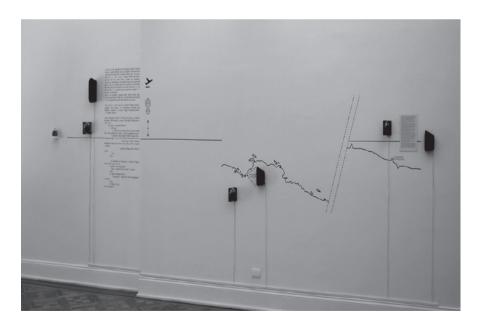
Es correcto definir la lengua como el "sistema de signos" con el que se comunica una comunidad humana; sin embargo, ninguna definición –tampoco aquella- logra registrar en su enunciado el hecho de que se trata de los signos por virtud de los cuales se constituye un mundo, un horizonte de sentido. En efecto, la estatura cultural de una lengua hace de ésta el soporte fundamental de la realidad de una comunidad, y entonces no se identifica simplemente, por ejemplo, con lo que se entiende por "idioma", porque la lengua excede la formalización que se pueda hacer de ella con el propósito instrumental de estudiarla y enseñarla. Parafraseando a Wittgenstein, podría decirse que no se comienza a usar una palabra cuando hemos aprendido su significado, sino al revés: aprendemos el significado de las palabras usándolas. El sentido de un signo es su uso. La existencia de una lengua no consiste en poder disponer de los significados de los signos que hacen su cuerpo idiomático, sino en el hecho de que una comunidad humana encuentra su mundo en ella. En esto consiste la vida de una lengua. Pero de esto se sigue que, como ocurre con todo ser vivo, las lenguas también mueren.

¿Qué es una "lengua muerta"? Lo que permite sancionar el carácter extinto de una lengua no consiste en que no sea todavía posible utilizarla para hablar, sino en el hecho de que ya no exista nadie que pueda reconocerla como su lengua materna. De esta manera una lengua queda separada de la vida (aunque persista su uso como lengua clásica o ceremonial, como ocurre por ejemplo con el latín); nadie ingresa por primera vez en el mundo a través de esa lengua, y entonces podría decirse que lo que ha muerto en sentido estricto es el mundo contenido en esa lengua. Acaso una lengua comienza a morir cuando ha comenzado a extinguirse concretamente el horizonte de sentido que ella

^{*}Texto escrito para la instalación "Lengua local 2: txt/contxt", del artista sonoro Rainer Krause, en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2014.

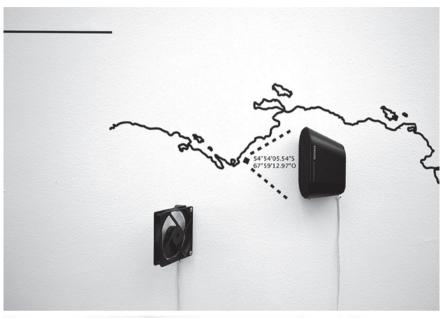
encarnaba. ¿Permanece de alguna manera ese mundo en la "interioridad" de aquellos que lo sobreviven, inmersos ahora en un entorno otro? ¿Está viva una lengua cuando los hablantes maternos ya no la usan? ¿Qué ocurre cuando de una lengua determinada queda *el último hablante*? Es lo que sucede con el yagán.

En la actualidad, cada dos semanas muere el último hablante de una lengua en el planeta. En el extremo sur de Chile, en la localidad de Puerto Williams, vive Cristina Calderón, última hablante del yagán, la lengua más austral del mundo. El artista Rainer Krause, desarrollando el proyecto de arte sonoro titulado *Lengua local 2*, viajó a la zona para entrevistar a Cristina. El principal objetivo era grabarla hablando en su lengua materna. No fue fácil, pues ella no tenía interés en hablar yagán; su hermana había fallecido en el 2003 y entonces, no existiendo ya ninguna persona con quién hablar en esa lengua, simplemente había dejado de hacerlo. Cristina aceptó contar un cuento en yagán para Krause, un relato en el que la familia, la violencia y la naturaleza en todas sus formas se articulan narrativamente, "el cuento del lobo". ¿Cuántos hablantes deben existir para considerar que una lengua está viva? Por otro lado, ¿está viva una lengua que la "última hablante", si quisiera, sólo podría hablar consigo misma?



En el año 2009 Cristina Calderón fue distinguida por el Gobierno chileno y la UNESCO con la nominación "Tesoro Vivo de la Humanidad". El sentido de este reconocimiento es colaborar desde las instituciones con la transmisión del denominado "patrimonio cultural inmaterial". Pero en el caso de una lengua, ¿se puede ésta realmente transmitir si no es como lengua materna? A comienzos de los años 70, ya sólo nueve personas conocían la lengua yagan, los otros miembros de la comunidad apenas recordaban algunos términos. Entre los jóvenes el desconocimiento era absoluto. Cesando el habla de una lengua, ésta comienza a morir... inicia su camino hacia el diccionario como su destino final, catafalco de significantes sin mundo. El libro de récords Guinness incluye un término yagán, señalado como la expresión terminológica más sintética del mundo. Se trata de la palabra mamihlapinatapai, cuyo significado sería: "una mirada entre dos personas, cada una de las cuales espera que la otra comience una acción que ambas desean pero que ninguna se anima a iniciar". Pero, ¿sobrevive el sentido de las palabras al proceso de traducción técnica de sus significados? Una lengua no cabe en un diccionario, entonces considerar que lo esencial de una palabra es su "significado", ¿no es ya haber dispuesto inevitablemente la posibilidad instrumental de su traducción iniciando así su agotamiento como lengua materna?

Rainer Krause hizo un largo viaje para *escuchar* a Cristina hablar en su lengua. No se trataba en todo ello de entender una lengua, sino de escuchar una voz cuyos singulares sonidos se *articulan* ya casi por última vez en la historia de la humanidad. ¿Cómo llega a ser posible *decir* las palabras? ¿De dónde nos viene el habla? Más allá del significado del que son portadoras las palabras, la voz es un *sonido humano*, es decir, en la materialidad de ese fenómeno físico-acústico se hace escuchar la excepcionalidad de una existencia vivida que se hunde en la noche de la identidad. Sabemos que no existe un órgano al que se pueda considerar natural y exclusivamente como siendo el emisor de la voz, sino que en la producción de ésta operan el sistema respiratorio, el sistema digestivo, músculos faciales, linguales, etcétera. Entonces, la humanidad que viene con el sonido del habla, es la expresión de una memoria cuya síntesis es absolutamente original e irrepetible. En el sonido del habla, se hace sentir la finitud de la lengua, el arraigo de las significaciones en un mundo que ha devenido en el tiempo, desde sus comienzos hasta su crepúsculo.





Por eso es que en la instalación de "Lengua local 2", el visitante debe *acercar su oído* a un pequeño parlante en el muro en donde se escucha la voz de Cristina contado el cuento del lobo en yagán, y mientras oye esas palabras que no entiende, recibe en su mejilla el aire que, al modo de una brisa, le hace presente que está escuchando un mundo, un paisaje, un territorio humano.

Después de todo, la lengua yace como escritura, como documento, como vestigio... ¿de qué? En una página sobre el muro vemos la transcripción del relato en el que Cristina Calderón recuerda algo que su abuela le habría enseñado. Krause hace que el texto del habla yagán, traducido al español, comience a descomponerse en los caracteres de la "lengua" informática que sirve ahora a su circulación digital. Metáfora visual de que no es posible "auxiliar" a una lengua en el inevitable proceso que exhibe su humana finitud.

La voz humana, aunque mortal, es algo ella misma inenarrable. Entonces no deja de parecernos paradójico el saber que la *extinción definitiva de una lengua* dejará consignados el día, la hora y el lugar en que ello acaeció.



Viaje hacia el horizonte de las imágenes*

"En los viajes duerme el sueño sobre superficies inimaginables, sobrevuela océanos, salares, cordones montañosos"

Guadalupe Santa Cruz: Quebradas.

Se ha dicho que el trabajo de Juan Castillo exhibe una importante dimensión estética, incluso poética. Esto es cierto, lo cual en modo alguno resta densidad política a sus intervenciones y a la producción visual y conceptual que resulta de ésta. Las características arriba señaladas tienen su fundamento en el hecho de que en el núcleo de su obra reconocemos a lo largo de los años una sostenida reflexión acerca del estatuto de la imagen. En efecto, la imagen no es aquí sólo un recurso, sino también el asunto medular: las memorias, las conversaciones con los habitantes de los lugares en donde Castillo elabora y desarrolla sus trabajos, los sueños que se relatan, incluso la propia biografía del artista -a la que nos remite cuando explica por qué el Desierto de Atacama, por qué Chiloé- están hechas de imágenes. Pues bien, sostengo que su obra es política porque en ella las imágenes están permanentemente interrogando los procesos de producción de sentido en los territorios y fronteras que las subjetividades elaboran cuando reflexionan su lugar en el mundo. No es en absoluto azarosa entonces la pregunta que Castillo propone a sus "entrevistados": ¿qué es la Patria?



^{*} Este texto fue escrito para el proyecto "Ritos de paso", del artista visual Juan Castillo. La exposición resultante tuvo lugar en la Galería D21, entre el 22 de noviembre y el 2 de enero de 2014.

El artista nombra a sus interlocutores como "personajes extraordinarios", "porque han construido una vida fuera de las normas y de la convencionalidad". En las conversaciones no se trata de "entrevistas" en un sentido convencional, sino de un habla que con ocasión de determinadas preguntas se pone en curso, desplegando imágenes que no podrían traducirse en mera información, no constituyen un "muestreo" ni alimentan fuentes de datos. En estas conversaciones el yo se disemina en el lenguaje, como si en lugar de salir con sus "respuestas" hacia el otro, más bien se ensimismara en sus propias meditaciones, incertidumbres, deseos... imágenes. Por cierto, en cada caso el artista prepara la conversación que tendrá lugar, pero con el objetivo precisamente de desatar en el entrevistado una reflexión: "es lo contrario de una entrevista espontánea. Converso antes con las personas para que vayan pensando y estructurando una respuesta. Cuando llega el momento, les planteo esta pregunta un poco ambigua, que puede gatillar lecturas múltiples, y ellos inventan un discurso; es decir, son testimonios de realidad, donde el creador es el entrevistado". Por eso la pregunta es ella misma desmedida: "¿qué es la Patria?" Alguien reflexiona: "se asocia mucho 'patria' a límites... y no creo en esas cosas". Se trata de una pregunta en la que se relacionan, como en una espiral, el origen, la identidad, el sentido de pertenencia... como si se tratara de indagar qué es lo que queda de esa palabra, qué es lo que resuena aún con ella, después de tantos crímenes que se cometieron bajo su estandarte. A veces alguien hace de la pregunta una ocasión para reflexionar acerca de por qué no ha querido nunca domiciliarse en algún lugar; otros en cambio expresan su personal apego al territorio: "aquí en la isla [Chiloé] soy la primera en izar la bandera... aunque nunca quise conocer Santiago".



La acción del artista es conceptual y visualmente inquietante. En la soledad del paisaje –primero en el Norte, luego en el Sur- es emplazado un letrero con una leyenda en letra manuscrita: "te devuelvo tu imagen". Luego el letrero es incendiado. Se hacen registros de los tres momentos: el letrero con la leyenda, el incendio, los restos. No se trata en todo esto de una acción extra-vagante, el mero registro de un anecdótico gesto en medio de "la nada", sino que la obra consiste en un complejo proceso destinado a la *producción de una imagen*. En efecto, enfrentados al tríptico de las fotografías, se nos impone inmediatamente la lectura de un itinerario para aquella acción: antes, durante, después. La imagen central, el incendio, reviste la gravedad del acontecimiento propiamente tal. En sentido estricto, no asistimos en esta imagen a la quema de un letrero, pues el soporte de la frase *permanece*, arruinado, una vez extinto el fuego. Lo que acontece es, pues, la *quema de la escritura*, como si el cuerpo significante fuese aquí abras(z)ado por un significado que devora su propia referencialidad.



En el espacio de la Galería D 21, el artista dispuso sobre el muro fragmentos escriturales que transcriben el habla de aquellos "personajes extraordinarios" con los que ha ido conversando en el curso de "Ritos de Paso". Utiliza el té como tinta para esa escritura. La fragilidad de esta grafía, el cuerpo tenue de las letras concatenadas, nos sugiere que esta escritura es producto de una inscripción que no ha debido ejercer peso, como haciendo explícito que no ha

habido con ella el propósito de vencer la resistencia de la materia, y entonces las palabras trazadas comparecen como la débil huella del habla, en delicada proximidad a la subjetividad que las profirió en un día que no es el de hoy. Estas palabras trazadas en la Galería, que parecen estar en camino hacia una lenta pero segura desaparición, nos remiten a la frase que el artista hace extinguirse con el fuego. La oración "te devuelvo tu imagen" contiene el sentido de un "devuelvo la escritura a la imagen" como hacia su desaparición, en un retorno al origen como el lugar de imágenes no natas. No existe aquí una imagen de la desaparición, no hay tampoco imágenes que desaparecen, sino que la imagen misma es la desaparición. Porque la imagen es portadora de una intensidad que las palabras no pueden decir. Entonces, primero en la frágil escritura con té, luego en la radicalidad del incendio, el artista entrega la materia inerte del lenguaje a la intensidad del signo que en su evanescencia dice que la escritura no es suficiente para decir pensamientos que son imágenes.

Sólo ahora comenzamos a comprender el sentido de "ritos de paso". El artista se desplaza miles de kilómetros, entre el Norte y el Sur del país, para llevar a cabo aquella acción, en un paraje cuya solitaria vastedad otorga especial protagonismo visual y semántico al *horizonte*, trazo imaginario que cruza las imágenes de lado a lado. Nos preguntamos entonces lo siguiente. Cuando, conforme al programa de obra trazado, Juan Castillo se desplaza hacia los extremos del territorio nacional, ¿hacia dónde se dirige? Se trata, conjeturamos, de un *viaje hacia el origen*, y... ¿acaso no tiene todo aquel que viaja el horizonte frente a sí?



Como ya señalábamos, su propio relato biográfico nos da algunas referencias: "Para este trabajo definí dos espacios, uno en el Desierto de Atacama, desde la oficina salitrera Vergara —donde me crié— hasta Antofagasta, la primera ciudad grande que conocí. Y después Chiloé, donde estuve algunos meses tras el golpe militar de 1973, sobreviviendo a través de la compra de sabanillas chilotas, las que teñía para hacer ropa y venderla". En efecto, el artista parece sugierirnos que, en cierto modo, "allí empezó todo". Pero "Ritos de Paso" trasciende estos antecedentes, no porque se trate en verdad de "otra cosa", sino porque es recién la obra lo que nos permitirá comenzar a pensar qué es un viaje al origen. Sigamos, pues, la lectura que iniciábamos unas pocas líneas atrás. *Un viaje al origen es un viaje hacia el horizonte*, ese lugar en que el cielo y la tierra se limitan mutuamente y desde donde se abre todo el paisaje, todo lugar posible. El viaje de retorno es el regreso al comienzo de todas las cosas, acaso hacia el instante anterior a la partición de lo real en un orden de cosas sensible y otro suprasensible.

En una de las conversaciones Olga, mujer buzo de Chiloé, dice: "tenía la inquietud de [saber] cómo era el fondo del mar... comencé a practicar y practicar, un día me tiré... no se pude comparar... el fondo del mar es muy hermoso". Si lo que se ha registrado es el habla de aquellos hombres y mujeres, entonces ¿por qué no "te devuelvo tu palabra"? Pues precisamente porque de lo que se trataría es de devolver las imágenes a su origen desde las palabras en las que se materializaron. Porque aquellos "personajes extraordinarios" no querían decir simplemente palabras, sino que recurrían a éstas para entregar las imágenes que el artista les pedía en esas conversaciones. Daniela dice: "me cuesta poder expresar lo que soy o lo que veo o lo que siento", y más adelante señala: "siempre he sentido que el mundo está ahí para que uno pueda salir a conocerlo, a verlo". La expresión "te devuelvo tu imagen" no quiere decir que lo que se devuelve sea una imagen "de ti", sino la imagen que vino al lenguaje desde ti, que se materializó de pronto en las palabras que fueron registradas en la conversación.

En la imagen del incendio, imagen de un acontecimiento en una frontera del tiempo, en donde el vaivén cotidiano limita con lo irreversible, el signo alcanza máxima intensidad, la imagen poética de la imposible fusión entre la tierra y el cielo, entre el significante y el significado, entre el final y el comienzo.

"Ritos de Paso" nos dice que en la escritura hay siempre una imagen cifrada.





DEL ORDEN NARRATIVO DE LO CONTINGENTE

Puesta en obra del artículo 1081 del Código Civil*

"Se debe preferir lo imposible verosímil a lo posible increíble." Aristóteles: *Poética* (1460 a).

De la instalación

Es posible señalar ciertas constantes en las instalaciones de Díaz. La incorporación de textos escritos al cuerpo de la obra, al modo de citas o de paráfrasis, inscribiendo la letra en una materialidad que ironiza su contenido ideológico; en general, no se trata de obras narrativas, pero la disposición de los elementos en la sala exige al espectador un recorrido, incluso sugiere a veces un itinerario para ese recorrido, lo cual genera una importante dimensión subjetiva para la recepción de la obra; en varios de sus trabajos. Díaz ha incluido textos relacionados con la ley (humana o divina, dictada o revelada), ironizando la distancia nunca cubierta entre el espíritu de la lev y el cuerpo de los que han de someterse a ella. Son obras muy exigentes para el espectador, y el mismo artista ha señalado que, cuando aquél lo considere necesario, no debiera dudar en consultar un diccionario, una enciclopedia, un libro de historia o de filosofía para comprender los signos y las posibilidades dispuestas en la instalación; se trata de trabajos que desarrollan una extrema reflexividad y de ninguna manera se resuelven para el espectador en la pura contemplación, aunque con frecuencia exhiben una imponente dimensión estética. El carácter conceptual de las obras de Díaz se debe en buena medida al hecho de que en su elaboración procede mediante programas de acción, y DATA implica de manera muy rigurosa ese carácter programático, proponiendo una reflexión sobre la naturaleza del tiempo y las aporías que su experiencia e inscripción provocan en la memoria y los proyectos humanos. Podría decirse que DATA es un caso ejemplar de lo que cabe denominar como arte contemporáneo.

^{*} Este texto fue escrito para el catálogo del proyecto "DATA", del artista visual Gonzalo Díaz. La exposición tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal, entre el 25 de junio y el 9 de agosto de 2009.

El historiador del arte Ernst Gombrich se que aba de las obras contemporáneas y del tipo de discurso teórico que éstas han generado. En una conferencia dictada en 1992, en la Universidad Complutense de Madrid, Gombrich decía: "tengo fama de ser una persona poco interesada por el arte moderno. (...) lo que más me inquieta en los escritos que he leído sobre arte del siglo XX es, precisamente, la ausencia de un intento por explicar, más que por describir, estas manifestaciones artísticas". Podemos reconocer en este irónico comentario de Gombrich una lúcida comprensión de uno de los aspectos esenciales de lo que cabe denominar como arte contemporáneo. La importancia que en cierto sentido ha ganado la "descripción" de las obras tanto para los proyectos como para la teoría del arte contemporáneo consiste, a nuestro juicio, en que dichas obras tienen el sentido de una operación, antes que el de un discurso "sobre" o "acerca de" lo real (por ejemplo, sobre la política, la belleza o el sentido de la existencia). Así, las instalaciones de Díaz exponen las operaciones que todo discurso debe disponer y llevar a cabo para poder hacerse de lo real, para poder referir lo real y, en esa referencia, producir el efecto de dar la palabra "a los hechos mismos". Pero para que ese efecto acontezca, el discurso mismo ha debido comprender lo real; es decir, no se trata sólo de entender empíricamente lo que ocurre (al modo de un "estar al tanto de"), sino de saber cómo es posible entender lo que ocurre. Hacia la exploración de esa posibilidad se dirige la obra de Gonzalo Díaz. Esto implica el hecho de que el "contenido" por-venir de toda experiencia se da en el coto finito de las posibilidades que, de una parte, permiten la incorporación de esa experiencia a la memoria del sujeto y, de otra parte, impiden la aniquilación de éste por el coeficiente de inédita facticidad que anida en todo acontecimiento. Cada obra de Díaz propone un Tratado del entendimiento humano, que ironiza la forma en que la razón ha debido resolver a priori la infinitud del mundo para poder comprenderlo.

Del entendimiento

La eficacia de una tabla categorial consiste precisamente en identificarse con las posibilidades del entendimiento, como si se tratara de su propia potencia natural, olvidando el "artificio" en el que consiste toda clasificación o mapa del mundo. La tabla le hace un "entendimiento" al sujeto y entonces, en

la creencia de estar ante los hechos mismos, aquél olvida su propia actividad conformadora de mundo. La tabla opera un cierre sobre sí misma allí en donde genera una economía que comprende, en las cuadrículas de sus nichos, a todo acontecimiento posible. Este es precisamente el punto en el que se inaugura la *referencia* a la realidad. El cierre es el momento en que la subjetividad comienza a comprender categorialmente el mundo, y entonces la propia estructura formal de comprensión se le torna invisible y anónima al sujeto, o al menos oculta en su poderío el inmenso misterio que ella contiene. El misterio de que sea posible comprender la realidad en el núcleo de su trascendencia: *el orden de lo contingente*. En suma, debidamente orientada hacia las cosas en su disponibilidad, la conciencia ya no advierte esa misteriosa correspondencia comprensiva entre la subjetividad y la contingencia del mundo, correspondencia a la que denominamos "entendimiento".

Artículo 1081 del Código Civil de la República de Chile:

El día es *cierto y determinado*, si necesariamente ha de llegar y se sabe cuándo, como el día tantos de tal mes y año, o tantos días, meses o años después de la fecha del testamento o del fallecimiento del testador.

Es cierto, pero indeterminado, si necesariamente ha de llegar, pero no se sabe cuándo, como el día de la muerte de una persona.

Es *incierto, pero determinado*, si puede llegar o no, pero suponiendo que haya de llegar, se sabe cuándo, como el día en que una persona cumpla veinticinco años.

Finalmente, es *incierto e indeterminado*, si no se sabe si ha de llegar, ni cuándo, como el día en que una persona se case.

El artículo 1081 del Código Civil expone una variable que constituye a priori al entendimiento, conforme a la cual todo acontecimiento se puede determinar en relación a un tiempo "por llegar". Ahora bien, esta forma de disciplinar el porvenir implica el devenir de una temporalidad *irreversible*. Éste hace posible el tiempo humano como un tiempo bio-gráfico, que resulta de haber editado la contingencia de "lo que a uno le pasa", para a continuación elaborar un relato, el *asunto* de una vida. En una segunda instancia la idea de una biografía puede todavía proyectarse en otra escala, ahora como tiempo histórico, por ejemplo, en la historia de un país o incluso de la Humanidad. Se trata de un devenir

en el que la vida se desarrolla trazando un itinerario, como las estaciones del deseo de vivir (el deseo de vivir más). Es el tiempo de los compromisos, de las promesas, de las fidelidades y traiciones que se mantienen día a día o que un día "cualquiera" se rompen. No es el tiempo mecánico y universal del universo newtoniano (esencialmente reversible), sino el tiempo termodinámico que progresa hacia un estado de equilibrio y reposo final, momento éste que corresponde al máximo desorden posible, en el que todo ya *habrá ocurrido*, en un devenir no gobernado por el sentido, sino por el inenarrable desencadenarse de los acontecimientos.



Del acontecimiento

El día que "llegará" corresponde a la jornada en la que algo habría de suceder. La clasificación de los días se lleva a cabo en función de dos cuestiones: ¿llegará el día en que ello ocurra?, es decir: ¿ocurrirá? La otra cuestión es: ¿cuándo ello ocurrirá? Pero ese día *cierto* y *determinado* del calendario no se puede adelantar ni apurar, no es posible "saltarse los días" que faltan para que aquél llegue.

¿De qué naturaleza es la *posibilidad* de que algo ocurra? ¿Cuándo ocurrirá aquello? Pero ese coto opera siempre conforme a patrones narrativos de referencias, porque de lo que se trata es del acaecer de los asuntos humanos. Entonces, nunca se refieren "hechos" cuya data se hubiese establecido exclusivamente por convención, como por ejemplo el inicio de la primavera o el simple paso de un año a otro. No tendría sentido decir, por ejemplo, que la

noche de "año nuevo" llegará este año, como todos los años, el 31 de diciembre. Pero las personas se preparan para esa noche, para protagonizar una unidad inédita e irrepetible del tiempo; entonces, como para estar a la altura de ese evento cósmico, se hacen promesas y juramentos, y se comprometen todo tipo de sacrificios.

Considerando que lo gravitante es siempre el contenido de los días, podría decirse que de los cuatro casos de acontecimientos precisados en el artículo 1081, acaso la categoría más extraña, e incluso inquietante, sea aquella que se refiere al día que es *cierto* y *determinado*: el día que ha de llegar necesariamente, sabiéndose además con total certeza cuándo llegará. Toda fecha en el calendario participa de esta condición. Ahora bien, los acontecimientos así determinados en la tabla, no pueden predicarse de la vida de una nación, acaso no siquiera del planeta; no se pueden reconocer así definidos en ningún otro ser o criatura que no sea la *subjetividad individual*. Sólo el hombre es mortal, y entonces lo que "pasa" en él *queda*, y trama una biografía para su existencia *irreversible*.

Dispuestas las imágenes como viñetas de una existencia biográfica, con la transcripción del artículo 1081 como pie de foto, el políptico adquiere el viso de una obra de vanitas. La alegría, el orgullo, la soberbia, quedan como silenciadas, expuestas o entregadas a la fatalidad del paso del tiempo, la intrascendencia de su *pasar*. Escribe Quevedo: "Ayer se fue, mañana no ha llegado, / hoy se está yendo sin parar un punto: /soy un fue y un será y un es cansado."

Uno de los polípticos –con un soporte de cuatro cuerpos- ofrece en una imagen la vista de "una calle cualquiera", como si se tratara de poner en escena el carácter abstracto y deshabitado de un día sin acontecimientos, "un día cualquiera"; como si, *después de todo*, el citadino soporte de la contingencia humana exhibiera su ausencia de inscripciones. Porque, en efecto, todas las cosas ocurren siempre *en un día cualquiera*, un día cuya neutralidad narrativa haría de las jornadas siempre un mismo día. Pero lo que hace la diferencia respecto a la idea de un puro presente eterno es que el día *les pasa* a los individuos conscientes y mortales a la vez. El transeúnte porta consigo el tiempo de sus proyectos, algunos desgastándose en memorias color sepia, otros haciendo emerger un futuro hecho de plazos. El transeúnte es consciente de la muerte.

De la temporalidad

El calendario es la condición necesaria del sentido del devenir, de la inscripción narrativa de la contingencia en cuanto que ésta implica una causalidad de sentido. De aquí que Mauss haya establecido que el calendario es la obra necesaria de una civilización teológica. Se trata de una temporalidad que ha abandonado el reversible curso de la facticidad indiferente de las cosas, para hacerse a la naturaleza misma de los asuntos humanos. Es precisamente en este tiempo irreversible en donde los individuos cumplen años (los días contados), desean, trabajan y mueren; y es también aquí en donde *les van llegando los días*, fatalmente

Existe una especie de fricción entre aquellas dos temporalidades: el tiempo de la libertad, que se atribuye a las jornadas de la voluntad, y el tiempo de la fatalidad, cuyo curso –a una distancia infinita de toda narración- reconocemos como inscrito secretamente en la materia. En esta agonística, ambas temporalidades se encuentran, se cruzan y se enfrentan: el tiempo del proyecto que la subjetividad elabora para darle un asunto y un afán a la voluntad, y el tiempo del encontrarse el hombre pro-yectado, arrojado en la existencia como un desterrado. A veces, en días inciertos y determinados, en la angustia o en el aburrimiento, el individuo tiene anímica noticia de un universo que bosteza ante sus penas y alegrías. Presiente que el tiempo simplemente pasa, desbordando los proyectos elaborados para conjurar esa falta de sentido que acecha en cada estación del camino.

Tiempo lineal, unidireccional e irreversible. Los acontecimientos, los hechos *acaecidos*, denotan la finitud mortal del sujeto. Por eso a un ser inmortal nada podría ocurrirle, ni cumplir años ni contraer matrimonio ni recibir una herencia. Cualquier acontecimiento que se inscribiera en *su* existencia, haría ingresar el horizonte de la muerte en ésta.



Del esquema narrativo

Díaz ha pensado el texto lógico-normativo del artículo 1081 como un guión de *fotonovela*, proponiendo su visualidad como "la estructura básica de cualquier historia o biografía imaginable". Esto significa que dicha estructura no sólo comprende en su diferencia interna la naturaleza temporal de todo acontecimiento posible, sino que re-produce una historia relacionando narrativamente esos cuatro tipos de acontecimientos.

La fotonovela es una configuración de cuadros sobre una página de forma convencional, al modo de una historieta, pues lo medular de la historia es aquí su hilo argumental. Se trata de una narración a escala individual, cuya gravedad está dada por los sentimientos, acciones y emociones de los personajes. La fotonovela tiene siempre algo de folletín, una especie de sub género de la novela caracterizado por el tratamiento simplista de los personajes, con argumentos sensacionalistas y dramáticos, organizados de acuerdo a un verosímil sentimental. Considerando este aspecto fundamental de la fotonovela, podría pensarse que nada habría más alejado de las pequeñas existencias de los afectos subjetivos que la grandilocuente historia de una nación, en que la lógica de los acontecimientos desborda -la mayoría de las veces "catastróficamente"el denominado tiempo de corta duración, protagonizado éste todavía por las voluntades individuales. Sin embargo, lo sentimental es portador de un saber acerca de la fatalidad que se debe imprimir sobre las relaciones humanas para que resulte en ellas una historia con desenlace. Las escenas o "viñetas" de la fotonovela imponen al receptor la conciencia de la estructura y puesta en escena de la historia. Privados del movimiento que les daría el cine, los personajes

no se desplazan por sí mismos desde una situación a la siguiente, sino que son conducidos por la configuración misma de la historia sobre la página. Esta *escenificación* de los afectos individuales provoca en el lector-espectador esa sentimentalidad que consiste en "la emoción de emocionarse".

De un Memento mori

En cierto sentido, la puesta en obra del artículo 1081 hace de su enunciado una especie de *memento mori*. Antiguamente, cuando después de una victoria el General desfilaba por las calles de Roma, un esclavo caminando detrás –de acuerdo a un protocolo- debía pronunciar la expresión latina "*memento mori*", cuyo significado es "recuerda que (un día) morirás". La finalidad de esta curiosa acción consistía en impedir que el orgulloso General, presa de la soberbia y olvidando la finitud de su condición humana, pretendiese pasar a llevar los límites establecidos por la ley. Resulta interesante considerar la versión de Tertuliano, según la cual la frase que en realidad era pronunciada rezaba así: "¡Respice post te! ¡Hominem te esse memento!" (¡Mira tras de ti! ¡Recuerda que eres (sólo) un hombre!). De acuerdo a esta otra versión del antiguo rito, el hombre que sabe de la muerte es aquél que puede *mirar hacia atrás*, es decir, sabe que tiene un pasado. He aquí la impronta de un curso irreversible de los acontecimientos, inscritos en una memoria enajenada por el tiempo.

La clasificación de los cuatro tipos de acontecimientos posibles en el tiempo, supone la finitud de la existencia individual, y a la finitud debe precisamente dicha existencia su sentido. De hecho, el nacimiento de una persona no podría corresponder a ninguno de los cuatro tipos señalados, a menos, claro está, que se trate del texto de una profecía, en el que *está escrito* lo que sucederá. ¿Ingresó Cristo al templo de Jerusalén montado en un burro porque así estaba profetizado, o más bien ello ocurrió porque conocía la profecía y decidió *hacerse a ésta*? En todo caso, una vez que "las cosas ya han sucedido", todo tiempo biográfico deviene en cierto modo un tiempo profético, y podemos —o creemos- leer en ese itinerario, como en un texto sagrado, una existencia resuelta, en la que nada ha de quedar remitido a la mera contingencia o azar.

Una de las imágenes que en DATA detiene especialmente nuestra mirada -como ante una cifra- consiste en la fotografía de un niño que, alzado en los brazos de su madre, parece esbozar una sonrisa alegre y nerviosa a la vez.

Dispuesta esta imagen en la obra, podemos leer la excitada alegría de ese niño como provocada por el vértigo de un futuro totalmente *incierto e indeterminado*. Un niño que no ha tenido aún la experiencia interna del paso del tiempo, que no puede por lo tanto "mirar hacia atrás" y saber de su condición finita. Así, nada más distante y ajeno al inquietante primer tipo de acontecimiento caracterizado en el código 1081 que la imagen de un bebé expectante, entregado de puro entusiasmo a la vida eterna. Este políptico es una reflexión visual autobiográfica, pues el bebé que aparece en la fotografía superior es el propio artista, a la edad de un año. En la parte inferior vemos la fotografía de otro bebé, ahora se trata de una niña: Mariana Babárovic. Junto a cada una de estas fotografías observamos dos radiografías, exhibiendo sendos accidentes óseos en el cuerpo ahora adulto de aquellos bebés. El esqueleto es como el último y definitivo lugar de inscripción del trabajo de vivir.

De la Historia

El acontecimiento histórico tiene, respecto al frágil tejido de las promesas y alegrías individuales, la estatura de la *catástrofe*. El historiador busca precisamente esas instancias de discontinuidad y ruptura, de fisura o "fallas" del sentido en que la lógica de una materialidad de otra magnitud parece arrebatar el protagonismo a los individuos. El historiador comprende en aquellos quiebres la emergencia de un tiempo que subterráneamente cruza las viñetas y relaciona con una necesidad férrea e in-humana los acontecimientos. Entonces, *todo acontecimiento deviene cierto y determinado*.

¿Cómo es que una nación se hace de algo así como una "biografía"? Los individuos asisten a la desmesura de la facticidad cifrada en las fechas conmemorativas, hitos que fijan las festividades en el calendario y nombran calles y avenidas: "11 de Septiembre", "5 de Abril", "10 de Julio", "21 de Mayo", etc. Pero, ¿a quién le ocurre la historia de un país? ¿Cómo ingresa la "historia" de un país en la frágil existencia de un individuo?... ¿Cómo murió Allende? La muerte de Allende es la extinción del individuo y su emergencia como nombre de una época. Es el momento en el que un "individuo" se apropia de su nombre, paradójicamente allí en donde su vida le es expropiada se hace posible la *biografía* de una identidad que se vino a consumar con la muerte.

No es mera coincidencia el hecho de que en los "esquemas y ensayos normativos" para la Historia de Chile, Díaz trabaje principalmente con fotografías referidas al golpe, la dictadura militar y sus protagonistas. Contrasta el día "cierto e indeterminado" de la muerte de una persona (el rostro del cadáver de Pinochet en su catafalco) con el palacio de La Moneda ardiendo en llamas bajo el bombardeo aéreo. En esa disonancia el cuerpo del individuo "Pinochet" comporta ambición y desmesura, un exceso de perversión respecto a la historia, porque acaso correspondían a la naturaleza misma de esos acontecimientos. Y en ese sentido las viñetas lógico-normativas del artículo 1081 operan un coeficiente manifestativo respecto a la naturaleza del fascismo y el culto a la personalidad: el cuerpo del Führer, del Duce o del dictador.

Al inicio del documental "Salvador Allende" (2004), de Patricio Guzmán, se exhiben sobre una mesa algunos objetos, deteriorados por el tiempo y por los hechos que han ocurrido en ese tiempo: un reloj de pulsera, una billetera, un carné del partido socialista, la banda presidencial. Mientras la cámara recomienda estos objetos a nuestra atención, escuchamos una voz en que dice: "Esto es casi todo lo que queda de Salvador Allende". A continuación, se exhibe un trozo del marco de sus anteojos, conservado en un museo. En efecto, abducido por la historia, pocas cosas quedaron de su persona, entonces la vida de Allende se inscribe en la biografía del país. El documental finaliza con Gonzalo Millán recitando un poema.

El poeta publica en 1979. La ciudad. En el poema 53 una sucesión de imágenes pone ante los ojos un tramo de la historia de Chile que transcurre en reversa. Se inicia con la noticia: El río invierte el curso de su corriente, desde un desfile militar en plena dictadura, y finaliza con una imagen: Los obreros desfilan cantando ¡Venceremos! Asistido el devenir de esa forma, nada tiene sentido. Entonces, el sentido fuerte de los acontecimientos radica en la facticidad que arrebata el devenir a las voluntades y a las razones individuales.

De una obsesión testamentaria

En la otra parte de DATA, montada en muro contrapuesto, Díaz ha trabajado con una estrofa de *Venus en el pudridero* (1967), del poeta Eduardo Anguita. Dice así: "En 1940 pensé: 'En 1950 recordaré este año'. / Ahora, en 1960, recuerdo que / en 1950 recordé que en 1940 / me propuse en 1950 / recodar

1940." El sujeto re-flexiona sus propias facultades: "pensé", "recordé", "me propuse". Entendimiento, memoria, voluntad, tres lugares de límites inciertos por los que el sujeto del enunciado se desplaza en su intento por constituirse en sujeto del tiempo.

Destaca ante todo su propósito, un doble propósito: el de aquel que se ha propuesto recordar algo en un año cierto y determinado, pero también el propósito del artista: hacer nueve tomas de Sara Moller sosteniendo las tablillas que remiten precisamente a ese propósito. Contra lo que podría pensarse en un primer momento, ambas obras, la estrofa de Anguita y la instalación de Díaz, no tratan en sentido estricto de la memoria, sino de la voluntad: la voluntad de hacerse sujeto ("pase lo que pase") de una obra que está hecha de tiempo.



El asunto es, pues, la obsesión por el paso del tiempo y el propósito de poner *en obra esa obsesión*. La estrofa de Anguita se presenta como la "solución" para Díaz, pues le da a saber que dicha obsesión sólo podrá adquirir un cuerpo mediante un programa. En cierto sentido, la obra es el programa mismo, aquella comparece como una memoria, es su propia bitácora.

El "Ahora" en el poema no es un año (no significa "durante 1950 recordaré 1940"), sino que señala un instante, y lo que se propone —y vaticina a la vezes la coincidencia que el sujeto tendrá con el pasado en un punto del futuro. Se ha propuesto como futuro la memoria del pasado; paradójica voluntad testamentaria esta, la de donarse a sí mismo un recuerdo, al modo de una memoria desinteresada. Acaso no se trata, después de todo, de un recuerdo, sino de la forma de un recuerdo cuya necesidad ha debido programarse. ¿Qué es lo que se recuerda? Se recuerda un propósito, pero para ello ha sido necesario proponerse recodar un propósito. La memoria es una tarea para la voluntad.

VI. HABITAR EN LA DISPONIBILIDAD TÉCNICA DEL ESPACIO

Habitar es el trabajo de intentar domiciliarse en medio de una tempestad de distancias y cercanías que se encuentran en permanente desplazamiento. Demasiado lejos o demasiado cerca están siempre las cosas y con ellas también los demás... La "distancia media" es como la utopía del habitar



Memoria Digital: paradojas de la "imagen contemporánea" *

"El exceso de memoria, que sin dudas caracteriza a la situación contemporánea, tiene un nombre propio: recuerdo del presente."

Paolo Virno: El recuerdo del presente.

Hace ya varios años atrás conocimos en Santiago el caso de un individuo que se las arreglaba para literalmente *aparecer* en la pantalla de televisión de los hogares chilenos, haciéndose lugar en los reportajes de los noticieros de los canales de TV nacionales. No era extraño ver a este individuo ubicado atrás o junto al reportero que hacía la nota. Incluso en una oportunidad este curioso *performer* identificó el punto exacto de una esquina que alcanzaba a aparecer durante la transmisión del noticiero de uno de los canales. Se paraba entonces todas las tardes en esa esquina, con el único objetivo de "salir en pantalla". ¿Qué sentido de la trascendencia es el que se da en esa subjetividad "enferma" por aparecer? ¿A qué deseo corresponde el afán por *tomar cuerpo* en la imagen de una pantalla? ¿Qué tipo de "realidad" es la que registra-produce un terminal de transmisión?

En "la época de la imagen del mundo" la subjetividad se encuentra extasiada en una realidad que pareciera ya no tener secretos, al haberse hecho enteramente soluble en la *información*. Ante las pantallas, el sujeto se encuentra máximamente informado, *casi* al día, arrojado sobre las apariciones de las cosas, entregado a una curiosa pulsión por el acontecimiento que se satisface en la distancia telemática de la imagen en pantalla. Este es precisamente el asunto que Daniel Cruz reflexiona en "Telemática Paisaje". Se trata de retardar el "instante" de la imagen, abrir su transparencia hacia el proceso mismo de captura de lo real, en un tiempo sin relato.

^{*}Este texto fue escrito para "Telemática paisaje", obra del artista medial Daniel Cruz, expuesta en la Galería BECH entre el 5 y el 26 de enero de 2010. Imágenes gentileza de Daniel Cruz.

La época en la que vivimos se caracterizaría por el tipo de experiencia inédita del tiempo que en ella tiene lugar bajo el rótulo de "lo contemporáneo". Una característica de la modernidad consistía en una especie de inquietud que con el nombre de "lo actual" se alojaba en el núcleo del presente: la actualidad nombraba el instante del puro suceder, una unidad de espacio/tiempo vertiginoso en el que la realidad estaba permanentemente como deshilachándose. Ahora, en cambio, pareciera que ese núcleo ha "estallado" y que tiende a identificarse simplemente con la totalidad de nuestra experiencia del tiempo, como si la diferencia entre "pasado" y "presente" (esa diferencia de la que surge nuestra experiencia moderna de la temporalidad en curso, del tiempo como "paso" del tiempo, como cambio de un presente a otro) se hubiese volatilizado.

Christine Buci-Gluksmann propone el concepto de *lo efímero* para intentar pensar las paradojas de ese tiempo extraño que parece consistir en pura intanstaneidad. Y señala que éste sería precisamente el objeto del arte: "este tiempo suspendido entre el 'hay' y el 'no hay' sería el de los mundos efímeros de los que el arte intenta apropiarse al precio de una paradoja inicial (...)."²³ En efecto, el arte intentaba paradójicamente captar —o más bien capturar- lo efímero en la representación, para poder *detenerse* en ello. En esto queda comprendida una diferencia fundamental entre la experiencia moderna del tiempo (narrativa) y la percepción posmoderna de la contingencia (evanescente).

Pero esto implicaba la búsqueda de una *experiencia* del tiempo moderno (lineal e irreversible), y en este sentido aquella representación de lo efimero – por ejemplo, en las pinturas de *vanitas*- comportaba una especie de poética de la ruina. El cuadro nos presentaba precisamente lo que absurdamente permanecía cuando ya todo había pasado: adornos, libros, instrumentos musicales, bustos, espejos, calaveras. Asistimos allí a la naturaleza *arruinada*, es decir, la naturaleza ingresando en el tiempo lineal e irreversible de la decrepitud humana; se trataba, pues, de una estética de la muerte, una re-presentación de esa fatalidad siempre en curso, en que las cosas del presente están siendo insistentemente asediadas por una fuerza que no es del tiempo, que tiende a volver todo a cero. El motivo era la vanidad del sujeto, y entonces asistíamos en el final sólo al absurdo "desenlace" de lo que comenzó *sin por qué*. Aquí, en la decrepitud barroca, el final no es del tiempo. Aniquilada la temporalidad narrativa (por el devenir vano), los objetos se acumulan en el *espacio* de un

²³ Christine Buci-Gluksmann: Estética de lo efimero, Arena Libros, Madrid, 2006, p. 12.

presente vaciado de subjetividad. Eso era el cuadro del tiempo. Se trata de un sujeto que ante todo no quiere perder [olvidar] su pasado, pero reconoce que su presente ya no está en relación a ese pasado. Efímero es su propio presente, que se encuentra "entre" lo que hay (lo que hubo) y lo que no hay (lo que aún no es); ese "entre" es, pues, siempre, el lugar melancólico del individuo moderno. En la modernidad, el ingreso de la temporalidad en el ser de lo real tiene que ver con el hecho de que lo que ha llegado a existir goza -y padece-la gravedad del pasado. Tan pronto algo ha llegado a ser, como ingresa en el proceso de su devenir comenzando a "dejar de ser". En este sentido, la lucidez de la subjetividad moderna barroca -consciente del devenir- está cruzada por el pathos del duelo.

Sin embargo, hoy la subjetividad neobarroca genera otra relación con la temporalidad y, en eso, con lo efímero: "la comprensión del tiempo es el correlato de un tiempo ultrarrápido y flexible y de una conciencia efimera y frágil de la relación con el mundo, en una sociedad aparentemente sin duelo (la muerte abstracta en el hospital) y sin protección, en la que se celebra por doquier el presente y las apariencias para hacer desaparecer las realidades."²⁴ Lo que se ha denominado la "falta de duelo" en la existencia contemporánea se relaciona con el hecho de que ya no asistimos a la desaparición de las cosas, no acontece en nuestra acelerada escala de acontecimientos el proceso de arruinamiento, en que quedan las cosas cuando el horizonte de sentido que las vio nacer ya no existe o se ha retirado. Entregados al vértigo de la actualidad, lo efimero melancólico ha sido desplazado por un efimero de signo positivo, es decir, lo que era dejando de ser (la naturaleza en la vanitas) cede progresivamente su lugar a lo que es *llegando a ser*, permaneciendo en ese proceso de paradójico ingreso en la contingencia pura. Redefinición, pues, del "entre" que es propio de lo efímero. Ya no se trata –como en el efímero melancólico- de aquello que escapa al presente pero que nunca fue del presente (el ser que sólo emerge perdido, en la ruina), sino más bien de aquello que hallándose en el presente escapa a los patrones de gravedad conforme a los cuales el sujeto capta o percibe la realidad, porque no puede ser aprehendido en una representación. Las imágenes de la realidad ya no cumplen la función de ilustrar, sino de informar, son ellas el material bruto de la facticidad. El mayor poder las imágenes en la actualidad no consiste en orientar, de allí la expectativa que genera el aviso: "imágenes sin editar".

²⁴ Ibíd., p. 48.





Si la urgente necesidad de información (la empresa de producir el arraigo informático del pensamiento) ha llegado a ser una demanda obsesiva, es que estar "al día" ha llegado a ser algo imposible de realizar. No se trata sólo, como suele enfatizarse, de la cantidad de información, tampoco simplemente de la máxima eficacia de los dispositivos de resolución, captura y proyección de imágenes digitales. El poder hoy de la representación no depende de la agudeza del ojo o de la sofisticación de las técnicas, sino de un imaginario dominante, conforme al cual la subjetividad experimenta y comprende lo trascendente ya no como aquello que se resta a la representación, sino, al contrario, como una fuente inagotable de imágenes. En esta dirección, nuestra experiencia de la realidad depende de la velocidad con que los acontecimientos comparecen en la pantalla. "¡Esto está sucediendo!", dice el sujeto extasiado en la transmisión en vivo. Pero la confianza en las imágenes es, como señala Baudrillard, la confianza en la velocidad de la luz: ésta nos asegura que las imágenes son contemporáneas de las cosas y situaciones que en ellas vemos. Pero, ¿qué ocurriría si las imágenes retardaran el tiempo de su poder?

En "Telemática Paisaje" el espectador asiste no sólo en "tiempo real" al objeto de la imagen, sino que se encuentra con *el tejido mismo de la imagen* que opera de esa manera como una pantalla que refiere su objeto, pero interponiendo su propio trabajo. En el barroco se trataba de representarse (mediante alegorías) lo que escapaba a la presencia, pero en el supuesto de que sólo es real lo que por su propia naturaleza *nunca fue del tiempo*; ahora, en cambio, se trata de poner en obra aquella realidad que *nunca deja de ser del tiempo* y por lo tanto que nunca deja de ser presente: la pura actualidad. Pero se trata de la actualidad

de la imagen. "Telemática Paisaje" opera un retardo en la constitución de la imagen para que el espectador asista al tiempo diferido contenido y disimulado en una especie de *hiperrealidad* de la imagen, en que la representación no ocultaba nada, ni siquiera su propio cuerpo mediático. Este es precisamente el seductor imaginario que ha venido a instalarse con el proceso de globalización y los flujos de redes que son su "soporte" material y virtual. "El desarrollo mundial de todas la culturas de los flujos, los de la información, los medios, las nuevas tecnologías y lo virtual, ha dado lugar a un tiempo cada vez más estallado, no lineal y no unificado, incluso no direccional." Lo que cambia radicalmente hoy es nuestra experiencia del tiempo, pues ahora nada alcanzaría a grabarse en el presente llegando a ingresar, como antaño, en ese devenir lineal que lo enviaba hacia el pasado, hacia la memoria, hacia la historia escrita y el consecuente olvido.



Hoy la *presencia* es el efecto de la simulación de realidad, cuando la imagen acontece como *información*, suprimiendo el trabajo subjetivo de la recepción, porque respecto a la velocidad de los dispositivos de captura, la interpretación

²⁵ Ibíd., p. 47.

siempre "llega tarde". Carecería de sentido entonces preguntarse por un "principio de realidad", que vuelva conmensurable a las representaciones con las cosas mismas. Ante el simulacro de la *inmediatez* de las imágenes no es posible decir "¡Pero si eso es mera información!". Lo que ha desvalorizado el trabajo –incluso ideológico- de la interpretación no es la imagen misma, sino el mito de su velocidad. Pero el efecto que se sigue de esto es la disolución del acontecimiento en el evento telemediático de la comunicación misma. Si, como señaló Ted Turner en los comienzos de la CNN, "la realidad es más entretenida que la ciencia ficción", entonces el verdadero objeto de consumo no es el hecho mismo, sino el "esto está sucediendo". De aquí entonces la seducción y desazón que suelen producir las cosas en la pantalla telemática, en que las cosas se han desplazado desde el sentido reservado en una presencia que se retarda y rehúsa hacia el sinsentido de una apariencia pura.

La condición permanente de "circulación" en dicho espacio es precisamente la reflexividad operativa, pues el usuario debe ser consciente de que el soporte de la comunicación consiste en determinados códigos que deben ser utilizados correctamente, y que la cantidad y calidad de esa comunicación depende del conocimiento y destreza que él tenga de esos códigos. En este sentido, el sistema de redes parece ser un instrumento al servicio de propósitos y funciones pre-existentes. Es lo que nos sugiere el hecho de que sigamos nombrando todo esto bajo el título de "comunicación". Pero lo que nos interesa pensar aquí no es simplemente aquellos aspectos o funciones que la hiperconectividad viene a potenciar o a perfeccionar, sino las "funciones" y sentidos inéditos que los sistemas traen consigo.

Nicolás Bourriaud señala que "La imagen contemporánea se caracteriza justamente por su poder generador: ya no es una huella (retroactiva), sino un programa (activo)." Es decir, la realidad ya no cristaliza en un objeto-imagen, sino que permanece como proceso generador de "realidades" que nunca suspende su relación con el proceso que la genera, lo cual implica que es lo que se encuentra permanentemente *en proceso de advenir*. Puestos ante una pantalla, lo que nos mantiene ante ella, aún cuando nada suceda, es el presentimiento

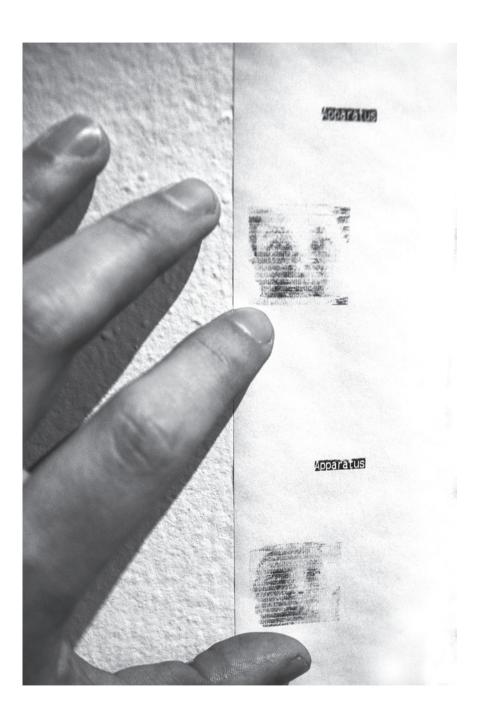
²⁶ Nicolás Bourriaud: Estética relacional, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006, p. 85.

de que nunca hemos visto suficiente. El arte más interesante hoy (esto es, arte no cínico), aquel que reflexiona la tecnología de la información sin ceder al nihilismo lúdico de un "Giro sin tornillos", no se propone simplemente hacer emerger el proceso respecto de su resultado representacional, sino que entra en relación material con las redes, pone en escena los dispositivos sin ánimo de triturar el sentido. Transforma en *lenguaje* los objetos, sus mecanismos y códigos de funcionamiento.

Pero la tarea de un arte reflexivo es hoy cada vez más dificil. Especialmente cuando lo que todavía podría denominarse como la alienación en la tecnología se confunde con la máxima lucidez. Pareciera que el mundo ya no puede ser una representación, en el sentido de que ya no es posible su estabilización como soporte de la existencia humana y, consecuentemente, como espacio pre-dado (incluso en su versión ideológica) de los encuentros y relaciones entre los individuos. En suma, no existe un espacio de la comunicación, sino que la comunicación misma es el "espacio". Al menos, esa es la tendencia que percibimos. Se podría decir que el lenguaje se ha retrotraído al soporte: el recurso mismo es el "contenido" de las imágenes (cuestión que anunciaba Macluhan con expresiones hoy canónicas: "el medio es el mensaje" y "el medio es el masaje"). El sujeto desea ser seducido por la pantalla, extasiarse en las apariencias y, en eso, descansar del trabajo de ser sujeto, entregado a una hiperrealidad por cuyo substrato fundamental ya no cabe preguntar(se).

Bourriaud sintoniza en parte con el teórico canadiense, cuando afirma que, contra el espejismo de una libertad sin límites, el espacio de las redes está máximamente regulado, al punto de que las formas y condiciones de la comunicación serían en último término el verdadero contenido de las relaciones. La visión no deja de ser en cierto modo "apocalíptica": "La 'separación' suprema –escribe Bourriaud-, aquella que afecta los canales relacionales, constituye el último estadio de la mutación hacia la 'sociedad del espectáculo' (...). Una sociedad en la cual las relaciones humanas ya no son 'vividas directamente' sino que se distancian en su representación 'espectacular'." La imagen consume la realidad, pero ahora es ella misma la que emerge, exhibiendo su cuerpo y su performance como dispositivo tecnológico.

²⁷ Ibíd., p. 8.



El arte aún reflexivo no recurre simplemente a la tecnología para optimizar su poder de representación, sino que en ese recurso impide el consumo del Real, porque retarda su representación, impide el consumo de la imagen. Es lo que constatamos en este trabajo de Daniel Cruz. El procedimiento de VideoScan no sólo permite al artista exhibir el proceso de construcción de la imagen digital, también considerar el cuerpo mismo de la imagen como memoria, esto es, como re-presentación. Lo fundamental del arte digital que nos interesa, hemos de insistir en ello, no se reduce al espectáculo que despliega en el lugar de la obra, sino los problemas y preguntas que moviliza.

El arte que ingresa en las relaciones de red corre el riego de dejarse determinar por una lógica heterogénea, seducido incluso por el cinismo de las nuevas tecnologías de la imagen, que dicen: "esto no es la realidad, esto es imagen, esto es tecnología". El arte contemporáneo que opera con estas tecnologías ensaya una reflexión de esa seducción, para lo cual debe reponer a la subjetividad, en sus expectativas y desconciertos. En esto consiste precisamente "Telemediática Paisaje". Se ha dicho que la reflexión crítica era portadora de un poderoso coeficiente de desilusión, recuperando el trabajo del sujeto frente a los simulacros naturalizados de la realidad. En este trabajo de Daniel Cruz, los dispositivos realizan literalmente la des-ilusión, enfrentando al espectador a sus propias expectativas. "Telemediática Paisaje" logra distinguir de manera eficaz entre ironía y cinismo, apostando el artista por el potencial reflexivo de la primera.



NICOLÁS RADIC: EL PLANETA DE LOS OBJETOS*

"Ningún objeto, utensilio, máquina o instalación debe, en lo futuro, ser mirado distraídamente." José Saramago: *Las Cosas*.

El realismo en el ámbito de la pintura ha recibido diferentes nombres, dependiendo del modo en que el artista ha puesto en obra el "efecto de realidad" en la producción de la representación. Las modulaciones de la realidad en el cuadro van desde la pintura figurativa, en que se representan objetos, lugares y personas reconocibles como tales por parte del espectador (aunque en este caso sin pretender transparentar el espesor pictórico y narrativo del cuadro), hasta el realismo fotográfico, el realismo objetivo y el hiperrealismo, en que los objetos parecen imponerse sobre la subjetividad discursiva, narrativa y afectiva, tanto del espectador como del mismo artista. El realismo extremado en la representación nos conduce hacia el silencio, como si en la limpia comparecencia de los objetos, todo el ruido del mundo hubiese sido neutralizado, y entonces asistimos a una realidad que se despliega ante un ojo sin sujeto. El verosímil del mundo, los patrones de reconocimiento, los códigos de significación, han sido en cierto modo suprimidos o puestos entre paréntesis, cediendo todo el lugar a la imponente mudez de los objetos.

La obra de Nicolás Radic provoca en el espectador la fascinación ante un oficio pictórico máximamente logrado: la representación parece "adelgazarse" hasta hacer emerger las texturas, reflejos y pliegues de los objetos mismos. Indiferentes a cualquier expectativa o interés humano, las cosas colman el espacio de la representación, como un pájaro que despliega su plumaje... sin por qué. Por lo tanto, la simple e inmediata admiración ante el talento técnico del artista es ahora trascendida por la fascinación que provoca *la neutra realidad de las cosas*. Arrugadas, dobladas, plegadas, abolladas, tensadas... la gravedad de la materia ingresa en la representación en cuanto que las cosas devienen *objetos*,

^{*} Texto escrito para el libro *Materiales de estudio*, a propósito de la exposición del pintor Nicolás Radic que tuvo lugar en Galería XS, desde el 17 de noviembre hasta el 12 de diciembre de 2016.

espectáculo de un universo sin relato. Agotado el bello secreto surrealista del encuentro fortuito "entre una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección" (Lautréamont), la pintura de Radic se avoca a explorar la *superficie* que sin solución de continuidad traman los objetos. No cabe hablar en este caso del "mundo" de los objetos, porque esta noción (mundo) implica jerarquías de sentido y la posibilidad siempre abierta de *relatos* posibles. Más bien se trata aquí del *planeta de los objetos*: no se elaboran interpretaciones acerca de lo real, sino que la mirada se ha extasiado en la *objetualidad* misma de las cosas. El clavo que tira desde el ojal de la bolsa de papel o de plástico, la delgada plancha de aluminio arrugada, el cuerpo de chatarra plegada y prensada, el efecto caleidoscópico de reflejos sobre el latón, el papel desplegado y texturado en un "claroscuro" totalmente desacralizado.

El artista ha declarado que en su trabajo prescinde de las anécdotas. En efecto, el "secreto" que sus cuadros parecen develar es que entre los objetos ningún secreto aguarda por el artista-intérprete. No estamos sin embargo ante la tautología duchampiana de los ready-made, porque en Radic no se trata tanto de la anestesia del sujeto como de la estética de los objetos.





El realismo en la obra de Radic no es mera subordinación mimética de la pintura al "modelo". Lejos de cualquier academicismo, el logrado oficio del pintor opera aquí como una estrategia para explorar el *anónimo* soporte de una hipermoderna cotidianeidad. Esta no se encuentra sólo en el consabido espectáculo de carreteras de alta velocidad, mega aeropuertos internacionales o arquitecturas "dream lands", sino que el no-lugar del sentido yace a la mano, en la doméstica materialidad que nos circunda. En efecto, es nuestro "mundo" el que ha devenido planeta, y el artista nos conduce hacia esa dimensión de lo real en que, paradójicamente, al abandonar los objetos su condición de útil – transformándose, pues, en desechos-, ingresan en el orden puramente estético de un espacio sin por qué.

Es factible conjeturar entonces que la pintura de Nicolás Radic, a su manera, no deja de plantear la pregunta por el lugar de lo humano, precisamente allí donde los afanes y decepciones de este parecen no dejar huellas en el planeta de los objetos.





Lo real, lo posible, lo necesario*

Los objetos que configuran nuestro entorno cotidiano desaparecen en su utilidad. Sumidos como estamos en la disponibilidad instrumental de las cosas, el silencio de un mundo domiciliado nos parece tan natural como su "amanualidad". Cercanos por su dócil familiaridad, pero a la vez distantes en su inamovible función, los objetos nos devuelven el rostro de un sujeto que se define por resolver técnicamente el mundo, por domesticar la materia y su gravedad mediante las *formas* que hacen posible un universo en que la vastedad de los paisajes desparece, dejando en su lugar los mobiliarios de anónimos habitantes.

No termina de sorprendernos el hecho de que seamos capaces de disponer de las cosas y generar *cercanías* en un universo de fuerzas y magnitudes cósmicas. Operando con cera, mármol, plasticina, metal, vidrio y plumavit, la artista María Gabler reflexiona irónicamente esa familiaridad que ahora —en esta sala- por un momento nos extraña. Porque en medio de esa cercanía de los objetos funcionales, emerge un ambiente poblado por un orden de semejanzas en que "el original" ha sido expulsado. Lo *real* está hecho de lo *necesario* objetualizado, pequeñas urgencias cotidianas que las cosas se adelantan a aquietar. Una realidad cuya *posibilidad* ha sido definida por una imaginación que es ella misma hija de la industria, como para "ahorrarnos" las angustias del origen y eximirnos por un momento de la responsabilidad de desplegar un telón sobre la nada. No hay aquí una crítica de la técnica, sino, paradójicamente, una poética del silencio, una serena meditación en el taller de las formas cotidianas.

^{*} Texto escrito para la exposición "Lo real, lo posible, lo necesario" de la artista visual María Gabler, en el Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, como parte del ciclo Showroom 2012.



Presentimiento e imagen: los vecinos*

"¿A partir de qué momento un sitio es verdaderamente de uno? ¿Cuando se han puesto a remojo los tres pares de calcetines en una batea de plástico rosa? ¿Cuando se han utilizado todas las perchas descabalgadas del guardarropa? ¿Cuando se han experimentado allí las ansias de la espera, o las exaltaciones de la pasión, o los tormentos del dolor de muelas?" G. Perec: Especies de espacios.

El asunto que aborda la artista visual Carola Sepúlveda en el proyecto "Luz Común", es el de una cotidiana inquietud, se trata de una pregunta que hace cuestión del espacio cotidiano, y más precisamente de la intimidad del hogar. Es cierto que hoy forman parte de lo cotidiano las galerías comerciales, los multicines, las vías del Metro, los insumos diarios de los mass media, etcétera. Así, en nuestra actual noción de lo cotidiano han ingresado el tiempo y el espacio de lo público, con todo su bullicio y estridencia visual. En este sentido, el espacio del hogar es un refugio, una interioridad en la que la subjetividad del individuo se recoge sobre sí, retornando periódicamente, reuniéndose consigo mismo y con los suyos. "Luz Común" explora en apartamentos esa escenográfica intimidad del espacio hogareño, en donde se anulan las distancias establecidas por los protocolos y urgencias que rigen el trabajo, el negocio y la calle. Sabemos que vivir en un apartamento es, en cierto sentido, vivir en un lugar que es dos veces interior. La persona ingresa primero en el edificio para luego recién cruzar el umbral de su hogar, y en este tránsito los vecinos constituyen una peculiar "exterioridad" interior. Como señala la artista: "el vecino, aquel extraño que se encuentra de pasada en las escaleras o accesos (...), se presiente todo el tiempo desde el interior de cada departamento, a través de murmullos y taconeos que vienen desde los pasillos y detrás de los muros". "Luz Común" es la reflexión visual de este presentimiento.

^{*}Texto escrito para la exposición fotográfica "Luz común", de la artista visual Carola Sepúlveda, en Museo sin Muros (del MNBA), en Sala de Artes Mall Plaza Vespucio, inaugurada el 25 de marzo de 2017.

¿Qué significa habitar un espacio? El epígrafe de Perec vuelca nuestra atención sobre la dimensión más pedestre, funcional y común de la existencia humana. En la intimidad de nuestros espacios domésticos nos entregamos al ejercicio de una economía de recursos que, estando al servicio del "cuidado de sí", carece de toda épica. Contra lo que pudiera creerse en un primer momento, el hogar no es un lugar de soberanía, de mando o de máximo control. Más bien allí es donde el sujeto se disemina en un sinfín de utensilios: vajilla, adornos de mesa, conservas en la despensa, ropas de cama, artículos de aseo y lavandería, etcétera. Porque *habitar* no es simplemente estar en lo propio, sino domiciliarse en el orden de las cosas, hallarse después de todo en la finitud de un acotado universo material. Es en ese régimen de cercanías y "amanualidad" que se establece una escala humana de la existencia.



Ahora bien, si la figura de domicilio describe lo que sería nuestro espacio más cercano; más aún, si en sentido estricto dicho espacio es algo de lo que no podemos ser nunca plenamente conscientes (porque es el efecto de un tejido

de hábitos, de pequeños gustos y disgustos, de rutinas en las que se han hecho corresponder los tiempos propios y ajenos de una forma que nunca recordamos haber negociado), entonces... ¿cómo tomar la distancia que haga posible reflexionar el supuesto orden de íntima cotidianeidad, su estética sin autor? Es aquí en donde surge la pregunta por la intimidad de los otros, no la de la humanidad en general, sino la de los *vecinos*. Reunidos y separados en el edificio de departamentos, la doméstica intimidad de cada uno limita materialmente con las de los demás. Cada espacio de lo familiar se encuentra de alguna manera rodeado arquitectónicamente por una alteridad, que en este caso no corresponde a lo simplemente "infamiliar", sino a *familiaridades otras*. ¿Cómo han organizado mis vecinos los muebles de sus existencias? "Vivir -escribió Perec- es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse". Entonces imagino de forma difuminada los objetos que configuran esos lugares desde donde vienen pasos, música, olores.

La artista acordó con sus propios vecinos la condiciones en que estos le permitieron visitar sus respectivos departamentos en ausencia de ellos: podría recorrer y registrar fotográficamente todas las dependencias, pero sin trajinar ni abrir cajones, sin alterar el orden de las cosas, sin tocar nada. Es decir, aquello que los vecinos autorizaron fue literalmente el ingreso en sus espacios familiares de *una mirada*. Los términos del acuerdo se correspondían rigurosamente con la condición formal del proyecto mismo, e incluso podría decirse que da cuenta de la esencia de este.

En efecto, ya sumida en la calma del domicilio, la subjetividad presiente aquellas otras familiaridades, imagina a los otros en lo mismo (en esos apartamentos vecinos cuyos dormitorios, cocinas y salas de estar tienen las mismas dimensiones), y entonces se pregunta por esas formas otras de habitar. He aquí lo común de "Luz Común". *Imaginar* cómo ha elaborado el otro su diferencia me permite reflexionar mi propia diferencia, intentando asistir a la imagen que mi propio domicilio ha llegado a ser. Por eso es que el departamento de Carola es también parte del registro y de la exposición.



La mirada de la artista ingresa entonces en los espacios de los vecinos, los que hasta ese momento habían sido solo *imaginados*, ficcionados, y que son ahora nuevamente imaginados por el trabajo con las cámaras fotográficas. Cada departamento constituye un espacio que ha sido elaborado por sus moradores hacia adentro, pues se trata de lugares privados, íntimos; por lo mismo, el espacio no se ordena contra una posible mirada intrusa, no hay nada que aparentar ni esconder. Entonces, para la mirada que realiza el registro fotográfico, se produce el paradójico efecto de *sorprender un lugar sin secretos*, porque todo está a la vista.

Lo que la artista se propuso registrar son precisamente *las imágenes* de los apartamentos vecinos, por eso el carácter difuminado de lo que vemos en las fotografías. "Luz Común" reúne aquellos espacios imaginados, el habitar de los vecinos que en la domesticidad de su orden había sido durante años asunto

de recíprocas conjeturas. En la exposición asistimos, literalmente, a *la imagen de una imagen*. En efecto, la cámara digital hizo en cada caso el registro de la imagen que había producido la cámara estenopeica. El recurso a la artesanía de la imagen tiene como finalidad justamente reflexionar la construcción de la imagen: la estenopeica hace la imagen, *imagina* los apartamentos de los vecinos. Habiendo ingresado a esos apartamentos otros, el procedimiento de la imagen restituye el enigma de las existencias vecinas. Cada uno de esos espacios, aun exhibiendo una análoga economía de recursos, no dejará de ser lo que es: *el lugar de otro*.



El masaje es el mensaje: la señal en tiempo real*

"Era el solitario y lúcido espectador de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso" J.L. Borges: Funes el memorioso.

"Velocidad de Escape", del artista visual Daniel Cruz, es una reflexión acerca de la disponibilidad tecnológica que soporta la existencia cotidiana de los individuos en la actualidad. Se hace cada vez más frecuente la producción artística que no sólo incorpora tecnología digital en sus obras, sino que hace de aquella un recurso fundamental de significación. El riesgo, sin embargo, es que, dada la a veces sofisticada operación de los *gadgets* tecnológicos, la propuesta del artista se disponga al simple consumo del espectador, como un espectáculo de "magia digital"; esto es: la maravillosa desproporción entre la causa y el efecto. Se hace necesario entonces que la producción artística —especialmente en el caso de las denominadas *artes digitales*- se articule con las escenas de la discusión y la reflexión, por cuanto la dimensión realmente trascendente de este tipo de procesos viene dada precisamente por las preguntas, aporías y paradojas de la sociedad contemporánea.



^{*}Texto escrito para la exposición "Velocidad de escape" del artista medial Daniel Cruz, en la Sala 1 de Espacio Fundación Telefónica en Santiago de Chile, entre el 27 de marzo y el 26 de mayo de 2013.

Habitamos pre-reflexivamente en un entorno cuyos recursos tecnológicos han desbordado hace mucho la condición de meros "medios", llegando a adquirir un carácter *performático* que condiciona inadvertidamente nuestros comportamientos, incluso en el nivel de los propósitos. Los individuos están hoy permanentemente en la condición de usuarios de la tecnología digital de las comunicaciones, aunque no necesariamente ello implica estar interactuando en ese momento con otra persona.

En efecto, en cualquier contexto que no sea laboral, los aparatos sirven con frecuencia casi exclusivamente a la finalidad de la entretención; entonces las personas se desplazan en el Metro, en el bus, incluso caminando por la calle, mientras completan crucigramas, "suman puntos" venciendo obstáculos, ven un video clip o resuelven problemas de Sudoku. Por otra parte, las inéditas posibilidades de enviar y recibir información han penetrado completamente la vida cotidiana. Conversaciones, mensajes de texto, imágenes, se producen en un espacio virtual que parece ser tanto o más importante que el espacio físico inmediato. Daniel Cruz señala: "existen más de cien millones de imágenes subidas a Facebook, ¿cuál es el fin de esto? Compartir y comunicarnos parecieran ser el nuevo modo de relacionarnos, ¿cuán efectivo es?" Pareciera haber una desproporción entre el creciente poder de almacenamiento, velocidad y complejidad operacional de los nuevos gadgets y los cotidianos e intrascendentes propósitos de sus distraídos operadores. En la imposibilidad de consumir la realidad misma, en la puntualidad de sus emisiones, los individuos consumen la tecnología que anuncia como inminente una sintonía con el tiempo real, sintonía siempre diferida, porque en el tiempo real en el que operan las máquinas no hay nada para el hombre. Nuestras agendas y expectativas nada saben de una realidad que acontece segundo a segundo.

Uno de los recursos que más seduce a los usuarios es la posibilidad de la transmisión de información en *tiempo real*. La velocidad de la transmisión se aproxima al objetivo de hacer casi *contemporáneos* entre sí al receptor y el emisor. Lo que éste ve o escucha ante la pantalla *está sucediendo* en ese mismo instante, y la fascinación viene por el hecho mismo de estar asistiendo a un trozo de realidad "sin mediación", lo cual es en extremo paradójico, pues dicho efecto de contemporaneidad sólo puede alcanzarse mediante la aplicación de una sofisticada tecnología de punta. Ésta debe, por lo tanto, llevar a cabo la utopía de toda ideología comunicacional: hacer transparente el medio, conducir

hacia un grado cero el espesor del soporte de transmisión. Pues bien, ¿por qué atribuir ese objetivo a una "ideología comunicacional"? Si tradicionalmente la ideología se entendió como un trabajo de manipulación de las representaciones de la realidad en la conciencia de las personas, ¿no consistiría el fin de toda ideología precisamente en la contemporaneidad del receptor y la fuente de información, casi identificándose ésta con el cuerpo mismo de los hechos transmitidos? La cuestión así planteada tiene dimensiones filosóficas, pero en lo concreto de su emergencia debe reformularse, porque lo que fascina a los usuarios —más precisamente a los *consumidores* de información- es con frecuencia el dispositivo mismo, los recursos digitales, los aparatos cada vez más accesibles al usuario medio (ya se habla de la "generación *touch*").

En cierto sentido, el efecto de contemporaneidad entre la realidad respecto a la cual se informa y el tiempo del receptor es la trituración del signo, lo cual incide, de manera fundamental, por cierto, en los nuevos sentidos de la comunicación. Todo signo implica una operación de referencialidad, su poder de significación radica precisamente en la no contemporaneidad entre el orden del significado y el orden del significante. El régimen del significante nos remite hacia una anterioridad, un objeto referencial cuya dosis de realidad consiste en que *preexiste* al evento de su incorporación al signo, y por lo tanto su ingreso en el régimen de la comunicación es necesariamente el producto de un trabajo de enfoque, selección y edición: alguien quiere comunicar algo a otro sujeto. Entonces el destinatario se enfrenta una realidad que ha sido organizada desde un sujeto. En todo evento de comunicación la información está siempre mediatizada, tanto en su contenido como en su presentación, esto es parte del contrato implícito de la comunicación. Por el contrario, cuando los artefactos registran y transmiten simultáneamente los datos, el espectador se enfrenta a lo que acontece ante el "ojo" desinteresado de una cámara sin mirada, un dispositivo cuya orientación (la determinación de su campo visual y perspectiva) no es ella misma contemporánea de la transmisión. Porque el ojo no mira, tampoco el oído escucha, sino que es un sujeto el que recepciona como "noticias de lo real" los datos que le entregan los sentidos. Cuando surge la fantasía de asistir a lo real sin mediación, entonces lo real ha comenzado a ser la mediación misma. Combinando los títulos de dos libros de Marshall MacLuhan, podríamos decir que hoy el masaje es el mensaje.



Es precisamente la necesidad de reflexionar estas paradojas, el motivo que anima la propuesta de Daniel Cruz en el Espacio Arte Fundación Telefónica. Ningún receptor humano puede relacionarse de igual a igual con los órganos de percepción de lo real, pues el sujeto estallaría desbordado por un exceso de información imposible de procesar para un universo humano. En consecuencia, podría decirse que el poder de registro y envío de datos por los dispositivos altamente sofisticados actualmente disponibles, carece de destinatario. No existe el sujeto-receptor que sea capaz de ver todo lo que hay para ver en las máquinas.

En la instalación "Telemática Paisaje", una cámara dispuesta en el piso 31 del edificio Telefónica, transmite en directo hacia el espacio de exhibición, en donde un sistema de dispositivos tecnológicos va construyendo diariamente una imagen digital. Cada una de estas imágenes condensa un día completo de transmisiones, constituyendo una especie de memoria visual que ha incorporado, cada veinticuatro horas y en un solo cuadro, todas las variaciones de luz y movimiento que fueron registradas en cada instante. Es decir, el artista ha producido un receptor digital que opera en la misma escala inhumana de

información que se transmite desde el piso 31. En sentido estricto, el verdadero receptor de las imágenes que provienen desde aquella cámara operando a 140 metros de altura, no es el circunstancial visitante de este Espacio Arte, sino el dispositivo que sintetiza —en una especie de "pintura digital"- veinticuatro horas de transmisión ininterrumpida en directo. La instalación reflexiona, pues, la condición post-humana de la tecnología digital. El espectador asiste a una insólita relación entre un "emisor" y un "receptor" no humanos. Detengámonos un momento en este asunto (el pensamiento opera deteniéndose, intentando aprehender lo que vio pasar, nunca opera en sintonía directa con su asunto).

Cuando el espectador contempla, en una de las pantallas en la sala, aquello que la cámara transmite en directo desde el piso 31, dirá que no puede ver nada allí en donde no está ocurriendo nada (se entiende: nada que demande especialmente su atención). Por lo tanto, dispuesto en esta circunstancia el espectador carece de memoria. Visualmente sólo es posible recordar algo, no la ausencia de acontecimientos. Pero cuando se contempla el resultado de veinticuatro horas de transmisión registrada (la imagen sintética de todo un día), el espectador dirá otra vez que no ve nada, porque no es posible ver algo en donde está todo. Nuevamente ha sido inhibida la memoria humana. Se trata, sin duda, de un hecho paradójico, especialmente si consideramos que uno de los criterios que aplica todo usuario-consumidor de nuevas tecnologías es el de la "cantidad de memoria" (en el notebook, en la cámara digital, en el teléfono celular, en la cámara de video, etc.), ¿Cómo opera esa "memoria" no humana? Acaso hace posible almacenar toda la información que el individuo ha considerado, en más de un sentido, como "importante" para él. Pero también cabe pensar que, en lo concreto, el principal efecto de la memoria digital es eximir al sujeto del ejercicio de discriminar qué sea lo que se considera "importante" respecto de aquello que sería más bien irrelevante.

En el relato de Borges *Funes el memorioso*, el personaje central posee una memoria absoluta: no olvida nada que haya estado alguna vez ante sus sentidos de percepción. De hecho, Funes *demoraba un día en recordar un día*, así de puntual y certera era su memoria. Sin embargo, semejante poder era al mismo tiempo su invalidez, pues para él había estallado el mundo en sus apariciones: "le molestaba –escribe Borges- que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su

propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez". Porque una memoria absoluta se pone en acción necesariamente como una capacidad de percepción absoluta. Por eso es que la idea de *substancia* le era extraña a Funes, porque para éste nada permanecía igual a sí mismo; entonces su rostro y sus manos, cada vez que las percibía, eran diferentes, eran siempre como el rostro y las manos *de otro*. Su implacable memoria había inhibido completamente en Funes la capacidad de *discriminar*.

En cierto sentido, el Funes de Borges opera para nosotros como una analogía de los dispositivos digitales dispuestos en "Velocidad de Escape". El proyecto *DeskPortrait* es una obra colaborativa e interactiva, en que se invita a los visitantes a participar en el proceso de producción digital de un (auto) retrato. Este proceso se activa en cada caso al apoyar el mentón sobre un mecanismo, lo cual genera en el computador operaciones de "lectura" del rostro (mapeo de impulsos electromecánicos) y generación de pixeles vía internet, las que irán configurando un retrato, dependiendo todo esto del tiempo que el espectador-actor (antes que "autor") permanezca con su mentón en contacto con el dispositivo.



En los inicios de la fotografía, en el siglo XIX, el sujeto debía posar durante mucho tiempo ante la cámara, y el fotógrafo lo instruía respecto a que no debía sonreír, porque la pose debía ser fija y una sonrisa no se puede mantener por demasiado tiempo. En DeskPortrait el rostro nunca deja de emitir información, la que va siendo traducida visualmente por el dispositivo. El rostro es aquí una fuente inagotable de datos para el retrato, porque éste siempre está en proceso, no estará "terminado" mientras el sujeto esté vivo (y con su mentón en el lugar señalado, por cierto). Un retrato en tiempo real es un proceso infinito que, por lo mismo, no puede discriminar, porque carece de un patrón representacional. Y el actor-usuario de la máquina no desea en verdad obtener un retrato de su rostro, sino ver qué es lo que el dispositivo hará con la información que "secretamente" su rostro emite. Porque en el aparato de "percepción" de la máquina, como en el "abarrotado mundo de Funes, no había sino detalles, casi inmediatos". Al visitante que interactúa con el software no le interesa la fidelidad, el espectador quiere más bien el desvío, la alteración sin propósito alguno de la representación de su rostro con la que se ha identificado.

Se denomina *velocidad de escape* a la velocidad que debe tener un cuerpo a partir de su impulso inicial para escapar a la acción de fuerza de gravedad de la Tierra. Es decir, se trata de cuerpos que no poseen propulsión propia y que, lanzados con la velocidad suficiente, no retornarán nunca más a la Tierra. Es, pues, una metáfora acertada la que propone Daniel Cruz para dar cuenta de las paradojas de la transmisión digital. La información (visual, textual, auditiva, etc.) es enviada hacia su destinatario pasando por un espacio de *infinitas mediaciones*, en un proceso de permanente alteración, pero no debida ésta a la manipulación ideológica de terceros, sino porque en "Velocidad de Escape" los dispositivos no envían representaciones, sino la señal misma, portando un planeta en descomposición digital. Es lo real mismo aquello que no volverá a su origen después de que la señal ha sido enviada, porque la realidad tal como la (re)conocemos ha iniciado un proceso de descomposición sin retorno.

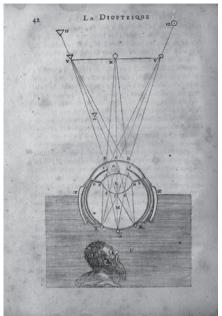


Un acercamiento infinitesimal a la realidad de las cosas*

Nuestra conciencia se dirige naturalmente hacia el mundo en la creencia de que las cosas están ahí, "a la mano"; es decir, existimos en la certeza de habitar en medio de la realidad pre-dada, tenemos en todo momento noticia inmediata de su existencia y de su modo de ser. En efecto, ¿cómo podríamos movernos entre las cosas, saber "a qué atenernos", si no confiáramos en los datos de la percepción? El suelo del mundo en el que vivimos es la percepción. Vivimos en un mundo percibido.

Desde sus comienzos la filosofía moderna del sujeto puso en cuestión esa inmediata donación del mundo a los sentidos al reflexionar acerca de las formas de la sensibilidad. Desde que Descartes enunciara la figura del cogito, comienza a instalarse la idea de que no nos representamos e interpretamos un mundo simplemente ya dado a la percepción, sino que habitamos en esas representaciones e interpretaciones. Entonces acusamos recibo de un mundo en cierto sentido ya codificado de acuerdo a determinadas condiciones de percepción y de comprensión. Como se sabe, Kant afirmará que no conocemos el mundo tal como este es en sí mismo, sino de acuerdo al *modo* en que se nos manifiesta. En todo caso, se trata con esto de un modo de reflexionar filosófico que altera radicalmente esa actitud natural que señalaba al comienzo, ese modo de la conciencia según la cual las cosas se dan simple e inmediatamente a la percepción. Entonces podrá decirse que el examen filosófico, tal como lo desarrolló la filosofía del sujeto, requería en cada caso generar una perspectiva de análisis tan insólita y extravagante que no alcanzaba a comprometer el estado natural de la conciencia, inercial y confiadamente orientada hacia las cosas ahí dispuestas. Desde Platón hasta los monarcas a los que Descartes debía tranquilizar, el poder no quería saber de simulacros de lo real.

^{*} Este texto corresponde al prólogo escrito para el libro Espacios temporales del artista Daniel Cruz, publicación del DAV que da cuenta de una serie de obras mediales desarrolladas por Cruz entre 2010 y 2013.





Paralelamente a esa historia filosófica del escepticismo, también las artes reflexionaban el orden estético de las imágenes, contribuyendo de manera decisiva al devenir de una progresiva autoconciencia acerca de las condiciones de percepción. El contraste entre figura y fondo, la perspectiva, la "trampa de ojo", el claroscuro, la mancha pictórica -primero romántica y luego impresionista-, etcétera, ensayaban la organización de los datos del mundo a partir de la sensibilidad del sujeto. Por otro lado, el desarrollo de las ciencias experimentales dará lugar, junto a la filosofía y a las artes, a un modo de subjetividad que se constituye a partir de la conciencia de su propio protagonismo en la elaboración de las representaciones de la realidad. Desde el denominado "giro copernicano" hasta la proliferación de metáforas ("enanas rojas", "gran explosión", "agujero negro", etcétera) con que las ciencias intentan concebir el universo, la representación misma fue adquiriendo una densidad epistémica, política y social cada vez mayor. La idea de que el orden de manifestación de las cosas es en gran medida el producto de la actividad de la propia subjetividad, trascendió las "extravagantes" reflexiones de filósofos, artistas y científicos, y comenzó a adquirir realidad social entre los hombres.

Poderosas condiciones del desarrollo material de la existencia cotidiana, tales como la industria y el mercado, contribuyeron a una creciente conciencia no sólo acerca de que las cosas adquieren cuerpo en las imágenes, sino de que las imágenes mismas están sujetas a recursos tecnológicos en permanente transformación.

En la era de la técnica, en que *los medios ya no dejan ver el fin*, las imágenes de lo real fueron dando lugar a la realidad de la imagen. En los inicios de la modernidad las cosas requieren de las representaciones —que se elaboran desde la sensibilidad- para comparecer ante el sujeto. Ahora, habiendo ingresado poderosamente en la cotidianeidad los dispositivos de registro y circulación de las imágenes, las cosas parecen haberse convertido en un "pretexto" para el acaecer de una cada vez más sofisticada visualidad técnica, como si ésta comportase un valor en sí misma. Un joven se encuentra a media tarde sentado en un restaurant. Observa el sándwich que le acaban de traer a la mesa y, en un ademán casi mecánico, lo registra con la cámara de su teléfono celular. Un minuto después su novia recibe la imagen estando en la biblioteca de su universidad y la comparte con sus amigos. Millones de *imágenes sin por qué* ingresan diariamente en los circuitos de las redes sociales.

He aquí la paradoja que Daniel Cruz ha venido reflexionando en su trabajo como artista. Las aporías a las que nos enfrentan en la era digital los fenómenos de la transmisión en directo, del circuito cerrado, de la búsqueda de información en la web, etcétera. En efecto, el poder de los nuevos dispositivos permitiría esperar una aprehensión cada vez más exacta de lo real. Velocidad, memoria, resolución, son términos que sugieren una transparencia inédita de los medios... ¿el fin del sujeto? Sí, esto sería justamente lo esperable si estuviésemos ante una mediación tan sensible a la realidad de los objetos que estaría a punto de devolverle a éstos la palabra que el *cogito* cartesiano y el *a priori* kantiano les habían arrebatado en favor del sujeto. Pero lo que ocurre, y esta sería la paradoja fundamental, es que la seductora "precisión" que ofrecen hoy estos recursos parece conducirnos más bien hacia un *ensimismamiento de la imagen*, antes que a su "transparencia".

Hemos ingresado en un nuevo sentido de lo contemporáneo. No hace mucho tiempo atrás, el imperativo de *hacerse contemporáneo* consistía en adecuar –o definitivamente transformar- las categorías instituidas de aprehensión del mundo, en correspondencia con una realidad que cambiaba más rápido de lo

que lo hacían nuestras ideas y formas de percibir las cosas. En la actualidad, los dispositivos tecnológicos parecen desarmar ininterrumpidamente las tramas ideológicas, *acortando infinitamente* la distancia respecto a la realidad de las cosas. Reparemos en la aporía contenida en esta expresión. Un acercamiento infinito de las imágenes a las cosas es un acercamiento que no llegará nunca a cumplirse, porque el prestigio de la tecnología nos sugiere que siempre será posible esperar una mayor "fidelidad". Asistimos entonces a una especie de *distancia infinitesimal* entre la señal y la realidad de la fuente; una distancia que "tiende a cero", pero infinitamente, en espacios cuya materia es el tiempo en el que la realidad de las cosas, transformada en señal, transita hacia las pantallas de recepción.



Sistema de seguridad en circuito cerrado en sector Barranco, de Lima (Perú, 2016).

Porque para el individuo dispuesto frente a la pantalla (de la computadora, de la T.V., de la cámara o simplemente del celular) las cosas han devenido en fuentes emisoras de señales, y la poderosa sofisticación del dispositivo tecnológico multiplica las posibilidades del *cuerpo señalético* de lo real, hasta que las cosas comienzan a ser, en cierto modo, fagocitadas por las señales que ellas mismas emiten. Seducidos ahora por los recursos, nuestra atención tiende

entonces a dirigirse, desde las señales *de realidad*, hacia la realidad *de las señales*.

Lo anterior describe algunos aspectos del contexto en el que en la actualidad se desarrollan las denominadas *artes mediales*. Son estas un campo privilegiado para explorar y reflexionar la naturaleza de la sociedad contemporánea, allí en donde la globalización del capital y la informatización en redes de las relaciones humanas han dado origen a una realidad inédita, que no deja de asombrarnos. El sentido reflexivo del trabajo de las artes en relación a estos fenómenos consiste en trascender la mera fascinación instrumental o estética y establecer relaciones de sintonía con otras disciplinas del pensamiento. De hecho, las propuestas de las artes mediales en la actualidad contribuyen al desarrollo de líneas de investigación relacionadas con ámbitos tales como problemas de la sociedad contemporánea, ciber cultura, sujeto y lenguaje, entre otros. Benjamin señalaba que el siglo XX "vive cómo la velocidad de los medios de transporte, o la capacidad de los aparatos con que se reproduce la palabra y la escritura, sobrepasan las necesidades. Las energías que la técnica desarrolla más allá de ese umbral son destructoras". Benjamin no condenaba a priori esa destructividad, más bien estaba señalando la emergencia de otra realidad en medio de un mundo cuyos patrones humanistas habían comenzado a tambalearse. Sin duda que, desde la revolución industrial hasta la actualidad, la técnica ha desbordado el umbral de las necesidades, y el espacio cotidiano ha devenido tiempo de información. La democratización en el acceso a los nuevos dispositivos tiende a tornar obsoleto incluso el concepto de consumo, que en la segunda mitad del siglo XX fue una clave imprescindible para la comprensión de los fenómenos sociales.

Ante una realidad como la que aquí se describe, las prácticas de las artes mediales, acogiendo la vocación reflexiva del pensamiento crítico, no ceden al cinismo contenido en la pregunta "¿Qué hacer?", sino que emprenden la tarea de explorar el entorno guiados por la pregunta: ¿qué está sucediendo? Es decir, se trata de comprender esta realidad emergente precisamente en lo que tiene de inédito. Hoy parece imponerse al sentido común la idea de que las redes digitales



han posibilitado la constitución de una sociedad mundial. Es lo que se conoce como "mundialización". Sin embargo, gran parte de la población mundial aún no está conectada a internet. Paradójicamente, la realidad posibilitada por los nuevos medios es, a su modo, una enorme burbuja. La reflexiva producción de artistas como Daniel Cruz tiene el sentido de romper la burbuja, o al menos poner en cuestión su naturalización, insistiendo en la pregunta por el sentido de lo que hacemos.



Arriba: Ruinas de Huanchaca (Antofagasta). Abajo: "Marina", acuarela de Osvaldo Ventura.

Paisajes del desierto: aporías de la modernidad*

"Sólo un personaje puede medirla enteramente, sin que sus ojos se vuelvan dos cuencas de espanto: el sol" Andrés Sabella: *La Pampa*.

Quiero agradecer a Julio Sepúlveda, en primer lugar, el haberme invitado a participar en el proyecto artístico "Naturaleza Muerta", que después de un largo itinerario tiene un desenlace en la exposición que hoy se inaugura. Agradezco también la posibilidad que me ofrece de venir a esta ciudad una vez más, mi ciudad, y ensayar una reflexión sobre el difícil concepto que "Naturaleza Muerta" nos propone: la depredación del desierto.

El tema que me interesa abordar hoy es el sentido del arte en la percepción y comprensión del mundo en el que vivimos. La pintura, la fotografía, el video —los lenguajes que Sepúlveda utiliza- dan el desierto a ver, pero ante todo lo dan *a pensar*. Porque el lenguaje en las artes no se limita a la función de señalar un objeto previamente disponible en nuestro entorno, sino que *hace ingresar lo real en el lenguaje*. El arte no existe para "explicar" el mundo. Para nuestro sentido común y la comprensión de término medio que nos familiariza de antemano con las cosas, el mundo comparece sobre un plano de evidencias. El arte da que pensar en la medida en que pone en cuestión la prepotencia de esas obviedades.





^{*} Este texto corresponde a la conferencia dictada en el Centro de extensión de la Universidad de Antofagasta, en marzo del 2012, en el marco de la exposición "Naturaleza muerta", del pintor Julio Sepúlveda.

Este trabajo visual de Sepúlveda es una lectura del paisaje desértico del Norte Grande, vasta zona en la que se realiza una explotación minera que ha sido históricamente fundamental para la economía del país. En las últimas décadas esta actividad ha aumentado significativamente, especialmente en el rubro de la minería del cobre, aunque también en relación a otros minerales como el oro y el litio. Sepúlveda pone en obra una reflexión visual acerca del impacto que una explotación como ésta ha tenido sobre el desierto como paisaje. Se trata aquí de una dimensión generalmente desatendida debido, en primer lugar, a los evidentes beneficios modernizadores que trae consigo la industria minera y, en segundo lugar, porque paradójicamente los propios habitantes del Norte no suelen atender al desierto como un paisaje. Incluso, podría decirse que se ha ido consolidando un cierto sentido común desde el cual ya no se visualizan las ciudades nortinas como enclavadas en el desierto, sino más bien como establecidas sobre un territorio de enormes yacimientos minerales. El paisaje como tal comienza entonces a desaparecer bajo la mirada modernizadora.

Estuve en el mes de febrero aquí, en Antofagasta, ciudad en la que viví toda mi infancia y adolescencia, y también mis primeros años de universidad en la entonces Universidad del Norte (hoy Universidad Católica del Norte). Hacia el término de mi reciente visita, un día antes de regresar a Santiago, decidí dirigirme hacia el sector sur de la ciudad, más allá de las instalaciones del embarque de la minera. Hacía ese recorrido cuando de pronto me encontré con una Antofagasta hoy casi desaparecida: a un lado el mar y las rocas (Antofagasta, como sabemos, no es una ciudad de "playas"), al otro lado el cerro desértico. Fue extraño, porque sentí que esa *imagen* tenía que ver con mi memoria de la ciudad, referida precisamente a esos paisajes que, por ejemplo, veo y admiro en algunas acuarelas de Osvaldo Ventura o en las marinas de Chela Lira. Un paisaje que acaso pertenece a la memoria perdida de los antofagastinos, y que contrasta fuertemente con la acelerada modernización de la región debida al auge de la minería.





Costa de Antofagasta, 2012.

"Marina", Chela Lira, 1963.

Tenemos, en efecto, un tipo de *memoria* de lugares y de cosas que no son lo mismo que nuestros *recuerdos*. Recordamos situaciones, rostros, direcciones, números, la fachada de una casa, una frase pronunciada por alguien, etc., en todos los casos se trata de hechos particulares, que incluso podemos inscribir cronológicamente. En cambio, la memoria es en este caso parte constitutiva de nuestra subjetividad, una dimensión fundamental de nuestra identidad biográfica. Entendida de esta manera, la memoria no expresa una simple facultad de retener las situaciones pasadas, sino la manera en que nosotros mismos nos hemos ido haciendo en nuestra *experiencia* de las cosas. No consiste la memoria en un poder del sujeto sobre las cosas sino, para decirlo de alguna manera, en un poder conformador que las cosas ejercen sobre la subjetividad. De esta índole es *el desierto como paisaje*.

La propuesta de Sepúlveda es una reflexión acerca de lo que significa la radical alteración del paisaje en una escala inédita de explotación, una magnitud inimaginable de intervención técnica cuyo circuito de inscripción consiste en último término en las redes de la economía planetaria. Asistimos hoy a una desaparición del paisaje. Podemos constatar este curioso fenómeno primero en términos casi literales. Hace varios años atrás, estando devisita con mi familia en esta ciudad, uno de mis hijos —que en ese entonces tenía seis años- se maravilló con las ruinas de Huanchaca, y me pidió que le comprara una postal, la imagen más conocida de esta edificación. Luego estudió las carreras de Diseño Gráfico y de Antropología en la Universidad de Chile, y aún conserva esa postal, sin embargo, la imagen que la fotografía registraba se ha alterado. Hoy la mirada hacia las ruinas es "interceptada" por el edificio de vidrio del Casino Enjoy, hito

arquitectónico que es orgullo de la modernización antofagastina. Desde otro lugar veo cómo el mall –ubicado junto al Hotel Antofagasta- bloquea la mirada hacia el mar (ahora se hace necesario ingresar al mall para "recuperar" ese paisaje). Y en el interior del mall es la ciudad de Antofagasta la que *desaparece*, porque la estética de este tipo de espacios comerciales –no-lugares, según el conocido concepto de Marc Augé- exhibe un viso de globalización.





Interiores del mall en Antofagasta.

La ciudad que conocimos, esa de la que tenemos memoria —en el sentido antes señalado- va quedando hoy "contenida" en ciertos relatos y pinturas. En la presentación de 1954 al libro *Valparaíso*, *puerto de nostalgia*, de Salvador Reyes, Mario Bonat escribe: "Corríamos en velocípedo por las anchas calles de la calle Sucre, en la árida y lejana Antofagasta. En la tarde los cerros grises enrojecían detrás de las casas de madera y de las calles límpidas y extensas. Y cuando el tiempo iba a descomponerse, grandes bandadas de gaviotas pasaban sobre la ciudad, graznando y revoloteando en lo alto. Tan alto, que apenas se distinguían. (...) lejana y áspera Antofagasta, cosmopolita, activa, revolucionaria, huelguística, trágica, dramática, progresista, con gente de todas las nacionalidades y sentimientos de todas las latitudes, desde el chino hasta el yugoslavo y el inglés, y desde el griego hasta el boliviano y el alemán (...)".

Las imágenes que esas palabras evocan dialogan en mi memoria con una pintura de Osvaldo Ventura (pintor antofagastino), en la que se encuentran las calles Bolívar y Balmaceda. Recuerdo que, siendo yo muy pequeño, podía pasar mucho tiempo contemplando esta escena. Me llamaba inexplicablemente la atención el detalle de la luz que en la camioneta anuncia que va a virar hacia la izquierda. En la actualidad el edificio en el que se encuentra el Museo de

Antofagasta en calle Balmaceda me remite a ese tiempo. Tal vez, como señala el escritor español Enrique Vila-Matas, "sobrevivir a la ciudad de tu infancia es una experiencia moderna".





"Atardecer en Antofagasta", Osvaldo Ventura (1965).

Habría que preguntarse si acaso es inherente al pasado el fenómeno de su desaparición, incluso en los recuerdos que lo transforman y editan para conservarlo. Como si lo verdaderamente angustiante para el individuo contemporáneo no fuese la extinción de lo que un día fue, sino la inestabilidad de un presente en constante cambio. ¿Cómo es que el pasado desaparece incluso en las imágenes que lo exponen? Este fenómeno tiene lugar, por ejemplo, en la contemplación de ciertas fotografías, poniendo así en cuestión su supuesto "realismo mimético". Los registros fotográficos de "la realidad", con el paso del tiempo, devienen soportes estéticos de la ausencia. Hace unos años el fotógrafo Patricio Luco me decía: "¿Te has dado cuenta de la reacción emotiva que tienen las personas cuando observan antiguas fotografías de escenas cotidianas de las oficinas salitreras? Les da pena". Pero a esos añorantes la pena no les viene por el contenido social y político de las imágenes. "Les viene la pena –ironizaba Luco- por el color sepia de las fotografías". Porque no sabemos quiénes son esas personas. Entonces, tal vez, lo que aquellas fotografías exponen es su propia imposibilidad de conjurar el tiempo, es decir, en sentido estricto han registrado el paso del tiempo, la finitud de los anhelos. Consumimos "pasado" como parte del clima de lo que algunos han denominado la "moda nostalgia", como una forma de resistir la modernización o, mejor dicho, de encapsular y editar el pasado para poder entregarse a un tiempo futuro cuyo advenimiento requiere de todo el lugar.

Me interesan las paradojas y tensiones que traen consigo los procesos de modernización, y en esta exposición animarnos a reflexionar la relación entre paisaje, memoria y sentido. A partir de estas relaciones someto a vuestra consideración la paradójica desaparición del desierto, insólita desaparición a la que nos enfrenta como espectadores el trabajo visual de Julio Sepúlveda. Más de alguien se podría preguntar: ¿cómo podría desaparecer el desierto? ¿No implica acaso el desierto mismo la idea de una desaparición total? En la primera media hora del extraño documental titulado Fata Morgana (1969), el cineasta Werner Herzog muestra maravillosas imágenes del desierto del Sahara, mientras se escucha "en of" la lectura de algunos pasajes de la creación del mundo según el mito que leemos al inicio del libro Maya Popol Vuh: "No había ninguna cosa que se hubiera formado en algo, que tan sólo se hubiera notado un poco, que se hubiera movido, murmurado o susurrado en el cielo. Realmente no había nada".





"Fata Morgana", documental de Werner Herzog (1969).

Enfrentados a esa inmensidad, parecía que nada podía existir allí. Sin embargo, de pronto reparamos ciertos vestigios de intervención humana: restos de artillería pesada semienterrados en la arena del desierto, y entonces lo que antes nos ofrecía el espectáculo del desierto *antes de que hubiese ocurrido algo*, ahora nos sugiere visualmente el espectáculo del desierto después de que *todo ya había ocurrido*. En ambos casos, la portentosa presencia del desierto parece trascender toda intervención humana.

No se trata de generar un discurso contra el desarrollo material y los intereses de las empresas mineras, tampoco querría hacer de Antofagasta el museo de lo que "una vez fue" (musealizar la memoria), sino que intentamos reflexionar el problema. Dicho en una frase: las mineras están haciendo lo suyo, bien, pero... ¿están haciendo lo suyo los sujetos e instituciones relacionadas con la cultura, por ejemplo, las universidades?

Todo proceso de modernización implica una pérdida, es algo que se percibe muy intensamente. Lo vemos en la misma ciudad de Antofagasta, cuando proliferan una serie de murales que hacen referencia a una cierta historia *identitaria* de la región. Los murales de Luis Núñez sorprenden al transeúnte con imágenes que lo invitan a contemplar la historia de Antofagasta. Reconocemos allí un paisaje, natural y también urbano, pero reconocemos algo más: *el trabajo*. Es decir, estas imágenes no nos remontan sin más a la ensoñadora imagen romántica de un pasado descontinuado en relación al presente, sino que asignan un papel fundamental a la técnica, al comercio, a la explotación minera.





Murales de Luis Núñez en Antofagasta (registro de 2012).

El artista antofagastino Osvaldo Ventura, a quien mencioné recién, pinta elnaño 1965 este cuadro titulado "Día y noche pampino".



Entonces, si ya en estas imágenes que nos remiten al pasado encontramos el poder transformador de la técnica, ¿no podríamos pensar que en ese entonces ya estaba en marcha el proceso de desaparición del paisaje? Es decir, la Región del Norte Grande nace con la modernidad, porque su historia es la historia del trabajo destinado a explotar bajo el sol sus recursos naturales. Pero en el cuadro de Ventura ocurre todo lo contrario a una depredación del entorno, porque aquí el trabajador es, en cierto sentido, parte del paisaje; vemos su cuerpo subsumido en medio de fuerzas y fenómenos naturales de magnitudes sobrehumanas, un entorno de gravedad material en el que los hombres tienen que sobrevivir lidiando contra la resistencia de la tierra. El calor abrasador en el día que agota su sentido en la jornada laboral, avecindado en el cuadro con la larga y fría noche.

Observemos esta pintura de 1946 de Benito Rebolledo, en la que retrata a un obrero del salitre. Esta representación es moderna, y también lo es la fotografía aérea, a la derecha, que es parte de la exposición de Sepúlveda. Pero en esta fotografía el frágil cuerpo del hombre ha desaparecido, me refiero a que ya no es el hombre el protagonista de la escena, sino los procesos tecnológicos que intervienen la naturaleza en una escala de producción cuantificable pero inimaginable.





Pregunto por la estética de ese imaginario que como paisaje extinto se confronta al entorno de la modernización. ¿Qué es la modernización? La podemos definir como la *realización técnica de la modernidad*. De aquí nacen las aporías que inquietan nuestra existencia y seducen al pensamiento especulativo. En su conocido libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Marshal Berman señala que: "ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos".

Creo que el carácter nostálgico que pudieran tener aquellas pinturas de Ventura y Rebolledo consiste en que nos remiten a la época de un trabajo a escala humana. Hombres de carne y hueso midiéndose con la resistencia de la tierra, una memoria que abunda en historias de pirquineros, de ambición, de explotación del hombre por el hombre, ciertamente, pero también de humanidad. Por otro lado, es también una historia protagonizada por individuos con "nombres propios", personas que con su voluntad e imaginación hicieron la cultura de la región. La nostalgia que viene con esas imágenes no tiene que ver solamente con el hecho de que esas personas y esos personajes ya no existen, sino ante todo con el presentimiento de que los procesos a los que la modernización nos somete en la actualidad ya no pueden ser representados a escala humana. La historia "ya no se construye asi". Acaso la historia ha perdido estatura humana desde los inicios de la modernidad, porque la ideología humanista estuvo animada por la idea del progreso, y lo verdaderamente gravitante en la historia han sido los procesos de larga duración, y no los acontecimientos cuyas imágenes y anécdotas ilustraron los titulares de los periódicos y posteriormente los libros de historia en el colegio. Pero entonces lo nuevo consistiría en el hecho de que hoy se nos hace evidente que los procesos no son humanos. En las fotografías que Julio Sepúlveda expone como parte de "Naturaleza Muerta", el desierto es intervenido por máquinas y procesos técnicos en los que no alcanzamos a divisar ninguna figura humana. El artista se ha referido al desierto como "el patrimonio medio-ambiental de la región". Este punto es muy importante para documentar el origen de su propuesta discursiva y visual. Me pregunto ¿cuándo comenzó el desierto a ser un patrimonio de la región? Se me podría responder que lo ha sido "desde siempre", pues el desierto no tiene una edad

que sea humanamente medible. Pero lo que en verdad me pregunto es en qué momento el desierto comenzó a ser *visto* como patrimonio, es decir, como una realidad que habría que proteger y conservar. ¿De dónde nace la necesidad de "patrimonializar" el desierto? ¿En qué momento fue posible algo tan insólito como agredir y destruir el desierto? ¿Ha llegado a ser tan desmesurado el poder de la técnica? No estoy discutiendo la perspectiva del artista, sino, al contrario, rastreando su sentido.

El concepto de *patrimonio* se relaciona internamente con el fenómeno de la modernización que recién describía. Detengámonos brevemente en el concepto de patrimonio cultural para luego considerar en qué sentido podría considerarse *el desierto como patrimonio cultural*.

Es cierto que la modernidad ha desarrollado desde siempre una relación con una cierta estética de lo pre-moderno, incluso melancólica: la lucidez moderna, su ironía crítica, su cinismo moral, su afán enciclopédico, buscan un contenido, una gravedad, una densidad en la creencia primitiva, en la religiosidad pagana, en la fiesta comunitaria: cultura es "lo que había antes". Pero la modernidad no puede relacionarse con esa densidad cultural sin proceder a *inventariarla*. Tal es su "toque de Midas": la modernidad transforma en *época* todo tiempo pasado, en este sentido, podría decirse que toda forma de cultura está necesariamente destinada a desaparecer en el inventario kitsch de las identidades.

La modernización no es una fatalidad, sino el curso de una *expectativa*. Es el caso de Antofagasta. El año recién pasado [2012] el PIB *per cápita* fue de US\$ 27.061, superior al de países desarrollados como Israel y Corea del Sur; el promedio del ingreso imponible fue de \$ 662.236, lo cual es 40% más alto que el promedio nacional; el porcentaje de pobreza es de un 7,8%, el más bajo del país; etc. Señalo estos datos porque a la hora de reflexionar sobre los inadvertidos impactos de la modernización en la subjetividad y en el paisaje, no se trata de glorificar simplemente un tiempo pretérito.

Lo que la modernidad busca en aquellas formas pasadas y ficcionadas de mundo, es un espíritu de *comunidad* en extinción. El individualismo competitivo y el malestar en la subjetividad "integrada", sometida a procesos de permanente acreditación, es una característica de la modernización. Y una "actitud patrimonial" podría llegar a consistir en una *ética del retardo*, en el sentido que le da Paul Virilio a la ética en la actualidad: hacer "demorar el momento en que las cosas suceden".

El sentido político de la exposición "Naturaleza Muerta", es una reflexión acerca de ciertos temas propios de una existencia globalizada que es vivida regionalmente. Lo que se denomina la "depredación del paisaje desértico" no es en absoluto un problema evidente. Existen los siguientes lugares comunes: "el desierto es enorme, está casi todo todavía disponible para pintar paisajes desérticos"; "el principal problema en Antofagasta no es el paisaje, sino la necesidad de aumentar el porcentaje de inversión regional de las riquezas de las mineras"; "estamos orgullosos del auge minero en la Región, Chile no se sostiene vendiendo manzanas o vino, nosotros somos el sueldo de Chile"; "es para todos claro que las universidades tienen en la región la tarea de proporcionar los profesionales que ésta necesita para su desarrollo"; "hay que concentrarse ahora en la discusión de la explotación de litio, somos el número uno en el mundo con el 41% de la producción, seguidos lejos por Australia con el 20%, nuestro futuro esplendor está en la explotación minera"; etc.

Contra el peligro de depredación del desierto, se ha argumentado que el desierto de Atacama corresponde a lo que se denomina *desierto absoluto* (una zona en que las precipitaciones son tan insignificantes que la vida vegetal es algo prácticamente inexistente). Pero los especialistas han señalado que Atacama no corresponde a esa categoría. La expresión "desierto absoluto" es estéticamente sublime, precisamente por lo que tiene de *inimaginable*. El poeta chileno Antonio Laforet (1971) en su poema "Desierto Absoluto" dice:

"Tierra, arena, piedras, montañas. /El mundo bizarro /donde la vida es un sueño /y la muerte un velo congelado. /Las estrellas lloran en su frío pecho. /Anida el sol desde el Occidente. /Entregan generosos su virtud divina, /donde nada les es consciente. /Duerme eterno... /Pero cada día, cuando el crepúsculo nace /desorientado en la quietud infinita, /un murmullo aparece, amenaza... /Lo trae la última brisa /El desierto se inquieta entonces. /Lo escucha pero no lo asimila. /Reconoce su voz sin tiempo, /de aquel siglo que no termina. /Le dice, le susurra: /"Has de cambiar, /incluso tú /has de cambiar..."

El poema pone en obra la imposibilidad humana de representarse la eterna mismidad de lo que *parece* no estar sujeto al tiempo. Y esa imposibilidad, ese límite de la imaginación, es lo que inaugura el sentido del poema.

En la reflexión que Sepúlveda, el paisaje no es sólo un entorno estético para ensoñaciones y paseos dominicales, sino ante todo una dimensión antropológica del habitar humano. Así, la destrucción o el olvido del paisaje implica para sus habitantes la desaparición de la tierra como instancia de arraigo existencial, la trituración de un mundo cuando toda escala humana de sentido comienza a ser traducida en valores de producción y circulación de capital. Los artistas en la modernidad han reflexionado visualmente estos procesos. En la pintura de David Caspar Friedrich, la naturaleza parece estarse marchando, y los individuos asisten melancólicos a esa despedida con callada inquietud; en el cuadro del inglés William Turner titulado "Lluvia, vapor y velocidad", probablemente la única pintura en la que Turner hace referencia explícita a la técnica y a la industrialización del mundo.





D.C. Friedrich: "Atardecer" (1830-1835).

W. Turner: "Iluvia, vapor, velocidad" (1844).

En el poema de Laforet "la última brisa", la que viene con el crepúsculo, le dice al desierto: "incluso tú has de cambiar". Pero con ello no se estaba anunciando un vertedero de residuos que podrían —según señalan los especialistas- llegar hasta las napas subterráneas de la pampa.

La pintura, la fotografía y el video son los recursos mediante los cuales Sepúlveda nos pone en una situación de espectadores del desierto y de su radical alteración industrial. ¿Qué sentido tiene poner en escena tres lenguajes visuales? Se trata, por una parte, de hacer ingresar el desierto en el campo de la representación bidimensional, operación que hace posible nuestra situación

de espectadores; pero también se ensaya alterar la "naturalización" esteticista del desierto en las imágenes. Desde sus respectivos lenguajes la pintura, la fotografía y el video dan cuenta de ese entorno, de su vastedad, de sus texturas, de sus colores, de sus formas, pero en esta misma variedad de imágenes y perspectivas el desierto comparece como una realidad de suyo inagotable que *abandona el reducto de la postal*. De aquí el epígrafe con el que se abre este texto. En ese mismo poema, Sabella expresa: "Yo he visto temblar el horizonte de la pampa como el límite mismo de la vida".

Las imágenes de Sepúlveda Bravo nos remiten a la tierra, pero sabiendo que no podrían "capturarla" como para terminar de descifrarla de una vez. Dos "detalles" nos sorprenden especialmente: la punta de la tela arrancada del bastidor y la zona quemada en la esquina inferior izquierda de la misma tela. Se trata de dos recursos que nos conducen a pensar lo inimaginable, el proceso de devastación que trasciende los límites de la representación.





La pesada maquinaria que opera en el mineral para extraerlo y procesarlo no llega a destruir el desierto como paisaje (ninguna excavadora podría entrar en contacto material con un *imaginario*), más bien lo va haciendo *desaparecer*. No el dominio de la inmensidad, sino su olvido. En medio del festejo modernizador, la intempestiva mirada de Julio Sepúlveda quiere llamarnos la atención acerca del proceso de extinción del mundo en el que nos encontramos. No es lo suyo un extravagante llamado a "detener las máquinas", sino una invitación a pensar(nos) en qué es lo que quedará cuando hayan terminado su trabajo.

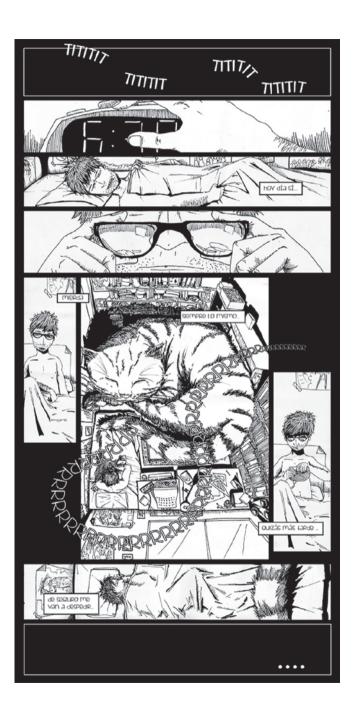
A MODO DE EPÍLOGO...

En 1959 el escritor guatemalteco Augusto Monterroso (1921 - 2003) publicó el cuento *El dinosaurio*, considerado uno de los relatos más cortos en la historia de la literatura. En verdad, el cuento consiste solo en una frase:

"Y cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí."

Hace unos años atrás, le propuse a Matías, uno de mis hijos, que hiciera un comic a partir del cuento de Monterroso. Pero había una condición, no debía tratarse de una versión ilustrada del relato, sino propiamente de una *lectura*.

El resultado fue el comic de una página titulado El gato.



Este libro ha sido impreso en los talleres de *Andros Impresores* en septiembre de 2017. Se tiraron quinientos ejemplares en un formato de 16.5 x 23 cm. Interior de trescientas setenta y dos páginas en papel bond ahuesado de 90 g. impreso 1/1 color. Tapa en papel couché de 300 g. impresa 4/0 colores.

La relación del pensamiento con la obra de arte -cuando aquél se ha dejado realmente provocar por ésta-, implica siempre un ejercicio de desplazamiento, pues da lugar a relaciones y tensiones que proyectan al pensamiento en ocasiones más allá del discurso explícito del autor, del poeta, del corógrafo, más allá de las circunstancias mismas de la obra y hasta del género en el que la institución la inscribe. La obra de arte opera como una exigencia que recupera la intensidad de determinados problemas que arraigan en eso que podríamos denominar como pensamiento, sin más. Porque el arte es para el pensamiento, antes que un "objeto" sobre el cual aplicar conceptos ya sedimentados, más bien la ocasión de una fuerza de desplazamiento que altera las viejas posiciones ganadas y ya demasiado probadas.

