

ASTRÓNOMOS SIN ESTRELLAS

**Textos acerca del arte contemporáneo
en el Cono Sur**

Guillermo Machuca

ASTRÓNOMOS SIN ESTRELLAS

Textos acerca del arte contemporáneo
en el Cono Sur

Guillermo Machuca



av EXTENSIÓN Y PUBLICACIONES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES

ASTRÓNOMOS SIN ESTRELLAS

**Textos acerca del arte contemporáneo
en el Cono Sur**

Guillermo Machuca

Edición y Corrección de Textos:
Diego Maureira

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

Registro ISBN N° 978-956-19-1104-8

© 2018 Santiago de Chile

ÍNDICE

PRÓLOGO:	
LA REFLEXIÓN DE LOS RECURSOS EN EL ARTE	11
PONENCIAS	15
POLÍTICA, ENSEÑANZA DE ARTE Y MERCADO GLOBAL EN EL CAMPO DE LAS ARTES VISUALES DE CHILE	19
DRIPPING DE TARÁNTULAS	29
REFUGIO EN UN ESPEJO	37
TEXTOS DE CONTINGENCIA (ARTE Y ENSEÑANZA DE ARTE A NIVEL LOCAL)	43
ARRIBA Y ABAJO (ESCUELA ABAJISTA)	47
EXCESO DE MODERNIDAD	51
QUINCE NOTAS ACERCA DE LA EDUCACIÓN DEL ARTE EN CHILE	57
TEXTOS DE OBRAS DE ARTISTAS ALTERNOS Y PROFESIONALES (ENTRE LA ACADEMIA Y EL CONTEXTO)	67
EL TEST DE LA BLANCURA	71
SYD BARRETT EN EL BAÑO	75
ASTRÓNOMOS SIN ESTRELLAS	81
DEL MEDIO AL MENSAJE	87

CARNES ACUOSAS	93
COMPUESTO SIN NOMBRE	99
LLUVIA DORADA	103
ESCENARIOS ACTUALES DEL ARTE EN LOS ESPACIOS ALTERNATIVOS	107
SANTIAGO PONIENTE SUR	111
MOÑO DE POBRE	117
LA ÚLTIMA MIRADA DE DIOS	121
ESTRELLAS ROJAS	125
LOS NEONATOS	131
ROSTROS Y RETRATOS	135
UNA ERRANCIA INMÓVIL	141
UN CUERPO EQUINO DE PLÁSTICO A MEDIO TERMINAR (O LA SANGRE DE MÚLTIPLES REFRIEGAS HUMANAS)	147
MAPAS SIN TERRITORIOS	153
LOS GUETTOS Y CITÉS	159
SABER PERDER	167
LA DELEGACIÓN NIPONA	173
LA GRAN VITRINA	179

ARTISTAS EN TRÁNSITO	185
UN BARROCO RASPADO	189
MÚSICA, HUMEDAD, CALOR Y DESASTRES CONTINUOS	197
PLUMÍFEROS BIZARROS (¡FUCK PLANETA!)	201
ORINOCOPIAS	205
UN PUNK ASESINADO EN UN CERRO PERDIDO DE CONCEPCIÓN	211
HASTA EL INFINITO O LA MUERTE	217
LA PLANTA DEL PIE HUMANO	221
ENTREVISTAS	225
CONVERSACIONES DE TERRAZA EL CAMPO CULTURAL BAJO DICTADURA Entrevista de Diego Maureira a Guillermo Machuca	227
REMBRANDT EN MACUL Entrevista de Ignacio Szmulewicz a Guillermo Machuca	237

PRÓLOGO

La objeción, la travesura, la desconfianza jovial, el gusto por la burla son indicios de salud: todo lo incondicional pertenece a la patología.

Friedrich Nietzsche.

Astrónomos sin estrellas es un libro tejido en el pulso y la marcha del arte chileno contemporáneo. No es tratado, sin embargo, desde una clave hermética y disciplinal. O como su título lo indica: vaciada de experiencia. Para el autor, la opacidad que gobierna el discurso académico resulta hoy algo insufrible, tanto en términos de escritura como de recepción. Los textos aquí reunidos interpelan, por el contrario, desde los propios nudos del presente. Su lugar de gestación es el universo de eventos, historias, instituciones y artistas que constituyen el campo del arte en Chile en pleno siglo XXI. De este modo, cada escrito responde a temas y escenarios de producción específicos: desde conferencias y mesas redondas, pasando por curadurías y textos de catálogo, hasta artículos de circulación masiva vinculados a la prensa escrita. Estos, desde su lugar, vibran en una misma sintonía, movilizando un contenido irreductible, ácido y a la vez jovial, bajo un estilo difícilmente comparable.

Astrónomos sin estrellas instala un tipo de escritura que, pese a fluir directamente con la producción artística del presente (instancias académicas, exposiciones, comentarios en los medios escritos), logra una autonomía crítica excepcional. El autor somete a análisis tanto los puntos complejos de una obra –o artista, institución, escena, etcétera– como aquellos en apariencia anecdóticos e intrascendentes. Esto lo hace con igual destreza y grado de profundidad.

Astrónomos sin estrellas ofrece un dinamismo plagado de citas, tramas, fragmentos y asociaciones que difuminan toda especificidad de lo artístico y lo visual, entendidos como un único ámbito puro y elevado. Para Guillermo Machuca, la calidad de un recorte cinematográfico, un aforismo o un episodio histórico pueden plantearse sin problemas en paralelo a la obra de arte. Es más, muchas veces están por sobre la laxitud de los criterios validadores del arte postvanguardista o posthistórico.

Para el autor, esta falta de competencia en el orden sensible tiene un lado peligroso, que desacredita y maltrata aquello que Jorge Luis Borges señaló como la esencia de la poesía: la *pasión* y el *placer*. Pareciera ser que la voz de la crítica contemporánea ha sido hegemonizada por una actitud complaciente, carente de toda luz, rebeldía o pulsión contemplativa ligada al deleite o a sus opuestos. ¿El resultado? Un sinnúmero de justificaciones que nombran como arte aquello que puede comprenderse perfectamente como simple excedente (familiar, mental, académico, laboral, entre otros). Esto, en definitiva, pone en riesgo el lugar del arte en la sociedad. Sabemos que este desprestigio incluso sacó cuentas alegres durante el siglo XX, pero hoy en día comporta una nimiedad que aviva de forma creciente el olvido (algo parecido a la paradoja de las imágenes que han advertido autores como Baudrillard, Huyssen y Groys: en una época normada por la total reproductibilidad del mundo, nadie sabe qué mirar ni recuerda las condiciones de aquello que mira).

Todo texto aquí contenido nace de un momento y para un uso particular. ¿Cómo asumir, entonces, una posición crítica sin un necesario distanciamiento? Para Guillermo Machuca, el ajuste a un formato preestablecido no equivale a una estandarización del discurso. El autor desconfía de la actitud programática ligada a ciertos grupos o corrientes de pensamiento, atrincherados en el rigor consistente y fundamentado de la teoría y la estética o la historia del arte a duras –más preocupada por empolvados documentos que por la obra misma–. Por tanto, la distancia que establece con los objetos y contextos lo ubican al borde de lo que acontece: entre el concepto y la experiencia, entre el discurso

y su lado formal o sensible. El autor engloba este punto bajo una cita magistral del mencionado escritor argentino Jorge Luis Borges: «Siempre que he hojeado libros de estética, he tenido la incómoda sensación de estar leyendo obras de astrónomos que jamás hubieran mirado las estrellas».

Diego Maureira

PONENCIAS

Roland Barthes sostuvo que las mesas redondas y las ponencias le provocaban angustia y tedio. En cierto modo le parecían liturgias religiosas. Demasiado ego en exposición para un espíritu cuyo desapego y timidez se refugiaban en el ejercicio literario.

En mi caso, la angustia comienza antes del venerado rito; la angustia se agudiza el día anterior, con una desagradable sensación de adormecimiento muscular, previo a un ataque de pánico. Y se extiende al momento de demostrar lo presuntuoso de una inteligencia que choca con el carácter agresivo de algunas audiencias que luego bombardean de preguntas (algunas confusas, otras agresivas) a los ponencistas, para después continuar dicho rito con parte del público en algún local nocturno de la plaza (y recibir, luego de varios tragos, algo así como: “estuviste bien”, “no entendí al tipo que estaba al lado tuyo”, “tienes que leer más lento”).

Sin embargo, este “pánico escénico” suele desaparecer en contextos lejanos a la capital del país (en provincias o en países vecinos). Es posible que esto se deba a que la mayoría no conoce la biografía del ponencista, menos las historias traumáticas que uno va tejiendo a su paso en el contexto artístico santiaguino (muchas rencillas, muchos rencores, mucha competencia).

La excesiva autoreferencia no es, en este caso, arbitraria; después de todo las ponencias y mesas redondas, fuera de la angustia y el aburrimiento, constituyen espacios para la acreditación profesional, y para algunos la exaltación del ego propio (en espacios precarios el ego suele ser desbordante).

En este primer capítulo he decidido incluir tres ponencias que me parecen relevantes (dos en el país y otra en Buenos Aires). Las tres refieren a asuntos discordantes entre sí: “el artista profesional”, el dibujo expansivo y un homenaje reciente a Adolfo Couve (quien detestaba a los “artistas profesionales”, el dibujo afiebrado y también asistir a inauguraciones de arte, incluyendo las suyas).

POLÍTICA, ENSEÑANZA DE ARTE Y MERCADO GLOBAL EN EL CAMPO DE LAS ARTES VISUALES DE CHILE¹

I

Antes que nada, mis disculpas por el pretencioso título que se me ocurrió para mi ponencia. Es tan pretencioso y alambicado que cuesta recitarlo de corrido. Sin embargo, lo voy a intentar: Política, enseñanza de arte y mercado global en el campo de las artes visuales de Chile. Ni Roland Barthes, en su época de mayor lucidez académica, hubiera sido capaz de abordar semejante cuestión de manera mínimamente coherente (hay que recordar que a Barthes le producía un profundo tedio asistir a las conferencias y a las mesas redondas). Como la mayoría de los títulos de la mayoría de las ponencias, mesas redondas, conferencias, ramos universitarios, tesis universitarias, incluso algunos artículos y libros de reconocida profundidad académica, este pretencioso y ridículo título no deja de ser –por otra parte– coherente con la situación del arte actual. Funciona como un reflejo del campo artístico global. Tiene en común una cierta ambigüedad –una indefinición genérica– que caracteriza la producción artística contemporánea, en particular aquella ligada a la estética del arte vanguardista y posmoderno (aquella que se vincula al arte corporal, al arte medial, al arte relacional, al arte urbano, al arte contextual, al arte de género, los diversos activismos, el arte tipo ONG, y las diversas modas propagadas por las redes sociales, etc.). Esta producción artística global ha venido –por lo menos en mi país, Chile– siendo identificada con la gélida rúbrica del artista profesional en el marco de la profesionalización de su praxis.

¹ Escrito para las Jornadas *Misterio-Ministerio. La esfera estética ante el discurso del profesionalismo*, organizadas por el Departamento de Arte de la Universidad Torcuato Di Tella (Abril 2015, Buenos Aires).

II

¿Artista profesional, profesionalización del arte? Antes de seguir, debo confesar que ambas figuras no me provocan precisamente un interés de tipo místico o espiritual. Algo del viejo romanticismo nutre la formación de ciertas personas –como la de este ponencista–, realizada en feudos en los cuales el aprendizaje de cuestiones culturales y estéticas era concebido como una vocación, un vicio, una obsesión, un ocio activo, un pasatismo, un modo de vida, un placer, un necesario desapego de las cosas materiales (no de televisores y lavadoras, sino de una previsora jubilación que garantice una vejez digna o la creencia ciega en ciertos ideales irrealizables), en fin, algo así como una necesidad y no como una profesión, una carrera, un objetivo, una inscripción, un negocio, una disciplina, o como una clase de saber que por complejo de inferioridad discursiva debe demostrar una consistencia académica frente al tribunal del saber científico o de aquellas ramas vinculadas a las llamadas “ciencias duras” (para no hablar de la sociedad en general y la parentela y amigos confidentes que sondean el trabajo de los artistas con infinita preocupación: total se trata de que sus retoños no se mueran de hambre).

III

El artista profesional es o debe ser un lúcido manejador de las tramas que componen el circuito artístico. Debe confiar plenamente en las bondades de una obra perfectamente adecuada a los temas de moda que circulan en el contexto del arte local y mundial. Debe tener un programa; nada de improvisación, nada de hippismo bohemio. Debe saber redactar un proyecto; debe vestirse de tal o cual forma; debe tener un contacto fluido con los agentes o intermediarios de su campo de acción profesional. Para él lo ideal es que su carrera se vea coronada con su participación en las bienales más importantes del orbe, pero sobre todo si su rostro y su obra han sido seleccionadas para ocupar un lugar en publicaciones como la Taschen, o su obra es adquirida por los mejores coleccionistas y museos de la tierra. Total la carrera artística del artista profesional debiera parecerse a la carrera de un tenista profesional: no basta ganar unos *challengers* cualesquiera; tampoco algún torneo ATP de baja monta; hay que llegar a las finales de los

súper 9 o a las últimas instancias de algún Grand Slam (es decir, el proceso que significa participar en una feria cualquiera a participar en la Bienal de Venecia o la Documenta de Kassel).

IV

¿Pero qué había antes del artista profesional? ¿De un tipo de artista —el profesional— que se identifica con el arte supuestamente crítico, inaugurado por las vanguardias y que considera que su producción estética es el resultado de una estrategia de mercado (como la carrera de un tenista profesional), para quien el sentimiento es un asunto despreciable y hippie, sobre todo después de la sancionada falta de validez del artista borracho (aunque muchos de los artistas profesionales lo son), de una clase de artista reventado, perdedor, tísico, mal oliente, irreverente, suicidado bajo el ahorcamiento en oscuros faroles decimonónicos, o con la oreja mutilada, el hígado hinchado, los pulmones colapsados, escupiendo sangre, viviendo en prostíbulos de baja monta, todas imágenes abyectas e indignas que han sido por suerte superadas en el presente por una clase de artista más inclusivo, más familiar, que paga el colegio y la universidad a sus hijos, y que se encuentra perfectamente entrenado y capacitado para redactar una tesis universitaria, llenarse de postgrados, que se viste a la moda, con un complejo más cercano al de Peter Pan que al de Rimbaud, que se para sumiso y sonriente en las inauguraciones al lado de los más importantes galeristas, coleccionistas, curadores, periodistas culturales, pero a suficiente distancia sospechosa de sus colegas de profesión?

V

Volvamos a la pregunta anterior: ¿Qué había antes del artista profesional? Repasando la historia del arte, este modelo se da desde sus inicios. El Renacimiento es una prueba de ello. El artista comienza su vida profesional cuando tiene la posibilidad social de conectarse con los poderes políticos y empresariales (algo que un artista como Warhol renovó en el pop norteamericano al estrechar vínculos con gente como Jackie Kennedy, Truman Capote o Peggy Guggenheim). El poder del dinero político y también empresarial ha

acompañado al arte bajo diferentes disfraces. Pero también estos poderes se combinaron durante cuatro siglos con los significados trascendentes de la ideología cristiana y de los mitos proyectados por el pasado greco romano. Todo esto cambió con la llamada Revolución Industrial. De ahí en adelante el modelo del artista cortesano (a la manera de un Leonardo, un Miguel Ángel o un Fragonard) empezó a ser cuestionado con la imagen del artista rebelde. Citemos un ejemplo: Courbet en Francia. En Chile, esta profesionalización del arte tuvo sus comienzos con la Academia de Bellas Artes de 1849, cuyo primer director fue el italiano Alejandro Cicarelli. Siempre he comparado la pintura de Cicarelli acerca de la ciudad de Santiago desde un cerro en Peñalolén con *Buenos días señor Courbet* del pintor galo. Aquí encontramos dos modelos de artista: uno ultra académico, vestido de gala, pintando un paisaje tercermundista bajo una técnica neoclásica; otro, perteneciente a la burguesía francesa, saliendo a pintar un paisaje vestido sin el decoro o etiqueta que la academia de la época exigía. Nos encontramos con dos modelos de artista: el incumbente y el refractario. También hay que señalar que los artistas jóvenes refractarios suelen con los años volverse incumbentes (por supuesto, eximiendo a aquellos que se suicidaron o murieron jóvenes como Géricault, Van Gogh o Seurat).

VI

Este proceso de división entre los artistas de vanguardia y los artistas académicos identificó una dialéctica de las vanguardias del siglo XX de manera brutal. En Chile, el artista diplomático, aristocrático, de salón, al servicio de la oligarquía, la República o el Estado comenzó a ceder frente a los artistas de clase media y popular que emprendieron una apertura del arte a la vida dura y al espacio político. Existen varios ejemplos al respecto: todo tiene que ver con el hecho de cómo el artista se representa en su oficio. O se representa cortesantemente, o se representa en una buhardilla apestosa pasada a humo y alcohol, o se representa con el puño levantado agitando a las masas, o se representa en un estudio anglosajón con el pelo teñido de blanco, la cara maquillada y compartiendo con gente tan diversa como ladrones carreteros, prostitutas de bajos fondos, lesbianas asesinas, homosexuales putines y acicalados, rockeros perdedores y

exitosos, gente del *jet set* en una renovada escenografía del arte cortesano bajo las modas de la cultura de masas (todos seguramente habrán adivinado que me refiero a la corte de Warhol).

VII

Pero antes del blanqueado Warhol, se podrían citar otras clases de modelos de artistas (por lo menos tres verdaderamente profesionales), aunque previa a la consolidación de las universidades y de las academias respectivas: el excéntrico Dalí; el taurino Picasso; y el rebelde Jackson Pollock. Aquí se conjugan abrigos de chinchilla, moscas artificiales, castillos paradisiacos, deseos eróticos impenitentes (se decía que Picasso se arrojaba sobre cualquier fémina que osara entrar a su habitación), torso desnudo a pesar del frío, litros y litros de droga y alcohol duro, Alzheimer, ataques al corazón y muerte en un accidente automovilístico cinematográfico (como el padecido por el lloroso James Dean). Sin embargo, se nos queda en el tintero uno de los más entrañables: el chamánico y curandero alemán Joseph Beuys. En este caso, los abrigos de chinchilla y los castillos paradisiacos se unen a los nauseabundos coyotes salvajes, las sillas de cebo y las plantaciones monumentales de árboles en la desforestada Alemania.

VIII

Tenemos entonces el modelo del artista cortesano (incluyo aquí al aristócrata y al de la cultura de masas), al comprometido (no importa la causa), al activista (no importa la causa), al militante (no importa la causa), al bohemio, al lechuguino, al autodidacta, al académico, al farsante, al impostor. Pensemos en el autodidacta y el académico. Me sirvo de ambos para hablar de la situación del arte en mi país. El curador Gerardo Mosquera ha sostenido que el arte chileno sufre de un mal endémico: es el exceso intelectual. Los artistas realizan obras demasiado densas y que a la hora de explicarlas extraen un mamotreto de referencias académicas. Las razones de aquello: casi la totalidad de los artistas chilenos son universitarios (la mayoría para subsistir hace clases en la universidad). Los autodidactas están incapacitados para establecer redes de contacto y poder (un caso ejemplar es el artista autodenominado Papas Fritas,

cuya obra al no ser universitaria resulta más puntuda y provocadora que la de sus pares). El arte chileno neo-conceptualista le tiene un pavor al placer visual, pero a su vez simula poseer una espesa dimensión teórica. En el fondo, no produce ni pensadores ni artistas.

IX

Hace algunos meses el artista francés Christian Boltanski comentó –frente a unos entusiastas y aplicados estudiantes de arte chilenos– que le parecía comiquísimo que el arte se enseñara en una universidad. Para el artista europeo el arte verdadero no puede ser enseñado. No puede ser reducido a fórmulas. Significaría el peor kitsch posible: es decir, que la fórmula supere a la forma. El arte académico neo-conceptual de mi país es un arte de formulario, de fórmulas, de estereotipos. Trabaja problemas muchas veces innecesarios. Este peligro es el que Mosquera detectó en la escena chilena. ¿Malsana influencia del modelo anglosajón a nivel global? Que se academice el arte, que se convierta en un saber universitario, supone lo siguiente: que el artista ya no sea un escéptico aventurero de imaginarios posibles, sino un aplicado redactor de formularios, que sabe justificar los fundamentos teóricos de su obra, que sabe manejar a sus estudiantes en el taller, torturándolos con surrealistas sesiones de exámenes orales, que sea optimista y positivo frente a las bondades ofrecidas por el circuito artístico (aunque a veces basado en el resentimiento, producto de la cruel competencia existente en su medio profesional).

X

Esta perversa cofradía entre arte y enseñanza de arte se encuentra en sintonía con los diversos estímulos ofrecidos por el Estado y la empresa privada. Existen por lo menos más de un centenar de lobos hambrientos tras un famélico y añoso cuadrúpedo al que hay que cazar. El botín no alcanza obviamente para todos. Por ello, se necesita de redes de protección perfectamente articuladas: profesores devenidos en jurados de concursos, alumnos que han sido sus ayudantes, nepotismo o amiguismo que no sólo envuelve el campo de la cultura sino también el campo de la política (el escándalo actual de la nuera de la presidenta Bachelet es un ejemplo). Pero hay un problema más grave aún: que

muchos de estos fondos sirvan para financiar las agendas presupuestarias de las galerías comerciales y de las salas dependientes de ciertas multinacionales (que venden desde cervezas y gas licuado hasta celulares) ¡La mayoría con directorios, comités o consejos asesores conformados por gente del Opus Dei o los Legionarios de Cristo! Como supondrán, la profesionalización académica del arte termina adoptando la autocensura, incluso antes de la censura real: termina por favorecer un arte crítico, aunque completamente vaciado por el uso de un formalismo neo-conceptual timorato, blanqueado y autocastrador (¡Cuidado a la hora de meterse con los temas religiosos, sexuales, políticos, sociales, pero sobre todo con insolentarse con la empresa privada!).

XI

Para terminar, señalo dos anécdotas protagonizadas por dos obras de Juan Domingo Dávila y un evento social organizado por el coleccionista chileno Juanito Yarur. El primero, provocó un escándalo en 1994 al mostrar una imagen del prócer Simón Bolívar con rasgos negroides, un buen par de turgentes tetas, caderas voluptuosas y con un gesto manual callejero. El prócer aparecía montado sobre un pastiche visual compuesto por un caballo que recordaba una pintura de Mondrian inacabada. ¿El motivo del escándalo? Que esta insolente imagen haya sido financiada con fondos públicos (en Chile se le llama FONDART a esta altruista manera de financiar a los artistas). ¿Cómo se puede ofender los valores latinoamericanos con plata de todos los chilenos? Antes nos faltó una categoría: la del artista puntudo, que busca el escándalo donde no habría más que una respuesta de ofendidos políticos conservadores y añosas señoras provenientes de sociedades bolivarianas revividas luego por el desaparecido presidente Chávez. Dos años después Dávila terminó por colmar la paciencia de las autoridades del país cuando expuso en una sala ministerial la obra *Rota* (la palabra alude al roto chileno, nuestro personaje popular, un desprolijo sujeto campestre y ciudadano, vestido con pantalones remendados, obscenas hawaianas que exhiben los pies llenos de tierra, con una carencia masiva de piezas dentales, bueno para agarrarse a combos, pícaro y soldado aguerrido). La autocensura después de esto ha ido en ascenso. No es bien visto portarse mal (no es bueno hacer lo que hizo Carlos Leppe en la Bienal de París de 1982: comerse cuatro tortas de crema y luego vomitar en el elegante baño de la Bienal). Nosotros

tenemos la responsabilidad de ser internacionales, globales, educados, debemos hablar bien el inglés, tomar champagne en las inauguraciones y ser muy *cool* (como en buen chileno: ser más primermundistas que la gente del primer mundo).

XII

Juanito Yarur es un conocido coleccionista chileno, hijo de un difunto millonario que le legó una poderosa fortuna para satisfacer sus más profundos caprichos. La cultura, por supuesto, es parte de estos caprichos costosos de mantener, sobre todo si es que hay que combinarla con regadas fiestas ofrecidas al *jet set* criollo. El año ante pasado Juanito presentó su colección privada en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, dependiente del Estado chileno. La inauguración no escatimó gasto alguno: hubo un desfile de moda, champagne de la mejor cepa, música electrónica, un ambiente infecto de la moda hipster, y en segundo lugar, una colección compuesta por artistas internacionales y locales. De los internacionales habían obras de algunos chicos y chicas malas del sistema oficial del arte internacional: Jeff Koons, Tracey Emin, Nan Goldin, Sarah Lucas, entre otros. Los chilenos eran más fríos, más académicos, jamás se les hubiera ocurrido mostrar –como Tracey Emin, en otro contexto– una cama donde se practicó un aborto; tampoco nadie se hubiera casado con una actriz porno –la impoluta Cicciolina– como Jeff Koons. El Simón Bolívar de Juan Domingo Dávila fue realizado por un artista perteneciente a la oligarquía chilena: el costo fue alto a nivel social y familiar. Los artistas escogidos por Yarur dos décadas después pertenecen a la misma clase social: ahora –tal vez producto del actual sistema del arte académico y ferial– las tetas de Dávila y los vómitos de Leppe han sido reemplazados por minimalistas disposiciones de bolsitas de agua, minimalistas construcciones vaciadas de sentido y estetizantes fotografías que hablan de los no lugares en los espacios públicos. Este es el verdadero deseo que anida en la idea de la globalización (en Chile está de moda la internacionalización de su arte): que las obras pierdan cuerpo y que anulen su densidad periférica en la limpieza de un arte practicado en el primer mundo. Un anhelo de siempre en la cultura chilena: que la copia sea más original que el original.

DRIPPING DE TARÁNTULAS²

Existe un libro que reúne una serie de columnas del escritor y periodista inglés Paul Johnson, titulado *Al diablo con Picasso*. Conocido como un ferviente partidario de la gestión de la ex primer ministra, la severísima Margaret Thatcher, nuestro escritor británico –parecido a nuestro incombustible Hermógenes Pérez de Arce o al deslenguado Fernando Villegas– no deja de ser un defensor de los estilismos a la vieja usanza. Un sinfín de columnas y libros han salido de su pluma (los más conocidos: *Intelectuales*, *Tiempos modernos e Historia del Cristianismo*), en donde un cierto conservadurismo aristocratizante resulta coherente con la defensa a ultranza de la excelencia literaria, el estilo, la prosa elegante, las buenas costumbres sociales, el respeto irrestricto frente al arte con mayúscula o de museo (incluyendo en esta rúbrica determinadas expresiones del folclore, la mitología popular, tomando eso sí una prudente distancia de los embazados bodrios provenientes de la abyecta cultura de masas).

La columna, en cuestión, *Al diablo con Picasso* de Johnson es de 1995. Más allá de la popularidad y reconocimiento consolidado de Picasso por aquellos años, para cierto pensamiento conservador los sacrilegios a nivel moral y estético no calzan con el devenir, la evolución, menos con las mutaciones culturales insanas, contagiosas y virales; los sacrilegios a nivel moral y estético no tienen perdón; pasan por alto un origen pretérito, teológico, casto, valores que hay que defender a como dé lugar. Como algo no muy distinto a lo que ciertos

² Escrito para *El Ojo que Piensa. Segundo coloquio internacional sobre dibujo*, organizado por el Centro Cultural de España, la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Facultad de Artes y la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile (Enero 2016, Santiago de Chile).

intelectuales actuales han dicho ante el despreciable arte posmoderno. Para estos, la vanguardia clásica –por ejemplo, la de Breton, Marinetti, Malévich, Artaud, Duchamp, entre otros–, no puede ser comparada con el arte de los últimos treinta años. Que Duchamp sea el origen de todos los males actuales en materias estéticas no significa que deba ser comparado con los Hermanos Chapman. ¡Cómo se va a comparar un auténtico caballero con un par de ingleses poperos, cercanos a la estética musical de grupos banales como Oasis! Demos un ejemplo de un intelectual sumido en lo más puro del misoneísmo (misoneísmo significa terror a lo nuevo): Vargas Llosa despotricando en contra de Jeff Koons o Damien Hirst, algo que ha sido refrendado en estas tierras por escritores como Jorge Edwards.

Siempre se ha insistido acerca del carácter transgresor del Picasso cubista, sólo superado por los objetos de Marcel Duchamp. En ambos casos no se ha respetado el decoro, la belleza, las formas estables. Respecto del pintor malagueño, Johnson comenta el desagrado que le provocó una obra temprana de Picasso titulada *Retrato de Ángel Fernández de Soto* de 1903, la cual fue vendida en los 90 por ¡29 millones de dólares!

¿29 millones de dólares por tamaña bazofia? Citemos el tono socarrón de Johnson: «Este retrato en especial siempre me hace reír. Es tan confuso que a menudo lo reproducen al revés (...)». Y más adelante insiste en su diatriba con estas sabias y autorizadas palabras (hay que consignar que Johnson dedica su tiempo libre a la pintura): «No había nada especial en los dibujos de Picasso, ni siquiera cuando se esforzaba, cosa que no hacía a menudo, y los resultados invitaban al pastiche fácil. Conozco una joven, una genuina maestra de boceto –sus sombras en *sfumato* provocarían cosquilleos a Ernst sir Gombrich– que se mofa de sus amigos pretenciosos haciendo “Picassos” con una pluma sujeta a un vibrador, los llama prickassos (por *prick*, pene)».

En esta obra (“obra” entre comillas para Johnson), «el brazo derecho parece más normal pero es torpe y demasiado grande. Ambas manos –Picasso no sabía

pintar manos– tienen dedos de salchicha cruda, que dan ganas de pedir una sartén».

Si hay algo que al opinólogo conservador le molesta al momento de hablar de las artes visuales contemporáneas son los descuidos formales, los errores estilísticos, el libre curso de la expresión. Demasiada calle. Para dichos opinólogos no hay nada más canónico que el dibujo. El dibujo responde a leyes inmutables; no se puede mezclar la excelencia académica con el primitivismo exótico. Las reglas del dibujo son claras: representar con claridad el espacio, las figuras y las imágenes simbólicas. Claro, hay excepciones a la regla. También son admisibles ciertos excesos técnicos, como el exhibicionismo descarado de las habilidades propias. Por un lado, está el dibujo clásico sobrio, y por otro, las piruetas a lo Paganini. Demos dos ejemplos de esto: Rafael Sanzio y Miguel Ángel. El buen dibujo y la pureza formal y el ardor de un prometeico artista sublime.

La historia oficial ha enfatizado, por otra parte, el valor subversivo del color en la pintura moderna (desde Delacroix hasta los postimpresionistas). «La esencia de la pintura radica en el color», sentenció Hegel. En la pintura moderna, el color adquiere presencia viva, adquiere el valor de un signo, se exaltan muchas veces sus aspectos materiales y gestuales. Sin embargo, no me parece enteramente satisfactoria la hipótesis que dice que gracias a estas liberaciones se haya roto con ciertos prejuicios burgueses relativos a que la presencia cruda del color y la materia pictórica habrían instalado una carnalidad contradictoria con una concepción frígida del cuadro y la pintura. Se trata de una frigidez donde el dibujo clásico haría un papel teológico, purificador, una verdadera sublimación de los aspectos carnales de la pintura.

Es más: creo firmemente que no es tanto la explosión de la materia pictórica lo que ha provocado un malestar indigesto en los defensores de la estética clásica. No es lo mismo decir “este sujeto es un mal pintor”, a decir, “este otro es un mal dibujante”. Después de todo, el dibujo responde a reglas mentales, y la pintura a

desbordes emocionales del cuerpo. Se trata de un cliché que ha dominado siglos de producción estética. Mucho de la llamada “mala pintura” o “pintura bruta” ya no asusta a nadie. Pero como todo cliché, este mito se sustenta en fórmulas o estereotipos que no tienen nada que ver con la vida concreta. Mucha de esta clase de pintura ocupa un lugar destacado en el mercado del arte. Son más decorativas que eróticas; reproducen fórmulas y no formas vivas.

Pero con el dibujo no se juega, diría Paul Johnson. Ubiquémonos en el momento de la crisis del arte y la estética clásica, en la segunda mitad del siglo XIX. No sólo se aísla la sensación visual, sino también se transforma el dibujo. Este no desaparece, se transfigura. De ahí la importancia para Greenberg de Van Gogh y Gauguin para situar los orígenes del arte moderno. En la obra del primero, junto a la exacerbación del gesto y pasta pictórica, ocurre una distorsión o deformación del dibujo ininteligible para el gusto de la época. Es lo que decía el psiquiatra de Van Gogh: «Este muchacho no sabe dibujar». Y con la obra del segundo, Gauguin, aparece un dibujo tallado, escultórico, traducido en Europa bajo la rúbrica despectiva de “lo bárbaro” (lo que equivale a decir “lo feo”).

Los desvaríos de muchos artistas del dibujo contemporáneo suelen estar acompañados de visiones trágicas, patéticas, o de actitudes malcriadas gracias al abuso desmedido de drogas, alcohol y otros estímulos. Henri Michaux y luego Jean-Michel Basquiat constituyen dos buenos ejemplos. Como se sabe, Michaux era un fiel defensor del uso de todo tipo de drogas para ejecutar sus célebres dibujos y acuarelas. Para él, el dibujo no tenía límites. Podía usar cualquier soporte y cualquier instrumento (malas prácticas que escritores como Johnson prohibirían o expulsarían, si pudieran hacerlo, de su ciudad utópica).

Cuestión que Basquiat llevó al límite. Poeta urbano, dibujante y pintor graffitero, de quien se dice que en sus últimos días había hecho perder la poca paciencia que le quedaba a la mayoría de sus amigos y cercanos, todo esto producto de sus malas maneras y de su exceso con las sustancias ilegales más refinadas del ámbito newyorkino.

Volvamos a Michaux. Consignemos una anécdota. Cuenta que con unos amigos cruzaban la selva ecuatorial, no paraba de llover en días, estaban empapados y junto a las cataratas torrentosas había alimañas molestas por doquier. Y entre el espesor de la selva emergían ciertos nativos pintarrajeados en señal de guerra. Hasta que encontraron una cabaña aparentemente deshabitada. Aquí daba lo mismo cierto ateísmo vanguardista: al unísono todos agradecieron al divino. Pero al entrar a la capacha se encontraron con una tamaña y desagradable sorpresa. El refugio estaba completamente habitado por unas gigantescas tarántulas. Michaux cuenta que a modo de catarsis agarraron a los arácnidos a machetazos, provocando un *dripping* –a lo Jackson Pollock– compuesto de los correspondientes fluidos y de las múltiples partes amputadas de las exóticas criaturas.

Un *dripping* de tarántulas significa una mezcla insolvente para el gusto tradicional, que piensa que la pintura, el dibujo, la gráfica, incluso la escultura deben correr por su propia cuenta. Todo debe ser acotado de manera feudal. Hay que poner atajo al desorden. Hay críticos internacionales que me han comentado la manía de los chilenos por clasificarlo todo. Que afuera nadie habla de pintura o escultura, sino de piezas visuales. Aquí uno es o no es. O se es pintor, escultor, grabador, fotógrafo, historiador, crítico, teórico o filósofo vinculado a la estética.

Volvamos al ejemplo de Van Gogh. Se podría decir que su dibujo se hace pictórico, y viceversa. Algo que se ha proyectado hacia el graffiti contemporáneo, luego de pasar por los diversos informalismos. Otro ejemplo: Joan Miró. ¿Pintor o dibujante? Mi respuesta: da lo mismo. La autonomía del signo hace que la pintura y el dibujo pierdan sus contornos precisos. Algo que distingue al graffiti callejero. El dibujo y la pintura se unen como se unen los cuerpos incestuosos. El spray sintético resulta un instrumento o medio que oscila infecciosamente entre la calle y el arte (y pocas veces por la comisaría). Es un medio terrorista, aunque produzca muchas veces una multitud de signos que sólo pretenden expresar el ego alicaído del autor. Muere cuando las miles de firmas se parecen

entre sí: nada más lejano a la distinción y autonomía del artista y del arte. La expresión de por sí no es un derecho natural; uno se gana el derecho a mostrar el producto de un lenguaje forjado en el rigor y la necesidad.

Sin embargo, esta expansión del dibujo ha tenido paradójicamente sus costos a nivel corporal («El medio es el mensaje», según una conocida sentencia de Marshall McLuhan). Por muchas razones se ha vuelto sedentario. Esto me recuerda una ácida crítica de Nietzsche a Kant: dijo que Kant pensaba con el trasero, cuando el pensamiento hay que hacerlo caminando. Ahora gran parte del dibujo se hace sentado frente a un computador. Está conformado por una multitud cuasi infinita de traseros digitales. Es cierto que a diferencia del viejo Kant, estos traseros actuales viajan a través de las redes sociales.

Cuando estudiaba artes en los años 80, la mayoría de mis amigos y conocidos pintores –Bororo, Samy Benmayor, Carlos Bogni, Pablo Domínguez, Hugo Cárdenas, Manuel Torres, Natalia Babarovic, Pablo Langlois, Mauro Jofré, La Contingencia Psicodélica, entre muchos otros– iban a todas partes con cuadernos y carpetas. También con cámaras fotográficas analógicas. Muchos coleccionaban lápices de diverso tipo. Bosquejaban la ciudad, dibujaban en bares, rayaban papeles en nocturnas fiestas o carretes. Incluso los llamados artistas entre comillas conceptuales mostraban bocetos de futuros videos o instalaciones. Era un arte de bitácoras, de hojas de ruta, transitando en aguas dulces o turbulentas o picadas; reproducían la belleza de los parques y la patética atmósfera de bares mortecinos, ubicados en oscuras calles de la ciudad.

Algo que dejó de manifiesto la muestra del venezolano Abdul Vas en el MAC de la Quinta Normal en el invierno recién pasado. Ahí se vieron dibujos y gráficas de plumíferos bizarros, la mayoría pasados a cerveza. Lo contrario a ciertos buenos modales del dibujo académico, sin importar que la estética a lo AC/DC de Abdul Vas se encuentre, más allá de estos confines, perfectamente legitimada en la llamada industria cultural.

Pero volvamos a mis amigos y conocidos de los 80. Aún conservo muchos de sus dibujos y algunas de sus acuarelas y óleos desteñidos por el paso del tiempo. Forman parte del patio trasero del arte. De un arte que resulta cada vez más difícil de ser enseñado en las academias correspondientes. A pesar de esto, estos bosquejos, estas bitácoras siguen teniendo un fin práctico: favorecen un entrenamiento de la percepción visual, en la medida que inhabilitan la paranoia pública que implica bosquejar en un computador en lugares atestados de gente, copado por los llamados “amigos de lo ajeno”. Ahora prácticamente no se ven dibujantes urbanos. Se parecen a los fotógrafos antiguos o a los molestos chinchineros. Se decía que Picasso dejaba en muchos restaurantes y bares servilletas con monos y garabatos (los mismos que Johnson asocia al dibujo manchado por la mugre de la vida y la experiencia urbana y social, y que se expresan en los dedos regordetes del pintor malagueño, parecidos a salchichas crudas y que le daban ganas –por consiguiente– de pedir una sartén).

REFUGIO EN UN ESPEJO ³

I

Hace algunos años, en una librería del centro de la ciudad, le escuché decir al fallecido escritor argentino Rodolfo Fogwill (autor de la mítica novela *Los Pichiciegos*) lo siguiente: «No me interesa la literatura de Adolfo Couve, la encuentro anacrónica, me aburre, no me calienta». Obviamente, las formas y contenidos de la escritura de Couve no podían calzar con el estilo deslenguado y de intelectual punketa de Fogwill, estilo producido en un contexto político represivo y alternativo a la vez (lleno de putas, rockeros, terroristas y yonkis en general). Sin embargo, el escritor argentino alabó un texto de Couve acerca del Perseo de Cellini. Destacó el comienzo de éste. Encontraba que tenía una calidad literaria desbordante. Cito a continuación fragmentos del texto en cuestión:

«Los atardeceres sucesivos han aletargado para siempre la otrora próspera ciudad de los Médicis, la majestuosa Florencia. Hoy deambulan por sus calles empedradas turistas que, atraídos por la fama de su historia y de sus obras, acuden a admirarla (...) Calles que conocieron el silencioso paso del Dante, meditabundo, deslumbrado ante el bullicio de la obra que ensordecía su mente. Calles turbulentas, no de forasteros, como ahora, que solo siguen itinerarios impuestos. Calles que supieron de crímenes, revoluciones, resistencia, pillaje, fiestas, desfiles, procesiones, amor, saber y milagros (...) Calles que escucharon el grito de Lorenzo clamando venganza contra los asesinos de su hermano (...) Calles que llevaron al pueblo aterrado junto al púlpito de Savonarola, demente, sediento de justicia apocalíptica, iracundo en su imposibilidad de doblegar las conciencias (...) Ciudad que una noche, alumbrada por antorchas, vio girar sus goznes para dar paso a la invasión de Carlos VIII, niño aún, perverso, ofuscada la razón por ensueños irrealizables, empeñado en emular a los héroes del pasado. Excesos, pependencias, comercio».

Hasta aquí la cita.

³ Escrito para el coloquio *Adolfo Couve 20 años*, organizado por el Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile en el Museo de Arte Contemporáneo (Junio 2018, Santiago de Chile).

II

Dejemos de lado la perspicacia de Fogwill al ir a contrapelo de sus posibles prejuicios y resistencias a nivel estilístico y también a nivel existencial. Pensemos ahora en el Couve pintor. En muchas de sus clases, le oí decir a Couve que escribir le parecía más difícil que pintar. Se refería, obviamente, a una de las tantas maneras de concebir la pintura. En este caso, una clase de ejercicio pictórico centrado en una concertada economía de medios: la levedad de una mancha, una silueta difusa, luces y sombras sobre cuerpos y objetos cotidianos y mínimos. En lo posible, sin contenidos exaltados, sin anécdotas innecesarias. En síntesis, una belleza de tipo sacerdotal, que Couve remitía a la pintura de Juan Francisco González y Pablo Burchard, donde el artista se inspira gracias a los efectos lumínicos de una realidad huidiza, leve y transitoria. En fin, un tipo de concepción de la belleza refractaria a las inflamadas retóricas del arte académico (David, por ejemplo) o de la estética comprometida a nivel ideológico (el arte panfletario, por ejemplo).

III

Esta distancia de una pintura retórica, contenidista, Couve la expresó en una frase repetida cientos de veces por él en sus clases: «La belleza es poca cosa» (volveremos después sobre esta sentencia). Pero en la literatura esta economía prescinde del gesto —como el pictórico— realizado a una velocidad llevada a cabo entre el ojo, la mano y el lienzo. A menos que la escritura se base en el gesto manual de escribir (como cierto surrealismo automático a lo Robert Desnos y sus autohipnosis dirigidas, donde la mano debe ser tanto o más rápida que el pensamiento). Roland Barthes sostuvo que el gran protagonista de la pintura no había sido el ojo, sino la mano. Los instrumentos o medios pictóricos afinan el ojo, como los instrumentos o medios musicales afinan el oído. Más que una sacerdotal percepción de lo visual y auditivo, de lo que aquí se trata es de una construcción cultural hecha a base de sistemas y tanteos, de esquemas y ejercicios, de técnicas que hacen de lo estético un conjunto de protocolos donde el cuerpo requiere de mediaciones para captar aquello que se entiende por realidad.

IV

Los instrumentos y medios educan para la fiesta de la percepción; también para representar o figurar la realidad. Aquí no existe—como insistió el estructuralismo—

un puente necesario y natural entre el lenguaje y la realidad. Esto Couve lo tenía plenamente asumido. Entre la pintura y la literatura, existe o existía, en su caso, un término o actividad conectiva: la enseñanza de arte. Hacer clases para Couve era la forma, presumo, de unificar en parte los campos de la visualidad y la escritura. Hacer clases parecía reportarle un trauma necesario. Había que hablar de lo que se ve, de lo que se percibe, todo esto bajo un lenguaje que, según Foucault, no puede traducir la distancia entre las palabras y las cosas, los enunciados y las visibilidades, lo que se dice y se observa.

V

Muchas de sus clases eran histriónicas, teatrales, intensas a nivel corporal y visual. Couve nunca estaba quieto, se movía entre el telón de imágenes y el pasillo principal, lado a lado abarrotado de alumnos. Eran sesiones contradictorias con la economía del lenguaje que exigía para el arte y la literatura. Sin embargo, grandes pensadores y escritores han sido decepcionantes profesores en términos teatrales: pienso en Hegel o Nietzsche, dos indiscutibles luminarias, uno del pensamiento racional y el otro del estilo literario jovial. Couve como profesor era hiperkinético, exaltado, vehemente y también culto, educado, ilustrado, más literario que académico, más sensible que magisterial, y a veces más escapista que disciplinado (en muchas ocasiones simulaba un enojo frente al alumnado para irse iracundo de la sala y no hacer clases, cuestión que ahora no se podría hacer bajo ningún motivo, so pena de ser acusado y adiestrado).

VI

Esta relativa falta –para algunos– de prolijidad académica, Couve la complementaba con un abierto desprecio frente al campo de la sociología y de las ciencias humanas en general; pero sobre todo frente a ciertos historiadores del arte contruidos en base a fatigosos estudios de documentos y referencias carentes de aprendizaje experiencial o sensible. Para Couve la enseñanza del arte no pasaba necesariamente por la enseñanza académica del arte. En los tiempos actuales, su concepción del aprendizaje estético no tendría el más mínimo valor para una clase de enseñanza del arte centrada en cuestiones como los currículos actualizados, la carrera docente, las acreditaciones universitarias y toda la serie de instancias que hacen que un intelectual tenga que ascender laboralmente desde su juventud hasta su vejez (un amigo recién ascendido a Profesor Emérito de una universidad tradicional de la plaza, me dijo que ahora estaba tan cansado que solo había que esperar la muerte).

VII

Volvamos al Couve profesor. Recuerdo –cuando estudiaba teoría e historia del arte a mediados de los 80 del siglo pasado– que algunos de mis compañeros ponían en duda las competencias de Couve en términos de conocimiento de la historia del arte. La crítica era la siguiente: Couve no conocía ciertas referencias que venían del llamado postestructuralismo: el psicoanálisis, la lingüística, la teoría del deseo, el postmarxismo. Por tanto, su enseñanza del arte pecaba de impresionista, conservadora, idealista, clasista (y todos los *istas* imaginables hoy en día); su enseñanza estética provenía de ciertos clichés deudores de cierta concepción idealista del arte: el desinterés estético, la genialidad expresiva, las distinciones entre el genio y el talento a la hora de explicar la aparición del acto creativo (todo esto en dictadura, donde el arte y la literatura local habían unido arte y política a partir de las intervenciones urbanas, el arte corporal y una reflexión en torno al soporte fotográfico).

VIII

Respecto de la diferencia entre aquellos que tienen talento y aquellos que no lo tienen, recorro a una anécdota de los años ochenta. En el casino de la Escuela un músico amigo de Couve le dijo entre sollozos lo siguiente: «Estoy fregado, no tengo talento». Al parecer, el músico apenas podía ejecutar una correcta pieza de piano de Chopin. Insistía: «No tengo talento». Couve lo miró hasta que le dijo, a modo de consuelo, que él –Couve– tenía talento, pero que estaba tan fregado (cagado) como él. Todo esto expresado en una época donde las fuerzas militares habían entrado al casino de la Escuela y se habían llevado en una protesta a más de doscientos alumnos presos (Couve siempre ironizaba acerca de enseñar a Rembrandt después de una protesta callejera, en los subterráneos de Macul).

IX

En rigor, Couve nunca tuvo en clases una posición dogmática frente a llamada estética clásica. Había otra cosa. Se trataba de ciertos fantasmas que habían hecho de determinada pintura y de cierta literatura un espectro bañado por sombras. Las luces habría que encontrarlas en una zona difusa alterna a la irrupción de la

fotografía en el siglo XIX. Y después en su expansión hacia el ámbito político y masivo. Sin embargo, Couve usaba en sus clases reproducciones fotográficas de obras de arte producidas bajo una técnica primaria (como la escultura y la pintura clásica). Couve usaba transparencias y diapositivas de obras de Velázquez y Cézanne, entre tantos otros. En el presente, se puede decir que la fotografía analógica es el aura de la imagen digital (que Couve no alcanzó a conocer en toda su magnitud).

X

La fotografía analógica es el aura de la imagen digital. Obviamente, Couve no podía haber avistado en su plenitud la era de la imagen globalizada en términos mediáticos. Esto invoca una vuelta a la sentencia antes dictada acerca de una frase recurrente de Couve, y que decía: «La belleza es poca cosa». Esta sentencia sugiere aplazar el juicio; sugiere nunca definir con precisión los juicios y seres correspondientes a lo estético y también a lo humano en general. Que la belleza sea poca cosa pareciera oponerse a ciertas superlativas instalaciones artísticas en el arte actual (muchas llenas de retóricas redentoras o propias de una empresa ONG).

XI

Lo paradójico reside en que la economía de lo mínimo coincide con la economía de lo máximo (un cierto barroco de lo escueto y lo excesivo, del silencio y del ruido: aquí Churriguera y Mondrian valdrían lo mismo). Las instalaciones actuales parecieran definirse por lo que no son: ni pintura, ni escultura, ni arquitectura. Couve hablaba siempre de una economía de medios llevada al límite (una mancha o una novela de una página). En esto era un minimalista inconsciente, un modernista más actual que muchos actuales avejentados antes de comenzar a producir arte. El arte –da lo mismo la época– no puede definirse de manera unificada; ni siquiera como un reflejo especular. Los espejos ahora ya no ofrecen ninguna clase de refugio; nos impiden soñar. Una frase final de Couve en un texto sobre *Las meninas* de Velázquez nos indica algo que ha estado siempre presente en un sujeto que busca aliviar su carga existencial frente a una imposible imagen de sí mismo. Citémosla para terminar: «Es como buscar refugio en un espejo».

TEXTOS DE CONTINGENCIA
(ARTE Y ENSEÑANZA DE ARTE A NIVEL LOCAL)

La enseñanza de arte en Chile ha sido decisiva a la hora de analizar el circuito artístico. Desde los albores de la dictadura hasta hoy las escuelas de arte se han multiplicado en la región. Algunas siguen su curso y otras han debido cerrar sus puertas de manera definitiva; lo mismo ha pasado con muchos centros de formación superior (esto no ocurre con las carreras de prestigio como medicina o ingeniería, que se enseñan en universidades tradicionales y en algunas privadas).

Sin embargo, no hay que ser tan pesimistas. Nunca ha habido una luz tan potente que no admita filtraciones de sombras en contextos precarios como el nuestro. Fuera de las universidades existe todo un mundo para un artista en formación: la calle (de Cerrillos a Las Condes), las instituciones culturales, los eventos deportivos, las calamidades naturales, los desmanes callejeros, los libros y textos que se consiguen por deseo, las visitas periódicas al cine, al teatro, el contacto entre gente de distintas clases sociales (arribistas y abajistas), juntarse con escritores, gente de la TV, la farándula o de cualquier otra expresión cultural, el amor en tiempos de vigilancia sexual.

ARRIBA Y ABAJO (ESCUELA ABAJISTA)

I

Entré a hacer clases a la Universidad ARCIS cuando era un instituto, a fines de los 80 del siglo pasado. Fui invitado por mi amigo Roberto Merino, quien me pidió que lo reemplazara. Por tanto, heredé un curso que dictaba la crítica literaria Soledad Bianchi, esposa del pintor Guillermo Nuñez, en la carrera de literatura. El director, si mal no recuerdo, era el filósofo Carlos Ossandón. Yo con suerte había llegado a los 28 años. Sin embargo, había sido ayudante de Pablo Oyarzún en la Escuela de Artes de la Universidad de Chile entre los años 87 y 89, en momentos que expiraba la dictadura militar. Ossandón me dijo que hablara de lo que quisiera; total en este centro de estudios existía lo que algunos denominan “libertad de cátedra”. En ARCIS, como se sabe, la “libertad de cátedra” tiene que ver con la libertad de pensar y discutir acerca de temas abiertos en términos ideológicos. Da lo mismo: la ideología nunca ha supuesto una libertad de ninguna especie. Lo cierto es que hice clases en la antigua licenciatura de literatura que cerró unos años después. Luego ingresé como profesor a la Escuela de Artes; ahí me sentí como pez en el agua. Estaban –si la memoria no me falla– Pablo Langlois, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Osvaldo Peña, Fernando Undurraga, Carlos Catalán, Carlos Pérez Villalobos, Willy Thayer, Gustavo Poblete, Mario Soro, Carlos Donaire, Guillermo Frommer, Sergio Rojas, Gonzalo Arqueros, el Flaco Sanfuentes, Vera Carneiro, entre los que alcanzo a recordar (y en sus comienzos gloriosos, en plena dictadura, los siguientes nombres: Gonzalo Díaz, Justo Pastor Mellado, Diamela Eltit, Gracia Barrios, Alberto Pérez, Gaspar Galaz, Nelly Richard, Pablo Oyarzún, Eugenio Dittborn, Carlos Flores del Pino, Carlos Ortúzar, entre otros).

II

Pero quiero recordar una situación especial que me ocurrió cuando hice mis primeros pasos como profesor impostado de literatura. Tenía pocos alumnos; no recuerdo más que nueve. Dentro del grupo, había uno que se coló a modo de oyente. Estaba travestido de mujer: sus piernas no estaban depiladas, tampoco sus brazos, y tenía una sonrisa burlesca parecida a la del Guasón, el personaje de la saga Batman. Yo estaba nervioso; no por este bizarro personaje, sino porque tenía que hacer una clase –de sociología de la literatura– frente a la que no me sentía a gusto y menos competente. Tenía que pasar unas tediosas páginas del filósofo marxista Lukács. Al terminar el martirio académico, los alumnos se despidieron de mí de manera gentil. Pero a diferencia del grupo, el travestido personaje se paró en la puerta de entrada y desde ese zaguán amarillento –preocupado de que todos oyeran su performática despedida– me susurró lo siguiente: «Chao, Machu», acompañado de un beso sonoro de labios cerrados.

III

Después supe que el bizarro personaje era un connotado escritor de crónicas y novelas de género sexual. Simultáneamente, en la Escuela de Artes había otros sujetos de desviada personalidad. Cuestión que me pareció estimulante desde el punto de vista de la enseñanza de las artes visuales. Al igual que en la Universidad de Chile, ahí confluían desde gente de las llamadas clases populares hasta cuicos abajistas, la mayoría atraídos –o sus padres– por la onda impartida en este inédito espacio universitario. Hice clases, durante años, en las Escuelas de Diseño, Danza, y por más de treinta años hasta hoy en la Escuela de Artes (la carrera actualmente se llama Arte y Cultura Visual). Por lo menos hasta mediados de la primera década del 2000, si uno revisa estadísticamente los artistas que circulan o que circulaban con relativo éxito en la escena local, un porcentaje significativo venía de la ARCIS. La confluencia entre las clases populares y la proveniente de la burguesía abajista (no necesariamente adinerada) resulta, en ciertas condiciones, necesaria e imprescindible para el condimento de un arte transversal, crítico y tenso a nivel político. Resulta una de las pocas cazuelas transversales en términos de cocción carnal y vegetal.

IV

Esta tensión a nivel de clases se ha mitigado con el tiempo. No es un problema específico de la Universidad (más allá del desastre financiero altamente conocido). Tiene que ver también con una separación de clases a nivel del país en su totalidad. Están, por tanto, las escuelas de arte cuicas y las cada vez más decrecientes escuelas de arte populares o “proletas”. Consideremos algunos insignes egresados burgueses abajistas de antaño: Pablo Langlois, Cristián Salineros, Kika Mazry, Martín Rivas, Sebastián Preece, Catalina Gelcich, Patrick Hamilton, Catalina González, Livia Marín, Demian Schopf, María Jesús Montes, Claudia Lee, Andreas von Gehr y Nicolás Maning, por nombrar algunos.

V

Una escuela abajista supone gente que sube y baja, que se conecta con la trama urbana y topográfica de las ciudades y del país en general. Lo mismo que en la antigua Grecia. Muchos pensadores de aquella época escuchaban los relatos de gente que había viajado y vuelto a la península, gente que traía experiencia e informaciones de remotos lugares. La antigua ARCIS era eso: la ida y vuelta de gente que traía mensajes de distantes y remotos lugares, que traspasaban fronteras sociales, económicas y culturales; que escuchaban modulaciones idiomáticas disímiles, que se hacían unos los flaites y otros los cuicos.

EXCESO DE MODERNIDAD

I

Hace un par de meses fui invitado a conocer el Centro Nacional de Arte Contemporáneo ubicado en la comuna de Cerrillos. Luego de un viaje en automóvil por una extensa carretera, llegamos a lo que hasta el año 1967 era el principal aeropuerto de Santiago. La estructura del lugar se encontraba en perfectas condiciones. Grandes parques y explanadas circundan una sólida y a la vez estilizada torre de control aéreo, acompañada por sus correspondientes accesos y dependencias. Lugar ideal para albergar salas de arte, oficinas de administración y sectores destinados a la conservación museal. Prácticamente no había edificios de altura en el inmenso perímetro que se inicia con el Museo Aeronáutico. Por tanto, todo quedaba enmarcado en un proyecto cuya eficacia visual tendría que ver con un modernismo a gran escala y en vías de desaparición, destinado ahora a convertir las artes visuales en un homenaje al racionalismo del siglo XX, donde lo estético se funde con los espacios urbanos homogéneos, perfectamente recortados y surcados otrora por naves aéreas viajando en diferentes direcciones. Algo que permite, por ejemplo, desintoxicar el nudoso tramado que rodea en la actualidad al fálico edificio Titanium, que colinda con las comunas de Providencia y Vitacura (sin grandes explanadas, lleno de ruido, microbuseros matarifes y taxistas wachiturros).

II

En aquella ocasión también se mencionó que se trataba de un centro experimental de artes visuales. Un centro de investigación y no un museo de arte contemporáneo. Siempre he pensado que en Chile lo importante no consiste en investigar o desenterrar documentos (más bien hay que producirlos); no estamos ni en Alejandría ni en Roma. Somos un país sin grandes monumentos. Tal vez por ello, la necesidad de palear dicha carencia ha redundado en una sobre-

teorización a nivel de los textos y la reflexión escrita. En Chile las palabras valen más que las imágenes, aunque en los últimos años la tradición lecto-escritural ha ido cediendo terreno ante la multiplicación de una variada gama de consumidores mediatizados, a quienes les seducen las imágenes virtuales con toda su cacofónica gama de efectos sonoros.

III

En la Antigua Grecia a los bárbaros se los identificaba con los tartamudos: los que no sabían hablar. Por tanto, no sabían pensar. Eran demasiado lentos. Babeaban y no podían terminar a tiempo las frases. Eran tildados de “idiotas” (no podían participar a nivel jurídico o político). Estando hace algunos años en París, un compatriota pidió en una panadería una *baguette* rellena. El dependiente le preguntó con paciencia cuáles eran los ingredientes. Mi coterráneo dudó y dudó; balbuceó. Entonces, el vendedor dijo, en un francés que tampoco yo entendía y por tanto traduzco a medias: «¡el siguiente!». No hay paciencia para el tartamudeo del chileno internacional (menos para el tartamudeo del artista visual chileno). En Chile el tartamudeo se ha vuelto moneda corriente en las actuales generaciones. Por otro lado, no se habla de algo tan nuevo: a nivel cultural somos una nación hecha a base de fragmentos, residuos, retazos, frases rotas, imágenes trucas, copias, plagios, monumentos parchados y retocados, todo esto atravesado por una espacialidad hostil y una temporalidad en constante retraso. Aunque a veces el chileno pretende ser tan o más moderno que el habitante de Tokio, París o Nueva York (¡tanto *look* circulando por las calles de Santiago!).

IV

Todo lo anterior se contradice con la aparente limpieza modernista del Centro de Cerrillos en cuestión. Desde las antiguas torres de control podemos observar una perspectiva que –a pesar del *smog*– nos recuerda, a una escala más reducida, unos jardines versallescos de tonos pasteles y manchas borrosas dignas de un Juan Francisco González. Es posible encontrar excrementos de perro en este amplio espacio de tono azumagado. Pero este espacio moderno y eficiente nos lleva a la siguiente reflexión. Se trata de algo que le he escuchado a algunos

arquitectos: en Chile lo más grave no ha sido la despreocupación del Estado respecto del patrimonio colonial, barroco y neoclásico, sino que tiene que ver con el descuido de la arquitectura moderna o modernista de la mitad del siglo pasado. Basta con echar un vistazo en algunos sectores del centro y en algunas comunas como Providencia y Ñuñoa. Algunas de estas construcciones han desaparecido o se han reconvertido en institutos privados, jardines infantiles, peluquerías o restaurantes multiculturales.

V

Respecto de las llamadas artes visuales, su proceso de modernización estética tuvo su máxima expansión en la primera mitad del siglo pasado. Hablamos de las vanguardias internacionales. Pero para ser exacto habría que situarse un poco antes en la historia. Habría que situarse en el contexto de los primeros movimientos modernistas de la segunda mitad del siglo XIX, por lo menos desde el impresionismo en adelante. La modernidad estética de estos movimientos no se encontraba respaldada por la crítica de la época; una crítica oficial atrasada y miope frente a las profundas convulsiones visuales efectuadas por ciertos artistas refractarios o derechamente rebeldes. Para el crítico de salón, la pintura desde Manet hasta Cézanne era un canto a la indecencia y la mala forma. La *Olimpia* de Manet ilustraba un demoniaco gato negro, con los pelos erizados, desafiando a un espectador hipócrita, que lo único que deseaba era enfrentarse a corta distancia a la pilosa y enigmática –para la época– negrura de las partes amoratorias de una prostituta que, de manera desafiante, lo convertía en un *voyeur* anónimo y descarado.

VI

Por lo tanto, el artista estaba obligado a encontrar sus coetáneos en escritores cuya poesía o escritura sintonizase con lo que ellos hacían en pintura. Citemos a algunos de estos adelantados literatos: Mallarmé, Apollinaire, y luego Tzara, Breton, Marinetti, Artaud, entre otros. En Chile este proceso comienza con la pluma actualizada de Jean Emar, Vicente Huidobro y ciertas obras del grupo Montparnasse (1923). Todo esto se radicaliza desde los años 60 hasta el arte desarrollado durante la dictadura. Nombremos algunos de sus literatos epígonos

más importantes: Nicanor Parra, Juan Luis Martínez, Enrique Lihn, Diamela Eltit, Raúl Zurita y Gonzalo Muñoz. En este marco, los catálogos –por citar solo un soporte privilegiado– funcionaban como textos visuales; los artistas hacían de su obra tejidos textuales, y los escritos no ilustraban los procesos visuales, tampoco los describían, sino que establecían una relación de productividad mutua. A nivel visual, lo más productivo de esta clase de arte neovanguardista fue la presencia del cuerpo (carcelario, prostibulario, transexuado, enfermo, clandestino, torturado, mal alimentado, con todos los etcéteras pertinentes).

VII

Pero volvamos a la producción escrita: no solo habría que hablar de los catálogos y las producciones donde texto e imagen establecían relaciones de producción mutuas; también habría que destacar el aporte de la crítica literaria y los estudios a nivel lingüístico que le dieron a nuestra neovanguardia su sello distintivo. Junto a la estética filosófica (de raíz germana), el campo de los estudios literarios hizo posible el desarrollo de una crítica donde el signo cultural fue adquiriendo una relevancia que superaba las gastadas lecturas llevadas a cabo por la fenomenología y las ciencias sociales de cuño materialista. Recuerdo perfectamente en los años 80, cuando era estudiante universitario, que a las exposiciones importantes no solo iban artistas visuales sino también literatos (incluso gente del teatro, el cine y la política). Esto ahora no ocurre. A las exposiciones solo van personas de las artes visuales (fundamentalmente estudiantes y egresados ambiciosos por figurar).

VIII

Los artistas visuales de las últimas generaciones no se contactan con sus pares escritores. Esto ha tenido su consecuencia en la crítica actual de arte, y también en las obras alimentadas por dicha crítica. Cuestión paradójica: el arte actual ha perdido todo tono fijo a nivel genérico, pero sin embargo se ha vuelto excesivamente especializado y ombliquista. Ya se ha dicho que ciertas obras de arte chilenas se parecen al registro de un documento de validación académica o de concurso público. El artista tiene que explicar los fundamentos

y procesos de su obra, aspirar a sacar un magíster, desconfiar de todo gesto melancólico o desapegado de una vocación que se mueve en constantes arenas movedizas. Los artistas solo hablan de artes visuales, pero no de sus procesos sino de sus efectos. Y estos efectos tienen que ver con la rentabilidad de la obra y su capacidad de inscripción en el mercado local y global del arte. Aquí no hay espacio para la literatura, el callejeo urbano o las largas tardes, a veces lateras (el aburrimiento también es parte del proceso estético), en las que uno solía ir a los centros o circuitos culturales para internarse en el cine de Herzog o Bergman.

IX

Un centro de investigación artístico entraña un aspecto positivo y otro negativo. El negativo consiste en proseguir esta profesionalización academizante del arte. O sea, convertir una actividad inútil en términos prácticos en algo carente de humor y necesidad. Lo que haría es evacuar de la experiencia estética la incertidumbre otorgada por cuestiones insondables como el erotismo y la muerte. O también para hacernos sentir que la vida no hay que sostenerla en base a ciertos gestos de desapego y, por tanto, dejarla a una cercanía arribista de la ciencia y la moral. El lado positivo, creo, tendría que ver con lo siguiente: con volver a reabrir las fronteras entre el ámbito ensimismado de las artes visuales y el campo vecino de la literatura (y también del cine). Se trata de una opción que apuesta por el desapego y el humor estético. Por lo menos, este es el objetivo que pareciera animar –para mí, de manera ideal– el proyecto de este Centro Nacional de Arte Contemporáneo (qué título más largo) en su inicio: unir a Heartfield con Tzara, a Picasso con Apollinaire, a Vargas Rosas con Jean Emar, a Pierre Restany con Yves Klein, a Ronald Kay con Eugenio Dittborn, a Nelly Richard con Carlos Leppe o a Justo Pastor Mellado con Gonzalo Díaz. En resumen, que la palabra y la imagen se vuelvan a reunir, de manera poética, dejándole a la reflexión académica sus obsesiones y problemas predilectos: aquellos que los creadores les entregan para que ellos los ordenen, clasifiquen y reproduzcan en las instituciones de enseñanza que administran el saber humanista. Y con toda la atrofia a nivel de escritura que ello conlleve.

QUINCE NOTAS ACERCA DE LA EDUCACIÓN DEL ARTE EN CHILE

Para no apartarme de mi manera de ser, que dice sí y que solo de manera indirecta, solo contra su voluntad tiene que ver con la contradicción y la crítica, voy a señalar enseguida las tres tareas en razón de las cuales se tiene necesidad de educadores. Se ha de aprender a *ver*, se ha de aprender a *pensar*, se ha de aprender a *hablar y escribir*.

Friedrich Nietzsche

I

¿Qué diferencias sustantivas habría entre ser un estudiante de arte en comparación con uno de ingeniería? Se trata de una comparación para nada capciosa (“las artes son chasconas, las ciencias, por el contrario, formalmente peinadas”); excluye, por lo pronto, criterios como los de utilidad, gratuidad, disciplina o creatividad. Y esto por una razón muy sencilla: porque en ambos casos se trata de un saber (y de un saber hacer) avalado a nivel académico y universitario. Por tanto, necesarios a nivel social. Toda cultura que se precie de tal necesita del desarrollo de las artes y las ciencias. Aunque nada garantice que la evolución entre ambas haya sido igualitaria.

II

Pues bien, ¿cuáles serían entonces las diferencias más importantes entre el saber artístico y el científico? Para precisar el asunto, acudo a una experiencia profesional y personal. Entre el 2002 y el 2006 fui profesor de Historia del Arte Contemporáneo en el Departamento de Humanidades de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile. Llegué a tener más de 60 alumnos cada año, la mayoría probablemente obligados a tomar mi ramo; todos debían tomar al menos dos asignaturas de humanidades a lo largo de sus estudios. ¿Qué

le podría interesar a un alumno de ingeniería mecánica o eléctrica la ruptura cezanniana del espacio clásico? ¿O la crítica a la representación pictórica desarrollada por Duchamp con sus ready-made? ¿O las performances de Beuys? ¿O Zurita y Leppe, en la neovanguardia chilena?

III

En una ocasión le pregunté a un alumno si le parecía pertinente para su formación informarse acerca de los movimientos: impresionista, cubista o dadaísta; en el fondo, si era necesario para él estudiar materias ligadas a las artes visuales. La respuesta fue la siguiente: “preferiría no estudiar dichas materias, debieran ser reemplazadas por ramos específicos de la carrera de ingeniería”. El alumno, en cuestión, había venido a todas las clases y había presentado trabajos escritos dignos de un estudiante de literatura. Al final me confesó lo siguiente: “Si hay que estudiar estas materias, hay que hacerlo con disciplina”.

IV

Esta respuesta me hizo pensar en lo siguiente: que una severa disciplina en el estudio puede gatillar una inesperada sensibilidad de orden estético. El arte y la ciencia no son caminos absolutamente opuestos. La libertad supone experimentar el encierro previo en una cárcel, parafraseando a Nietzsche. Desde el rigor disciplinario se pueden experimentar las libertades propias del discurso estético. El orden es necesario para conquistar en el mencionado departamento. En aquella ocasión, les propuse a los alumnos elaborar teórica y visualmente una propuesta de obra de arte. Los resultados: consistentes y complejas obras conceptuales, materializadas en estilizadas instalaciones y piezas objetuales. Todo esto complementado por textos que merecerían una justa envidia en los críticos de arte local. Muchos de aquellos alumnos tenían un talento estético y visual sorprendente. ¿No es justamente lo que se le exige a los artistas vinculados al arte crítico y conceptual?

V

Pero un alumno de ingeniería tiene claro lo siguiente: su deber ético reside en afrontar todas las materias –aunque no le gusten algunas– con la disciplina necesaria como para avanzar en sus estudios. Total, muchos conocimientos que debe asimilar seguramente no le serán decisivos en su trabajo profesional. Lo positivo de esto es que muchos conocimientos inútiles en su trabajo profesional. Lo positivo de esto es que muchos conocimientos inútiles terminan favoreciendo una celeridad mental imprescindible para el desarrollo de determinadas competencias y aptitudes. No todo, en términos de conocimiento, es desechable. Distinto a lo que piensan muchos alumnos de arte, para los cuales la oferta universitaria debiera parecerse a una especie de “menú culinario”. “Sólo estudio lo que me gusta o parece gustar; el resto no me interesa” (como un restaurante: no me interesan las legumbres, pero sí las pastas).

VI

Como carrera universitaria, la enseñanza de arte no debiera ser entendida como algo distinto, exclusivo, incomparable con cualquier carrera existente a nivel superior. La formación artística está estrechamente ligada al compromiso y la vocación. Por tanto, debiera ser comprendida como una formación y construcción exigente; como algo que se asume de manera rayana a lo sacerdotal. En este sentido, resulta oportuno resaltar lo que ha insistido el artista local Eugenio Dittborn (en relación con la formación de un artista de Magíster): la enseñanza de arte –sobre todo a nivel de posgrado– no se distingue de la formación de un comando de ejército. La única diferencia entre estudiar arte y una carrera su rendimiento (aunque en muchos casos prime el compromiso vocacional) en cuestiones asociadas al prestigio o al beneficio económico y laboral. Entonces ¿a qué se debe que muchos estudiantes de arte –y de humanidades, en general– manifiesten una preocupante falta de prolijidad, de disciplina, de respeto por los protocolos propios de una formación universitaria? He escuchado a profesores de literatura quejarse de tener alumnos que les han confesado que no les gusta ni leer ni escribir.

VII

Otra anécdota, ahora proveniente de un alumno de arte. Luego de revisar un texto para postular al título de artista pintor, el referido alumno, luego de escuchar mis reproches y críticas a su paupérrima escritura, me espetó soberbiamente lo siguiente: “¡Pero si en esta escuela a uno no le enseñan a escribir!”. Frente a esto, le contesté lo siguiente: “A mí tampoco me enseñaron a escribir. Lo tuve que hacer por mi cuenta”. El alumno, haciendo caso omiso a mi declaración, insistió apelando a una razón de tipo comercial y económica: “¡Pero si estoy pagando para que me enseñen a escribir!”. Se trata, en síntesis, de una anécdota que pese a su jocosidad sirve de ejemplo ilustrativo de una clase de construcción allende a los límites acotados por la institución universitaria. Refiere a lo que se podría llamar el aporte o el plus entregado por el alumno en su construcción académica y luego profesional. Aprender inglés, aprender a escribir, aprender a leer; consultar y leer bibliografías –aunque sean las existentes en los programas– conseguidas más allá de las exigencias impartidas por tal o cual materia. En definitiva, la construcción de un alumno con altos índices vocacionales (“Una especie superior de hombre, permítaseme decirlo, no ama las ‘profesiones’, precisamente porque se sabe con una vocación”, escribió Nietzsche).

VIII

Pero esta falta de apego a los protocolos presentes en la formación superior, no es algo que identifique solo a los alumnos: recorre la totalidad de la institucionalidad académica (muchos profesores fueron en el pasado alumnos díscolos o derechamente irresponsables). Concebida bajo la lógica del autoboicot o de la resta, esta actitud tiene efectos nefastos no solo respecto de la producción sino también del financiamiento destinado a las áreas artísticas y humanistas (esto diría un ingeniero: para qué vamos a inyectarle recursos económicos a carreras que lo más probable es que lo despilfaren). Resumamos el problema: un alumno impuntual, que entrega los trabajos fuera de plazo, que come y duerme en clases, que no se informa de las materias y, lo más

importante, que no aporte lo suyo a nivel paralelo, es decir, que se contente con lo aprendido en clases y con las bibliografías entregadas; que no estudie, lea y produzca por su cuenta, lo más probable es que nunca se desarrolle como artista en el campo profesional, o si logra hacerlo, se convertirá seguramente en una pesadilla para los curadores y demás productores de arte.

IX

Con esto se ha rozado el problema más importante de la enseñanza del arte: la posibilidad que el egresado tiene de batírselas en el campo profesional, por no hablar del académico. Junto a esto habría que añadir lo siguiente: la autocomplacencia de muchos académicos en que esta situación se mantenga (un académico mediocre como artista pocas veces suele compensar su deficiencia con la generosidad). Citemos nuevamente a Nietzsche: “Se requieren educadores que estén ellos mismos educados”. Porque el problema no es necesariamente jerárquico, no funciona bajo un sistema de representación, menos de delegación. Funciona de manera embrollada. Se reconstruyen los mismos pasados y se anticipan los mismos futuros, parafraseando al teórico norteamericano Hal Foster. Ya se dijo: muchos académicos mediocres suelen repetir las desprolijidades adquiridas como alumnos. Y muchos alumnos contribuyen de forma implícita a mantener esta situación de acomodo. (“Nosotros no le exigimos a usted y usted tampoco a nosotros”) ¿Y las competencias necesarias para la construcción de un artista? Esto obviamente no le importa a un profesor sin obra, sin presencia en el campo artístico; tampoco a un tipo de alumno sin vocación y carente de toda proyección en el ámbito profesional del arte.

X

Entonces, ¿cuál sería el resultado de todo esto? Enumeremos sus rasgos: la autocomplacencia, el boicot, la resta, la envidia, el resentimiento, el rezongo y la impostura. Rasgos que sin duda definen parte importante del circuito artístico local. Pero en ciertos contextos estos atributos suelen intensificarse.

Una hipótesis provisoria podría concluir lo siguiente: su intensificación se agudiza en aquellos contextos culturales donde la enseñanza universitaria resulta determinante en la conformación de la escena artística. Es el caso de Chile. Insigne proveedora de artistas académicos o de académicos artistas, la escena artística local resulta un caso particular a nivel global. Todos los artistas chilenos suelen exhibir un tipo de acreditación académica (yo fui alumno de tal o cual artista o teórico consagrado, fui también alumno de algún posgrado de la plaza). Pero lo que debiera constituir un plus (artistas inteligentes, con sólida formación universitaria) termina por convertirse en una situación anómala, perversa, a veces gangsteril. ¿En qué sentido? Nada nuevo: académicos resentidos que transmiten su resentimiento a los alumnos, estudiantes que participan ardientemente en la pelea de los “pesos pesados”, fondos concursables comandados por académicos interesados en términos institucionales, en suma, la proliferación de pantallas, grupúsculos, escuderos, y otras formas de disputas en el campo o en la “arena chica”. Triunfo, por tanto, de “la pequeña historia”.

XI

Este triunfo de la “pequeña historia” en las artes y las humanidades en general, es posible que sea producto o efecto de la reforma estudiantil de la segunda mitad de los sesenta del siglo pasado. La escena académica –en este caso– opera libre de todo distanciamiento; funciona exenta del respeto jerárquico por las autoridades. Su obscenidad se expresa en una “proletarización” de los espacios de enseñanza y de la imagen y dignidad del profesor (para no hablar del lamentable estado de infraestructura –baños, escritorios y oficinas– que enmarcan el habitar de los administrativos y del cuerpo docente de las áreas de artes y humanidades). La rebaja de la dignidad del profesor se expresa en su escasa estatura imaginal. Su signatura es el tuteo: “Sucede a veces”, ha escrito Barthes, “residuo de mayo, que un estudiante tutea a un profesor. Este es un signo fuerte, un signo pleno que remite al más psicológico de los significados: la *voluntad* de contestación o de pandilleo: el *músculo*”.

XII

Señalemos otra diferencia con el alumno de ingeniería: aquella que concibe la sala de clases como un espacio represivo. Así piensa una porción importante de los alumnos de arte y humanidades: hacer lo que no se podía en la enseñanza básica y media, a saber: el placer de llegar atrasado, de dormir en clases, de tomar el espacio universitario como la proyección de una discoteca. En fin, tácticas para soslayar la pereza y el aburrimiento (“Solo los tontos se aburren”, me espetaba mi padre cuando me sorprendía en el placer sublime de la pereza). Es cierto: el espacio de enseñanza suele ser un lugar de coacción del cuerpo. Irracionalmente, no se vincula con la adquisición de competencias y habilidades necesarias para el desarrollo en el campo profesional. Cuestión que no deja de ser grave. El alumno universitario, bajo esta perspectiva, desplaza su deseo primario de la enseñanza básica y media a la universitaria. Concibe la universidad como un espacio necesario para los placeres adolescentes del carrete. Se trata, por tanto, de un alumno universitario que se resiste a dejar la adolescencia (un alumno aquejado del complejo Peter Pan). Al respecto, otra cita de Barthes: “La clase implica fatalmente una fuerza de represión, aunque no sea más que porque se enseñan cosas que el adolescente no necesariamente desea. La pereza puede ser *una respuesta a esta represión, una táctica subjetiva para asumir el aburrimiento*”.

XIII

Con esto llegamos a tres aspectos que inciden negativamente en la formación de un alumno de arte: un concepto mal entendido de la vocación, una absoluta disociación entre la enseñanza universitaria y el campo profesional y, finalmente, una atrofia a nivel de los presupuestos económicos y de financiación. Nunca la impertinencia ha sido más cruelmente castigada en términos monetarios. En la escena académica artística son las formas las que han sido violadas. La enseñanza artística ya no sería mirada como un saber. Los alumnos descreen de dicho saber, excepto si este viene de alguien “acreditado” a nivel público y

social. No es el caso de la mayoría de los profesores de arte. El filósofo francés, Vincent Descombes, refiriéndose a mayo del 68, escribió lo siguiente: “La primera víctima del tumulto era el hombre que profesaba un saber que se funda en la autoridad de su competencia: el *profesor* cuya palabra es un monólogo, en la medida en que solo deja a su oyente una posibilidad, la del *diálogo*; en otras palabras, indicar si ha entendido, es decir, hacer de vez en cuando alguna pregunta, a condición de que esta pregunta sea *pertinente*”. Con esto se asiste a la imposibilidad del diálogo, y de las preguntas pertinentes. Es cierto: han pasado más de cuatro décadas de dichas primitivas infracciones a la autoridad. Pero también se han producido inevitables fracturas en la lengua del saber. Distinto a lo ocurrido en las ciencias. La crítica y la duda, desarrolladas antes del fenómeno de mayo del 68 podían todavía sostener la dialéctica (aunque sea monológica) del diálogo. “En este universo del diálogo –insiste Descombes– podemos ponerlo todo en duda, a condición de hacerlo en las *formas* requeridas, con ‘expresiones bien formadas’ en la lengua del saber”.

XIV

Ahora bien, si las formas son cuestionadas junto a las autoridades que las encarnan, ¿cuáles serían, entonces, los protocolos académicos que debieran regir la actual enseñanza de arte? La deslegitimación del cuerpo docente supone la correspondiente pérdida de validez de los agentes que traman el circuito profesional artístico. Por lo menos, en sus aspectos académicos. En el desarrollo profesional del arte, el diálogo y las “expresiones bien formadas” en la lengua del saber no importan mucho; vale más, las movidas y oportunidades prometidas por los agentes culturales liberados de las pesanteces de un saber acreditado en términos universitarios. Entonces, la enseñanza de arte debiera orientarse hacia la gestión cultural; preparar artistas altamente profesionalizados. Artistas dispuestos a convertirse –como quería Eugenio Dittborn– en comandos del arte. Es decir, artistas no distintos a aquellos formados bajo el régimen de la ingeniería o la medicina. Necesarios en términos sociales. La pregunta ahora es la siguiente: si queremos esta clase de profesionalización para la enseñanza de arte a nivel local.

XV

La conformación de un “artista profesional” resulta algo confuso a nivel local. ¿Sería esta la labor de una institución universitaria? ¿Profesionalizar la disciplina? No deja de ser curioso el siguiente aspecto: que una importante cantidad de egresados de licenciatura en artes visuales no distinguen con claridad entre un grado académico y un título profesional. Tampoco entre una tesina, una monografía, una memoria o una tesis académica. Esto se complementa con el escaso conocimiento del contexto profesional. La mayoría de los estudiantes de arte desconocen sus únicas posibilidades de desarrollo profesional y económico: la otorgada por la carrera académica y la promocionada por la carrera como artista profesional. Una refiere a la investigación y la docencia (la adquisición de grados académicos sucesivos), la otra a la capacidad de instalarse como artista visual en el circuito local y global (la adquisición de méritos acreditables por un currículum otorgado por el circuito artístico). ¿Qué queremos, bajo las actuales condiciones del contexto artístico global? ¿Académicos o artistas o ambas cosas? La respuesta a estas interrogantes incluye obviamente el destino del arte local en la creciente crisis de la enseñanza artística y humanista.

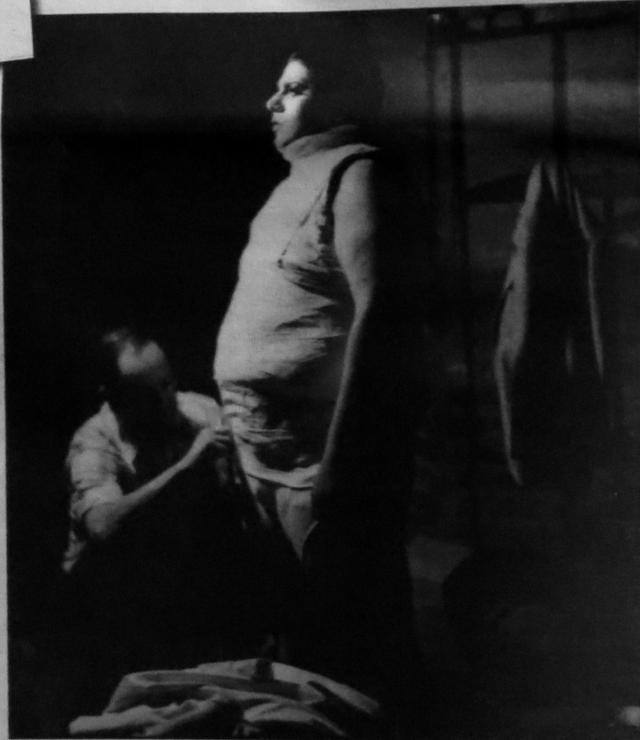
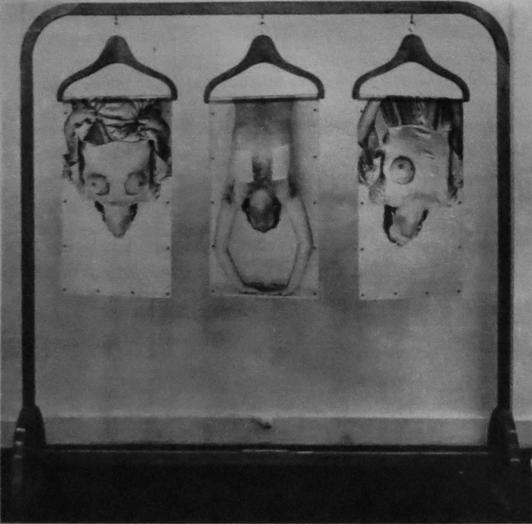
TEXTOS DE OBRAS DE ARTISTAS
ALTERNOS Y PROFESIONALES
(ENTRE LA ACADEMIA Y EL CONTEXTO)

Imaginar algo así como un “perfil” de artista visual resulta hoy imposible. La crisis del arte actual alcanza la misma definición del artista y cuando se habla de crisis no significa que se hable del finiquito de una práctica o un discurso. Tiene que ver más bien con la capacidad de definir *prescriptivamente* un ejercicio práctico cualquiera. Existen, en este caso, demasiados objetos imprecisos y pocos conceptos generales (a no ser los lugares comunes, los conceptos absolutos, las consignas o cualquier otro medio retórico al servicio de los cegatones dogmáticos o los defensores de las ideas correctas).

No existe un perfil definido del artista y su arte. Las instituciones encargadas de reproducir dicha práctica no han tenido otro remedio –estos últimos años– que intentar una definición lo más verosímil posible. Sin embargo, no es lo mismo plantear una definición de lo que debiera ser un ingeniero frente a lo que debiera ser un artista. Idealmente, se podría proponer un tipo de arquitecto de acuerdo al pensamiento o ideología de alguna institución superior: uno preocupado del tema social, otro enfocado en los aspectos técnicos de la profesión, otro que concibe su labor en torno a una visión literaria o poética (en Chile tenemos un ejemplo en la Quinta Región).

Esto resulta imposible en la formación artística universitaria. Cuestión que se ha ido haciendo más aguda con el tiempo. Reparemos en un taller implementado en las escuelas actuales de arte. ¿Qué nos encontramos? Por un lado, tenemos una clase de alumno que concibe el arte como una vocación romántica (con el tiempo suele salir decepcionado de su experiencia académica); por otro lado, uno que concibe la enseñanza de arte como una artesanía, como un oficio, como una serie de técnicas que podrían, en el futuro, garantizarle un medio de subsistencia; también tenemos una clase de estudiante que cree que el arte y su enseñanza conduce a una profesión, a la consecución de algún éxito a nivel académico o profesional, y a otros que derechamente no les interesa el arte, o que terminan cambiándose de carrera.

Pero esta división bipolar ha venido matizándose con el tiempo. Aunque resulte paradójico –pues en Chile el arte se estudia en las universidades– es posible encontrarse con ciertos estudiantes refractarios a las instituciones normativas: rechazan el llamado arte neo-conceptual, rechazan las vetustas concepciones románticas del arte, pero sobre todo rechazan el sistema del arte profesional, compuesto por los curadores, galeristas y críticos (aunque muchos al momento de ingresar a la institucionalidad cultural que supuestamente desprecian se les olvida de inmediato dicha actitud antisistémica).



EL TEST DE LA BLANCURA

Hace algunos años le escuché decir al crítico y curador cubano Gerardo Mosquera que Carlos Leppe era uno de los artistas más importantes de la *performance* a nivel global. Sin embargo, su problema era ser chileno. No tenía el aval cultural de artistas de la talla de Joseph Beuys o Marina Abramovic. Ser chileno no es algo beneficioso a la hora de conseguir un reconocimiento internacional (y de uno local mejor ni hablar). Salvo excepciones, su obra fue casi en su totalidad hecha en Chile. Destaco la que hizo durante la dictadura militar. Su cuerpo –en dicho contexto– era más territorial que global; un cuerpo tercermundista, pesado, travestido, carnavalesco, prostibulario, circense y mórbido, la mayoría de las veces padeciendo los rigores de lugares ideados para la humillación física y psíquica: cárceles, loqueríos, salas de esperas de hospitales públicos o convertido en mortaja en sus baños húmedos, de lozas quebradas, cañerías en mal estado y hongos a granel.

Pero lo más interesante de su trabajo corporal en dictadura tuvo que ver con las mediaciones fotográficas y videográficas que maniataban y apresaban su desbordada humanidad. Nunca me pareció interesante el trabajo de Leppe en vivo. Me ocurre con las acciones de arte en vivo algo compartido por muchas personas: una cierta indisposición, una sensación de que en cualquier momento se pueda romper la barrera entre la puesta en escena y el espectador. Es posible que haya más violencia en el distanciamiento que en la cercanía.

Fue Susan Sontag quien teorizó acerca del carácter belicoso de las imágenes fotográficas. Consignemos algunos de estos: disparo, encuadre, captura, objetivo, corte y amputación. De ahí que siempre me haya parecido que la

tensión entre el cuerpo de Leppe y su mediación tecnológica ejemplificara a cabalidad el padecimiento del cuerpo individual y colectivo en la dictadura.

Durante mi actividad académica, me ha tocado hacer clases y dar conferencias en la mayoría de los países vecinos, todos con dictaduras surgidas de la Guerra Fría. Recuerdo una en Buenos Aires: podía ver cómo mis colegas y el público se asombraban del rigor y la coherencia visual de la obra de Leppe. La mayoría de los trabajos corporales de nuestros vecinos no tenían el espesor que Leppe había hecho al oprimir y encerrar su obesa y obscena anatomía (y la de su madre) en despiadadas retículas y recortes fotográficos, en opresivas reproducciones de video que mostraban su cara (y la de su madre) desafiando de manera grotesca, gorgoteando babas y esputos, revelando biografías privadas, todo esto en deslumbrantes y psicóticas instalaciones hechas de basura, objetos personales y luces fluorescentes cargadas de patetismo y crueldad.

Esta mezcla entre patetismo y crueldad no la he vuelto a percibir en el arte chileno contemporáneo (quizás haya que volver a leer a autores como Antonin Artaud y Samuel Beckett; o volver a ver obras de artistas como Bruce Nauman). El arte chileno actual ha ido perdiendo masa corporal, suciedad somática. ¿Las razones? A lo mejor todo se debe a un asunto de contexto. A una pérdida de territorialidad, y aunque resulte paradójico en democracia, al creciente advenimiento de una censura y quizás de una autocensura de muchos artistas visuales a nivel local.

No deja de resultar paradójico que muchas obras durante la dictadura resulten más puntudas a nivel corporal que las actuales en democracia. Valga aquí una hipótesis: la derecha se ha hecho más pechoña con el paso de los años. Pensemos en la mayoría de los presidentes de la república antes de Pinochet. Muchos de ellos eran gente bohemia, que se encontraban eximidos de la moralina actual –fomentada por las redes sociales–, que piensan que un líder tiene que ser un padre magisterial, una madre consentidora o un tecnócrata robótico. Los trabajos de Leppe durante la dictadura se realizaron en un contexto donde la derecha liberal en lo económico no se encontraba todavía comandada por

ciertos grupos religiosos, ortodoxos y partisanos. Lo cierto es que el año 1982 Leppe vomitó, en una *performance*, en el elegante baño de la Bienal de París, el Cóndor Rojas se cortó un poco después la cara en el tongo del Maracaná, y Miguel Ángel, el vidente de Villa Alemana, decía ver a la virgen a través de sus ojos desangrados. Después de esto, con la vuelta a la democracia, Chile dejó de portarse mal; ahora debía demostrar una madurez alcanzada luego de 17 años de dictadura. Había que hacer el test de la blancura, como mostrar un iceberg anglosajón en la Expo Sevilla en 1992. El mensaje de fondo: inviertan en nuestro país, hemos dejado de ser un país bananero.

Exceptuando uno que otro caso, al arte chileno de la posdictadura ya no le conviene mostrar panzas abultadas, vómitos clandestinos, putonas circenses, prostíbulos de cuarta, baños de hospitales pobres. La mayoría de los artistas tienen que rendir cuentas a ciertos poderes empresariales, “liberales en lo económico” y “conservadores en lo valórico”. Todo esto termina favoreciendo un “conceptualismo beato”. A esto sumémosle la histeria de tener que ser internacionales, y no se puede ser internacional con un cuerpo pesado y territorial; hay que castigar el cuerpo y realizar obras livianas, exportables. En todo caso, no es incoherente que Leppe haya abandonado las *performances* en los últimos años, que haya perdido peso producto de un corcheteo de estómago, o que haya sido agregado cultural en Buenos Aires en el gobierno de Piñera. Con su muerte ha hecho de su imagen un fantasma del presente, pero también ha hecho, de su imagen pasada, uno de los mejores testimonios del cuerpo chileno privado y colectivo durante la dictadura.



María Elena Cárdenas. *Pintura de cámara. Sala Gasco. Santiago, 2015.*

SYD BARRETT EN EL BAÑO

I

Existe un autorretrato del pintor chileno Julio Ortiz de Zárate que –más allá de la distancia geográfica con el arte de las sociedades más desarrolladas del planeta– puede perfectamente ocupar un lugar de privilegio al lado de los realizados por Francis Bacon, Lucien Freud y Jenny Saville. El autorretrato en cuestión es de comienzos del siglo pasado, en momentos que la pintura chilena rompe con la tradición académica y comienza a expandirse al contexto político y social. En este autorretrato, la figura del pintor bohemio aparece surcada por los pliegues cutáneos propios de una concepción carnal del rostro humano (paralelo a la línea maquina abierta por Duchamp).

II

El comentado autorretrato de Ortiz de Zárate ocupa un lugar equidistante a las dos etapas de la historia de la pintura señalada por la crítica modernista (con Greenberg a la cabeza). ¿Qué nos ha enseñado esta crítica? En líneas generales, que no habría más que dos clases de representación pictórica (con todos sus matices intermedios): la primera, vinculada al discurso de la mimesis y la segunda asociada al arte abstracto. Pero existe otra posibilidad de concebir la evolución del género pictórico. Nos referimos, en este caso, a una clase de pintura ni figurativa ni abstracta; aquella que no reproduce lo visible y tampoco lo inventa, sino que tendería a deformar la realidad, merced a las tensiones exacerbadas entre las figuras y su relación con el espacio, donde el cuerpo

humano –en el límite de su pulverización– adquiriría la forma de «una plasta que el ordeñador sanguinolento de lo real pisotea con sus patas de vaca» (como termina un descarnado poema de Enrique Lihn, inspirado en una pintura de Francis Bacon, publicado en *A partir de Manhattan*).

III

Un cuerpo pisoteado por las patas de una vaca. Algo perfectamente reconocible en pinturas precursoras como las de Rembrandt y Goya, y continuado después por las figuraciones de Soutine, los mencionados Bacon y Lucien Freud (también en la filmografía de Alex de la Iglesia y David Lynch). Esta tercera línea retrata la evolución de una pintura de tipo sarcástica. Pensemos en lo sarcástico a nivel estético: cuerpos pintados a latigazos, hechos girones, ejecutados de manera furibunda trazo a trazo, trozo a trozo. No se pintaría, por tanto, lo visible y lo imaginable, sino que se trataría de *hacer* visible, privilegiando, para dicho efecto, el rostro y el cuerpo humano, por medio del deterioro irremediable de la carne y las coacciones espaciales exógenas (frecuentemente padecidas en baños, hospitales, cárceles y manicomios, pero también al momento de poner en evidencia las coacciones impuestas por las tramas, retículas y las geometrías presentes en las grandes ciudades y poblados humanos).

VI

Octavio Paz dijo lo siguiente acerca de la muerte: «Dime cómo mueres y te diré quién eres». Lo mismo podría decirse de los baños privados y públicos. Algo que se filtra de manera inconsciente en las pinturas de María Elena Cárdenas y Manuel Torres. Los dos comparten el mismo espacio exhibitivo, y aunque se trate de propuestas individuales, hay conexiones indudables entre sus obras. Primero que nada, una formación académica parecida (Facultad de Artes de la Universidad de Chile entre décadas sucesivas). Y en segundo lugar, el hecho de compartir determinadas experiencias de carácter biográfico y social (escenas comunes, amigos cruzados, ciertos gustos literarios y pictóricos, conversaciones ciudadinas allende a los ámbitos académicos). Se trata, por otro lado, de ciertas

afinidades con las cuales he sentido más de alguna empatía. Después de todo, el campo de las artes visuales reproduce –en escalas caleidoscópicas– una inmensa escena familiar (de ahí la importancia de la calle y los espacios privados como los talleres y sus respectivos baños).

V

Volvamos a la pintura de Ortiz de Zárate, su sanguíneo autorretrato de la época del Centenario de la República. Esta pintura invoca la recuperación de un concepto romántico desechado por la crítica neovanguardista: la llamada “experiencia vivida”. Experiencia de la vida que se moldea a base de caminatas nocturnas, tensas atmósferas infectas de humo de cigarrillo y una ética del arte que celebra la embriaguez (en el sentido mental y alcohólico del término). Abrirse a la calle significa contaminarse con el flujo de los cuerpos individuales y colectivos (¡al diablo las carnes marmóreas del arte clásico!). ¿Y ahora? Después de tanto academicismo neovanguardista (enquistado en las universidades), resulta imperativo salir de la academia a la calle, al contexto, o simplemente a la realidad misma. La realidad actual resulta más desbordante que el arte que se enseña en las universidades y academias.

VI

Pero este imperativo (moral, como todo imperativo) no supone necesariamente representar muchedumbres urbanas, sucesos de ajeteo social o político, o figuraciones de los rostros del poder empresarial o legislativo. Hay otras formas de activar la biografía social o política (lo político en el arte no tiene que ver con los temas o contenidos, sino con las operaciones visuales). Esta activación de la biografía privada y pública puede ser realizada en ausencia del cuerpo propio: en este caso, observando el cuerpo ajeno o, como ocurre con la pintura de María Elena Cárdenas, bajo una calculada y geométrica representación de ciertos espacios domésticos de inspiración biográfica (vistas de suelos, de rincones arquitectónicos con sus mosaicos y guardapolvos, escenas de talleres de parientes artistas, sus baños y mobiliarios, la mayoría de estilo señorial, la mayoría venidos a menos).

VII

En este punto, resulta un ejercicio de activación biográfica juntar sus arquitecturas con algunos referentes gráficos utilizados por Manuel Torres. ¿Qué emerge en esta juntura? Un Syd Barrett en el baño. El mítico músico de los Pink Floyd (recitado pictóricamente por Torres) en el baño (representado miméticamente por María Elena Cárdenas). En síntesis: Torres, el espacio público y María Elena Cárdenas, el espacio privado. Ambos –al momento de elaborar este texto– me han señalado acerca de sus respectivos procesos de elaboración pictórica. Extrañamente, los dos han resaltado los aspectos abstractos presentes en sus respectivas pinturas. Detalle que no deja de ser significativo. En todo caso, el problema no tiene solución lógica. Toda pintura es abstracta y figurativa a la vez (Torres y su paso de la referencia gráfica figurativa a su abstracción lírica, y María Elena Cárdenas de su pintura altamente denotativa al abstraccionismo presente en la gráfica de los baños y mobiliarios).

VIII

Establecer si la pintura es figurativa o abstracta, resulta sólo de interés para la teoría ociosa. Lo importante aquí es lo siguiente: que en Chile Syd Barrett pueda ser representado en el baño. Aclaremos el asunto: los referentes gráficos de Torres (revistas sesenteras y setenteras) suelen leerse en el baño. O también en los extramuros de la topografía urbana de las grandes capitales: en las tiendas y puestos de comida, libros, revistas, cachivaches y discos de vinilo o casetes usados o vírgenes. Se trata de espacios convertidos en verdaderos baños públicos. Pero también ciertos talleres de artistas –los menos higienizados– resultan ser ilustrativos de algo que el mítico Jackson Pollock hacía al momento de levantarse borracho y orinar en las chimeneas de los grandes salones burgueses neoyorkinos (algo parecido hizo Leppe en la Bienal de París de 1982 cuando vomitó en el elegante y límpido baño del recinto galo).

IX

¿No ha sido justamente el baño uno de los temas esenciales del arte? Pensemos en algunos notables artistas que le han dado a los baños privados y públicos

una dimensión biográfica y social: David, Ingres, Hockney, Wesselmann, Hitchcock, Kubrick, y Leppe en Chile. La intensidad biográfica y social del sujeto escenificado en los baños puede ser índice de un drama político general: hay que pensar en el cuerpo obeso y avieso de Carlos Leppe durante la dictadura militar, donde el cuerpo torturado había que imaginárselo en baños infectos, en cárceles malolientes, hospitales públicos y manicomios ominosos.

X

«Dime cómo mueres y te diré quién eres», escribió Octavio Paz. Parafraseemos esta subjetiva rúbrica del desaparecido escritor mexicano: dime cómo es tu baño y te diré quién eres. Los kioscos y bulevares del centro –donde Torres ha nutrido parte de su imaginario pictórico– han adquirido con el tiempo la fisonomía y el olor de un gran baño público. Lo mismo ha ocurrido con el polémico “mercado de las pulgas” del Parque Forestal. También con los litros y litros de incontinenencia urinaria expresados en el homenaje a Los Jaivas a las afueras del Museo Nacional de Bellas Artes. Dime cómo es tu baño y te diré quién eres (esto a nivel individual y colectivo).

XI

Para terminar, un par de anécdotas: un conocido historiador de la plaza –no hay que dar nombres: impunidad de la biografía– confesó en una comida que cuando iba a algún restaurante, lo primero que hacía era ir al baño para enterarse de la calidad del local (cuestión ética y estética); también que al momento de hacer clases en alguna universidad de provincia –Concepción o Talca, por ejemplo– no ocupaba el baño del recinto, sino que iba a hacer sus necesidades al Club de la Unión de la localidad. De manera paralela, un periodista obsesionado con publicar ficciones literarias solía recibir por parte de la crítica más inteligente gruesas descalificaciones como escritor y, lo más denigrante, se ponía en duda su madurez mental. Cansado de tanta mala leche, decidió enfrentar a uno de sus más despiadados críticos. Le advirtió en una columna lo siguiente: que el crítico en cuestión dejara de atacarlo, porque de colado en una fiesta –unos meses atrás– tuvo la ocasión de conocer su baño.



ASTRÓNOMOS SIN ESTRELLAS

I

En los años 80 Manuel Torres realizó una serie de pinturas donde destacaba una de las figuras clásicas del comic: Popeye, un forzudo e insaciable comedor de espinaca. Recuerdo vagamente de infancia haber leído y visto una revista y una serie televisiva relativa al personaje en cuestión. Ahí se narraban sus aventuras y desventuras con su archienemigo Brutus y su amada Olivia (y también su clon nonato, de nombre Cocoliso). Para mí no pasaba de ser una de las muchas ilustraciones que existían por aquellos años; no estaba dentro de mis favoritas; prefería mil veces las historietas deportivas como Los Barrabases, y en sintonía con una necesidad morbosa optaba por los indicios de realidad a los dibujos animados: las historias televisivas de espionajes, los conflictos bélicos, los duelos de vaqueros o los viajes al fondo del océano o a las galaxias. Había que sentir los balazos, los combos, la música incidental, los ósculos falsos, las féminas pechugonas de labios carnosos y pintarrajados a sus posibles representaciones dibujadas y pintadas viñeta a viñeta, cartón a cartón. Necesitaba objetos carnales y no dibujos ficticios. Todo esto en una época precedente a las obscenas y pornográficas imágenes propaladas por los medios actuales.

II

El realismo –pensado en aquellos tiempos– no podía ser fidedigno sin la veracidad otorgada por la fotografía y el cine. Antes de eso estaban la pintura y la escultura. Obviamente había que hacer una jerarquización, un diagrama, una taxonomía: establecer con precisión un antes y un después (el cómic y las historietas quedaban inhabilitadas). Primero había que establecer una distinción

entre las imágenes de la historia del arte con mayúscula y luego su recambio por las imágenes procedentes de las técnicas industriales. Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, Velázquez, Courbet, Manet, Rodin, Cézanne y Picasso, entre otros, y luego los hermanos Lumière, Chaplin, Man Ray, Robert Capa, Godard, Fellini, Scorsese, Cronenberg, hasta hoy. Pero había algo que quedaba afuera de esta reductiva clasificación: los productos de la cultura de masas, en sus versiones más banales, comerciales, hedonistas o como quieran llamarlos los magisteriales académicos universitarios.

III

Los puentes entre la alta cultura y la cultura de masas y popular fue algo que recién pude avizorar cuando entré a estudiar artes en la universidad. Sin embargo, tendencias como el Pop no eran algo del gusto y conocimiento del cuerpo académico y de parte del alumnado. Había en ese momento toda una repulsa frente a la cultura yankie. Incluso ahora se asocia al capitalismo y toda su soberana inmoralidad en exceso colorista y brillante. Se trata de algo insoportable para nuestra sensibilidad mortecina, tallada a fuego en el manchismo ocre, en los tonos desteñidos y su extensa gama de moralina visual que se satisface en fluidos espermáticos (de vela o cera derretida o piñén humano), todo esto glorificado en un orgullo existencialista de carácter tercermundista. Mientras más grisáceo sea el mundo, más nos alejamos del infame mercado que gobierna la escena artística internacional.

IV

Recuerdo haber participado como teórico invitado en una muestra de 1985 titulada *Propuesta Pública*. Una exposición realizada en la desaparecida Galería Bucci –en Huérfanos, llegando al cerro Santa Lucía– donde participaron Carlos Bogni, Mario Soro, Elías Freifeld, Ariel Rodríguez (Rayo Terrición) y Manuel Torres. Este último mostró los traseros agresivos de una manada de perros pintados sobre papel. El montaje, en el pasillo, se asemejó a una imaginaria rupestre tipo Altamira o Lascaux. Antes había visto de Torres sus comentados popeyes. Con poca información no dejaba de hacerme algunas preguntas. No

podía comprender la confluencia entre el marinero de brazo derecho forzado, tatuado como criminal, fumando pipa, adquiriendo fuerza gracias a un tarro de espinacas, emergiendo desde las alturas y los bajos fondos de una bandera del desvitalizado Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), para luego tirar las manos y su apestoso humo sobre una desvaída venus veneciana.

V

Recuerdo en relación a esta mezcla insolvente el siguiente suceso. El centro de alumnos de artes de 1987 organizó un viaje a Argentina para una exposición junto a unos vecinos del Atlántico. En el país, la situación política era tensa: habían asesinatos, torturas, represión sobre los medios visuales y escritos, y la economía venía recién recuperándose de la recesión internacional de comienzo de los 80. Dentro de las obras que fueron de viaje, se encontraban algunas de Manuel Torres: los históricos popeyes emergiendo de la bandera del MIR (algo que a la izquierda más afebrada le parecía un sacrilegio). La historia no es clara. Lo cierto es que los popeyes no llegaron de vuelta. Más de alguno de los viajeros locales ha señalado que fueron tirados en el camino de retorno. Ya en aquella época se esgrimía un epíteto de moda hoy. Chile está en la actualidad lleno de palabras terminadas en “istas” (fascistas, animalistas, ecologistas, feministas, pacifistas, machistas, entre otras). Lo más probable es que los popeyes de Torres hayan sido efectivamente botados. La razón: ¡por fascistas!

VI

Luego de ese impase Torres fue abandonando las referencias al Pop y al expresionismo transvanguardista de moda en la llamada “vuelta a la pintura”. Las citas a Andy Warhol, Ronnie Cutrone, Roy Lichtenstein, Sandro Chia, Francesco Clemente, los coterráneos Juan Domingo Dávila y el Gonzalo Díaz de inicios de la década de los 80 del siglo pasado, fueron cediendo terreno ante un tema que había sido restaurado por las políticas culturales de la dictadura: el paisaje chileno y las pinturas de batallas. Pero no se trataba en el caso de Torres de homenajear el paisaje centrino (que va del Valle del Aconcagua al Maule), sino de retratar la zona del norte del país, particularmente el espeso y

denso territorio donde antaño se ubicaban las salitreras. Se trata de un asunto demasiado serio para la pintura: requiere de un viaje in-situ, de una recolección de vestigios y reliquias, todo esto orientado –como quien regresa de tierra santa– a ilustrar un espejismo histórico no pintado por el paisajismo local. Demasiada responsabilidad: la pintura no puede estar en condiciones de traducir o ilustrar algo que el teatro, el cine, la narrativa, la música o el periodismo cultural pueden realizar dada la plenitud de su proyección técnica, social y simbólica.

VII

Siempre he pensado que la fuerza pictórica de Torres reside en su desparpajo formal y material, en su humor culposo, en su instinto cromático y gestual, en su compulsión productiva, en el maltrato y descuido de sus soportes de expresión. Más que su pintura (cuando quiere ser académica) lo atractivo proviene, como los viejos popeyes, del ámbito de la gráfica, de la cultura popular, de las editoriales de bolsillo, de los quioscos urbanos, de las tiendas de revistas y libros usados, de las publicaciones de segunda mano que se leen en el baño, en fin, de todos esos rastros, saldos y desechos de información que la academia de hoy no se encuentra en condiciones de enseñar.

VIII

Termino con una confesión de parte. Torres me pidió que escribiese este texto considerando sus actuales comics. Ya lo dije antes: el ímpetu artístico de Torres reside en los brochazos, las desprolijidades, el desorden formal e iconográfico, la relación hermética y humorística entre texto e imagen. También en el maltrato urbano de sus soportes escogidos. La desprolijidad formal e iconográfica abre una puerta segura al humor. El humor no puede tener anteojeras; no se activa con un buen par de lentes orientados a enfocar con claridad la belleza formal y el decoro moralino. El humor no es un asunto de claridad visual o ceguera absoluta. Es cierto, sin embargo, que no deja de haber humor en la absoluta ceguera. La vida y obra de Borges lo comprueba. Terminemos con

un sarcástico juicio del escritor argentino acerca de los teóricos y estetas que confían ciegamente en los conceptos, aquellos que prescinden soberbiamente del dato visual: “Cuando leo ciertas obras de estética me parece estar leyendo pensamientos de astrónomos que jamás hubieran visto las estrellas”.



Patrick Hamilton. *Progreso*. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, 2013.

DEL MEDIO AL MENSAJE

I

Los libros monográficos dedicados a la producción visual de un artista suelen ser inventarios de obra; carecen –la mayoría de las veces– de humor y de afectividad. Sirven para promocionar la obra, para alimentar el ego personal. Esta falta de humor y de emotividad es superada por la agudeza y eficacia de textos críticos escritos con rigor profesional. Sobre todo si los escritores mantienen un lazo de relativa amistad o de respeto profesional con el artista (como ocurre en este caso).

En otra línea, la obra tiene su correlato existencial en ciertos ámbitos que no importan a la crítica especializada. Refieren a los aspectos biográficos del arte. En este caso no puedo separar la producción visual de Hamilton de mi experiencia personal alimentada en el contexto artístico santiaguino de los últimos veinte años. Como se ha dicho tantas veces, el arte chileno es esencialmente universitario (Hamilton fue mi alumno en dos instituciones universitarias). Esto crea tramas, complicidades y dependencias entre académicos y alumnos, conocimientos y procesos productivos mutuos, confianzas y desilusiones, acercamientos a una misma afinidad electiva. Pero también lazos afectivos donde se juntan –por separado y simultáneamente– el amor y el odio extremos.

El curador cubano Gerardo Mosquera ha insistido en este punto: que el arte chileno de los últimos treinta años es esencialmente universitario. Cierta crítica local ha definido esta situación como “endogámica”. Un arte compuesto por profesores y alumnos que luego se convierten en profesores de otros alumnos, con todas las complicidades que esto implica (acceso al trabajo universitario, obtención de becas, incorporación a instituciones culturales, etc).

Pero sin esta determinante universitaria, sería difícil comprender los procesos iniciales de obras de artistas como Hamilton. En Chile, la enseñanza de arte se caracteriza por el alto número de ramos de teoría, estética o historia del arte. En líneas generales, el énfasis ha recaído –en algunas escuelas de artes más progresistas– en las materias vinculadas a las vanguardias históricas y al arte de sesgo “conceptualista”. Los referentes se han vuelto míticos: Cézanne, Malevich, Duchamp, Kosuth, y de la escena local, Dittborn, el CADA, Gonzalo Díaz, por nombrar algunos. Y no hay que olvidar determinados autores obligatorios pertenecientes al pensamiento duro internacional: Benjamin, Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze, Baudrillard, Jameson, entre otros.

Con el paso del tiempo, estas “referencias” se han ido complementando o superponiendo con el arribo del arte y el pensamiento llamado posmodernista. Conocida es la división establecida hace tres décadas por el teórico norteamericano Hal Foster entre un posmodernismo crítico y otro reactivo (uno más político, el otro más complaciente). Los nombres que el afamado crítico propuso –el tiempo ha sido cruel respecto a dicha división– eran Laurie Anderson y Julian Schnabel (quien ha demostrado ser un interesante director de cine).

Esta división tuvo efectos en la escena chilena de los ochentas. Por un lado, estaban los pintores neoexpresionistas limitados intelectualmente, y por otro, los representantes del arte neoconceptual, conscientes de sus lenguajes y procesos de obra. La escena intelectual francesa comenzaba a ser desplazada por el ámbito intelectual y artístico anglosajón. Un referente obligado para los artistas que se formaban académicamente a fines de la década de los noventa del siglo pasado era la revista neoyorkina *October* y su preferencia por determinadas obras críticas como las de Richard Prince, Cindy Sherman, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Martha Rosler, entre otros. Todo esto suficientemente teorizado por la pluma de teóricos de fuste, como el mencionado Hal Foster, Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Lucy Lippard, por nombrar algunos (se hizo moda temas como lo multicultural, el feminismo y la cultura de lo subalterno).

II

Volvamos atrás en el tiempo. La biografía afectiva sirve para una nemotécnica de los procedimientos artísticos. La trama afectiva se mezcla con los procesos productivos. Un ejemplo: recuerdo una anécdota que reúne ambas: estando de luna de miel en el Estado brasileño de Bahía, le envié un texto a Hamilton para una exposición que realizó el año 1996. En aquella ocasión, presentó unas telas estampadas con imágenes históricas que ilustraban un texto del historiador Walterio Millar. Era un texto obligatorio a nivel de la educación chilena. Este se encontraba lleno de ilustraciones –idénticas o copiadas de pinturas de batallas correspondientes al neoclásico local– que acompañaban el relato histórico. El arte chileno de los ochentas (asociado al neoconceptualismo) nos había advertido esto: que la historia de la pintura chilena no era más que la hermana pobre de la historia del país. Esta clase de manuales ahora están en desuso. Pero en aquella época había una coincidencia –por lo menos para mí– entre el anacronismo de dichos textos (y sus respectivas ilustraciones) y el medio que tuve que emplear para enviar el escrito de Brasil a Chile: un fax a la oficina del padre de Hamilton en el centro de Santiago.

La diferencia entre el arte y los medios tecnológicos reside en que en el primero no existe un progreso real (por ejemplo, como el que iría del fax al mail). En el arte lo que existe es progresión, donde lo último se mezcla con lo aparentemente obsoleto. Muchas escuelas de arte enseñan simultáneamente técnicas de impresión arcaicas con sistemas mediales de última generación. Esto no ocurre, por ejemplo, en diseño o arquitectura: los tableros están en crisis y sería un suicidio para un arquitecto transportar a una oficina un delicado pliego de papel con el plano de alguna construcción edilicia. Aquí manda el plotter. Los alumnos de arte, en cambio, exigen prensas de grabado clásicas.

Todo esto lo digo pensando en el desarrollo de la obra de Hamilton y de muchos artistas contemporáneos vinculados a la estética llamada posmoderna. En una misma exposición (recuerdo la de un artista local en el Bellas Artes el 2007) se podía observar la confluencia de técnicas como las manuales, las mecánicas y las digitales. El trabajo visual de Hamilton también ha oscilado entre lo

manual y lo mecánico, entre lo mecánico y lo digital (aunque esta última técnica se reduzca en su caso a la producción editorial). Que se multipliquen y modernicen los medios no significa que se abandonen los más antiguos. Como profesor universitario sigo usando las añejas diapositivas. Mis ayudantes, en cambio, recurren al Power Point. A veces algunos alumnos me han preguntado el nombre de la curiosa máquina que empleo para proyectar las diapositivas (me observan armarla sobre la mesa parte a parte: caparazón, carrete y lente). Les parece un objeto no sólo curioso, sino de una belleza semejante a ciertas armas de guerra utilizadas en épocas pasadas (o como una tortuga con lentes).

Los medios visuales no mantienen necesariamente una relación dirigida hacia un posible progreso: en materias estéticas conviven entre sí de una manera embrollada. Hamilton ha defendido siempre el uso –para él– de ciertas técnicas “arcaicas”. Las más importantes: el fotomontaje, el collage, la fotografía análoga, el objeto industrial. Pero también algo que distingue el *ethos* individual y colectivo de la fenecida modernidad: el recorrido a través de la ciudad. Nietzsche decía que para pensar había que moverse, caminar, deambular; solo así se habría el apetito de un pensamiento estético necesario (su contraparte era el “viejo” Kant, quien había eternizado su trasero cuando escribía filosofía sentado frente a un escritorio).

Caminar por la ciudad supone un descubrimiento no sólo de carácter estético, sino también político. La política está en la trama urbana; está en los espacios públicos. Hamilton le ha dado una importancia central a ciertos lugares donde confluye la gente y determinados productos asociados a la industria y la cultura de masas. Citemos solo dos: Homecenter y las ferreterías de barrio. Los medios –imágenes y objetos– expresan deseos y penurias sociales y políticas (los papales murales, las carretillas, los machetes, los cuchillos, las protecciones de fierro, las máscaras de soldar, los revestimientos arquitectónicos hablan de esta dualidad).

El rendimiento visual de Hamilton no ha tenido que ver exclusivamente con una reflexión acerca de los medios (como cierto arte objetual formalista y vaciado); ha tenido que ver más bien con una reflexión acerca de cómo dichos

medios reflejan el Chile de la posdictadura (cuyo reflejo más evidente es el barrio financiero llamado irónicamente Sanhattan). Esto último se encuentra refrendado en la mayoría de sus trabajos recientes.

Los medios no siempre triunfan sobre el mensaje. A veces sirven de reflejo de asuntos externos: la imagen de un país, la transformación de algún barrio céntrico o el arribismo arquitectónico de una nación (como la chilena de estos últimos años) que quiere ser del primer mundo pero no puede dejar de exponer sus zonas hechizas, sus construcciones siempre efímeras y renovables, sus paisajes ofertados a la manera de límpidas y satinadas postales turísticas.



Natalia Babarovic. "Llamando". *Cómo desaparecer completamente.*
Museo de Artes Visuales. Santiago, 2013.

CARNES ACUOSAS

I

Uno de los casos más interesantes para el análisis de la crítica de arte lo constituye –sin duda– la obra del pintor irlandés Francis Bacon. Antes de morir, su obra fue rescatada (detesto la palabra, pero no encuentro otra) por los pintores de la llamada “nueva figuración”, que venían del informalismo y proyectaron sus efectos en el neoexpresionismo y la transvanguardia de los 80. Tenía razón el teórico Hal Foster en esto: la historia del arte consiste en anticipar futuros y reconstruir pasados. Como se ha insistido, la pintura de Bacon –y la de la Escuela de Londres, desde Lucien Freud a Jenny Saville– ofrece un testimonio pictórico que tiene que ver con las zonas cutáneas del cuerpo (fluidos, espasmos, carne abierta, úlceras, cánceres bucales, deterioro físico imparable). Anticipar futuros y reconstruir pasados: algo que el pintor Lucien Freud vio en la boca de su abuelo, el famoso inventor del psicoanálisis. Un infecto orificio, que olía a muerte y que le sirvió para pintar la carne en descomposición, sedimentando el paso que va –a nivel estético– entre la muerte del cuerpo aún vivo y su mutación en infinitas células que reviven en un mundo imaginario, en todo caso subterráneo.

II

En Chile también encontramos ejemplos de esta pasión por la carne. Cito un ejemplo: un famoso autorretrato de Julio Ortiz de Zárata. Y unas décadas después, los tortuosos pedazos de carne, amarrados como humitas o pollos de

invernadero, en las pinturas del Guillermo Núñez de los 80. Sin embargo, no hay mucha sangre en la pintura chilena, a diferencia de las performances durante la Avanzada. No hay muchos papas inocencios sanguíneos como el pintado por Velázquez. En nuestro país, las iracundias y los desollamientos han solido adquirir un matiz o un tono más bien lívido, mortuorio, como si a sus modelos o referentes –la mayoría de origen tecnológico– se les hubiesen descompuesto sus luces internas. Hay un dicho actual: a veces a uno se le apaga mediana o totalmente la tele. Como algunos ciegos, que ven destellos y no cosas. Algo de esto se ve en las últimas pinturas de Natalia Babarovic. Aquí las cosas se diluyen, palidecen, dan ganas de dar –una cosa anticuada– un manotazo a la carcasa del televisor para que se recomponga la imagen.

III

Esta representación lívida de la carne, sigue un curso distinto a la tradición abierta por Rembrandt, Goya o De Kooning. Es más triste y patética. Guarda su procedencia en ciertas figuraciones de Munch o en el cine de terror. Muchas pinturas de Natalia Babarovic me recuerdan una escena de *El Resplandor* de Stanley Kubrick, en particular cuando el personaje demencialmente interpretado por Jack Nicholson entra a un baño de tonos verdosos y se encuentra a una mujer despampanante que se baña desnuda en una tina. La sexual hembra se levanta entera mojada y le da un ósculo al lunático en cuestión. En el proceso de intercambio salival, la valquiria empieza a descomponerse, le aparecen manchas verdosas en la piel, introduce su lengua por medio de unos dientes cariados a granel. Al lunático interpretado por Nicholson no le queda otra cosa que escapar, tratando de contener los oscuros estertores provenientes del vientre y de la experiencia del asco que, al parecer, nos separa del mundo animal.

IV

Insisto en este punto: hay algo mórbido y también líquido en las pinturas de Babarovic. Recuerdan un pedazo de carne expuesto a una torrencial lluvia

persistente, majadera, infinita: zonas musgosas, insectos pegajosos y cuerpos anoréxicos contraídos con una mueca bucal malsana de placer y terror. Obviamente no nos referimos aquí a sus pinturas basadas en fotos familiares, sino aquellas donde los efectos mediáticos hacen de ciertos cuerpos un fantasma epiléptico y lleno de estertores. Convulsiones que a veces se petrifican y nos muestran figuras empañadas de vapor, visibles a los espejos o vidrios. Otra escena cinematográfica: la muchachita que emerge de un televisor destruido por el agua en la terrorífica película llamada *El Aro*. Esta púber se moviliza en cuatro patas, como una araña trepadora, con el pelo sucio y ralo, los ojos inyectados en sangre de color terciario, y deja a sus víctimas con un rostro contraído por el terror y los efectos de una historia angustiante, tramada los últimos días de su vida.

V

Obviamente las cosas aquí se exageran. Después de todo, las pinturas de venas y pieles acuosas no carecen de una cierta belleza que invita a la perplejidad. Algunos historiadores del siglo XIX se han referido a una cierta belleza de lo horroroso, de la fealdad, de lo grotesco para hablar de ciertas pinturas de Géricault (pensemos en *La balsa de la Medusa* y en sus pinturas de decapitaciones). Aquí encontramos el realismo en toda su plenitud, todo lo contrario a una copia mecánica o mimética de la naturaleza. Hablamos de un realismo de la expresión, a veces sanguíneo, a veces desangrado (Velázquez, Rembrandt, Frans Hals, Jordaens, Goya, Daumier, Van Gogh, Soutine, los integrantes de la Escuela de Londres, y últimamente la pintura de la inglesa Jenny Saville). Un realismo que no inventa un cuadrado negro, como Malevich, y tampoco reproduce, con precisión fotográfica, los cambuchos de Claudio Bravo. Se trata de un realismo que lleva con el tiempo la realidad a su máxima exasperación. Aquí no se oculta nada, se exponen el fracaso de nuestros sueños e ideales. Otro ejemplo cinematográfico: la masacre carnosa al hijo del Vito Corleone, encarnado por James Caan, en un peaje a las afueras de Nueva York. Lo importante –se ha dicho del discurso estético– viene siempre después:

el llanto del capo Corleone en la morgue al contemplar el cuerpo de su hijo convertido en un verdadero queso Gruyer.

VI

Insistamos en este punto: esta clase de realismo no sugiere necesariamente un bebedizo de brujas o carne derramada (tal como lo advirtió Nietzsche cuando hablaba de lo dionisiaco). Supone un asunto sanguíneo, por presencia o por ausencia: o mucha sangre circulando por forúnculos o venas, o su ausencia en cuerpos y objetos musgosos, acuosos y transparentes. Algunos críticos han hablado de “lo figural” para referirse a esta clase de representación: pintura escrita con un látigo (el Goya más furibundo) y también seres blancuzcos en espacios clínicos (el belga Rustin). La figuración pictórica se opone a lo figural. Esta última opta por la deformación, los efectos mediales, las imágenes ralentizadas, las muecas grotescas en los primeros planos (algo que vimos en televisión, en el peinado, los ojos achinados, la mueca sardónica del actual presidente de Estados Unidos Donald Trump).

VII

La pintura de Babarovic se mueve en las aguas de una óptica inconsciente abierta por los medios de reproducción masivos o sociales (algunos nostálgicos, otros actualizados). En verdad, algo no tan reciente a nivel histórico. Benjamin ya habló, hace casi un siglo, de que el cine y la televisión iban a revelarnos ciertos conocimientos antropológicos inadvertidos antes. El movimiento de un pie tras el otro, los puntos ciegos de los boxeadores, el rostro de un sujeto durmiente captado en tiempo real toda una noche. Nadie tolera la monotonía del tiempo real (lo figural tiene que ver con un cierto aburrimiento, con una cierta ociosidad, con cierta autoridad otorgada a la posición del *voyeur*: pensemos –en este punto– en el Warhol menos cosmético y más mortuorio, el Warhol de las películas pornos desprolijas, los zapatos de mujer dibujados con caña, las ilusiones de la moda expresados con la elegancia de la estética kitsch).



Tanya Maluenda. *Specularis*. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, 2014.

COMPUESTO SIN NOMBRE

I

Existe una película de mediados de la década de los 80 del siglo pasado del director David Cronenberg traducida como *Mortalmente parecidos*. Su título contradice el tema de este largometraje: la idea aquí es desarrollar objetos aberrantes, cuyos límites resulten imprecisos y sus zonas de diferencia untadas como quien unta un compuesto sin nombre. Recordemos parte de la trama: se trata de dos gemelos ginecólogos que deciden crear instrumentos de su profesión destinados a prácticas tortuosas entabladas entre metales redondeados y filosos y matrices sexuales femeninas susceptibles de ser martirizadas, a la vez, en irrepresentables sesiones de curaciones hechas a destajos, incisiones y rebanadas. Algo tan íntimo como las prácticas ginecológicas se convierten, de esta forma, en un ritual que mezcla la asepsia clínica con las sanguinolentas excrecencias de un cuerpo femenino donde lo único relevante resulta ser, para los perversos gemelos, sus órganos reproductores y sus posibles placeres carnales (gracias a su extremo parecido, los susodichos ginecólogos engañan y se aprovechan sexualmente –al comienzo de la película– de cándidas pacientes que no pueden distinguir entre uno y otro).

II

Esta mezcla entre asepsia y carnalidad, distingue el trabajo visual de Tanya Maluenda. Se trata de algo que le otorga a las llamadas artes menores una dignidad genérica hecha de limpieza y suciedad. Existen algunos ejemplos históricos de esto: hay que situarse en el manierismo histórico para percibir esta mezcla de géneros de la visualidad. Un ejemplo concreto: la obra de Benvenuto Cellini. Como se sabe, el artista florentino no se sentía cómodo ni apreciado en su actividad de orfebre y joyero; quería ser escultor, quería ser reconocido por

un gremio honroso y reputado. Cierta parte del manierismo tuvo que apelar al rodeo y el disfraz. Tuvo que pasar gato por liebre. O liebre por gato. Cellini hacía esculturas como si fuesen adornos y adornos como si fuesen esculturas (el *Perseo* y el *Salero de Francisco I de Francia*, son un ejemplo). ¿Cómo se conseguía esta mezcla? Muy simple: mezclando los géneros a nivel de la técnica empleada (parte de la obra de Eugenio Dittborn no se diferencia de esta mezcla: ciertas manchas pictóricas han sido mecanizadas y ciertas retículas mecánicas al reventarse han proyectado un cierto efecto pictórico).

III

Muchos teóricos han enfatizado la importancia de la estética barroca en el arte contemporáneo; otros, en cambio, han puesto su interés en el manierismo del siglo XVI, en momentos en que entra en crisis la Iglesia romana y Europa se debate durante casi un siglo en una cruenta guerra entre católicos y protestantes. Por ello se ha dicho que el manierismo sería el arte de la crisis; y las crisis tienen su reflejo en las prácticas heterodoxas, los ejercicios lúdicos y las representaciones morbosas (incluyamos aquí determinadas desviaciones sexuales: obsérvese al niño Jesús –de rasgos andrógenos– representado en la *Virgen del cuello largo* de Parmigianino).

IV

El manierismo refleja un lenguaje donde lo técnico y lo formal se mezclan arbitrariamente, todo ello en un mundo donde el sentido ya no viene de un poder fuerte, unitario, hegemónico (como lo había sido la Iglesia en el esplendor del Renacimiento y luego en el Barroco católico como efecto de la Contrarreforma).

V

Adolfo Couve en una clase sostuvo que las crisis estaban siempre presentes en la historia del arte, y que no habían momentos de pacificación reales. Los momentos de calma a nivel del lenguaje estético han sido secundarios respecto a los períodos de turbulencias y convulsiones. En el caso chileno, las artes

tuvieron su desintegración manierista durante la dictadura militar. Esto se encuentra avalado por el arte y la estética implantada por nuestro vanguardismo de los 70 y 80 (refractario al arte comprometido en el exilio y a la restauración de la pintura decimonónica durante los primeros años de la dictadura). Una desintegración social y cultural supone una desintegración equivalente en el campo del arte y el pensamiento. Las cosas no han cambiado mucho. Y esto por una razón muy sencilla: el arte ya no puede dar cuenta de la crisis de la política, y la política pareciera no necesitar que el arte piense por ella.

VI

Aun así, los presentes objetos ginecológicos de Tanya Maluenda, exhibidos en paneles dispuestos sobre una plataforma rodante, prosiguen dicha compulsión por establecer mezclas entre géneros mayores y menores. Demuestran que estas separaciones resultan ahora infructuosas. Desde todos los oficios y las técnicas es posible correr el velo de lo práctico y situarse en el terreno del capricho y la forma inútil. Junto a los supermercados y los mall, junto a las ferias libres y persas, junto a los museos, bibliotecas y galerías de arte, habrían también otros escenarios cargados de materias primas para pensar la comentada crisis del arte en el marco de lo global: las fábricas y talleres de insumos para clínicas y hospitales –camillas y camas retractiles, bandejas corredizas para el desayuno y el almuerzo, triciclos con ruedas para ir al baño, etcétera–, tiendas y joyerías en pasajes y caracoles, locales de venta de juguetes y disfraces para conmemorar la Noche de Brujas, esqueletos prehistóricos en atestados parques temáticos.

VII

Se trata de una multitud de objetos que asolan el reducido mundo del arte llamado “serio”. Como zombies tratando de entrar a un jugoso supermercado. Y si algo ha tenido el manierismo ha sido una estética donde lo ilusorio ha superado el conocimiento, la frivolidad a las pretensiones del rigor científico, y las imágenes de los monstruos y demás seres impresentables al esplendor de la belleza presente en efímeros tiempos carentes de crisis.



Claudio Correa. "Si pudiera lo haría peor". *El lugar no ideal*.
Galería Muro Sur. Santiago, 2000.

LLUVIA DORADA

I

Existe un tema decisivo que cruza la historia del arte universal: este se ubica a medio camino entre las escenas de la sexualidad y sus correspondientes flujos seminales y acuáticos desplegados en colchones amatorios y baños privados y públicos. Revisemos la tradición de las artes visuales y del cine respecto a estos temas: las termas imperiales de antaño, las bañeras repletas de suicidios de origen político, los lechos infectos de cuerpos húmedos y carnosos o de jovencitos expulsando sus necesidades en el clímax de la adolescencia. Pero también de asesinatos célebres, donde el cuchillo de un psicópata disfrazado de su madre –como en *Psicosis* de Alfred Hitchcock– atraviesa el cuerpo de su amante en medio de un torrente de sangre falsa y de unos gritos aprendidos del algún teatro contemporáneo. Resumamos todo esto en ciertas escenas donde los baños públicos han adquirido una fuerza biográfica incuestionable. En los baños privados y públicos el cuerpo se expresa biográfica y socialmente de forma productiva y convulsiva. En estos lugares se mezclan las geometrías más opresivas con los desbordes de los cuerpos que las sobrepasan.

II

En Chile los baños han sido históricamente lugares de tortura infame. Un ejemplo: los baños donde el artista Carlos Leppe aparece cubierto de una mortaja blanca. Para nada indistinguible de ciertas torturas donde la maquinaria represiva de la dictadura chilena ejecutaba sus más viles tormentos: baños infectos, desaseados, llenos de cerámicas rotas, tuberías en mal estado y olores nauseabundos; baños de prostíbulos, loqueríos y hospitales pobres, idóneos para el castigo del cuerpo individual y social. Los baños pobres o marginales siguen siendo lugares de infección o contaminación política: en épocas posteriores a la dictadura, los baños de ciertos lugares –principalmente públicos– nos siguen recordando, de manera inconsciente, nuestras torturas sociales y económicas. Pensemos en el transporte público: los buses y metros (también los malls y hospitales), son mucho más rápidos, higiénicos y expeditos cuando se dirigen

al barrio alto. Todo se hace en menos tiempo y todo se puede *reprocesar* en espacios de desagüe límpidos y de fácil evacuación. Un espacio íntimo limpio carece de memoria (son los auténticos no lugares que la teoría contemporánea ha tendido a confundir).

III

Existen otros tipos de baños, más quirúrgicos, más límpidos, más profilácticos. El cine y las artes visuales no han dejado de representarlos: Tom Wesselmann y Stanley Kubrick, el primero con sus bañeras y el segundo con *El Resplandor* (encarnada magistralmente por Jack Nicholson), y en Chile por Juan Domingo Dávila y Enrique Matthey. ¿Qué vemos en estos últimos? Lenguas adictas a cuellos de estilizadas fémias dibujadas con plumones y plumillas, la mayoría atrapadas por murciélagos babosos, sedientos de sangre. Pero también escenas de baños como los de *Belleza americana* donde la heroína de turno aparecía cubierta de racimos florales rojos, en una cita ejemplar de *Barry Lyndon* –otra de Stanley Kubrick– en la que la actriz Marisa Berenson desplegaba sus encantos en una tina de cuatro patas, posando con romántica languidez, digna de una blanchura tuberculosa. Entonces, existen baños abyectos y baños refinados, baños con olor a orines y baños con olor a rosas tenues (aunque ambas nociones suelen mezclarse de manera inconsciente).

IV

Todo esto tiene que ver con un par de obras del artista chileno Claudio Correa, ambas ejecutadas en un baño y sus respectivos soportes materiales. En la exposición colectiva *El lugar no ideal*, desarrollada en galería Muro Sur el año 2000, Correa realizó pictóricamente la siguiente intervención: repintó un cuadro del inglés Charles Wood, que reproducía un naufragio en Valparaíso a comienzos del siglo XIX; lo que hizo Correa fue impregnar diluyentes deslizantes a una réplica, a ras de piso, del referido naufragio en un pasillo que antecedía al diminuto baño del loft escogido para la intervención (gran parte del público literalmente se sacó la cresta al querer entrar al baño). Literalmente los aceites deslizantes y parte de la pintura citada quedaron impresos en el trasero de los espectadores masculinos y femeninos (la mayoría quería ingresar al baño simplemente a hacer sus necesidades). Lo biológico, en este caso, debía pasar por un obligado aprendizaje visual de la historia de los naufragios, las marinas y el lavado de manos, luego de descargar la cadena del WC. Pero el

lavamanos y el interior del retrete estaban pintados: habían desde incendios hasta manchas subterráneas. Esto recuerda algunas predicciones apocalípticas que han señalado que el final de la pintura tiene que ver con las manchas y los efluvios proyectados por una maquinaria empleada para desaguar los humores privados y públicos. Muchos han coincidido con la sugerente idea de que las instalaciones han ejecutado la muerte de la pintura (y también de la escultura). Lo relacionan con lavar los esputos y excrecencias humanas. En síntesis, no habría más que dos grandes instaladores: los eléctricos y los sanitarios. Que cada cual piense en ambas metáforas y sus respectivas correspondencias con las artes visuales.

V

En el 2003 Correa intervino uno de los baños de la Bienal de La Habana. Pintó al interior de un inodoro una célebre imagen del muralista mexicano Siqueiros. La imagen es conocida por lo lingual y bucal: la boca bien abierta, las manos aferrándose a la mollera y la mirada al cielo típica de ciertos rostros enardecidos, clásicos del extremismo mesiánico (ojos en blanco e inflados, manos largas a punto de empuñarse hacia el cielo, oratoria febril y moralizante). ¿Qué hizo Correa frente a esta sacralizada imagen, semejante a ciertos zombies o monjes premunidos de ideas salvadoras o redentoras? Algo muy simple: hacer posible que los espectadores descarguen sus efluvios orinales sobre la boca de uno de los artistas que prometían un arte igualitario y una sociedad igualitaria. Después de todo, todos vamos al baño, desde el papa hasta un indígena amazónico.

VI

Los baños son democráticos, no la Coca-Cola, como nos decía otrora Warhol. Algo que se puede comprobar en los últimos años: la caída de los grandes mitos del pensamiento progresista, las pasadas a corbo anales como las infringidas al autócrata Gadafi, los destrozos de las esculturas de Sadam Husein, las imágenes apocalípticas de la caída del muro de Berlín. Pero también de sus émulos fascistas: el escupitajo sobre el féretro de Pinochet, los manotazos, esputos y sablazos verbales en las llamadas funas públicas, en síntesis, el que todos vomiten, saliven, escupan, golpeen, orinen o defequen a los ídolos de turno no deja de ser, a la larga, un triunfo gregario de magnitud universal, donde los baños privados –y sus intimidades inconfesables– se puedan conectar en el paraíso o en el infierno con los baños públicos –entregados a los énfasis de las mayorías chillonas–.

ESCENARIOS ACTUALES DEL ARTE
EN LOS ESPACIOS ALTERNATIVOS

El arte chileno de las últimas generaciones ha tendido a igualarse; más allá de las clases sociales que copan las diferentes escuelas de arte de la región (algunas vinculadas a la elite, otras a las llamadas clases emergentes), los contenidos curriculares, incluso los profesores, académicos y docentes se han desplegado de manera homogénea en el espacio universitario en general. Las últimas generaciones de artistas suelen compartir espacios comunes, a pesar de su procedencia etaria.

Es cierto que el nivel de producción (mejor dicho de inversión) no es el mismo entre un estudiante o egresado del barrio alto y uno proveniente de “Plaza Italia hacia abajo”. En el presente, la inversión pecuniaria para la producción artística está resultando un dato significativo a la hora de establecer una diferencia de clases entre un artista y otro (con el tiempo subsanado con la adquisición de recursos privados o estatales).

Pero, por otra parte, los fenómenos de la globalización y la información promiscua (las redes sociales, por ejemplo) han tendido a una masificación de la enseñanza de arte. La mayoría participan de las redes activamente. Por tanto existen intereses comunes: una cierta resistencia a lo lecto-escritural, una atracción desterritorializada frente a sucesos como la cultura oriental, la música alternativa, los conversatorios y curatorías con textos cortos en el muro, un narcisismo y exhibicionismo descarado del “yo”, el contacto despersonalizado de Facebook, con sus consecuentes maltratos y egos desmedidos, la profesionalización del arte, la desobediencia programada, por un lado, y la autocensura que obliga a lo “políticamente correcto”, por el otro.



Adolfo Martínez. Proyecto de exposición galería Sagrada Mercancía.

SANTIAGO PONIENTE SUR

I

Santiago Poniente Sur se titula la muestra de Adolfo Martínez en la galería Sagrada Mercancía de calle Sazié 2065. Sector paradigmático de cierta bohemia que ha acompañado a las artes visuales y la cultura desde el siglo pasado. En estos lares han vivido desde poetas malditos hasta pintores de la mítica Generación del Trece. Neruda hizo un panegírico de dicha generación: la llamó “Heroica capitanía de pintores” (hablaba de artistas de la talla de los hermanos Ortiz de Zárate, Pedro Luna o Arturo Gordon). Luego, en los 80, vivieron y compartieron taller gente como Pablo Barrenechea, Rodrigo Cabezas, Bruna Truffa, Carlos Bogni, quienes carreteaban de toque a toque con músicos, actores, teatreros, etcétera. Se trataba de un número indeterminado de artistas visuales que hacían de sus casas y sus talleres (recuerdo algunas calles: Blanco Encalada, Echaurren, Molina, Domeyko) lugares de intercambio cultural, simbólico, existencial, todo esto condimentado con sapeo de publicaciones de todo tipo (incluido la obra de sus pares) y una producción visual impresionante por lo certera y fallida a la vez.

II

Pero el espacio llamado Sagrada Mercancía de Sazié pareciera reorientar estas viejas pulsiones existenciales en virtud de un gesto de inscripción artística acorde a los parámetros actuales del arte. El carrete permanece, pero hay que estar lúcido para relacionarse con los agentes culturales de turno. Por tanto, hay que hacer lobby; hay que hablar no tanto de las obras sino de sus sistemas de inscripción, sus contextos específicos, sus tramas profesionales, hay que ser profesional a pesar de estar a la moda (hartos tatuajes, tenuta de marca alternativa y harta cerveza y vino blanco bien helado).

III

En los últimos años, el perímetro urbano donde se ubica el espacio Sagrada Mercancía ha cambiado de manera vertiginosa. Por doquier encontramos edificios y departamentos de techos bajos y exiguos metros cuadrados. También, según consta a nivel municipal, habría una cantidad mayúscula de moteles, de universidades e institutos privados, de universitarios capeadores (o zimarreros, para usar en término más antiguo) comiendo completos gigantescos en sus calles, variadas tribus urbanas y personas en “situación de calle”. Y, por supuesto, muchos inmigrantes (lo que se agradece en términos laborales y de voluptuosidad carnal). Pero también subsisten viejos almacenes de barrio, botillerías salvadoras, restaurantes de todo tipo, vulcanizaciones, cafés con piernas, un museo emblemático (el Museo de la Solidaridad Salvador Allende), pensiones, residenciales, algunas iglesias y algunos cités.

IV

No deja de ser curioso el título de este espacio: Sagrada Mercancía. Esto, debido a que la mercancía si algo tiene de sagrado, tiene que ver con su desmaterialización (o su reemplazo por alguna materia simbólica que represente la ilusión de su presencia). Todos sabemos que la mercancía más sagrada se mueve en otros ámbitos, en otros contextos, en otras zonas de la ciudad. Aquí lo que importa es el desecho de la mercancía. Importan sus restos, sus saldos. Lo que se desecha para el uso. Algo que la obra de Martínez patenta de modo ejemplar. Al interior de un espacio ruinoso, Martínez ha dispuesto diferentes objetos, complementando dicha ocupación con un estímulo auditivo, en vivo, que personifica una praxis en desuso: el exotismo de un tipo de música ejecutada por medio de un instrumento –el arpa– que, en una época pasada, se asociaba al amaneramiento sexual (considérese a uno de los integrantes del dúo Rey Silva). También se puede encontrar a la entrada un automóvil Lada invertido, patas para arriba.

V

Respecto al Lada patas arriba, valga una anécdota. En un spot de los 90 aparece el lanzador de bala chileno Gert Weil (de un 1.96 de altura y 130 kilos de peso) levantando por atrás un modelo Samara de 960 kilos para mirar su chasis, para luego agarrarlo por el lado dejándolo patas para arriba. En pocos meses Lada era la marca número uno del mercado local (hasta desaparecer unos meses después). La plenitud comercial del vehículo se complementaba a la perfección con la musculatura exuberante de nuestro atleta del lanzamiento de bala y que salió sexto en los JJ.OO. de Seul de 1998.

VI

Cuestión de contraste: en un espacio tenemos un automóvil invertido de marca Lada, y en otro, un músico vetusto ejecutando melodías olvidadas por la orejera actual. Ya sabemos las asociaciones sociales acerca del Lada: vehículo de taxistas noventeros soplones. Y de ciertos músicos en desuso (organilleros, chinchineros, intérpretes de arpa) sabemos que representan uno de los últimos estertores de un cierto tipo de cultura popular que se resiste al envejecimiento otorgado por el paso implacable del tiempo. En lugares públicos, nadie pareciera verlos o escucharlos. Emiten signos corporales más allá del sonido y del sentido de su música. No pueden competir contra el ruido cacofónico de los medios y de la ciudad. La muchachada joven literalmente no los pesca.

VII

Una de las operaciones visuales y contextuales más contundentes de Martínez consiste en lo siguiente: permear el muro que separa la calle del espacio del arte, cuestión que no siempre se logra cuando se tematiza acerca de vincular el espacio con el contexto. Muchas veces esta moral del intercambio se hace a costa de radicalizar los procesos formales e intelectuales del arte. Cuestión que a la calle le importa un comino. Esto Martínez lo sabe: todavía pueden verse en el sector automóviles Lada, todavía pueden verse lugares donde se venden instrumentos anacrónicos, todavía pueden verse negocios de revistas antiguas,

todavía pueden verse encuentros en moteles del sector entre determinados jefes y sus secretarias, entre profesores y sus alumnas, entre compañeros de universidad (hombres con mujeres, hombres con hombres, mujeres con mujeres, o la mezcla posible de todos los anteriores), entre extranjeros de medio pelo y escorts a pedido.

VIII

Sigamos con el auto Lada. Se trata de un vehículo soviético que llegó a Chile a fines de la dictadura. Fue uno de los auspiciadores del Colo-Colo campeón de la Copa Libertadores de 1991. Cuestión extraña: un producto soviético financiando a un equipo cuyo socio numerario era el desaparecido capitán general Augusto Pinochet. Todos mis amigos pudientes decían que era un automóvil ordinario: nada más ordinario que tener un Lada. Se lo asociaba a taxistas sapeadores, con bigotes mexicanos y con contexturas físicas ajamonadas; se lo asociaba a la estética fascista de la dictadura, o como su resabio al comienzo de la democracia. Algo de esto queda consignado en la muestra de Martínez: una proyección surgida del Lada invertido que muestra unos oscuros y bigotones sujetos, con lentes de sol ovalados (como Corvalán Castilla, asesino y torturador de la CNI, magistralmente interpretado por Roberto Farías en la serie *Los archivos del cardenal*), enterrando algo incierto, como un cadáver, un perro o un saldo de cualquier cosa.

IX

Del Lada se proyecta un film en el que se muestra a unos personajes nocturnos siniestros enterrando en algún sector periférico algún bulto incierto. A propósito, recuerdo una famosa película de Scorsese titulada *Los buenos muchachos*. En una de sus escenas más escalofriantes aparecen tres mafiosos interpretados por Joe Pesci, Robert de Niro y Ray Liotta apuñalando encarnizadamente a un soplón al interior de una cajuela de un automóvil. Luego lo entierran en un bosque a las afueras de Nueva York. La escena fue filmada en la noche. Tal vez

no era algo infamiliar en el Chile de los 80 bajo la dictadura, así como tampoco por las acciones de algunos psicópatas que han poblado la crónica roja del país. Algunos teóricos chilenos han hablado de un arte de la excavación (Justo Pastor Mellado), pero pocos hablan de los entierros (excepto aquellos que se solazan en los responsos de todo tipo: la muerte del sujeto, la muerte del arte, la muerte de la historia, la muerte de Dios, la muerte del sentido, la muerte del muerto y de los que hablan de la muerte en general).

X

Los teóricos chilenos actuales poco saben de la estética fascista de la dictadura. En esto están retrasados respecto del periodismo cultural, del periodismo de investigación histórica, de la literatura de ficción y del cine. El fascismo del Lada se proyecta –pese a su ordinariez social– a la música tradicional de los ponchos y caballos de los pijes bohemios o beatos chuchetas (nombremos algunos: Los Huasos Quincheros, los de Algarrobal, los Perlas y el incombustible Kike Morandé).

XI

Terminemos con una síntesis de la calle Sazié, ubicada en Santiago Poniente Sur. A cuadras de ahí existe una tienda que vende instrumentos de música chilena tradicional. En este lugar se pueden encontrar arpas gigantescas, guitarras hechas para cautivar al público campestre, botas con brillantes espuelas, colleras para camisas blancas, listadas y perfectamente ensilladas. Listas para el rodeo. En el barrio Santiago Poniente Sur, se juntan desde los borrachos de la cueca chora, los universitarios que comen completos gigantescos, los jefes calentones con sus secretarías, los inmigrantes de origen afroamericano, hasta gente vinculada a la estética guerrillera, al rock pesado, al sexo casual, a universidades progre (y llenas de alumnos que desertan y reprueban ramos), al tráfico de drogas y, por supuesto, al cruce entre ideologías contrastantes (si es que las hay).



Adolfo Martínez. "El lacho y la lavandera". Exposición
Más corazón que odio, Galería XS, Santiago, 2014.

MOÑO DE POBRE

I

Una de las imágenes precursoras de la pintura chilena la ejecutó un naturalista y romántico pintor alemán en la primera mitad del siglo XIX, de nombre Mauricio Rugendas. El título de esta pintura: *El huaso y la lavandera* (cuadro que se puede observar en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago). Esta imagen sirve de referencia para una recreación fotográfica realizada por Adolfo Martínez. En ella, aparece un huaso criollo a caballo observando a una también criolla lavandera al momento de sumergir o sacar una prenda de un arroyo del valle central. El huaso en cuestión es apuesto, tiene –según diría alguien del campo– “care’ pije”, o mejor dicho, “care’ cuico”. Y la lavandera –para el mismo campesino criollo– es posible que le termine pareciendo “demasiado blanca como para hacer aseo o lavar ropa” (algo así como un comercial televisivo de una marca de detergente).

II

El huaso es apuesto y la lavandera demasiado blanca. Es posible que el pintor bávaro no haya hecho otra cosa que trasladar el imaginario bucólico europeo al tercer mundo. Su concepto del paisaje precedía la experiencia concreta de habitar un lugar como la zona central chilena en la era decimonónica (lo traía en su retina antes de llegar al país). De ahí que Martínez haya optado por recrearla fotográficamente. Lo interesante, en este caso, tiene que ver con los componentes antropológicos y sociales del tema. Recrear dicha escena de manera fotográfica supone matizar al huaso cuico y la blanca lavandera optando por liberarlos del estanque y su puente paradisíaco, un corte de pasto y un diseño paisajístico concebido especialmente para el lugar, un equino y un jinete digno de teleserie local y una mirada –detengámonos en la del huaso de Rugendas– de canchera embriaguez.

III

El huaso de Rugendas tiene cara de galán de teleserie, está algo borracho y mira fuera de cuadro. La recreación fotográfica de Martínez muestra el asunto desde otro ángulo: el huaso ahora mira a la lavandera de manera fija, acampada, en diagonal, en oposición a la mirada del huaso pije de Rugendas, que –según me lo comentó el mismo Martínez– «está bien bañado, con pilchas nuevas, con la vista de un mancebo con trago, con la mirada turbia». El huaso de la recreación de Martínez es, en cambio, moreno, algo grueso, algo sudado, de estatura mediana, y la mujer que hace de lavandera es de brazos fuertes pero cortos (similar a la mayoría de las temporeras actuales).

IV

En la pintura de Rugendas existen demasiadas interrogantes dignas de ópera bufa. Enumeremos algunas: ¿por qué el huaso pije no mira a la china? ¿Por qué, si llegó hasta el lugar, lo hizo principalmente para calmar la sed del equino y no para satisfacer sus instintos carnales provocados por los encantos de la lavandera? ¿No resulta evidente que la china tiene los brazos robustos y firmes de una trabajadora, pero nunca debieran ser tan largos y rollizos? ¿Y por qué tan blanca, tan grande, tan amazónica, debiendo ser morena y de metro cincuenta?

V

La amazónica representación de la china chilena coincide con ciertas tonalidades de la pintura decimonónica criolla del campo, ejecutadas por europeos que venían premunidos de un paisaje más idílico que turbulento. Hay que estar en Europa para percibir la atmósfera y el color de la campiña francesa, alemana, holandesa e inglesa. Parajes coronados por cielos y nubes movedizas, tapizado de alfombras verdes de musgo oscuro, recreaciones pictóricas de ninfas exuberantes, todo lo contrario a la selvas del norte de América Latina, con sus pájaros habladores, sus monos arañas y sus serpientes gigantescas; todo

lo contrario a nuestro valle central, con su cielo y su naturaleza descolorida, terrosa, azumagada, habitada –por aquella época– por gente de pelos tiesos, parecidos a clavos, de epidermis morena, tonalidad de la naturaleza y sus habitantes crecientemente ennegrecidos y desteñidos por la polución ambiental.

VI

La recreación fotográfica de Martínez intenta desublimar los rasgos idílicos presentes en la pintura de Rugendas. Dan lo mismo, en este caso, las trilladas pendencias entre pintura y fotografía. En materias estéticas, no existe progreso; se avanza retrocediendo y se retrocede avanzando. En la pintura de Rugendas hay un huaso pije que mira fuera de cuadro; hay una lavandera alba de miembros sobredimensionados; hay puentes y estanques propios de la urbanización campestre europea; hay tonalidades románticas y aroma a campiña húmeda que viene del primer mundo. En la recreación fotográfica de Adolfo Martínez hay, al contrario, biografía personal (su familia es del campo, de Lampa); hay antenas de celulares; hay zapatillas de cuatrero en lugar de bota y espuelas; hay botellas de plástico flotando en el charco de agua; hay olor a potrero; hay verismo fotográfico y no la mirada idealizada de un extranjero que venía con su paisaje a cuestras.



Francisca Montes. *Trienal de Chile 2*. Galería Metropolitana, Santiago, 2015.

LA ÚLTIMA MIRADA DE DIOS

I

En la segunda mitad del siglo XIX el fotógrafo francés Nadar registró la ciudad de París desde un globo aerostático. Hizo algo vetado para el paisajismo en su esfera cristiana: no se podía mostrar la tierra desde una mirada cenital. Dicha mirada soberana estaba reservada a Dios. En este contexto, los paisajes debían mostrar un horizonte perfectamente delimitado. Sin embargo, la fotografía cambió la perspectiva de las cosas (lo mismo que las imágenes de bailarinas de Degas); de ahora en adelante las vistas y espacios se van haciendo más pequeños, más reducidos, en contraste a la ampliación indiscriminada de los sistemas de información visuales. En la actualidad, el hecho de fotografiar desde las alturas una ciudad cualquiera no resulta algo asombroso. Sabemos que podemos ser registrados en cualquier punto de la tierra desde un invasivo triturador de partículas fractales, píxeles y cuadros microscópicos, desde satélites de alta definición o desde seres de otras galaxias que han visto supuestamente nuestras vanidades y grandezas.

II

De Nadar a los actuales sistemas de control mediático de la realidad ha habido quizás más cambios que en los siglos precedentes de la cultura universal. La historia de los instrumentos y técnicas de captación de lo real ha sido tal vez más importante que las habilidades surgidas de una educación de la percepción y la visualidad. El arte no ha podido ser explicado sin la evolución de los medios técnicos o tecnológicos. Roland Barthes sostuvo que la historia del arte depende más de la mano que del ojo. Uno es pensado a través de los instrumentos; uno es imaginado a partir de los medios y prótesis que acompañan al ser humano desde sus orígenes. Sin embargo, las técnicas no son neutrales; refieren a contextos específicos. Australia es un ejemplo: en esa vasta zona oceánica conviven, de manera simultánea –a lo largo y ancho de bosques y desiertos–, marsupiales, reptiles, serpientes venenosas, inmensos tiburones y cocodrilos en compañía de habitantes ultra-tecnologizados y seres que se resisten a abandonar la edad de piedra.

III

En el caso específico de Chile, el tema ha sido decisivo en la conformación de nuestro imaginario visual. Recientemente la artista Francisca Montes presentó en galería Die Ecke una muestra titulada *Vahído. Consideraciones espaciales y temporales sobre la latitud 33*, la que incluye un video y una serie de fotografías. El video –de 90 minutos– muestra un plano continuo desde una avioneta; la vista es cenital. Las fotografías, agrupadas en trípticos, exhiben una serie de imágenes aéreas aplanadas (es cierto, en términos teologales, que Dios pareciera haber muerto en las imágenes cenitales y aplanadas). Al igual que la mirada decimonónica de Nadar, Francisca Montes ha recurrido a la soberana mirada de un ojo teologal. Cuando Nietzsche planteó que Dios había muerto, no estaba diciendo que lo había matado; estaba diciendo que lo había encontrado muerto en el espíritu de su época (según Albert Camus). ¿Quién puede reemplazarlo? ¿Una nueva moral, la ciencia o la tecnología? La respuesta del filósofo no deja de ser estimulante hoy en día: solo el arte.

IV

Efectivamente, el arte es la única forma de expresión humana que no le teme a la mentira. La ciencia y la religión son construcciones que requieren a la larga de un ojo teologal. Son sistemas que creen en una verdad revelada o probada. Pero el arte multiplica las máscaras, y en esto se asemeja a ciertas prácticas del poder. Francisca Montes ha hecho de esta mirada del poder un ejercicio estético de ubicuidad tecnológica. Algo que algún progresista consideraría fascista en términos ideológicos: nada más fascista que arrojar bombas sobre un terreno lleno de seres humanos (algo que se decía de los aviones cazabombarderos durante la primera y segunda Guerra Mundial).

V

Francisca Montes ha iluminado y bombardeado tecnológicamente –desde las alturas– zonas urbanas de Santiago. A diferencia del viejo Nadar, aquí no hay inestables globos elevados gracias al helio, ni cámaras fotográficas analógicas, ni ciudades abriéndose a la modernidad. Incluso la operación de Francisca Montes dista –en esta aceleración afiebrada de lo tecnológico– de una célebre obra del grupo CADA de 1981, titulada *Ay, Sudamérica*, que consistió en arrojar fardos repletos de panfletos sobre algunas comunas de Santiago desde unas avionetas arrendadas a la fuerza aérea. Santiago, en aquella época, era menos luminoso, había más pobreza, estaba en plena dictadura y las tecnologías de punta apenas rozaban la adquisición de televisores, lavadoras, radios casetes, automóviles importados, tarjetas de crédito y –me acuerdo por mi infancia– unos prehistóricos juegos electrónicos llamados Flippers, Ataris y Pongs.

VI

A diferencia de Nadar y del CADA, la operación visual de Francisca Montes incluye un concepto tecnológico cifrado en lo que se podría llamar una “profesionalización” de sus efectos urbanos. El cálculo supera la imprevisión (aunque esto no evite un consiguiente peligro): los globos de antaño se pueden desinflar o quemar; las avionetas del CADA no eran tan precisas para achuntarle al blanco deseado (se ha comentado que uno de los fardos repleto de panfletos cayó sobre un techo de una comisaría); en cambio, en la obra *Vahído* de Francisca Montes la gestión depende –como en Christo– de su posibilidad de convertirla en materia de arte. La gestión debe ser programada (para sobrevolar la ciudad en esas fechas hay que obtener un permiso del servicio nacional de aeronáutica; no es un trámite cualquiera: el piloto tiene que informar el propósito del vuelo, el tipo de cámara y el resultado de las imágenes).

VII

Todo lo anterior entraña una pregunta: ¿las obras que basan su propuesta visual en la gestión dependen de una enseñanza de arte o de algo que el artista o el autor aprende luego de enfrentarse a los protocolos acotados por los poderes? Al respecto, recorro a un ejemplo perteneciente a la enseñanza universitaria: Ronald Kay (quien escribió uno de los textos más sólidos respecto a la fotografía en Chile) reflexionó acerca del arribo de las técnicas al medio local, en particular la fotográfica. Como toda técnica, su simbolismo no es nunca neutral, sino político; tiene que ver con el poder. Esto permite hacer un ejercicio escolar. Preguntar lo siguiente: ¿qué diferencia habría entre la imagen de París de Nadar captada en la segunda mitad del siglo XIX y su equivalente en el territorio nacional del mismo periodo? Ahí está todo. En Francia e Inglaterra, fotografías como la de Nadar eran coincidentes con su desarrollo tecnológico: captaban fábricas, estaciones de trenes y muchedumbres urbanas. ¿Y en Chile? La respuesta la deben dar nuestros alumnos e historiadores. En el presente, las tecnologías se han globalizado, pero siguen habiendo diferencias sociales y económicas entre Chile y el primer mundo. Algunas personas que han viajado a ciertos países pobres a nivel tecnológico han manifestado que desde el aire algunas ciudades se ven luminosas y espléndidas; todo cambia al momento de sumergirse en la ruidosa topografía de sus calles y vericuetos. Tal vez con Santiago ocurra lo mismo, y a lo mejor las tecnologías teologales utilizadas por Francisca Montes pueden parecer semejantes a las del primer mundo. El contraste sigue siendo válido: el contraste entre la modernidad de las tecnologías y la precariedad registrada por estas (basta para ello con recorrer parte de Santiago tanto de día como de noche).



Carlos Rivera. *Sin estrellas*. Sala Gasco. Santiago, 2017.

ESTRELLAS ROJAS

I

Recuerdo una curaduría que hice el 2005 en la galería de la librería Metales Pesados en José Miguel de la Barra. El nombre para rotular dicha curaduría era *Juegos de guerra*. En ella participaron Gonzalo Díaz, Eugenio Téllez, Patrick Hamilton, Claudio Correa, Juan Pablo Langlois y Andrea Goic. En aquella ocasión, Gonzalo Díaz presentó –en un cubículo de un metro cuadrado– un fragmento de una pata de un cuadrúpedo embalsamado –conseguida en un matadero de la zona– rodeado de cientos de cerámicas de loza. En el montaje Díaz y un asistente procedieron a quebrar las losas a martillazos para luego repartirlas en el piso. El asistente me contó, durante la inauguración, que él y Díaz terminaron con los dedos cortados y debían limpiar los rastros de sangre para que las mentadas lozas aparecieran relucientes y brillantes (en contraste con la sorda opacidad de la pata del equino y de la luz eufórica proyectada por un texto de neón ubicado cerca del techo del diminuto espacio). El brillo de la loza quebrada debía presentarse de manera impoluta, sin sudores y sangre; algo que cierto neoconceptualismo ha exacerbado de manera histérica, dejando el cuerpo fuera de la obra, la materia fuera del guión conceptual.

II

Citemos otro caso: existe una obra de Carlos Rivera consistente en la exhibición de una serie de elementos cortantes y puntiagudos (balas, cuchillos y clavos) incrustados sobre una superficie negra lacada. Constituyen fillos peligrosos; dan

ganas de tocarlos. Como decía Nietzsche: «El abismo llama al abismo». La tentación de tocar lo filoso y puntiagudo se opone a las idealizaciones intocables de la pintura clásica (la belleza se contempla a distancia y no se toca). Según me ha confesado Rivera, durante la elaboración de estos trabajos terminó con las manos llenas de sangre. Al igual que el trabajo de Díaz antes señalado, tuvo que limpiar en el baño –repetidas veces– las huellas sanguinolentas en sus dedos, pugnando por presentar sus objetos bajo una asepsia rigurosa en términos macabros (lo macabro no se opone necesariamente a lo límpido).

III

La sangre es una huella primordial del cuerpo. Como los orines y excrementos, debe ser muchas veces evacuada del arte llamado serio (lo mismo ha ocurrido con la siguiente sentencia: la enseñanza con sangre entra). Después de todo, el arte tiene algo que ver con la educación del animal hombre. No son educados aquellos sujetos que huelen mal, defecan en todas partes, escupen en la calle o se cortan el cuerpo de manera obscena frente a los demás.

IV

Algunos –me incluyo– no toleran los bebedizos de brujas, las exhibiciones sádicas de rituales, bañadas de excrementos, sangres y orines, todo esto expuesto, en vivo, de manera brutal. Se trata, a fin de cuentas, de una mala lectura de la crueldad, de lo dionisiaco y las catarsis colectivas en épocas de trastornos naturales y bélicos. Si lo que se busca es experimentar la violencia, nada mejor que embarcarse en una guerra fratricida, perderse en una zona tercermundista de hambruna o caer de bruces a un zoológico rodeado de bestias de instintos atávicos, siempre dispuestos a la caza y la depredación de los más débiles. La obra de Rivera no tiene que ver con la sangre derramada, sino con entidades límpidas que oscilan entre la luz y la sombra. Ahí residen los tópicos de limpieza que hacen del cuerpo un objeto deslavado (la sangre mezclada con el agua, el piñen mezclado con jabones de baño).

V

Esta limpieza de las huellas menos conspicuas del cuerpo, Rivera las ha remplazado –o combinado– con otra clase de huellas; huellas que dependen de un juego entre la luz y la sombra. En este espacio bipolar no caben los flujos sanguíneos y tampoco los tonos excrementicios tan caros al arte póvera. Más allá de toda pretensión, las relaciones entre las sombras y las luces remiten a un problema teológico o metafísico. Los cuerpos son disputados durante siglos por luces y sombras. Todo esto se retrotrae a ciertas figuraciones del arte renacentista y Barroco: Leonardo, Caravaggio, La Tours y principalmente Rembrandt.

VI

Pensemos aquí en Rembrandt. En su *Ronda nocturna*, la noche estrellada –según el pintor y escritor Adolfo Couve– el pintor Holandés la había hecho descender hacia el suelo del cuadro, bañando de polvos de estrellas los pies de los soldados que emergen desde la puerta de una ciudad amurallada. En el primer plano uno de los protagonistas expresa la luz y el otro la sombra. Aquí todo cae; el mundo se ha invertido. Las estrellas –muchas de ellas muertas en el tiempo– sobreviven a ras de suelo como cenizas fosforescentes que escapan del fuego de un incendio forestal o de una parrilla asadera.

VII

Hay ciertas teorías estéticas que dicen que la belleza se parece al resplandor de un fuego a punto de extinguirse (el citado Couve decía que la belleza era poca cosa). A ras de suelo las sombras se encienden, adquieren vida y se proyectan hacia los muros y otros relieves que abrazan la existencia humana. Las sombras carecen de sangre y las luces expresan lo sanguíneo en su máxima luminosidad (mientras haya todavía vida). Rivera ha estado obsesionado por la captura de sombras que perecen y reviven, y luces que se extinguen en su máxima intensidad.

VIII

Los cuerpos perecen en su máxima intensidad. Así de simple. Se trata de una certidumbre revelada, en el sentido fotográfico del término. Lo que se revela, muere. Demos ejemplos: las sombras chinas (tan apreciadas en el Rococó), las huellas de los delincuentes, el rostro de la muerte atrapado en el momento de recibir un disparo en la cabeza o llegar exhausto a la meta deportiva (el llamado fallo fotográfico). Luces y sombras: imágenes de un luto transversal (el negro es un signo de luto en occidente y el blanco en oriente).

IX

Carlos Rivera ha desplazado los cuchillos cortantes y filosos por imágenes de cuerpos etéreos dejados a la deriva a nivel espacial. Son espectros, sombras de cuerpos que están entre vivos o muertos. Están diseñados bajo una técnica muy precaria: son figuras humanas realizadas con cuchillos y *masking tape*. Estas imágenes hablan de la levedad del cuerpo. Cuestión compartida por los sueños de mucha gente. Son escenas donde los cuerpos descienden de manera leve. Un ejemplo de las artes visuales: el cuadrado blanco sobre el cuadrado blanco de Malévich. En esta obra, el pintor ruso hizo un homenaje subterráneo a la flojera y la timidez: el flojo cae de manera leve y el tímido quiere desaparecer corporalmente en una esquina de la sala: no quiere ser visto. También añadamos otro aspecto colindante con la flojera y la timidez: la elegancia. Definámosla: la elegancia refiere a un cierto cansancio del cuerpo; refiere a la dejadez, al placer del erotismo luego de la descarga del ímpetu sexual. Es decir, lo que bota el orgasmo automático: cuestión de fálicos cuchillos mezclados con las fauces que median entre las luces y las sombras.



Leonora Pardo. *Depresión Post Pop*. Santiago, 2017.

LOS NEONATOS

I

Existe toda una tradición del arte enfocada a representar el mundo neonato, las guagua recién paridas y los púberes en su etapa de gateo animal. Pensar en estos seres pre simbólicos supone imaginarse criaturas de cabezas desmesuradas, de ojos llorosos, bocas sexualmente activas, pieles rollizas y carentes de huesos. Mucha cinematografía ha tratado el tema bajo diferentes ángulos: a veces aparecen neonatos inquietantes, monstruos emergidos del interior de receptáculos invadidos por extraterrestres, tótems levantados en zonas perdidas del mundo civilizado, imbunches de habitantes originarios de nuestro país. También existen renovadas y actualizadas censuras respecto a exponer el más mínimo maltrato sobre la epidermis de criaturas indefensas (como los animales y los niños). No es fácil abordar desde el arte las connotaciones maléficas de criaturas que debieran ocupar el espacio idealizado del paraíso perdido (cuestión que remite al zoo primordial, lleno de animales bondadosos y una pareja sin hijos –Adán y Eva– que subliman su falta de madurez en un contexto limpio, impoluto, similar a la experiencia adánica de habitar una película infantil de Walt Disney).

II

Los rostros neonatos, guaguas recién nacidas, infantes a punto de erigirse sobre sus cuatro patas, remite a una evolución vertical –y por tanto fálica– del arte y la cultura. Por tanto, hay que elevarlos a toda costa; ponerles un pedestal o un poste conmemorativo. Asegurar su elevación desde su etapa pre lingüística a su

ser de sujeto desarrollado (el momento en que dejan de lloriquear, andar a cuatro patas y pueden desarrollar sus primeras armas lingüísticas). Se trata del tiempo que media entre los orígenes y la actualidad. Las esculturas de Leonora Pardo testimonian dichos procesos culturales y estéticos. Reproducen un aspecto de la cultura y del arte a nivel global: se trata de conservar una cierta esencia del ser humano desde sus orígenes biológicos, para luego elevarlos a la estatura de un monumento conmemorativo de la evolución de la especie. Pasar de una cabeza desmesurada a un cuerpo proporcionado (la cultura occidental lo ha remitido a la escultura de Policeto y luego a Miguel Ángel).

III

Consignemos algunas obras de la escultura reciente de Leonora Pardo: un inmenso plinto de fierro de un metro ochenta (la estatura media de la población mundial masculina), sobre el cual ha dispuesto una cabeza de piedra tallada por la artista (*Silvia*, 2015); un poste de madera atravesado –a modo de brocheta– por siete cabezas infantiles de cera (*Tótem*, 2016); y finalmente, un montículo de muñecas mortuorias de fierro (*Útero tecnológico*, 2016). Se trata de una serie de obras donde se conjugan la técnica escultórica (trabajo, oficio, factura) con un cierto imaginario visual de índole macabro. Este imaginario visual guardaría su procedencia en determinadas figuraciones del gótico, el manierismo, el Barroco y toda la gama abierta por la estética neogótica.

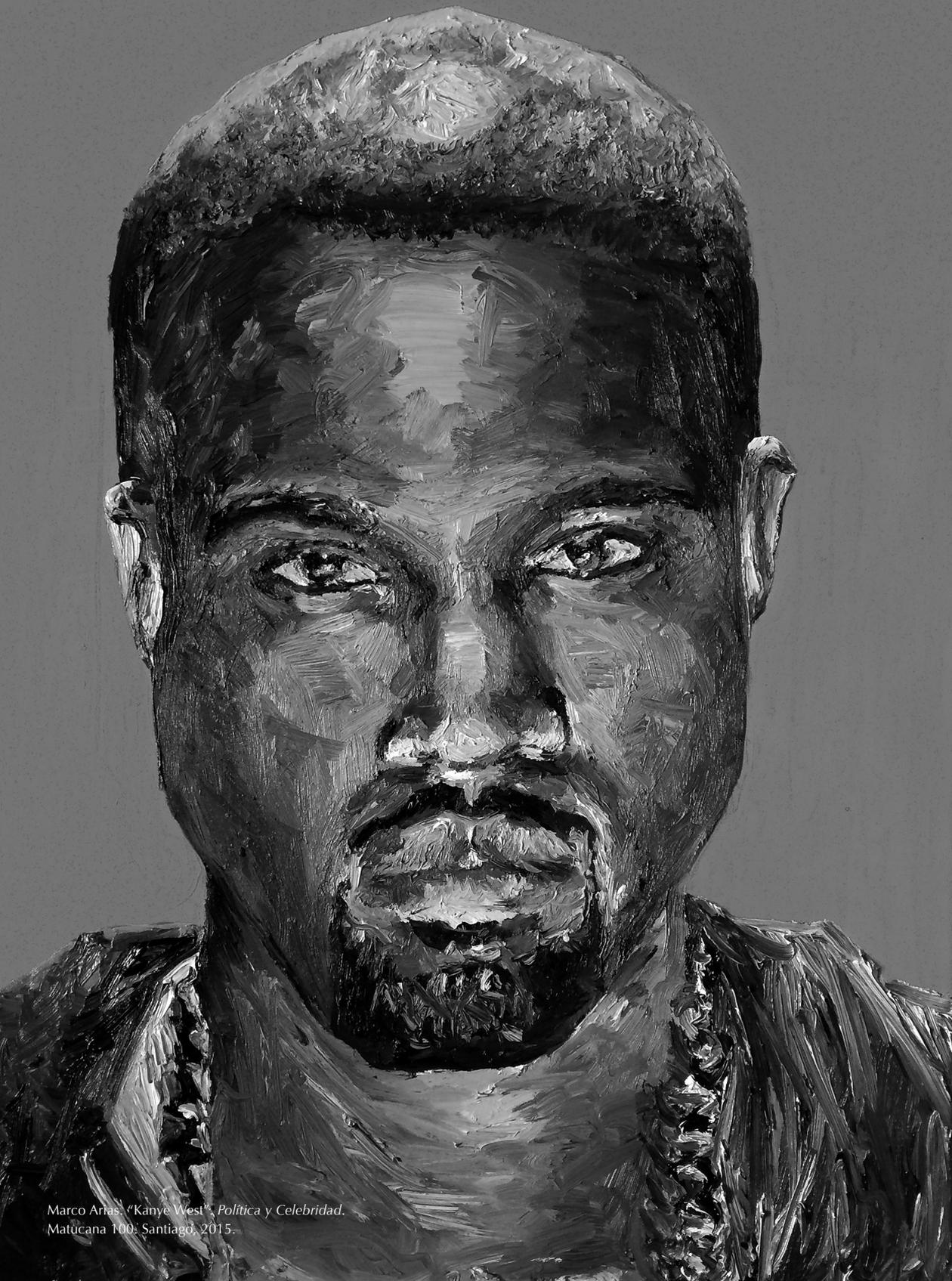
IV

El trabajo escultórico de Leonora Pardo pareciera no tener relación con las escultoras chilenas coetáneas. Tampoco con la escasa participación de mujeres en la escultura local. Para el sentido común del arte, las mujeres no tendrían la destreza simbólica y física para emprender trabajos de esculturas hechas en base al esfuerzo y al sudor. Existe una notable película al respecto: retrata las angustias de la escultora Camille Claudel frente al prometeico dominio de

Rodin, interpretado por Gérard Depardieu. En Chile, muchas escultoras mujeres han surgido de la liberación de la escultura prometeica, para desembocar en una versión del género más artesanal, más simbolista, menos exigente en términos físicos. En todo caso, si existe esfuerzo físico, este se ve enfocado a soluciones formales y técnicas de índole abstractas o de producciones visuales donde los asistentes son primordiales (algo que se conoce como producción por encargo). Hay que ir muy atrás para encontrar ejemplos alternativos a esta escultura por encargo: un ejemplo, Rebeca Matte. Saltándose las etapas de la escultura femenina más pachamámica, mazapánica, telúrica, simbolista, decorativa, se puede perfectamente llegar a una concepción de la escultura renovadora de la figuración humana (un ejemplo, las esculturas sarcásticas en papel de Juan Pablo Langlois en su versión masculina).

V

La escultura de Juan Pablo Langlois guarda su interés en una concepción abyecta y coprolática del cuerpo humano (papeles perecibles policromados, rellenos con pelos humanos, pelucas ridículas y objetos dignos de un sketch colegial o televisivo de los años 80). Más allá de esto, las esculturas de Langlois tienen algo cinematográfico; sugieren escenas de películas de zombies, de personajes de estatura media o baja que escaparon de comarcas nórdicas para cometer toda clase de fechorías. Sus esculturas son festivas, carnales y orgiásticas. También las esculturas de Leonora Pardo tienen su lado cinematográfico: películas futuristas llenas de neonatos repugnantes, de guaguas infames y lloronas, todo lo contrario a las exquisitas y adorables guaguas aparecidas en *Educando Arizona*, de los hermanos Cohen. Los neonatos de Leonora Pardo se arruman como bestias indeseables, se abrazan como carne de cañón en un caldo inmundo, sobresalen como la maligna criatura extraterrestre, emergiendo desde el estómago de un astronauta en la mejor película de la saga *Alien, el octavo pasajero* de Ridley Scott.



Marco Arias: "Kanye West", *Política y Celebridad*.
Matucana 100, Santiago, 2015.

ROSTROS Y RETRATOS

I

Hay que distinguir entre el rostro y el retrato. El primero carece de carácter estético; el segundo señala, en cambio, una distinción privilegiada; enmarca la fisonomía exclusiva de una personalidad. Hay, por tanto, que ganarse el derecho a poseer un retrato. Roland Barthes fue enfático respecto a las posibilidades policiales del retrato contemporáneo. No era lo mismo, en este caso, el retrato pictórico y el retrato fotográfico. El primero alude a la personalidad (cualidad romántica), el segundo a la identidad masiva (cualidad policiaca). De lo pictórico a lo fotográfico, de lo personal a lo identitario, lo cierto es que el derecho a poseer un retrato ya no exige ahora la más mínima aprobación de la persona mediada por la pintura o la fotografía. Da lo mismo lo que opine. Cualquiera puede intervenir la faz del otro, rememorando una vieja práctica mágica, colindante con la venganza: agredir o intervenir jocosamente la faz del otro. Si agredo la imagen del otro, es posible que termine apropiándome de su espíritu. Se trata –lo anterior– de un predicado que distingue la operación pictórica de Marco Arias.

II

Aquí lo decisivo tiene que ver con determinadas figuras del poder empresarial y político local. Como buen fisionomista, Marco Arias ha debido extremar determinadas partículas figurales presentes en la topografía facial de ciertos sujetos henchidos de poder (el poder suele ser inflamatorio, abundante, obeso). Desde inicios del arte moderno en adelante, ciertos retratos son inflados a modo de escarnio: los de Goya, los de Daumier, los de Lucian Freud, los de Francis Bacon, por nombrar algunos. Aunque a los poderes les importe un comino la ignominia cutánea reflejada en la sátira pictórica, lo cierto es que esta provocación no le resta un ápice al sentido más crudo y mediato del sarcasmo visual.

III

Por lo general, el objeto del sarcasmo (el rostro del poder) suele ser representado riéndose sardónicamente en la figuración pictórica. Comprime la boca y realza sus marcas cutáneas. Todo es caricaturesco. Pero las caricaturas no se miran a sí mismas y menos se reconocen entre sí. Y se sabe que ciertos representantes del poder político y empresarial sólo se miran al espejo, o, recientemente, al reflejo proyectado por los medios de comunicación masivos. Ahí –en ese nicho privilegiado de poderes y prebendas– el rostro inflamado del poder puede ser desinflamado a base de refinadas técnicas de reposición de la imagen pública, como el retoque post fotográfico (el Photoshop), o por medio de una buena y onerosa operación de cirugía reparadora.

IV

Hay que consignar un hecho biográfico: Marco Arias no sólo ha estudiado pintura, también periodismo (titulado en ambas disciplinas). No se trata de algo menor en términos teóricos, menos estéticos. Existen periodistas y periodistas: de política, deporte, economía, farándula y cultura. Son, en términos estrictamente pragmáticos, recolectores avezados de información. Marco Arias es un detective informático; recolecta y selecciona imágenes del mundo social y cultural de variada índole: son su materia prima para producir aquello que llamamos obras de arte. Obras atiborradas de imágenes de la cultura de la información, donde conviven políticos, deportistas, gente de la farándula, gente de la televisión y del teatro en general, gente de las artes visuales y sus obras reproducidas por los medios de comunicación social.

V

Muchos periodistas culturales son ratones de bibliotecas virtuales (valga la cacofonía). Conversando con ellos, uno debe apelar a la memoria depositada en terminologías pasadas, anacrónicas, en desuso. Pero también el exceso de información medial produce amnesia respecto del pasado. He estado con periodistas culturales que no ubican a Paul Newman; con Marco Arias hemos conversado acerca de diversos registros de información medial, extraídos de épocas y décadas distintas (desde los orígenes del cine, las reproducciones técnicas del arte y la moda, todo ahora aplanado en las actuales tecnologías de la información). En todo caso, si uno revisa ciertas obras de Warhol podrá comprobar que las informaciones de la estrella del pop norteamericano

mezclaban un zapato de los 60 con un automóvil de los 30 (todo un homenaje a la nostalgia, opuesta al progresismo de las vanguardias).

VI

Este sentido de la nostalgia ha sido tematizado por muchos autores de la época posmoderna. Algunos dicen que el pasado está reemplazando al futuro: muchos memoriales, muchos museos de la memoria, muchas referencias a un pasado que, en el caso de la enseñanza de arte, choca paradójicamente con la ignorancia general del alumnado. Estudiantes a disposición de millones de datos, pero ignorantes en extremo. Entonces hay que refrescar la memoria, llenarla de imágenes y referencias en un cerebro parecido a un queso Gruyer. Marco Arias sabe de estas amnesias en el mundo de la información globalizada: no le queda más que convocar o exhumar rostros pretéritos conocidos desde años anteriores, para luego mezclarlos –de manera pegoteada– con aquellos conocidos por las generaciones actuales (me ha pasado estando con gente de 25 años que no conocen a Prince). Ya lo sabemos: toda mezcla es obscena; aquí no valen nada las jerarquías (cualquier descerebrado “pokémon” te puede decir a la cara que vale callampa Da Vinci, aunque sea sin conocerlo). Todo da lo mismo: Frank Sinatra o Kanye West. También hay que considerar la falta de desapego de muchos usuarios de las redes, quienes escapan a diario de sí mismos y exponen sus esfínteres privados al público virtual y a veces exponen a los otros –sus enemigos o rivales virtuales– a funas maleteras, siempre pendientes de que el acusado –culpable de antemano– haga uso de su libertad de expresar algo que no sea políticamente incorrecto (mucho cuidado con caer en actitudes u opiniones que vayan en contra de las reivindicaciones raciales, sexuales, de clase o de género).

VII

En términos artísticos, todo vale. Se ha repetido hasta el cansancio: el arte no es ciencia ni religión; es arte, lo que significa que cualquier tema puede ser transformado en materia estética. Lo moralino no es lo ético. Y en arte lo ético debe convivir con lo estético (pensar la vida en términos visuales). Los periodistas saben de ciertos límites entre lo que se investiga y lo que se muestra, entre lo que exige ser publicado y aquello frente a lo cual hay que poner el pecho abierto a las balas de la censura, el castigo judicial y el peso de los poderes centrales. Pero Marco Arias es un periodista devenido en artista: no tiene que rendir cuentas al orden público. Se mueve, después de todo, a

nivel de las representaciones. Lo que nunca ha sido garantía de no ser atrapado por las redes de determinados poderes. Lo sabemos desde el origen del arte: los poderes se ofenden frente al uso visual de ciertos temas: siempre habrá talibanes ideológicos que se molesten y se autodefinan bajo los múltiples “istas” de moda: mapuchistas, feministas, animalistas, anarquistas, ecologistas, anti imperialistas, anti capitalistas, etcétera.

VIII

¡Tantos “istas” en el Chile actual! Pero este no es el asunto que motiva las pinturas de Marco Arias; más bien es un efecto de la obra. Después de todo, las muecas y rictus de sus retratos pasados (del año 2014), y que detentaban el imaginario pétreo de los rostros del poder (político, empresarial y económico) han podido ser actualizados a énfasis faciales de última generación: Donald Trump, Vladimir Putin, Alejandro Guillier o Camila Vallejo (entre otros). Los retratos se multiplican en la medida que se multiplican los rostros del poder y la farándula. También en la medida en que se multiplican las opciones formales y temáticas del arte. En el presente, Marco Arias ha combinado gran parte del discurso del arte pop (ahora universal), con ciertos coqueteos con la escultura figurativa (citemos a Pistoletto, George Segal, Robert Longo, los hermanos Chapman, León Ferrari, Liliana Porter, y en Chile a Osvaldo Peña, Juan Pablo Langlois y Gonzalo Díaz). En términos generales, los críticos han hablado de dos clases de estética ligadas al pop: una fría y otra caliente. Ambas no son excluyentes entre sí. Un ejemplo: la obra de Claes Oldenburg, y antes la de Robert Rauschenberg. Se trata de pasar de una extrema suciedad a una extrema limpieza, siempre de manera embrollada y no lineal.

IX

Esta mezcla entre limpieza y suciedad la desarrolló Warhol en los años 60 en su célebre Factoría: en dicho espacio mezclaba lesbianas asesinas, putines callejeros, transformistas abigarrados, mendigos sin dientes, músicos under, cineastas de mala factura, actores de cuarta, conviviendo con la elite de Nueva York encarnada por Truman Capote, Mick Jagger, Marilyn Monroe, John Lennon, Yoko Ono, Miles Davis y Jackie Kennedy, entre otras lumbreras. La estrella puede convivir con los bajíos de los planetas a punto de perecer. Marco Arias ha encendido aún más las luces de las estrellas que se apagan: Warhol o la Marilyn Monroe, se han proyectado al pacífico, específicamente a los países japoneses y coreanos. Es el pop en su versión más globalizada:

desde las historietas Meteor y Robotech, hasta llegar a series como Dragon Ball Z, Evangelion, Pokémon, Sailor Moon, y a nivel de la moda y la música, al decorado de las estéticas urbanas, aparecidas –por ejemplo– en el Chile de los últimos años: Otakus, Pokemones, Neo Góticos, Visuals y uno que otro wachituro, bachatero o reggaetonero mamándose un completo gigantesco a las afueras de las universidades privadas –donde se compran los títulos y se carretea a diario–, ubicadas al sur poniente de la comuna Santiago de la capital de Chile.

X

La obra de Marco Arias es revuelta; es una versión periférica de la mezcla entre el under y la elite (con todas las diferencias entre Nueva York y Santiago) que ilustraba una clase de arte imbuida de ímpetus transversales a nivel social, de género, o de cualquier otra diferencia etaria. Como se sabe, la gran manzana neoyorquina fue limpiada por el alcalde Giuliani en los años 90. Cito una experiencia local: existen galerías multinacionales en Santiago que realizan inauguraciones con un cocktail desmesurado: hartos canapés, licor a granel y mozos de aspecto militar, todo expuesto en paneles de vidrios gigantescos; todo exhibido frente a una muchedumbre de gente pobre con hambre y sed, y a quienes se les prohíbe el ingreso a la fuerza. La Factoría de Warhol, antes del atentado a balazos en su contra, no tenía reparos en que ingresara la mayor parte de gente: un putín travestido conviviendo con la primera dama de la república.

XI

Las pinturas actuales de Marco Arias revuelven el pop tercer mundista, combinándolas con ciertas estéticas del arte bruto y póvera europeo (tal como lo han hecho antes, a nivel local, Francisco Brugnoli, Virginia Errázuriz, Juan Pablo Langlois, Carlos Leppe y Gonzalo Díaz): esculturas y pinturas autobiográficas, leones de yeso comprados en una calle de Estación Central que vende objetos kitsch, pinturas desordenadas sobre el muro, la mayoría de gran formato y abigarradas de citas pictóricas y gráficas referidas al imaginario popular, provenientes de las poderosas luminarias que rigen el mundo global: la animación japonesa, los videojuegos, las historietas locales populares (desde el Condorito hasta los memes hirientes que pululan en las redes), ciertos personajes de la política, del deporte, de la farándula, de la música (Jorge González, Charly García, Alex Anwandter), y también –a modo de cita culta– a múltiples referencias a la poesía con mayúsculas y –como decía Mallarmé– aquella que podía unificar el lenguaje de la tribu.



Francisco Morales. "Bárbara". *La caverna*. Galería XS. Santiago, 2018.

UNA ERRANCIA INMÓVIL

I

Francisco Morales es un pintor que confiesa no saber pintar ni dibujar en términos académicos; no le interesa la pintura correcta y bien acabada (nadie puede saber ahora qué es una mala o buena pintura). Sus referencias vienen principalmente de las diferentes gamas de la neofiguración (Bacon, Guston, Basquiat), el pop (aunque el único que le importa es Warhol). Pero también hay que incluir referencias del arte antes de las vanguardias (Caravaggio, Velázquez, Manet, hasta llegar a Morandi). Todos estos modelos se cruzan en las llamadas redes virtuales (Instagram, Facebook); simulacros de simulacros; seres delgados conviviendo en un espacio y tiempo delgado.

II

Dentro de este nutrido repertorio de referencias, sobresalen ciertas obras donde la figuración sigue estando viva: sigue presente debido a que muchas veces es acompañada de títulos y textos que conviven o chocan con las imágenes. En todo caso, que se pinte bien o mal no significa nada. Un pintor cabal no tiene que ser bueno a nivel técnico; termina, por el contrario, pintando siempre al revés; termina siempre adelgazando la forma y la materia pictórica; todo aquí se vuelve literatura. La pintura pierde masa innecesaria y se vuelve densa en términos líquidos (rostros conocidos y anónimos, atmósferas pictóricas, paisajes interiores y exteriores, poemas, canciones, textos de portada periodística, frases de entrevistas, dichos populares, etcétera).

III

Como la mayoría de los artistas visuales de hoy, Morales es un compulsivo consumidor de imágenes. En su pintura cabe casi de todo: copias reprocesadas del arte tradicional (Morandi, Kerry James, Borremans, Hockney); citas de luminarias de la llamada cultura de masas, como las proyectadas por la TV, la prensa y el cine (Sissy Spacek, Winona Ryder, Alfredo Castro, Carolina Fadic, Felipe Camiroaga). Pero no solo su trabajo se compone de estímulos visuales de variada índole; también ocupa un espacio importante el campo literario (Anne Carson, Enrique Lihn, Emily Dickinson, Jorge Teillier, Robert Creeley). Una advertencia: los referentes (los nombrados, por ejemplo) no tienen que ser modelos que el artista deba reproducir mecánicamente, sino estímulos, aficiones y deseos para hacer arte (Barthes decía que cuando leía a un autor que le gustaba, no quería escribir como él sino que solo le daban ganas de escribir).

IV

Morales no solo es un pintor (para no usar la expresión “artista visual”); también le seduce la literatura. De hecho, algunos de sus amigos provienen del ámbito literario. Algo anómalo, a juzgar por los intereses intelectuales de la mayoría de sus coetáneos surgidos de las escuelas de artes visuales. Sin embargo, esta pasión por la literatura no tiene nada que ver con un asunto programático; no tiene que ver con revestir la visualidad de un fondo literario encaminado a fomentar la imagen de un artista sensible, ilustrado o cultivado a la manera clásica, tradicional o antigua. Después de todo, existe demasiada poesía estúpida, demasiados poetas cursis –muchos de ellos lumpen– que miran las artes visuales como si fuesen el resumidero de impresiones carentes de espesor, sensibleras y pajeras en grado sumo.

V

Hoy importan poco las relaciones programadas entre poesía y pintura. Las vanguardias históricas explotaron al máximo dicha tensión (ya sea por medio de manifiestos, poesía visual, objetual, caligramas, etcétera). No se lee poesía pensando en sus consecuentes rendimientos visuales. No se trata de una reproducción servil entre ambas expresiones. Lo que importa es activar el

inconsciente tramado entre palabra e imagen, concepto y visualidad. Al mirar una pintura cualquiera, no se puede prescindir de ciertas anteojeras (cuestión recargada cuando se trata del espectador tanto culto como salvaje). Entre el ojo y lo que se ve, se encuentran los conceptos, nociones, juicios y prejuicios (Nietzsche dijo que la cultura occidental era un fenómeno óptico-moral).

VI

En una conferencia de Michel Foucault, el pensador francés manifestó que el título de su famoso libro *Las palabras y las cosas* debiera ser reemplazado por *Enunciados y visibilidades*. La productiva conjunción entre estos últimos términos podría provocar un estallido del pensamiento estético más normativo, frígido en términos figurales. En el presente, las artes visuales, y las humanidades en general, padecen un complejo de inferioridad al ser consideradas “pensamientos blandos”; quieren, en el presente, acercarse a los “pensamientos duros” (el saber científico). Sin embargo, el pensamiento blando requiere de una dureza espartana. En las artes visuales, la dureza viene dada por su absoluta inutilidad y por el hecho de que nadie le pide a los artistas visuales que produzcan sus obras y menos que las muestren (los ingenieros y los médicos son necesarios a nivel social: deben operar de manera eficiente o construir puentes que no se derrumben).

VII

Las artes visuales no son ni duras ni blandas; requieren de un tránsito concertado entre razón e instinto. Por ello necesitan de literatura. Un ejemplo: existe un texto que ha ido desapareciendo de las bibliografías de las escuelas de artes actuales y que lleva por título *Documentos para la comprensión del arte moderno*. Su autor: Walter Hess. La tesis es la siguiente: el arte moderno –en sus manifestaciones pictóricas en general– tendría su impulso cuando ciertos artistas alternativos o malditos necesitaron entrar en contacto con gente del mundo literario para hacer explícito el hecho de que la crítica oficial de su época no se encontraba capacitada para comprender la revolución formal de sus obras. Pensemos en artistas disidentes como Manet, Van Gogh o Cézanne (la mayoría se expresaba en textos, poemas, cartas y digresiones carentes de

respaldo académico). Algunos dialogaban con Baudelaire, otros con Zola y Mallarmé, y luego con Valéry, Apollinaire, Marinetti, Tzara, Breton, entre tantos.

VIII

Con Morales hemos coincidido en que la relación fructífera entre arte moderno y literatura de vanguardia ha sido reemplazada –en estas últimas décadas– por una academización universitaria que fabrica discursos coagulados tanto teóricos como plásticos. Lo literario se ha academizado en las universidades hasta desaparecer (todos ahora son papers, textos indexados). Otra cosa es pensar en la importancia de la literatura en la historia del arte local. Algunos nombres que se pueden destacar: Jean Emar, Vicente Huidobro, Enrique Lihn, Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diamela Eltit, Gonzalo Muñoz, por nombrar algunos. La mayoría provenía o proviene de los estudios literarios y otros de un campo intermedio entre la literatura, la estética filosófica y las ciencias sociales, como Adriana Valdés, Luis Oyarzún, Martín Cerda, Patricio Marchant, Ronald Kay, Justo Pastor Mellado, Pablo Oyarzún y Federico Galende.

IX

Volvamos a la paradoja recién enunciada. Las artes visuales se han expandido a nivel formal y temático, pero esto no ha significado una contaminación con otros campos culturales. Morales me ha comentado que falta ahora un mayor callejeo en general (no solo a través de las redes sociales, sino también por la experiencia física experimentada tanto en la ciudad como en la naturaleza). Pero la experiencia del viajar o caminar no se reduce al deambular de manera zombi; no se reduce al hecho ansioso de experimentar una especie de “euforia” caracterizada por una intensidad vacía, plana o de corto alcance. Hay otras calles, otros senderos visuales. Algunos pintores actuales conocen estos senderos, a veces estáticos, a veces móviles. Idealmente la pintura actual debiera ser una mezcla entre estatismo y movilidad (del cuadro a la realidad y de la realidad al cuadro).

X

Estatismo y movilidad. Las pinturas de Morales parecieran ubicarse, de manera oscilante, entre ambos conceptos locomotores. Después de tanta movilidad deben quedarse quietas, dormirse a la intemperie en alguna esquina de la ciudad rodeadas de quiltros, gente a la deriva, carente de redes de protección social, terroristas graffiteros que ensucian los muros de la ciudad, macheteros y maleteros, asaltantes a chorro, putines y putonas de amplia y dilatada experiencia sexual, en fin, de todo lo que la academia intenta inutilmente soslayar. Insistamos en lo siguiente: la pintura de Morales no tiene la obligación de representar los estados de la indigencia humana. Un artista vive a diario diversos estímulos, lo que no supone que deba representarlos; lo ideal es que los viva para tener ciertas experiencias inconcientes de la vida dura con el fin de producir un relato visual.

XI

Cierta pintura actual no puede construirse como una expresión visual realizada bajo un taller luminoso y confortable (falta la dureza de la vida). Para eso tenemos talleres mazapánicos, pachamámicos y lechuguinos. La mayoría con una biblioteca llena de libros de diseño y revistas especializadas de arte; todos nuevos, con sillones de estilo, bicicletas hipsters y obras de amigos en los muros. Todo lo contrario al taller de Francis Bacon, uno de los responsables de un concepto de pintura hecha de grafismos sueltos, geometrías opresivas y sangre de boxeadores en cuadriláteros llenos de humo, prostitutas y gente de los bajos fondos (*El olor a sangre humana no se me quita de los ojos* se titula un libro de entrevistas al pintor irlandés). Luego nos encontramos con Basquiat (autoapodado Samo), poeta urbano y graffitero henchido de instinto gráfico y pictórico. La pintura de Morales recorre algunos de estos senderos: imágenes deformadas, cierta narrativa de cine oficial y alternativo, fragmentos de poemas, mezcla entre signos gráficos y pictóricos, movilidad citadina y estabilidad del soporte pictórico que a la larga contiene el flujo de la vida. Soporte errante e inmóvil.



Eleodoro Calderón. *Estudio de campo*.
Galería Sagrada Mercancía. Santiago, 2017.

UN CUERPO EQUINO DE PLÁSTICO A MEDIO TERMINAR (O LA SANGRE DE MÚLTIPLES REFRIEGAS HUMANAS)

I

Existen imágenes atávicas de la devastación. Se trata de algo que afecta –de manera principal– a la naturaleza, aunque sus causas dependan a veces de actos humanos (guerras, accidentes, cambios a nivel climático producto del accionar humano, etc.). Su fisonomía suele estar acompañada de imágenes, escenografías y paisajes que aluden a cielos opacos, aguas contaminadas, patotas de gente con harapos en busca de carne humana, animales muertos por doquier y otros desesperados en busca de comida (la mayoría producto de la carroña), autos abandonados y apilados, construcciones dejadas a su suerte, llenas de maleza y hongos, bosques ennegrecidos, carbonizados, petrificados, a punto de desplomarse (lo que recuerda una futurista y apocalíptica película interpretada por Viggo Mortensen, quien decide junto a su hijo emprender una marcha eterna hacia el mar y a cuyo andar se podían escuchar estruendosos ruidos de árboles cayendo debido a la polución).

II

Por otra parte, la figura de la devastación no tiene que ver necesariamente con el ruido estruendoso de lo que se derrumba o cae; no tiene que ver con cañonazos o con alaridos de fieras o sujetos presas del delirio o del horror. Tampoco con animales quemados, campos con hedor a humo, incendios subterráneos que calcinan los pies de la gente, los bomberos y los animales. Podría ser al revés:

en ese espacio yermo lo que se destaca son las cenizas, los fósiles, las erosiones sobre cuerpos que pueden nuevamente ser puestos en pie. Es lo que ha hecho Eleodoro Calderón en su última instalación (en la alternativa galería Sazié 2065, cuyos directores han optado por nombrarla con el sugerente título: Sagrada Mercancía, título que ofrece un contrapunto con las calcinadas arboledas de Calderón).

III

Calderón es oriundo y vive en Paine al sur de Santiago. Recorriendo su comuna de origen pudo contemplar una serie de árboles quemados dispuestos en forma horizontal; lo que hizo fue trasladarlos y ponerlos en pie. Pensemos en dicho acto. Una de las inclinaciones más resaltantes del arte de vanguardia han sido las instalaciones. Partiendo por la *Balsa de la Medusa* de Géricault (hasta las producidas en el postminimalismo internacional, y en Chile por Brugnoli, Errázuriz y Leppe), la signatura histórica de estas han sido la de la muerte o la caída de los grandes géneros de la historia del arte. En Chile las instalaciones han sido simbólicamente tumbas, animitas, cenotafios, basurales o balsas a la deriva. En las instalaciones, todo lo simbólico se derrumba; todo cae por su peso (como la caída de los monumentos: derrumbados a nivel físico y simbólico). En las instalaciones no existen géneros puros, no hay ni pintura, ni escultura, ni arquitectura. Es un compuesto sin nombre, tanto o más híbrido que los desastres naturales o la atrofia lingüística del llamado pensamiento posmoderno (siempre lo mismo: ni esto, ni lo otro).

IV

Sigamos con la misma idea: las instalaciones son expresiones de una mirada necrológica de la historia. Las instalaciones caen de los muros que otrora permitían la idealización o sublimación del arte. Rebajan aquello que se eleva. Lo que ha hecho Calderón es ir en contra de este supuesto: ha vuelto a poner en vertical cuerpos mortuorios tirados en el campo a la deriva. Algo que recuerda

una de las operaciones pictóricas de Jackson Pollock: sus conocidos *drippings*. Luego de tirar el lienzo al piso, Pollock los inundaba de chorreos y goteos de pintura, agua, tierra y pedazos de vidrios reflectantes. Todo un homenaje ritual a la evacuación de los esfínteres (Warhol tiempo después realizó una serie de obras donde sus amigos meaban sobre soportes desplegados en los pisos de su célebre Factoría).

V

¿Con qué fin? Darle el carácter de “sagrada mercancía” a la producción abyecta del cuerpo. Se trata de que el cuadro vuelva a situarse en la verticalidad sublime del muro (cuestión que la teórica norteamericana Rosalind Krauss ha puesto en relieve). Da lo mismo si el cuadro contiene finos óleos o colores de orinas de té oscuros, producto de una infección hepática. En todo caso, gran parte de la tradición del arte tradicional y moderno ha tenido que ver con ciertas infecciones del cuerpo. Sin epidemias no habría arte de vanguardia: esto lo sabía Artaud, para quien el arte y la cultura en general suponían una respiración y aspiración realizada sobre los más grandes desastres naturales y sociales: pestes gigantescas, incendios mayúsculos, sexualidades que mutilan, como la sífilis en el rostro de las personas más bellas (como el padecido por el sádico y bien parecido César Borgia).

VI

No es extraño que muchas instalaciones quieran consagrarse como objetos trascendentes y cargados de simbolismos idealistas. Existen instalaciones que pretenden sublimar el espacio; que quieren evitar la caída del objeto a la tierra o a la base material de la vida. Desean no mancharse (harto del minimalismo anglosajón responde a esta demanda de trascendencia). En fin, quisieran evitar ser conceptualizadas (definamos, una vez más, de manera provisoria, el concepto de instalación: ni pintura, ni escultura, ni arquitectura). Todo aquí se muestra en términos de indefinición genérica. Tal vez por ello ciertas instalaciones

quisieran idealizar las cosas pero no pueden evitar caerse y pegarse un solemne porrazo en la testa o en las costillas (o padecer de unas buenas nalgadas en el trasero del cabro chico voluntarioso y contestador de los padres del pasado).

VII

Distingamos un aspecto: no es lo mismo un objeto colgado en un muro a otro dispuesto en el espacio. Las obras al muro se pueden conservar con mayor facilidad; las realizadas en los espacios requieren disposiciones y traslados constantes de un lugar a otro; sabemos que los viajes son más cansadores que una resguardada existencia en sitios carentes de turbulencias (de ahí el pánico local a los llamados terremotos, tsunamis o incendios). Calderón ha puesto todo esto en evidencia: ha unido la catástrofe con la devastación. Efectivamente los árboles están muertos, pero pueden conservar la exigua vida que media con la existencia física y su desintegración definitiva. Al respecto, existe un análisis del desaparecido pensador Zygmunt Bauman acerca de los tiburones conservados en formol del artista inglés Damien Hirst. En dicho análisis, Bauman escribe que el tema de Hirst no es la consagración de la muerte, sino su posibilidad de eludirla, escamotearla o aplazarla. El escualo australiano, muerto físicamente, detiene su muerte en términos de su degradación física al intentar mantener viva su materia.

VIII

En Calderón los bosques, árboles petrificados, deben ser conservados de su deterioro físico; lo mismo que los tiburones de Hirst, conservados en formol. Es la tarea fundamental del arte de hoy: luchar en contra de las degradaciones físicas de los seres y las cosas. Pero el arte, y sus objetos, sufren la misma suerte que las cosas construidas por el hombre. Como todo lo cultural y social, el tiempo hace su labor de manera implacable: craquila las obras clásicas del arte, aniquila viejas etnias y razas a nivel cultural y social, desfonda los más preciados bienes de la naturaleza, mezclando la muerte del entorno urbano y

natural, con sus cenizas candentes, sus restos de viviendas quemadas, todo esto en momentos en que los animales intentan superar ese infierno de humo y calor extremos. Por encima de los árboles quemados, los animales en la historia del arte han sido ejemplares para pensar la pérdida del paraíso perdido y las bondades de una naturaleza salvaje e ingenua. Existen variados testimonios de animales ensangrentados y engullidos, atropellados y convertidos en jaurías carnívoras en la historia de la cultura y del hombre.

IX

Al respecto, Calderón ha dispuesto un caballo de carrusel saltando sobre los escombros de la posible vida o de la nada (cenizas, sujetos descompuestos, forados dejados por una arquitectura vapuleada por bombas y obuses); un cuerpo equino de plástico a medio terminar, con los ojos parecidos al caballo blanco de Napoleón de Jacques-Louis David, las patas traseras a punto de pegarnos una coza, la piel blanca manchada por el rubor de la sangre de múltiples refriegas humanas.



Christian Mono Lira. "Documento territorial". Residencia Cancha. Santiago, 2015.

MAPAS SIN TERRITORIOS

I

Christian (“Mono”) Lira es un artista chileno que ha desarrollado una obra donde ha privilegiado la pintura abstracta, en sus versiones geométricas. También ha experimentado con ciertas operaciones visuales tributarias del arte concreto y tecnológico. Se trata de una clase de opciones estéticas que, en el arte chileno, no ha tenido el impacto como el acaecido en los países vecinos de la región, aquellos vinculados al océano Atlántico, como Argentina, Uruguay, Brasil y Venezuela. ¿Las razones? Enumeremos algunas de las posibles causas: la pertenencia a un sector del Pacífico carente de la riqueza económica y cultural de los virreinos de zonas como las peruanas y colombianas; un atraso tecnológico propio de una región ligada a una “capitanía general” (conquistada por piratas y maleantes españoles de Extremadura); la nula relación entre el arte, la arquitectura y el diseño urbano o industrial; una tradición estética donde ha imperado el sentimiento por sobre la razón, la intuición sobre el intelecto, etcétera. Lo concreto es que el arte abstracto geométrico –en comparación al expresionista– no ha tenido en Chile la importancia adquirida por los países del atlántico. ¿Cuántos premios nacionales de arte chilenos han representado el arte geométrico abstracto? Ninguno. Revisemos algunos nombres de última generación: Gonzalo Díaz, Eugenio Dittborn, Guillermo Núñez, José Balmes, Federico Assler, Roser Bru, Gracia Barrios y Alfredo Jaar (la mayoría ligados al arte neoconceptual o al arte militante).

II

Mono Lira no ha sido –respecto a la falta de comprensión del arte geométrico abstracto– corto de vista. Entiende que se trata de una estética ligada al desarrollo urbano y arquitectónico; también ligada a los avances del diseño industrial. El sujeto contemporáneo está rodeado de geometrías opresivas, ortogonales, reticuladas, rodeado de un cliché del pensamiento posmoderno: los sistemas panópticos. Pero el arte trata siempre de dislocar el orden geométrico que rige la normativa visual de las ciudades a nivel global. Al respecto, recuerdo un pensamiento del artista Francisco Brugnoli: los artistas no se contentan con el ordenamiento visual de su vida privada y pública, quieren desordenar las baldosas ortogonales de los baños, el hieratismo vertical de los edificios inteligentes, la retícula complaciente de las ordenanzas militares. Ahora bien, ¿qué ocurriría si desordenásemos y dislocásemos dichas normativas con un territorio, como el chileno, de naturaleza diversa, alucinante y violenta a la vez: con sus historias de exterminios, genocidios, desastres naturales y modernizaciones a destiempo? Es decir, tratar de sintonizar un mapa medial sobre un territorio irrepresentable en términos visuales (frente a un maremoto, ninguna obra visual puede compararse a la experiencia concreta de la catástrofe o de los precarios registros –celulares, cámaras fotográficas– de aquellas personas que, en aquel momento, estaban en embarcaciones navieras pobres, campings populares en islotes arrasados por la olas, casas de madera a metros del mar).

III

Antes de continuar, tratemos de pensar en Chile y su famélica geografía. Mono Lira ha intentado expandir su mirada centrina a lo largo del territorio. Cuestión para nada centrina. En una entrevista televisiva realizada por Cristián Warnken al desaparecido pintor y escritor Adolfo Couve, este último sostuvo que Sudamérica era indefinible; no sabíamos todavía lo que significaba. Lo único claro para Couve era que Sudamérica no tenía nada que ver con Macondo o el

realismo mágico a lo García Márquez. Sudamérica era menos imaginativo y menos convulsivo; en este territorio coexistían los apellidos Couve y Warnken, junto a los apellidos españoles, de los inmigrantes de latitudes exóticas y de españoles llegados de manera gradual. Éramos nada más y nada menos que un collage cultural indefinible. Aún más: Este continente ni siquiera puede ser considerado una unidad cultural, racial y social homogéneo. Chile ha tenido una evolución social y cultural distinta a los países del Atlántico y a los países vecinos del Pacífico. Conversando con el Mono Lira llegamos a la siguiente conclusión: no existe un Chile identificable, a pesar de ciertas semejanzas a nivel arquitectónico con los países vecinos. Todo producto de una modernidad instalada en paisajes antagónicos, distintos, con diferentes procesos de modernización tecnológica, solo hermandados en sus potencialidades turísticas (selvas tropicales, con sus pajaros habladores y monos araña, y más al sur con sus desiertos norteños, valles centrininos, bosques impenetrables, pampas con vientos sureños, paisajes en la mayoría de los casos recortados por emplazamientos turísticos y variadas formas de propaganda regional).

IV

Chile –como se ha repetido hasta el cansancio– es un país largo y angosto. Cada año recibe una afluencia importante de turistas y visitantes. La mayoría atraídos por su geografía deslumbrante. Citemos, al respecto, una sentencia del poeta Nicanor Parra: «Chile antes que un país es un paisaje». Pero esta sentencia se ha visto con el tiempo matizada por el hecho de que este angosto país constituye un Estado-Nación. Es decir, un constructo jurídico aparentemente universal. Como todo lo universal, prima lo diverso; existen cerros y cordilleras monumentales, culturas andinas, centrininas y patagónicas (muchas extinguidas o integradas), forestas en el sur, cargadas de ímpetus germanos, volcanes a granel, fiordos infinitos y extensas zonas del sur deshabitadas, henchidas de cielos multifacéticos, forestas curvadas por el viento y remotos habitantes de la zona austral desaparecidos por causa de las enfermedades y la rapiña de los colonos venidos a enriquecerse en el fin del mundo.

V

Chile es un territorio lánguido, asfixiado, sin tradición arquitectónica precolombina y colonial; apenas puede ofrecer una cierta tradición barroca y neoclásica a punto de desfallecer (quizás producto de los terremotos o de falta de riquezas territoriales). Todo lo contrario a ciertos países vecinos con una poderosa tradición precolombina y barroca, como Perú, Colombia y México. Lo angosto y extenso del territorio no ha hecho otra cosa que resaltar su nudo cordillerano y sus costas oceánicas. Dos inmensos signos naturales que hablan de nuestro aislamiento pretérito, superado por las comunicaciones en la era global. Todo esto intervenido por ciudades que han ido creciendo de manera vertiginosa. Sin embargo, el poder y la cultura han sido y siguen siendo patrimonio del centro del país (Santiago, Valparaíso, Viña del mar y esporádicamente ciertas ciudades del norte y del sur del país).

VI

Chile es un extenso paisaje natural recortado por asentamientos urbanos en creciente expansión. Desde Arica a la Patagonia existen 4.000 kilómetros de extensión (y un ancho promedio de 170 kilómetros). Por tanto hay que recorrerlo, de norte a sur o de sur a norte; experimentar en vivo sus diversas topografías, climas, culturas, arquitecturas, habitantes, etcétera. Recuperar, en cierta forma, las travesías de los pintores e ilustradores románticos decimonónicos: Rugendas, Antonio Smith, Onofre Jarpa. Solo que ahora bajo el lente técnico de última generación. Reemplazando el registro rápido de la naturaleza por ciertas operaciones suministradas por las últimas técnicas del video en su fase digital. En este caso, la idea de capturar la totalidad del paisaje (viajando, caminando, tomando apuntes por meses y años), ha sido reemplazada por la totalidad caleidoscópica de un registro hecho en base a viajes aéreos y territoriales, premunidos de un computador y una cámara audiovisual de última generación.

VII

Esto último, pareciera proponer el proyecto *Documento territorial* de Christian Lira. No se trata, en este caso, de representar la totalidad visual y cultural del territorio; se trata de activar una experiencia que tiene que ver con lo imaginario y lo simbólico del mismo; con recortar, de manera fotográfica y videográfica, aspectos que el ojo del viajero puede hoy fracturar en medio de una experiencia imposible (no viajar sino trasladarse). Después de todo, la captura del paisaje territorial no puede ser registrada de manera totalizante, unitaria; requiere de sobresaltos episódicos, de recortes programados de extracción de información visual donde lo que importa no es aquello que se recorta sino aquello que queda afuera, al margen, excluido (ciudades, personas, entornos urbanos y naturales).



Pedro Vargas. "Ilusión y Simulacro". 6to Concurso de Arte y Tecnologías Digitales en Homenaje a Matilde Pérez. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, 2017.

LOS GUETTOS Y CITÉS

I

A comienzos de este año me encontré por casualidad con el artista Pedro Vargas en un café del Barrio Lastarria. Vargas fue mi alumno en la Escuela de Artes de la Universidad de Chile. Recuerdo haber participado como profesor informante en su memoria de título: un gigante emplazamiento de cajas de cartón –denominada *Big Man* (2009)– donde se proyectaba un video de un sujeto “en situación de calle” (para emplear un término políticamente correcto). El montaje ocupaba una porción significativa del patio de la entrada del MAC de Quinta Normal. Pensemos en la ubicación de dicha exposición museal: ubicada en la avenida Matucana, rodeada de edificios de arquitectura patrimonial, circundada por parques de florestas inmemoriales, añosas. Lo llamativo del barrio en cuestión, percibido por la mayoría de los extranjeros, reside en la observación de los múltiples perros callejeros, los vendedores ambulantes y los vagabundos sin domicilio fijo. Sumémosle las palomas catetas y cada vez más humanizadas, los traficantes y el lumpenproletariado.

II

En aquel momento, me fui a mi casa pensando en que el trabajo de mi antiguo tesista ofrecía un contraste seductor entre la pirámide de cajas de cartón, los vagabundos sin domicilio fijo y la vetusta construcción arquitectónica, de estilo neoclásico, del MAC. Algo que se ha asociado a las condiciones mínimas del habitar humano. Lugares cargados de memoria. Cuadras y cuadras de árboles señoriales, donde diversas instituciones culturales cruzan la avenida Matucana

desde Alameda hasta Santo Domingo. En ese trayecto nos encontramos con el Centro Cultural Matucana 100, la Biblioteca de Santiago, el MAC de Quinta Normal, el Museo de Ciencias Naturales de la Universidad de Chile y el Museo de la Memoria. Monumentos históricos que conviven con toda clase de representantes de lo social (vendedores ambulantes, desechos urbanos y tiendas comerciales compuestas por pymes de bajo origen).

III

La avenida Matucana es una de las arterias más hermosas –cuestión no compartida por la mayoría de la gente que conozco– del Santiago antiguo, blindada de las faraónicas construcciones de departamentos levantadas en la mayoría de los barrios de Santiago Centro. En esta avenida no hay grandes farmacias, malls, bencineras a cada cuadra; hay gente de diversas clases sociales, hospitales de gente común (el Hospital San Juan de Dios), áreas verdes, pelusones rapazuelos, algunos vendedores de mercaderías de dudoso origen, otros haciendo la pega dura amenazados por sus padres, escolares cimarreros a la moda de las tribus urbanas, en contraste con la gente durmiendo en la calle. Es lo que Vargas tematizó en su tesis *Big Man* consignada en el párrafo anterior: una cierta belleza señorial de signo decadente.

IV

Con Vargas hablamos de la arquitectura chilena reciente; de aquella erigida en sitios de tránsito entre lo popular y lo aspiracional. Obviamente, no hablamos de un vagabundo durmiendo bajo una ruma de cartones a la entrada de un edificio neoclásico; menos de manadas de quiltros convertidos en fieras carnívoras en las noches en la mayoría de las ciudades a lo largo del país. Los quiltros necesitan, para sus satisfacciones carnívoras, de superficies horizontales, plazas, parques, calles, avenidas y pasajes, llenas de posibles bocados de carne humana o de desperdicios extraídos de basureros levantados a medio metro del suelo. Necesitan –como los flaites– moverse rápido, estar atentos al momento de escapar a toda velocidad.

IV

Hace unos meses, apareció en los medios de comunicación sociales un hecho escandaloso para el estómago delicado de los defensores de lo políticamente correcto. Se trataba de un monstruoso edificio ubicado en el barrio de Estación Central. El intendente Claudio Orrego habló de “guetos verticales”. Unos días después visitamos con Vargas el presunto adefesio arquitectónico (calificativo avalado por la mayoría de los comentarios proferidos por la radiotelefonía, la TV, las redes sociales y la prensa escrita). El adefesio en cuestión consiste en un edificio de departamentos de 42 pisos, de veredas de un metro de ancho, con tres mil departamentos y cuya forma se asemeja a la letra U; al medio de esta letra existe un patio interior, donde apenas hay luz y los diferentes inquilinos pueden verse las caras como si estuviesen compartiendo un espectáculo deportivo, todo cerquita, como un perreo, todo pequeñito en contraste con lo faraónico de este monumento al mal gusto arquitectónico y a la falta de empatía emocional –por parte de sus dueños y sus infames e insensibles arquitectos– frente a sus habitantes, la mayoría seguramente hastiados e intoxicados con el ruido de lavadoras, platos voladores, gatos en celo, perros falderos, televisión a todo volumen, música reggaetonera, bachatera y wachiturrea; sumémosle a lo anterior el sexo a todo volumen.

V

Tiempo después, el artista me comentó que estaba desarrollando un trabajo visual inspirado en el llamado “gueto vertical”. Algo coherente con su trabajo anterior: vagabundos perrunos alcoholizados bajo una ruma de periódicos y cartones, frente a variados monumentos arquitectónicos de carácter señorial (al respecto hay que recorrer el Barrio Matucana, el Barrio Yungay y hacia el Poniente Sur, el Barrio Estación Central y el Barrio República). Lo coherente, en este caso, consiste en desplazar cierta belleza encontrable en lugares de Santiago henchidos de memoria histórica. Pero ¿hacia dónde?

VI

Hacia algo distante, aunque cercano: de los edificios señoriales de la avenida Matucana a los denostados “guetos verticales” construidos en los barrios aledaños. Efectivamente, a pocas cuadras de avenida Matucana se han elevado construcciones faraónicas de edificios habitacionales. Son guetos de 1000 m²; son guetos que cubren una cuadra entera. Ahí caben, más de 4.000 personas. Es el caso del comentado gueto vertical de Estación Central. Ubicado en el corazón de esta comuna, este adefesio se eleva sobre grandes vacíos edilicios colindantes. En rigor, no hay en el sector –o no había hace un tiempo– muchas edificaciones en altura. Todavía hay descampados, espacios deforestados, en peligro de extinción. Se trata de un peligro que seguramente va a afectar a los grandes circos anacrónicos. Aquellos circos pobres con payasos de rutinas preadolescentes, animales apolillados y acróbatas y trapecistas cayendo sobre redes salvadoras, frente a un público sentado en graderías de mecanos con tablonces inestables.

VII

No es descabellado llegar a la siguiente conclusión: cualquier construcción moderna o actualizada depende de ciertos procesos de simbolización del espacio, aunque se encuentren cercanas, en términos territoriales, a otras del mismo estilo. Es lo que pasa entre Matucana y Las Rejas. A pesar de estas cercanías territoriales, existen marcadas diferencias entre un sector y otro. Con Vargas hablamos de la diferencia entre intervenir el MAC de Quinta Normal a hacerlo en el edificio bautizado “gueto vertical” por el intendente Claudio Orrego. En un caso, la acumulación de cartones y las experiencias videográficas de un vagabundo ciudadano; y en el otro, la experiencia asfixiante de un ciudadano sitiado en su espacio interior, compuesto por materiales desechables y ascensores a los que hay que hacer turnos, a veces por más de una hora. Es cierto que podría calificarse de arribista a nivel intelectual poetizar rutinas de vagabundos en espacios señoriales. Después de todo, el residente aspiracional

que habita departamentos de 30 a 60 m² podría manifestar que su deseo está satisfecho; que su situación actual es superior a la heredada por sus padres y abuelos.

VIII

¿A qué viene esta mención a los guetos verticales? A una cuestión del habitar humano que resulta más global de lo que se piensa. Un ejemplo: los llamados Les Cités en Francia (equivalentes a los guetos en Chile). Al respecto, Vargas ha diseñado o construido un montaje arquitectónico para un concurso del MAC de Quinta Normal (*Ilusión y simulacro*), donde ha contratado los servicios de un inmigrante indocumentado de ascendencia haitiana, para realizar una performance los días que dure la exposición. Seguramente para muchos se trata de un acto abusador y cruel; lo que ocurre es que estos críticos tienen una visión bastarda y degradante del arte (Nietzsche decía que en materias estéticas la moral se debiera ir al diablo).

IX

Después de todo, Vargas vivió durante su infancia en algunos cités parisinos (aquí no hay distinción de fronteras y de tono de piel). La jerarquía entre el artista y sus modelos no se debe confundir con la manoseada palabra “desigualdad”. No existe cultura sin jerarquías de toda índole; los buenos son los buenos y los mediocres son los mediocres (en todo caso, los modelos en el arte tradicional no fueron precisamente objetos de afecto o cariño familiar por parte de los pintores y escultores del pasado). El asunto del arte no es un tema de democracia ciudadana o parlamentaria. Sin importar el color de la piel, el hacinamiento y la pobreza se sufre de diferentes modos. De niño, Vargas las conoció de cerca, conviviendo con diversos inmigrantes, principalmente africanos (muchos del norte), turcos, latinoamericanos, árabes, etcétera. La mayoría hacinados, repitiendo la experiencia traumática de las condiciones miserables al momento de entrar al país (vehículos abarrotados, lanchas y botes suicidas, transportes infectos destinados al ganado).

X

Algo parecido a lo experimentado por el inmigrante haitiano contratado para este montaje performance, de nombre Clevelt Jean Rothschild: pellejerías, discriminaciones raciales, hacinamientos y trabajos mal remunerados. Para él, el arte pudiera no significarle nada o todo; una visibilidad de residencia posible o un anonimato en un contexto precario a nivel cultural. Sin embargo, aquí todo vale. ¿Qué importa si se hace a través del arte? Cualquier espacio de visibilidad cultural o social es legítimo. Algo contrario a las obras de Santiago Sierra. En el caso del polémico artista español, sus modelos se componen en general de trabajadores precarios: vagabundos, prostitutas, drogos, inmigrantes, burreros, esclavos, escolares huérfanos, traficantes de baja monta. Gente que cobra por participar en una performance sádica, sin importarle si el arte resulta algo degradante o aberrante (cada cual se hace responsable de sus actos).

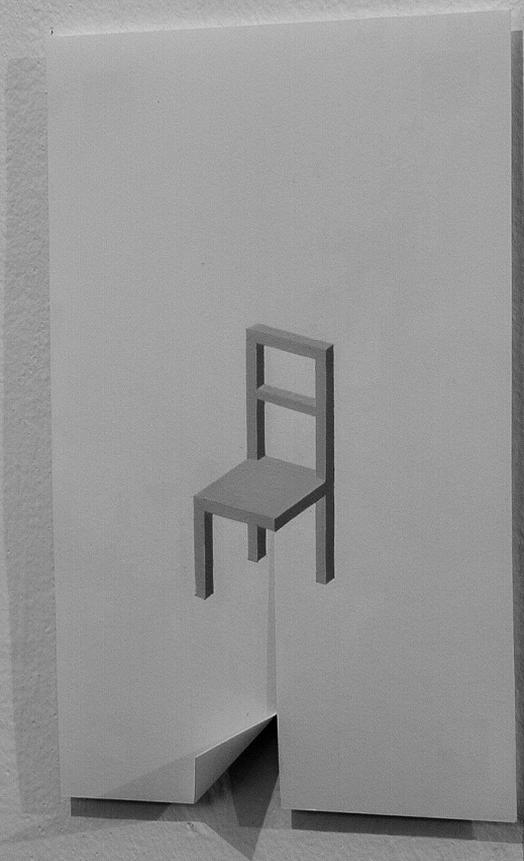
XI

Para Clevelt Jean Rothschild su deseo es regularizar su situación en el país. Así de concreto (la relación de arte y vida se basa en actos concretos, no en la grandilocuencia de hechos mentirosos o de buenas intenciones). Para nuestro inmigrante, el arte es solo un pretexto. En todo caso, lo performático para un haitiano resulta, en su contexto de origen, una experiencia del cuerpo a mal traer; tratado con dureza a diario. La mayoría de la gente es maltratada a nivel social. Tal vez por eso los moralinos chilenos, defensores de lo políticamente correcto, no puedan más que sublimar su falta de cuerpo por otro; por otro carente del pudor heredado de atávicas censuras católicas y renovado en épocas dictatoriales, represivas para su epidermis. No queda otra que moralizar, que escandalizarse de manera impostada. En síntesis, practicar el escándalo frígido.

XII

Para finalizar, pensemos en este montaje; pensemos en lo que mira el público y el inmigrante: una imagen en 3D de una habitación de un departamento exagerado

en sus dimensiones lujosas. Se trata de ingresar a un cubículo donde nuestro inmigrante entrega los dispositivos de realidad virtual. Obviamente, todos ven lo mismo, pero lo experimentan de modo diferente. Clevelt Jean Rotchild seguramente lo experimenta como un deseo de habitar posible, tal vez como un sueño, sin importarle la mala consciencia del resto que se cree civilizado y lo mira de manera paternal (la mayoría de la gente del arte, la política y la cultura): lo más probable es que nuestro inmigrante vea una oportunidad de dejar en el pasado los miserables guetos y cités anclados en su memoria y su cuerpo.



Ángela Castillo. *Saber perder*. Galería Balmaceda Arte Joven. Santiago, 2016.

SABER PERDER

I

Existe una idea acerca de la transgresión formulada por el pensador francés Georges Bataille (en sus libros *El erotismo*, *La historia del ojo* y en su pensamiento en general): el arte puede ser una pérdida, un derroche, un gasto inútil e inproductivo. Se trata de un excedente –a nivel económico– que identifica ciertos actos de la cultura donde se quema lo que se ha acumulado con esfuerzos henchidos de sangre, sudor y lágrimas (parafraseando a Churchill). A la larga, se destruye lo que se ha acumulado a lo largo de múltiples represiones en el mundo laboral. El arte, en este caso, ha sido ejemplar para manifestar este derroche de materias y mercancías expuestas a su disolución suicida (a menos que dicha disolución sea un buen negocio para los coleccionistas, marchantes o el resto de los que se benefician con el objeto cultural o artístico).

II

Todo lo anterior viene de un título que la artista Ángela Castillo (Santiago, 1985) rotuló en una muestra en Balmaceda 1215 el año 2016. Citemos el título: *Saber perder*. Todos los artistas tienen que perder a su manera; o de lo contrario, serían ingenieros, enfermeros o egresados de profesiones prácticas, necesarias para las sociedades en desarrollo (aquí los artistas valdrían lo mismo). Hay que saber perder. Algo hay de vengativo y redentor en esta frase. Recordemos un diálogo en la película *Cabo de miedo* de Martin Scorsese. A comienzos del

filme el psicópata pentecostal –encarnado por Robert de Niro– luego de salir de la cárcel, le cobra a su abogado defensor –interpretado por Nick Nolte– el hecho de haber ocultado pruebas que indicaban que la adolescente que había salvajemente violado llevaba una vida promiscua (el abogado defensor, privilegió un asunto moral por sobre la ética del derecho). En una escena en un estacionamiento cualquiera, el psicópata se retira diciéndole al descolocado abogado algo como lo sigue: «sabrás lo que es perder».

III

Ángela Castillo no es ingenua en este punto: lo que ha hecho es un desmontaje de objetos e imágenes que no puede ser reducido en términos materiales o prácticos. En exceso minimalistas, sus tanteos visuales siguen una línea inversa a los objetos rotundos que pueblan el mercado global, caracterizados por lo espectacular, lo solvente, lo voluminoso, a veces miniaturizados, en otras elevados a su máxima grandilocuencia: aeronaves y ciudades sobrehumanas y una cantidad infinita de informaciones que viven en las alturas, sobre nuestras cabezas (siempre se habla de subir informaciones, de elevar informaciones que se encuentran flotando en el aire).

IV

En la incipiente obra de Ángela Castillo, hay maquetas, pedazos de tablas, dibujos en diagonal dirigidos a objetos indefinidos en el espacio, tanteos inciertos entre lo gráfico, lo pictórico y lo escultórico (en todo caso, ahora da lo mismo lo que se entiende por gráfica, pintura y escultura). Se trata de una escala intermedia entre el objeto y el monumento. Aquí, en general, conviven vidrios templados, elásticos suspendidos en soportes frágiles, maderas pintadas con acrílico, resmas de papel, algunos agujereados, otros pegoteados, etcétera. Saber perder significa perderse en los materiales mínimos (no por lo pequeños, sino por su fragilidad nominal), saber perderse en puntos y fugas sin épica o epopeyas grandiosas, saber perderse en espacios minúsculos acotados por

la forma en su esencia más íntima y poética. Aquí no hay grandes derroches de recursos, sino la pérdida de algo que excede el valor de cambio del objeto artístico. Aunque parezca un lugar común, lo precario y lo leve siguen siendo materias exógenas al mundo de los objetos conformados por iconos inmóviles y construcciones armadas con grandes tecnologías del mundo más avanzado.

V

Para Ángela Castillo, las referencias de las artes visuales y de la cultura en general no tendrían sentido sin una mezcla entre simpleza y humor (este último en el sentido insensato del término). Consignemos algunas de estas referencias confesadas por la artista: Richard Tuttle, David Shrigley, Francis Alys, Wittgenstein, Juan Luis Martínez y, sobre todo, la filmografía de David Lynch. Pero las referencias en las artes visuales no tienen que ser entendidas en términos ilustrativos: los artistas se forman de la manera menos ortodoxa a la academia; no existe algo más latero que un artista académico formado por la academia (por lo general lo que se produce en estos lugares son artistas y teóricos descafeinados, desertotizados, blanqueados, vigilantes, soplones y arribistas universitarios que se desviven en conseguir cargos administrativos o adquirir becas o premios en concursos públicos).

VI

¡Tantas referencias para hacer una obra de arte! Asunto obligado en el arte neoconceptual académico. En este punto, hay que reconocer que un porcentaje importante de artistas (y teóricos) no maneja un tipo de referencia que presume en su obra y en sus reflexiones escritas. Pocos saben de literatura, de cine o cultura mediática en general. Del cine a la poesía existen puentes que pocos artistas han explorado en estos últimos años: ir de Jarmusch al poeta Claudio Bertoni o de la rockstar Patti Smith a los hermanos Coen, o de Nicanor Parra a Bukowski y de estos a la filmografía de Mike Leigh. Este es el imaginario de muchos artistas de la última centuria, y que a veces no quieren confesar: el tránsito productivo entre la literatura, la música, el cine y las artes visuales.

VII

Pero toda esta maraña de referencias no tiene que ilustrar necesariamente los contenidos de una obra como la de Ángela Castillo (una artista que apenas se eleva de los treinta años). Uno escucha música, lee poesía, lee novelas, va al cine, incluso ve TV comercial, sin que todo esto tenga que ser algo que la obra deba ilustrar de manera mecánica. Pero hay algo de estas referencias que pueden ser consideradas como una música de fondo que acompaña a la producción de las artes visuales en la actualidad. Se trata de sensibilizar la percepción visual, auditiva y, de paso, leer y escribir no siempre en términos intelectuales (los artistas construyen poéticas, no textos de presumidos intelectuales de quinta).

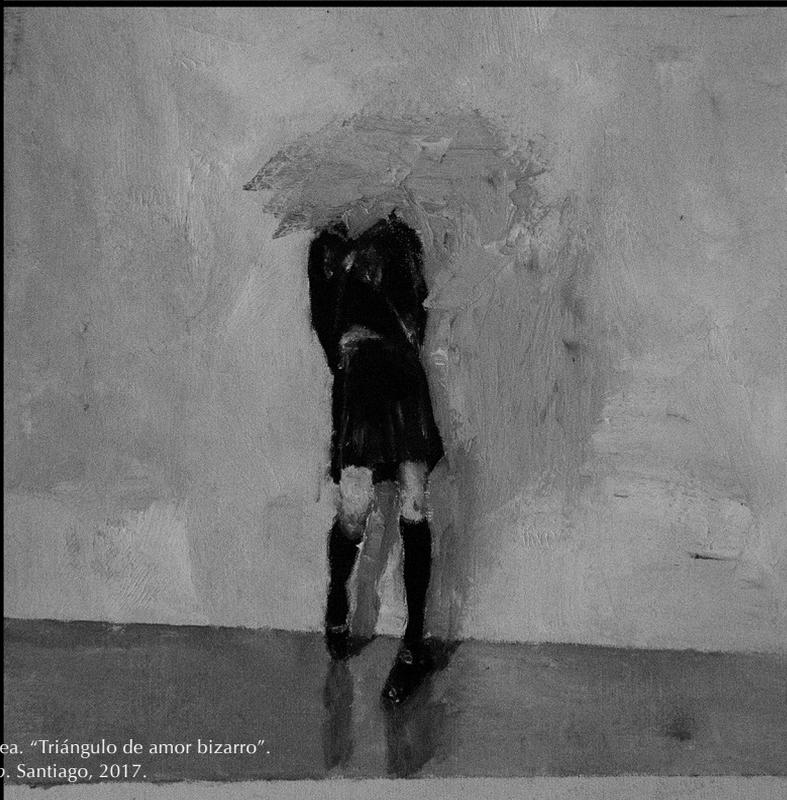
VIII

Ahí reside la sutileza del trabajo visual de Ángela Castillo (escrituras visuales sin mensajes impostados): la sutileza de armar una escenografía donde los estímulos visuales puedan permear de manera atmosférica el desarrollo de una obra visual cargada de elementos mínimos. Lo mínimo no tiene que ver necesariamente con lo precario, tampoco con lo elemental; tiene que ver con conexiones soldadas entre objetos y referencias cargadas de signos agónicos y reflectantes: luces y sombras, calces y descalces, disposiciones de objetos minimalistas y pobres (aunque cargados de significados), pequeños espejos donde lo real se reproduce en intervalos enigmáticos y lógicos a la vez (¿qué podría significar un pedazo de papel blanco pegoteado a un muro blanco o sombras de grises pintadas también sobre un muro blanco?).

IX

En resumen, todo lo que hoy se dice acerca de ciertas instalaciones artísticas: que se tratarían de un compuesto sin nombre, de una expresión desjerarquizada, de un cuerpo sin definición genérica precisa (todo revuelto: masculinas, femeninas, transexuales, parasexuales, conservadoras, vanguardistas, negras,

blancas, amarillas, en fin, todo lo que implique amarrarse a una definición normativa; un simple pedazo de papel pegoteado sobre un muro blanco o sombras de grises pintadas también sobre un muro blanco).



Wladimir Bernechea. "Triángulo de amor bizarro".
Depresión Post Pop. Santiago, 2017.

LA DELEGACIÓN NIPONA

I

Mucho se ha escrito acerca de la imagen “figural” en el arte contemporáneo. Su dimensión ha sido poco entendida. Se la confunde con la figuración en términos formales: una imagen que representa el aspecto visible de las cosas. En términos extremos, otros teóricos han entendido que el límite de la figura reside en formas abstractas generales (como en Malévich, Mondrian, Reinhardt, Nolan, Buren, etcétera); y hay otros que piensan que la explosión del lenguaje plástico culmina en obras embriagadas visualmente como las de De Kooning, Pollock o Kieffer (y en Chile, Samy Benmayor o Jorge Tacla en sus inicios). Ni abstractas ni figurativas, las imágenes figurales no representan la realidad (como Vermeer, Messiaen o Claudio Bravo); tampoco la inventan (como Malévich o Rothko); lo que hacen es crear realidad (como Rembrandt, Hals, Goya, Bacon o Lucian Freud).

II

Lo figural (o la figura en términos visuales) tiene que ver con la deformación de la imagen; tiene que ver con aquello que la realidad deja botada en la esquina de la vida cotidiana o en las pesadillas de la historia. Las pesadillas de la historia no tienen que ser necesariamente truculentas; pueden en cambio ser hasta cándidas o dulces (existe un erotismo de lo cándido y lo dulce: gran parte del imaginario estético oriental resulta un ejemplo de esto). Algo de esta erotización de la imagen exploran las figuraciones de Wladimir Bernechea: imágenes sin contornos fijos, muchas veces acuosas, diluidas, a punto de convertirse en un comic digno

de una violencia oriental (púberes pornos, infantiles, carroña adorada de viejos verdes o pedófilos, mafiosos llenos de virtudes marciales, objetos repintados muchas veces minimalistas, dignos de una tramoya cinematográfica, soportes estrictamente regulados bajo una estricta –y por tanto erotizada– estética de carácter japonés).

III

La figuración de la pintura clásica ha sido desplazada por muchos garabatos y esperpentos surgidos de la estética presente en los meandros de las grandes ciudades, inflamadas a su vez por las llamadas industrias del entretenimiento y por una cultura de lo “políticamente correcto” (el cine, la publicidad comercial, la arquitectura, el diseño urbano, etcétera). Pensemos en el origen pictórico de la modernidad estética: Manet, Degas, Van Gogh, y tantos otros impresionistas o post impresionistas, quienes no solo se enfrentaron al arte académico de la época (según Cézanne: «Lleno de jamones femeninos convertidos en odaliscas»), también tuvieron la necesidad de abrirse a léxicos estéticos perceptibles en zonas geográficas o en confines geográficos exóticos (África, Sudamérica, pero principalmente China y Japón).

IV

En el post impresionismo la línea clásica se destruye o se amplía, tal como había sido realizada por artistas japoneses como, en otro contexto, el ilustrador nipón Hokusai. También ocurrió lo mismo con el color: gracias a Oriente, el blanco y el negro ya no fueron más concebidos como valores sino como colores (lo que supone que lo pictórico supera a lo escultórico –como en Manet– y la superficie a la profundidad teológica occidental).

V

Todavía en la academia de pintura de Chile se nos dice que el blanco y el negro no son colores sino valores de luz; obviamente sentencias como esta han

tenido que ver con una existencia ciega frente a la tradición visual del Pacífico. Con Bernechea hemos hablado repetidamente acerca del menosprecio de una imagen donde los blancos y los negros reemplacen al color en su estado natural. Típica de la problemática estúpida local: esto es pintura, lo otro es gráfica. Pero la cosa no es tan simple: los colores no son ni verdes, rojos o azules; tienen gamas intermedias; tienen blancos, negros y grises. Algo no muy distinto a las primeras imágenes televisadas a nivel global: mis abuelos veían al gigante Godzilla en blanco y negro así como las primeras películas monumentales de Hollywood (un Humphrey Bogart a todo color resulta más patético que un aborigen australiano disfrazado de viejo Pascuero).

VI

Las pinturas y objetos de Bernechea no esconden su deuda con la estética japonesa (de hecho, el artista hace clases particulares de japonés). Existe una razón inobjetable para esta deuda, cuestión que la diferencia de exotismos como los padecidos en la época de Manet, Van Gogh o Gauguin, entusiasmados con las estampas gráficas venidas del imperio del sol. Ahora las cosas son distintas; la industria del entretenimiento se ha globalizado hasta convertir a Japón en un recolector de signos exóticos afuerinos. No resulta sorprendente que un número importante de artistas visuales de las últimas décadas hayan puesto sus ojos en el Pacífico y sus mojones milenarios y simbólicos. He escuchado a muchos intelectuales y políticos decir que el Pacífico es el futuro de América (pero también su pasado susceptible de ser recuperado).

VII

La vieja Europa comparte con Oriente ciertos mitos originarios: arquitecturas de tamaños insoldables, cargadas de interés turístico, playas y parajes llenas de animales prehistóricos (tanto a nivel geográfico como museal), arenas blancas, enroscados acantilados y poderosos anfibios llenos de dientes en los mares oceánicos o en peceras como las de Damien Hirst. Pero aún más: Europa

y Oriente ahora parecieran ser lo mismo: un arte y producción audiovisual (también literaria y pensante en general) de un nivel superlativo. Sin embargo, existen para muchos artistas o teóricos occidentales de la cultura imágenes de Oriente cargadas de un simbolismo impenetrable (“No hay cinematografía mala en Irán, la India, China o Japón”, sostienen muchos críticos de cine contrarios a Hollywood) El problema de estos teóricos es que (no) piensan demasiado; no viven y tampoco dejan vivir (después de todo Oriente es Occidente y Occidente es Oriente). Para otros artistas y críticos menos teorizados, la experiencia de habitar y experimentar culturas extranjeras o exóticas supone experimentar sus respectivas posibilidades eróticas o sexuales. Gran parte del arte contemporáneo oriental (insistamos: Oriente es Occidente y Occidente es Oriente) ha resaltado una clase de erotismo masculino y femenino (y por tanto transexual) basado en ninfulas de faldas minúsculas, pelos lacios y pieles dibujadas con plumas de gramaje infinitesimal; también pensemos en comics visuales de los 70 como *Meteoro*, donde un chicuelo andrógino rememora o anticipa ciertas modas actuales ligadas a los pokemones, visuals, otakus y demás tribus urbanas.

VIII

En lo personal, existen tres pequeñas pinturas de Bernechea (excluyo por ahora sus actuales objetos) que parecen elocuentes en términos de solución formal o plástica y también de erotismo adolescente. Cuestión de decadencia pélvica o senil: el gusto por las púberes japonesas disfrazadas de escolares. Nada distinto a una emblemática película de Jean-Jacques Annaud, *El Amante*, basada en una conocida novela de Marguerite Duras (y que algunas feministas denostaron en su época).

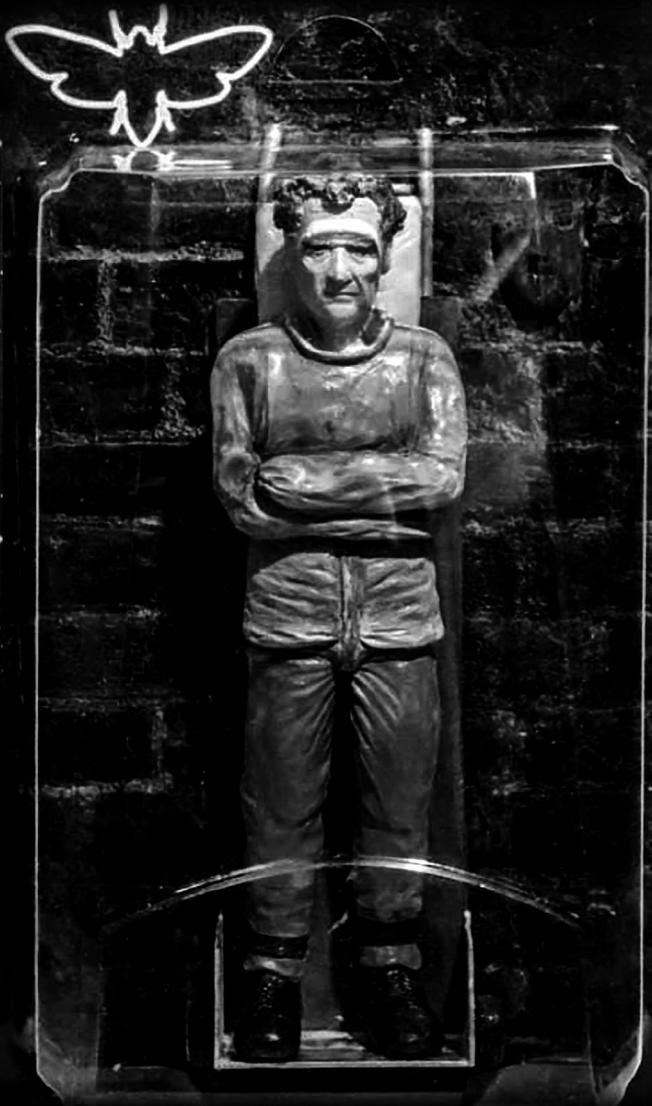
IX

Algunas pinturas de Bernechea –que ha residido varias veces en la isla– han restaurado el mito japonés de la putita escolar de trenzas medianas, cara de luna y gritos desgarradores al momento de los orgasmos múltiples en el cine erótico

y porno nipón (existe un género llamado “Hentai” basado en animaciones pornográficas de féminas de distintas edades). No se trata, sin embargo, que las pinturas de Bernechea se enciendan en términos eróticos o sexuales; son austeras a nivel formal y visual; lo mismo que sus actuales objetos que parecen pétreas manzanas o peras con clavos. Sus últimas pinturas representan mujeres sin rostros, ubicadas en espacios iluminados con sombras mínimas; la mayoría son frontales y exhiben su falta de epidermis facial por medio de sombras huidizas que apenas escapan de los límites de la figuración.

X

A nivel general, sus obras son “ajaponesadas”, en tanto el Japón latinoamericano ha consumido una multitud de imágenes del Japón trasnacional, y también de manera viceversa; solo hay imágenes de erotismos entre un mundo globalizado (según Bataille, el erotismo culminaría la evolución del animal hombre). Terminemos con una anécdota de los años sesenta (que habla de rasgos comunes entre Chile y Asia Pacífico): se cuenta que una delegación chilena, perteneciente a la armada del país (la armada chilena se ha identificado históricamente con la inglesa y por tanto con unos buenos whiskys), desfiló frente a la realeza británica. Un periodista inglés desinformado no tuvo otro titular para describir el fenómeno: «Qué gallarda desfiló la delegación naval nipona».



Nicolás Miranda. *La gran vitrina*. Galería Temporal. Santiago, 2013.

LA GRAN VITRINA

I

Existe una expresión que suele identificar cierta clase de visualidad de tipo melancólica: una visión miniaturizada de los seres y objetos. Lo ínfimo colinda con determinada imaginaria infantil, donde el mundo debe estar a la altura de los niños (y no como el padre de Kafka, monstruosamente alto y autoritario). Por otro lado, se ha hablado bastante de una infantilización del arte contemporáneo. Ciertas obras de Nicolás Miranda han hecho de lo minúsculo un mundo de títeres –a veces patéticos, en otras hilarantes–, o casas de muñecas, o de barbies de rostros congelados, pestañosos, de pelucas evidentemente falsas, artificiales, raleadas, oscilando entre lo gélido y lo grotesco.

II

(Se sabe que la gente de baja estatura debe mirar a los otros hacia arriba. Por eso muchos son altivos, incluso extremadamente inteligentes de manera compensatoria. Un ejemplo clásico, devenido en cliché ambiguo: Napoleón Bonaparte, quien dijo que la grandeza de un hombre se mide desde los hombros hacia arriba –algunos estudiosos comentan que su estatura era normal para la época–. Al respecto, citemos un ejemplo local: un artista chino y liliputiense, sostuvo en una entrevista que el país le había quedado chico. El poeta Armando Uribe contestó después que a este país solo le podía quedar chico a los tacuacos).

III

El teórico Paul Virilio citó un slogan de una conocida línea aérea europea que decía “el mundo se ha hecho pequeño para usted”. Este culto por lo pequeño, tiene antecedentes en la historia del arte: algunas pinturas manieristas y principalmente el Rococó del siglo XVIII (y su gusto por lo chinesco, las porcelanas orientales, la comedia italiana, las acuarelas y estampas de pequeño formato, los salones íntimos para las veladas eróticas). Dos o tres siglos después, esta clase de Rococó de lo íntimo, de lo ínfimo, de lo reducido, ha sido renovado por artistas como Jeff Koons (no a nivel de la escala de su obra –que en su caso es monumental–, sino por ser un artista cortesano, principalmente por lo rutilante y desfondado de su figura en la llamada posmodernidad).

IV

En la obra de Nicolás Miranda abundan recipientes, peceras, escaparates, estanterías y vitrinas (también de los gabinetes de aficionados de hace tres siglos). Esto recuerda –en particular las vitrinas– las obras primeras de Andy Warhol. Antes de ser un artista consagrado, el oxigenado príncipe del Pop se había ganado la vida como decorador de vitrinas. Ahí había maniqués arropados a la moda y zapatos femeninos de una elegancia kitsch, de un travestismo homo o transexual. En todo caso, como algo proyectado por un ser mutante, fetichista, según Jean Baudrillard (un ser blanqueado, como Michael Jackson, la Cicciolina y David Bowie, seres infantilizados, con complejo tipo Peter Pan, más allá de las razas y los sexos).

V

Existen algunas miniaturas de Nicolás Miranda que parodian a conocidos personajes de la escena artística criolla (un ejemplo: *Land of the Giants* del año 2011, presentada en el Centro Cultural de las Condes); reflejan una estética de la imagen expuesta al escrutinio público y también develan un cierto estado de

crispación emocional y gremial. Citémoslos: Francisco Brugnoli, Nelly Richard, Justo Pastor Mellado, Waldemar Sommer y Guillermo Machuca. Muchos han sido citados –en su obra– en más de una oportunidad. Sin embargo, esta impronta localista no ha sido algo exclusivo en la obra de Nicolás Miranda. También ha realizado pastiches donde mezcla la estética posmoderna internacional con cierto imaginario extraído de la Marca Perú (un ejemplo: *In Cash* presentada en Lima el año 2015 y el 2016 en Galería Metropolitana de Santiago).

VI

Muchos artistas de la escena internacional han recurrido al ready-made duchampiano para la elaboración de su obra. Hay muchas zonas comerciales donde se pueden hallar diferentes objetos y productos. Solo se requiere que sean desplazados. Sin embargo, todavía para muchos artistas existe el trabajo manual, con todos sus valores asociados a la factura, el oficio y la destreza técnica. La mayoría de las esculturas miniaturizadas de Nicolás Miranda las realiza él mismo. Aquí el valor de la factura tiene que ver con la materialidad (resina, madera, pastas de modelar, etcétera). Esta opción por el oficio tal vez se deba a que su trabajo no tiene la monumentalidad que haría inútil un gesto actual como el realizado hace siglos por Miguel Ángel con su imponente David (y que convierte a los espectadores en enanos que deben levantar la cabeza para contemplar, de manera sumisa, a un ser hercúleo, marmóreo, de tres metros de altura).

VII

Pero no todo es factura, oficio, trabajo, también se encuentran presentes imágenes de un sujeto urbano en pasajes vidriosos en el centro de la ciudad (*La Gran Vitrina*, en un pasaje de la galería España en 2013). Vidrios que reproducen, de manera paródica, la imagen de un espectador que mira juguetes de seres que se mueven entre lo frío y lo grotesco (como en cierto Manierismo, Rococó y Pop). Nicolás Miranda presentó esta obra en un punto neurálgico de la ciudad: por compañía arquitectónica tenía las jugueterías Berlín y Alemana;

no hizo más que reproducir una nueva juguetería, esta vez del arte (nuevamente Brugnoli, Richard, Mellado, Machuca, sumados ahora a Juan Yarur, Las Yeguas del Apocalipsis, Juan Domingo Dávila, Gonzalo Díaz, Lotty Rosenfeld, José Balmes, Virginia Errázuriz, Juan Pablo Langlois, Rodrigo Zúñiga, Sergio Rojas, Pablo Rivera, entre otros).

VIII

Nicolás Miranda me comentó que en la enseñanza media, en un liceo del centro, le gustaba tarjar los rostros de personas conocidas, aplicándoles betún negro a los dientes. Se trataba, en ese momento, de rayar sobre una imagen ya hecha, o intervenir un objeto disponible (preferentemente aquellos que se encuentran en las grandes tiendas). Hace algunos años los lugares preferidos por los estudiantes y los artistas jóvenes, para conseguir insumos o materias primas para su arte, estaban en el pasaje Meiggs, en el Persa Biobío y los Home Center a lo largo de la ciudad. Pensemos en el título de una obra de Nicolás Miranda en el MAVI: *Easy* (una conocida cadena de objetos para el hogar).

IX

Volvamos al comienzo del aforismo anterior: una pulsión escolar por rayar e intervenir imágenes y objetos. Esencia básica de la pulsión estética: expresarse sobre cualquier soporte, con cualquier instrumento disponible (Nicolás Miranda ha hablado de un concepto propio, extraído del ámbito musical, “acople”, que significa generar un ruido visual y conceptual de dos elementos encontrados que coexisten en una obra determinada). Con el tiempo, la expresión se enfría: las escuelas de arte contribuyen, en parte, a una domesticación de la pulsión corporal. Ahora tenemos a una clase de artista que no solo mira sino que también piensa. Y el pensamiento no debiera ser entendido necesariamente como algo distante al placer visual. Se pasa entonces del imaginario primario al imaginario social (o sea, de lo anal a lo simbólico).

X

Lo hemos dicho repetidamente: la mayoría de los objetos de Nicolás Miranda son miniaturas. Según Susan Sontag (en un magnético libro titulado *Bajo el signo de Saturno*), Walter Benjamin era un obseso por las miniaturas de todo tipo. El filósofo alemán “era atraído por lo extremadamente pequeño, como por todo lo que había que descifrar: emblemas, anagramas, escritos. Miniaturizar significa hacer inútil”, concluye Sontag. Se ha escuchado hasta el cansancio decir que el arte es inútil; el único trabajo que soporta es potenciar el gesto melancólico. Cuestión problemática en términos políticos. Hace unos días compré, en un quiosco del centro, unos juguetes diminutos que encarnaban –en base a resina– conocidos protagonistas de la serie Condorito: Don Chuma, Tremebunda, Yayita, Che Copete, Pepe Cortisona, Huevo Duro, Fonola, Coné, por nombrar algunos de la saga. Aquellos que piensan que lo político tiene que ver con la consigna, han desatendido el valor social, y por tanto político, de las narraciones e ilustraciones de la gráfica popular. Nicolás Miranda tiene claro que lo político proviene de objetos e imágenes que todavía no han sido consagrados por parte de la academia oficial del arte (de un tipo de arte todavía prejuicioso de aquello que linda con lo frívolo y comercial, con lo promiscuo de imágenes y objetos empequeñecidos).

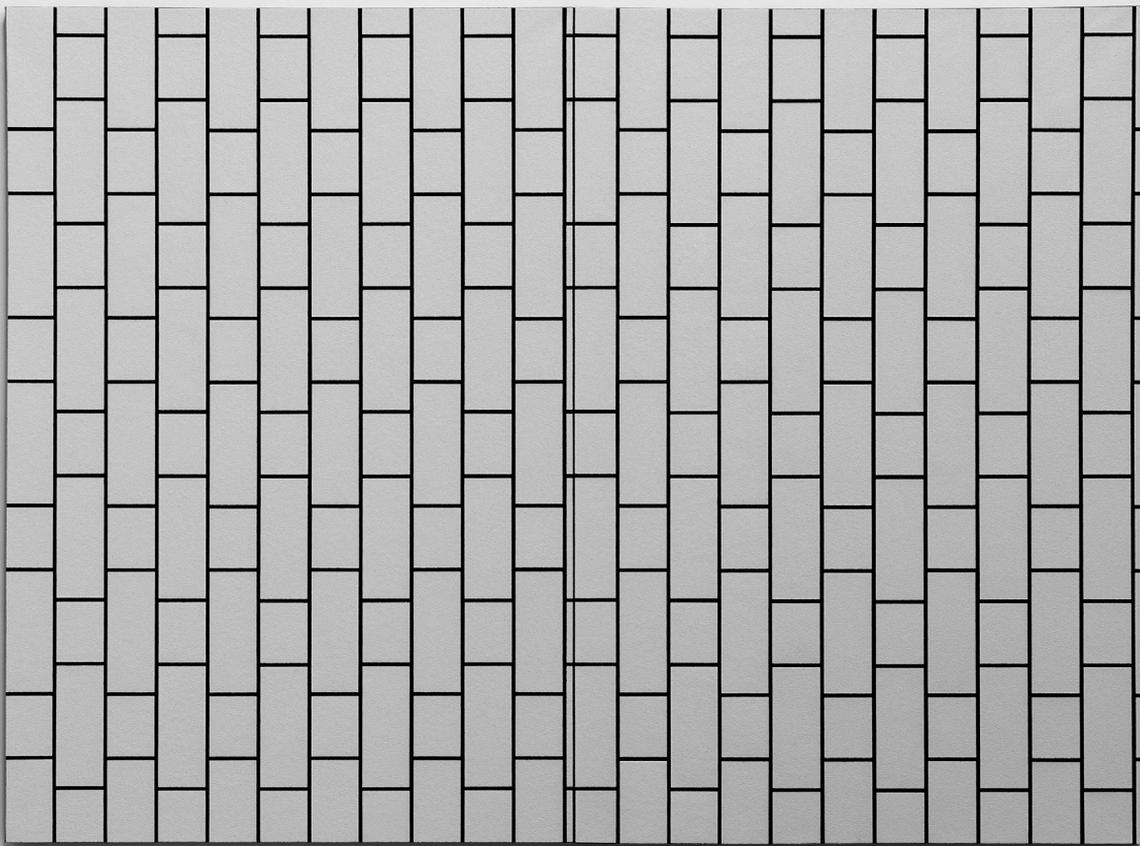
ARTISTAS EN TRÁNSITO

Hablar de un artista “en tránsito” puede resultar despectivo. Pareciera sugerir lo siguiente: no están definidos aún. ¡Como si un artista debiese definirse como un médico, abogado o ingeniero!

Se es artista porque uno dice que lo es, parafraseando a Marcel Duchamp. Ser artista ahora no tiene que ver necesariamente con un asunto de rigidez profesional; tiene que ver más bien con una cierta disposición, a veces con una vocación y en otras con una actividad que vincula la obra con la biografía personal (la biografía está ligada a un viaje sin retorno: nunca se retorna en un viaje que vincula las ideas personales con la propia biografía).

En este caso, se puede ser artista sin haber estudiado en una escuela de arte. Se requiere solamente de un adiestramiento del ojo o de determinados medios visuales encontrables en actividades paralelas: el diseño, la arquitectura, los espacios urbanos comunes, el audiovisualismo y fenómenos paralelos vinculados a la gráfica callejera, los viajes permanentes, la música alternativa (desde el hippismo al punkismo).

En Chile ha existido siempre una sospecha frente a aquellos productores visuales que no vengán directamente de las artes visuales a nivel universitario. Más que artistas serían advenedizos o sujetos que mezclarían su labor profesional con un excedente de tiempo destinado al arte. Este prejuicio desconoce que las artes visuales se han expandido a las industrias de la visualidad de manera promiscua, asunto que tiene que ver con un necesario nomadismo de la experiencia artística: desplazarse de una disciplina a otra, transitar fronteras geográficas, sociales y culturales, padecer la muerte de un pololo en una fiesta punk, sufrir un accidente en un país lejano, pasarse de la arquitectura al arte, exponer seres deformados, inspirados de grupos de rock existentes a miles de kilómetros.



Patrick Hamilton. *La mano invisible*. Galería Baginski.
Lisboa, 2017. Imagen cortesía del artista y Galería Baginski.

UN BARROCO RASPADO

I

Existen variadas interpretaciones de la abstracción geométrica, desde sus inicios a comienzos del siglo XX hasta hoy. En términos genéricos, se podrían destacar dos versiones: una concreta y otra trascendental. Respecto de la última, cierta estética de lo sublime en el discurso de la posmodernidad ha resaltado sus aspectos de ensimismamiento en períodos de crisis (políticas, religiosas o sociales). Citemos un ejemplo: el abstraccionismo ruso surgido después del fracaso revolucionario de 1905, brillantemente expuesta en el film *El Acorazado de Potemkin* de Eisenstein (frente a una realidad convulsionada no es extraño recurrir a visiones místicas trascendentes de la realidad). En otros casos el abstraccionismo no ha hecho otra cosa que revelar el aspecto concreto del arte. Málevich oscilaba entre ambos frentes; se movía entre cruces, cuadrados y círculos negros (y también entre formas inestables o tensas como diagonales llenas de ruido); por tanto, hablaba de la base del lenguaje visual, de “estructuras primarias” (resucitadas en los 60 por el arte minimal); hablaba de la posibilidad de mezclar la vida concreta con ascensos suprematistas hacia el espacio cósmico (un proletario tecnificado, elevado por sobre su miseria diaria).

II

El abstraccionismo clásico tuvo su máxima expresión en el objeto proyectado hacia la arquitectura (con objeto incluimos aquí tanto al escultórico como al pictórico, y no solo al producido industrialmente). Tanto la vertiente trascendentalista como la concreta han participado de los diversos proyectos arquitectónicos de la modernidad. Los primeros trabajos de Patrick Hamilton no han encubierto una admiración por las tendencias ochenteras ligadas al Neo-Geo (Peter Halley, Philip Taaffe, entre otros). Aquí no hay espacio para la trascendencia: la parodia se superpone a otras parodias hasta el infinito (según

Jameson, en la posmodernidad el pastiche termina eclipsando a la parodia). Recordemos las estructuras que regían las parodias pictóricas de Hamilton en los años 90 del siglo pasado. Severas geometrías ortogonales (la ortogonal es la geometría emblemática del fascismo), atravesadas por infantiles y simpáticos animalitos –una cita posmoderna a Mondrian– a lo largo de hieráticas horizontales complementadas con fondos coloreados de tapicería kitsch. Cierta Neo-Geo se burla de las pretensiones humanistas del abstraccionismo modernista. En el fondo, retrotrae la cuadrícula racionalista a las fascinaciones macabras e infantiles de cierta estética manierista como la de Bruegel, *El Bosco* o *Arcimboldo*.

III

En Chile, los procesos de modernización han estado ligados principalmente al ámbito de lo urbano y lo arquitectónico (ningún pintor o escultor de la abstracción geométrica ha recibido un premio nacional de arte). Se ha tratado de un panoptismo a la chilena: edificios neoclásicos revestidos de parches onerosos; casas de techos de tejas coloniales encajonadas ante edificios llamados “guetos verticales” (monstruosas edificaciones de departamentos con más de cuatro mil habitantes); edificios inteligentes recubiertos de vidrios polarizados; y edificios miméticos que imitan celulares y caracoles. Hablamos entonces de una modernidad urbanística hecha de fragmentos, parches y retoques. Nada nuevo; nunca ha habido coherencia lingüística en las principales ciudades chilenas. Es parte de nuestro barroco minimalista (a veces lo ordinario se agiganta y en otras lo bello se reduce a una esquina perdida en la ciudad).

IV

Una parte importante de la obra de Hamilton de las últimas décadas ha consistido en recorrer algunos sectores de la ciudad de Santiago. Su medio de registro de la ciudad ha sido la captura fotográfica. Fotografía y gráfica se unen a la hora de tramar la trama de la ciudad: al comienzo revistiendo monumentos públicos y después fotografiando y parodiando el barrio Sanhattan (el barrio financiero de la capital de Chile). También habría que destacar la transformación escultórica de

carritos y carretillas –resplandecientes de vistas urbanas nocturnas– destinados a la venta y transporte de insumos industriales de variada índole. Detrás de todas estas luminarias y espectros de modernidades, existen estructuras que, pese a su desorden, moldean las conductas de un habitante o transeúnte esquizoide (recientemente se ha erigido en las inmediaciones del barrio Sanhattan una mole –la más alta del país, de nombre Costanera Center, de más de sesenta pisos– que alberga oficinas y centros comerciales, además de un mall donde se han suicidado algunos compatriotas arrojándose al vacío: el consumo conlleva, a la larga, una macabra puesta en escena a todo brillo).

V

Se ha hablado suficiente de los sistemas panópticos (eres observado y no ves quién te observa); por tanto, sus reglas serían universales (los mirones, gracias a las redes sociales, ahora son legión). Construyamos una imagen ideal de todo panoptismo: elevarse por sobre las turbulencias y tradiciones de las localidades geográficas y culturales para mirarlas desde arriba (algo que el posmodernismo pictórico alemán e italiano de los ochenta intentó minimizar en beneficio del *locus*). Sin embargo, este problema refiere a las sociedades avanzadas, la mayoría con una sólida tradición histórica (donde hay mucho que observar). Las tramas, las ortogonales, los diversos formalismos visuales se dan muchas veces de manera contradictoria; exponen partos de magnitud geográfica. Un ejemplo: la ciudad de Brasilia –para muchos fría y carente de alma– enclavada en el país latinoamericano “más grande do mundo”. Una enorme selva de concreto en medio de salvajes aborígenes prehistóricos, animales exóticos, esclavos sobrevivientes y una fauna variopinta de inmigrantes de las más diversas latitudes.

VI

Brasilia representa el choque entre lo moderno y lo exótico. Las tendencias abstraccionistas en Latinoamérica no han podido evitar este “parto cruel” (R. Kay). El mundial de Fútbol del 2014 en Brasil expuso las contradicciones entre construcciones acordes a un país del primer mundo y carencias sociales de toda

especie. El modernismo en países en vías de desarrollo, solo puede ser visible desde la visión faraónica de sus autoridades y una masa de gente que vive en un mundo premoderno y que se acerca a un dios para pedir asistencia y caridad (o de manera más extrema: expeler una clase de violencia que hace que las ortogonales se quiebren de manera salvaje y brutal).

VII

En Chile, el modernismo no ha sido algo comparable con el desarrollado en los países del Atlántico. Aquí todo es más austero, más pobretón, menos elaborado a nivel industrial o postindustrial. Frente a esto, los trabajos de Hamilton no han podido más que moverse entre las más gélidas de las mímisis y las más gélidas de las abstracciones formales (lo que no significa que carezcan de seducción visual). Se da, en este caso, una perfecta ecuación barroca. El barroco –según Sarduy– tiene que ver tanto con el exceso de ruido como con el exceso de silencio. La extrema frialdad de los recursos formales e iconográficos suele calentar el ojo de manera epidérmica. Pensemos en los últimos collages de Hamilton, elaboradas con papel lija y pintura sobre tela (tramas ortogonales y diagonales que exceden los límites del bastidor).

VIII

Tal como me ha comentado el artista, estos trabajos, en su proceso de construcción, se acercarían de cierta forma a las labores de un albañil. En este caso, se podría hablar de un trabajo de instalación en el sentido estricto del término. Hamilton me ha comentado además que su trabajo tendría que ver con una especie de abstracción proletaria, en relación al proceso y uso de materiales baratos pertenecientes al mundo del trabajo como la lija. Pensemos, al respecto, en el sentido originario de la instalación artística (práctica que se ha venido proletarizando con el tiempo): vendría de las labores proletarias y posteriormente tecnologizadas del instalador eléctrico, sanitario o de aquel que trabaja en talleres o fábricas ligadas a la producción fabril (no importa la mecanización: hágalo usted mismo).

IX

El uso del papel lija, ¿nos hablaría de un barroco raspado? Sumando y restando, los tonos blancos y negros no tendrían que ver ni con el ornamento o con la ausencia de éste (lo mismo vale para los cuadrados blancos y negros de Málevich, las pinturas negras de Rodchenko o Reinhardt). ¿Quién sería más barroco, Churriguera o Mondrian? La máxima economía de medios señala un exceso de limpieza, aunque en este caso matizada por la aspereza de un soporte destinado a pasar en limpio ciertos objetos invadidos por hongos y demás suciedades (se lija para limpiar y pulir a la vez). En obras anteriores, Hamilton había provocado una lectura crítica de las tramas que articulan los modos de producción y los contextos de recepción social en ciudades periféricas como las nuestras. Todo muy calculado, evitando los excesos de placer visual, en beneficio de una serialidad gélida que resulta sintomática en aquellos espacios identificados “no lugares” (aeropuertos, supermercados, grandes tiendas comerciales y también pequeñas PYMES de venta de productos en lugares del centro guachaca de la ciudad).

X

Un barroco raspado, se sirve de elementos irritantes como la lija (hace tres décadas el artista chileno Gonzalo Díaz propuso el detergente Klenzo como metáfora de la pintura que refriega y pasa en limpio el menaje del hogar). La lija es un objeto y una abstracción formal a la vez, se sirve de la aspereza, la rigidez, la inclemencia, la sensación de sentir la mano ardiendo bajo la lengua lijosa de un felino cualquiera; también como algo parecido a chupar un limón cítrico, al chirrido de ciertas máquinas dentales, al chasquido metálico de Freddy Krueger en la saga *Pesadilla*, o a la desagradable observación y audición de los antiguos profesores que quebraban la tiza y parte de su uña al escribir sobre una pizarra de madera pintada de negro o verde (en todo caso, no se trata de tocar las obras: el raspado del ojo es para gente sensible a las cosas rugosas y aparentemente distantes).

XI

Una ña resquebrajada al momento de raspar una tiza sobre una madera pintada de negro o verde. Chirrido insoportable. Para muchos, anacrónica como muchas fobias. Aunque nada más engañoso. Basta con contemplar parte de la arquitectura y el tejido urbano –de Santiago de Chile, por ejemplo– para rememorar arcaicas fobias ligadas al chirrido de cuerpos y objetos expuestos al azar de un accidente por exceso de velocidad: mezcla, en este caso, entre estupidez y exceso de temperamento dromológico (según Paul Virilio). Algunos ejemplos: los taladros sobre el pavimento en cualquier zona de la ciudad, el ruido ensordecedor de un motorizado cabalgando sin tubo de escape, un motoquero golpeado por la espalda cayendo al pavimento junto a su moto, chirriando bajo un manto de chispas luminosas (como en algunas escenas de cine de acción motorizadas). Todo a ras de piso. Las abstracciones “lijosas” de Hamilton –asépticas cuadrículas y diagonales inestables en blanco y negro– han bajado hace rato de las fálicas estructuras que gobiernan los edificios corporativos más imponentes a nivel global. Ahora vemos las zonas más cercanas al *pathos* (expresión que viene de los pies) del transitar o deambular humano.

XII

Un barroco raspado (o un raspado del ojo) sugiere detenerse en las escaras que existen a ras de suelo: pavimentos quebrados, asfaltos llenos de tumores, donde se podría hervir cualquier comestible frito; pastelones mal compuestos y mal ensamblados, a pesar de su rígida geometría regular. A diferencia de los edificios modernos o posmodernos de gran calado, estas tramas y retículas son opacas. Son espesas. Sin frente. No dejan ver la base del cuero cabelludo. Son como las cabelleras llamadas, a nivel popular y local, “pelos de lija” (tan distintivos de ciertos cueros cabelludos en zonas tercermundistas). El pelo “de lija” no deja ver la mollera. Lo mismo que el pavimento desgastado apenas deja ver la base topográfica o topológica de las ciudades hechas de fragmentos y retazos. Debajo del pelo “de lija” no existen regiones subterráneas armadas de un pasado cultural y simbólico monumental (excepto aquellas con una sólida

tradición precolombina o en los confines africanos o asiáticos de un mundo pre occidentalizado). Lo lijoso se craquela y se destruye rápido; si uno se cae sobre estos pavimentos llenos de fisuras, lo más probable es que termine con un raspón impresentable o con el cráneo con sus interiores afuera sobre un montículo armado con la peor de las argamasas urbanas.

XIII

Un barroco rasposo depende, por tanto, de los espacios horizontales del habitar humano. Algo no muy nuevo: Anthony Caro y Carl André dispusieron, en los 60, estructuras geométricas a ras de suelo (un poco antes, Pollock pisó sus telas mientras depositaba líquidos de las más variadas especies). Los edificios en altura pueden ser desplegados a lo largo y ancho de una tipografía humana, “demasiado humana” (parodiando a Nietzsche). No importa si hay megalópolis en oriente, donde muchos de sus habitantes viven casi toda su vida en las alturas de edificios que rozan los cielos del alto mundo. En Chile, la gente se mueve sobre pavimentos que se rompen con facilidad. Mientras se arreglan algunos, los vecinos –arreglados unos meses antes– comienzan a romperse irremediabilmente. Con Hamilton siempre hemos comentado lo mismo: la ciudad nunca está terminada. Cuestión de eficacia entre ortogonales y verticales. Las ciudades como las nuestras son habitadas por gente que se mueve de manea ilógica (algo que Málevich destacó dentro de su concepción arquitectónica). Un cierto caos y desorden sería necesario para activar una relativa independencia estética: gente que se mueve en los grandes pasillos comunitarios de manera ilógica, irracional, quedándose quieta en las zonas izquierdas de las escaleras mecánicas, quiltros vagabundos que asumen la lógica urbana alimentándose de buena forma y respetando las señales peatonales y automovilísticas (pocos son atropellados por los automóviles), vagabundos en masa que se mueven como ángeles descarriados, buses colectivos pintarrajeados de grafitis oportunistas y gregarios, el bocinazo automovilístico que reproduce el reto histórico de su conductor frente a los demás. Por tanto, harto pelo “de lija” y mucho modernismo arquitectónico todavía a ras de suelo.



Sebastián Preece. "Cantera Galvez 5415, transplante de niveles Burgundy 5640". *Prospect 1*, Bienal New Orleans. Luisiana, 2008.

MÚSICA, HUMEDAD, CALOR Y DESASTRES CONTINUOS

Recientemente Sebastián Preece me ha manifestado cierta incomodidad cuando se ha relacionado, de manera mecánica o reproductiva, su obra con la de Matta-Clark. Sobre todo con la obra de un artista que murió joven, en plena producción, aunque sus alcances actuales sean incuestionables. Recordemos que una de las proyecciones del hijo de Roberto Matta se ubicaba en el arte corporal y el Land Art. En parte, Preece tiene razón: su obra no le debe nada a la performance y se ha ampliado –en los últimos años– a la intervención suburbana y a la ocupación de lugares geográficos devastados por la naturaleza.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en su intervención en la Bienal de Nueva Orleans del 2008. Tres años antes, dicho lugar fue sacudido por un violento huracán de nombre Katrina. En cierto sentido, la obra había empezado antes de la obra. Aquí el artista no es más que un refractario recolector de vestigios y ruinas sin nombre (en materias estéticas, lo importante viene siempre después).

Imaginemos –si es posible– una catástrofe como la ofrecida por el temporal Katrina (y recientemente por el huracán Irma): árboles arrancados de cuajo, inundaciones pestilentes y llenas de animales voraces, criaturas domésticas devoradas por las bestias o navegando ahogados a la deriva en charcos y corrientes que hacen del agua un remolino imposible de surcar. Pero también la vivencia de ciertos conflictos raciales y sociales: una naturaleza inabordable y un cuerpo social segmentado entre las viejas castas de hacendados y sus correspondientes esclavos –la mayoría traídos de África– pasmados en una especie de servidumbre tal vez más denigrante que la padecida durante el período emancipatorio que fraguó la guerra sanguinaria y fratricida entre el norte y el sur.

En lo personal, me he sentido siempre atraído por una atmósfera musical y cinematográfica proveniente del sur de Estados Unidos. Pienso en la música negra, en pantanos inmundos y en caimanes poderosos. También en

películas como *Cuerpos ardientes*, *Misisipi en llamas*, y *Corazón satánico* (esta última cimentada en ritos satánicos, asesinatos en serie, almas vendidas al diablo, erotismo húmedo y una escena espeluznante donde el demonio, encarnado magistralmente por Robert De Niro, se traga un huevo duro luego de descascararlo con habilidad sobrenatural, con sus uñas filosas y sus ojos saltones de ahorcado).

Hay que estar en el sur de Estados Unidos para percibir las humedades de ojos demoniacos. Hay que estar literalmente “en terreno”. Al respecto, Preece me ha relatado su experiencia de trabajar su obra en terreno –mazo a mazo, picota a picota– bajo un calor asfixiante, húmedo, pegajoso. No era raro ver gente dormitando recostada todo el día. Antiguos esclavos liberados en poltronas de casas en medio de la devastación total. Algo inquietante sucede cuando el cuerpo se posa bajo el nivel del mar, en pantanales infectados de mosquitos y caimanes de velocidad eléctrica.

La obra de Preece no tiene nada que ver con las sofisticaciones del arte llamado neoconceptual. En su caso, la factura o el oficio hacen que el concepto deambule de manera vertiginosa; después de todo viene de un país –como Chile– marcado por la violencia de terremotos y maremotos de magnitudes mundiales. Pocos artistas chilenos están a la altura de la violencia sublime de la naturaleza. No conciben que la belleza formal y el discurso conceptual puedan servir de refugio provisorio frente al horror surgido del fondo del mundo. Tal vez es por ello que las obras de muchos artistas neoconceptuales carezcan de humor, experiencia y desapego; aquí no hay tragedia sino escapismo (propio del sistema artístico), buenas intenciones (muchas veces fingidas), características de una clase de arte tipo ONG o de Un Techo para Chile. La obra de Preece sugiere un tipo de humor que hace del mundo y la gente algo absurdo, tomado literalmente para la chacota (Nietzsche dijo: «El fondo de la tragedia es la risa»).

Nunca he pensado que la obra de Preece deba ser leída bajo la mentirosa faz de quien se emociona frente a libros polvorientos, devastaciones arquitectónicas, o de aquellos que se solazan ante un trabajo de carácter prometeico, hercúleo, basado en el sudor y la sangre (muchas gente cree que el músculo es, de por sí, alabable en el arte). El humor, después de todo, no tiene que ver con el respeto frente a la energía invertida en la obra; tiene que ver más bien con lo gratuito, con sentirse poca cosa, en términos morales, frente a los avatares incontenibles de la naturaleza.

Mucha literatura ha resaltado la inutilidad de las formas estéticas ante el furor incontrarrestable de ciertos fenómenos como las guerras, las pestes, las epidemias, las locuras colectivas, los desastres naturales. Sugiramos una línea al respecto, que iría desde lo dionisiaco en Nietzsche, hasta culminar en lo transgresivo en Bataille y la crueldad en Artaud. En todos ellos el verdadero arte sería el producto –asumido de manera gozosa– de determinadas contaminaciones de cuerpos expuestos a la podredumbre o a la desaparición; de paisajes desolados, de vestigios que hacen del tiempo un retorno eterno de lo que vive y muere. Aquí dan lo mismo las formas y objetos protegidos por la academia clásica o la contemporánea (la de la postvanguardia). Es cierto que algunos espacios museales pueden derrumbarse; es cierto –por otra parte– que los marcos, los pedestales y los catálogos bien diseñados pueden servir de contrapeso frente al ruido cacofónico de lo social y cultural. Las imágenes mediales suelen salvar hasta las ruinas más precarias (actualmente en los museos del mundo se están mostrando reproducciones y no originales).

Sin embargo, en los extramuros del arte no existe nada parecido a un mausoleo en perfecto estado; una parte importante del arte procesual ha sido producto de un arte más allá del arte. Pienso en cierto arte povera, donde el arte empezaría antes del arte (Robert Long retrocedería hasta llegar al paleolítico o el mesolítico): en los climas naturales imprevisibles, en antiguas construcciones perdidas en el tiempo, en residuos de objetos para el uso doméstico convertidos en preciados objetos de colección (ya sea de remotas culturas antiguas o de ciudades actuales destruidas por huracanes, terremotos o maremotos). Después de todo, la destrucción resulta algo susceptible de ser reparada.

Se podría pensar que lo importante en Preece no tiene que ver con salvar el arte de la destrucción. Después de todo, el arte actual no está a la altura de la destrucción del cuerpo social y la naturaleza. Hay muchas naturalezas que desconocemos. Aquí queda una opción: hacer del arte un ejercicio de mortandad; a fin de cuentas, el hombre y su mundo son poca cosa, y esto ya es demasiado (muchos han hablado de las luces y polvos de estrellas que nos llegan del espacio galáctico, de estrellas que están muertas hace siglos).



Abdul Vas (Maracay, 1981). *Hell ain't a bad place to be.*
Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, 2015.

PLUMÍFEROS BIZARROS (¡FUCK PLANETA!)

I

Abdul Vas ha confesado su infinita admiración por el grupo de rock AC/DC. De hecho, confiesa haberlos visto y oído ¡32 veces! Podrían haber sido muchas más: «he intentado en otros 16 conciertos». Este culto a su entrañable banda rockera no ha dejado de traerle problemas con algunas instituciones museales: «he tenido que rechazar proyectos porque les interesaba mi obra pero querían que quitara a AC/DC». Bienvenido sus abundantes y conocidos bizarros plumíferos, pero no su encarnación en grupos compuestos por rockeros guturales y puestas en escenas que atraigan a un público inadaptado, pasado a cerveza –y también uno que otro destilado–, armados como una jauría depredadora que arrasa los centros urbanos de manera implacable y brutal.

II

Un tema lateral a la historia del arte han sido los bestiarios (con Leonardo da Vinci a la cima). Aluden visualmente a seres compuestos; a figuras grotescas armadas de pedazos de animales de distinta procedencia (donde el animal hombre no sería más que un compuesto sin nombre). Estos seres sin pelaje y biología fija guardan un cierto parentesco con las fluctuaciones indumentarias musicales y bocales de AC/DC. Son aspectos estéticos que literalmente “gritan”. Son raspados y estridentes. Pelos crespos, narices grandes, miembros corporales a punto de convertirse en zarpas monstruosas y proyecciones de pastos y malezas silvestres.

III

Dientes careados y filosos, garras, narices largas, fálicas y puntiagudas, brazos y piernas convertidas en afiladas ramas góticas y malezas silvestres. Sin embargo, Abdul Vas confiesa que no ve violencia en sus obras: «La gente tiene dientes. De hecho, mis cuadros están demasiado relajados». Respecto de esta aclaración es necesario –usemos un expresión de moda hoy en Chile– “hacer un matiz”. Abdul Vas tiene cierta razón en este punto. El arte no es la realidad, y la violencia no está en la aparente virulencia de las imágenes (colonizadas, por lo demás, por el imaginario juvenil), sino que está en determinados gestos más inofensivos pero no menos violentos: la violencia que no se muestra, como son el racismo y clasismo subterráneo, cotidiano, el desprecio diario en la urbe, la segregación social, el cansancio y la rutina diaria, la atrofia y sequedad del erotismo perverso, etcétera (sutilezas de la violencia difíciles de ser captadas por las representaciones).

IV

Abdul Vas ha destacado una serie de aspectos biográficos en su obra. Uno de ellos es su formación académica. Sostiene que en la Rietveld Academie todos «querían pintar como Luc Tuymans». Y otros «querían hacer fotos como Anton Corbijn». Y había otros –un poco después– que querían hacer arte conceptual. En su visita el año pasado el artista judío-francés Christian Boltanski les dijo a unos aplicados alumnos de arte locales que el verdadero arte no podía ser enseñado. Traduzcamos esta sentencia: se ha de aprender a desaprender (convocando a Nietzsche). En esto consiste el aprendizaje artístico: agradecer diplomáticamente a los maestros y luego dejarlos en la historia (pero jamás mandarlos a la cresta o a la “punta del cerro”).

V

Aprender a desaprender resulta un imperativo de salvación estética, debido a que las escuelas y academias de arte no pueden enseñar todo lo que se

produce en el circuito profesional. En el caso del artista, su formación lo ha obligado a pintar como Tuymans, hacer fotos como Corbijn, o producir sesudas reflexiones conceptuales como las iniciadas por Joseph Kosuth. En todo caso – como debiera esperarse–, Abdul Vas no tiene reparos frente al conceptualismo; incluso ha confesado que le gusta: «El arte conceptual. A mí me gusta eso, pero no para hacerlo yo». Aquí rozamos el meollo del asunto: ¿cómo se enseña a representar lo fantástico, lo monstruoso, lo deformante, el dibujo no académico, las figuraciones tributarias de la cultura gótica, la iconografía cinematográfica y literaria de corte macabro, el graffiti callejero, el imaginario interestelar?

VI

Para terminar, también habría que incluir el deporte. Abdul Vas confiesa su pasión por el baseball: estadios agitados, jugadores de tenuta blanca corriendo de un lado para otro, golpes secos de un bate a una pelota, todo como una especie de puesta en escena rock. Incluso hay jugadores con máscaras protectoras ostentosas y monstruosas (parecidas a algunas punkis de la saga Mad Max). Abdul Vas resume sus gustos artísticos y su ideario biográfico con la siguiente enfática exclamación respecto al baseball: «¡El deporte más grande que hay en este fuck planeta!».



EL TRÁFICO DE LA TIERRA

Manuel Peralta. *Home less is more*. Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, 2017.

ORINOCOPIAS

I

Una cuestión que se ha repetido mucho acerca de la tradición de la pintura tiene que ver con que las manchas, las aguadas y la materia reproducen los fluidos del cuerpo. No hay discusión al respecto. La liberación de lo pictórico ha roto con una tradición del género basada en una concepción frígida de la imagen y del color. Desde Goya a Van Gogh, hasta de Kooning y Kiefer, los brochazos y pastelazos furibundos le han otorgado a la pintura su presencia culinaria indelible. Muchos pintores expresivos han sido célebres cocineros; después de todo se trata de tirar materias oleaginosas o aceitosas (y otras menos gustativas: orines, heces, sudores) sobre un soporte de madera, lino o losa. La pintura culinaria es positivamente ciega: diluye la imagen y corrompe (un plato de tallarines, una sopa de letras) las geometrías regulares (marcos, tramas urbanas, controles panópticos) hasta disolverlas en configuraciones visuales borrosas, ennegrecidas, asemejándose a la mirada del tuerto o del militar que cojea en medio de la fila.

II

Sin embargo, las manchas, las aguadas y las pastas no solo se resisten a las estructuras que regulan las normativas de las ciudades y su arquitectura social o gregaria. Una cuestión es segura: sin ciudades no hay arte moderno. En este caso, hay que incluir las pastoriles expresiones del llamado Land Art o el arte desarrollado sobre la naturaleza. Ya lo dijo Ronald Barthes: la naturaleza del hombre es su cultura. Se puede contemplar un paisaje natural, pero esta mirada nunca es impoluta, está tramada por el ojo de la cultura. Hablar de ceguera en el arte, implica algo lingüístico, cultural. Recordemos una vieja sentencia de Leonardo que tanto le fascinaba a Dalí: el pintor renacentista

sugería contemplar las manchas de las paredes, las superficies irregulares de las conformaciones rocosas y los borrones móviles de las nubes. Después de esto, el ojo alucinado podía estar en condiciones de transfigurar aquellos elementos figurales en escenas fantásticas, batallas o imágenes monstruosas.

III

En rigor, las manchas, las aguadas y las materias en la pintura son –en su percepción histórica– producto de un aprendizaje cultural. Lo mismo ocurre con las deposiciones o evacuaciones del cuerpo en general. Hay que, paso a paso, aprender y experimentar lo que el cuerpo expele; siglos y siglos de pudores y verguenzas no han podido luchar contra un goce ancestral: hay siempre que evacuar. Los esfínteres no responden ni a jerarquías ni a clases sociales. De niños muchos se orinan y de viejos también; para el arte solo se requiere un soporte que recoja y contenga estas incontenibles evacuaciones de las zonas encargadas de botar o limpiar lo que el cuerpo desecha. Pero, en este caso, lo que se desecha es para el uso. El arte lo ha entendido a cabalidad. Todo desecho puede ser usado hasta el límite de su degradación

IV

En el arte se desecha para el uso. Ciertas obras de Manuel Peralta (en contraste con sus obras rigurosas en términos de proyectar la arquitectura modernista), son coherentes con esta máxima; se organizan de acuerdo al gesto básico de orinar sobre un soporte cualquiera: asfalto, parques, baños públicos y privados, incluso sobre la ropa interior. En términos estéticos se podría hablar, en su obra, de una serie de “orinacopias”. Pensemos en este neologismo. A Barthes no le gustaba escribir con lápiz bic, prefería las plumas fuertes o los plumones. La escritura surgida de los lápiz bic le parecían escrituras de orinas mentales. Malas copias de esfínteres intelectuales. Pero el arte es tal vez esto: una mala copia de una escritura visual hecha de desechos seminales, hepáticos o también de productos carentes de toda corporalidad (como una parte importante del arte neoconceptual actual).

V

Después de todo, Peralta no recurre a ninguna lapicera o plumón de colores: lo que hace es recolectar su propia orina sobre diversos soportes, correspondientes a paños de limpieza de baño y cocina, servilletas y espumas de colchones. Mucha gente orina en los baños de sus amigos, dejando la vil materia acuosa en el piso. Están marcando de manera inconsciente el territorio (como los manirroto y gregarios tags). Muchos niños se orinan en la cama. Ya se dijo: también mucha gente y muchos adultos lo hacen en parques y edificios públicos. La orina pública es más escencial y honesta que los típicos graffitis callejeros (insistamos: todos iguales, garabatos cacofónicos carentes de identidad). El que mea en soportes públicos recuerda de manera inconsciente ciertos ritos primitivos de origen masculino. En algunas comunidades primitivas los hombres orinaban sobre el fuego (apagar el fuego implicaba el poder fálico de eliminar los temores arcaicos infringidos a las fieras y a la naturaleza).

VI

En términos metafóricos, Peralta hace algo parecido: conserva su orina –como se ha insistido– y la deposita sobre paños de limpieza domésticos (algo que según me ha comentado, enloquece a su gato negro heredado de su última relación amorosa). Sus orinacopias requieren de un soporte de limpieza habitacional y doméstica. Son orinadas sobre algo que está destinado a la pureza (lo puro y lo impuro contraen intensas relaciones dialécticas). A nivel figurativo, muchas de sus pinturas son fálicas; penes erectos que se asemejan a estallidos de bombas atómicas. Son hongos amarillentos, llenos de bilirrubina; fluidos licuados, deposiciones seminales, pálidos monumentos de origen masculino.

VII

Se mea, se orina, cuando el cuerpo no puede contener su propia incontinencia; también cuando el rebelde urbano evacúa su alcohólico y apestoso líquido sobre monumentos o bienes públicos preciados o las personas mayores afectadas de manera vergonzosa por la próstata; o los gatos y perros que marcan su territorio. Pero también existe el orinar pornográfico, la “lluvia dorada”. Al respecto, conviene recordar ciertas actitudes de Pollock en el instante de levantarse, en medio de una borrachera, para apagar el fuego con su orina en las fiestas o veladas más encopetadas de Nueva York (unos años después, Andy Warhol

repetió este gesto atávico al momento de pedirle a sus amigos e invitados que orinaran en diversas superficies en su estudio de arte).

VIII

Peralta, como muchos arquitectos recientes, concibe el arte como medio de evacuación coprolálica (otros como simple decoración de interiores); en esto se enfrenta a cierto funcionalismo tecnocrático local y global. Para un número cada vez más importante de arquitectos chilenos, a quienes les seducen las artes visuales, la idea de contaminar los muros y espacios destinados al ejercicio racional –ceranos al diseño constructivo– les parece un acto cargado de sentido ético. Hay a toda costa que manchar aquello destinado a la limpieza arquitectónica ofrecida luego que el habitante pague por el acceso a un espacio impoluto, asexuado, ultramoderno, carente de materias blandas y duras. Eso al menos al principio: con el paso del tiempo estos bienes muebles terminan convertidos en estructuras blandas, descascaradas, efímeras en el tiempo: malos materiales, tabiquerías obscenas, escaleras interminables y ascensores en constante mantenimiento. Construcciones que duran lo que dura algo más que un número de generaciones de medio o un cuarto de siglo.

IX

Volvamos a los soportes orinados (paños de limpieza, servilletas y espuma para colchón). Recuerdo una exposición de Peralta en Galería Patricia Ready el 2011. Si la memoria no me falla, se trataba de una imponente instalación arquitectónica que citaba una casa (por medio de una maqueta) del conocido arquitecto modernista Mies van der Rohe. Sin ser una muestra colectiva, también podía observarse una instalación de Sebastián Preece en los bajíos de dicho andamiaje. Debajo de la faraónica instalación de Peralta, Preece expuso saldos y restos de la forma como un vagabundo sin casa, que habitaba espacios subterráneos en diferentes épocas del año, en lugares protegidos por terrazas o cielos protectores de la lluvia, podía pernoctar liberado de las bondades de una arquitectura funcional, racional, protectora del cuerpo en sus dimensiones geométricas.

X

En esta monumental cita a Mies van der Rohe, Peralta reconstruyó un espacio ideal para la elite cultural y económica de comienzos de mitad del siglo XX.

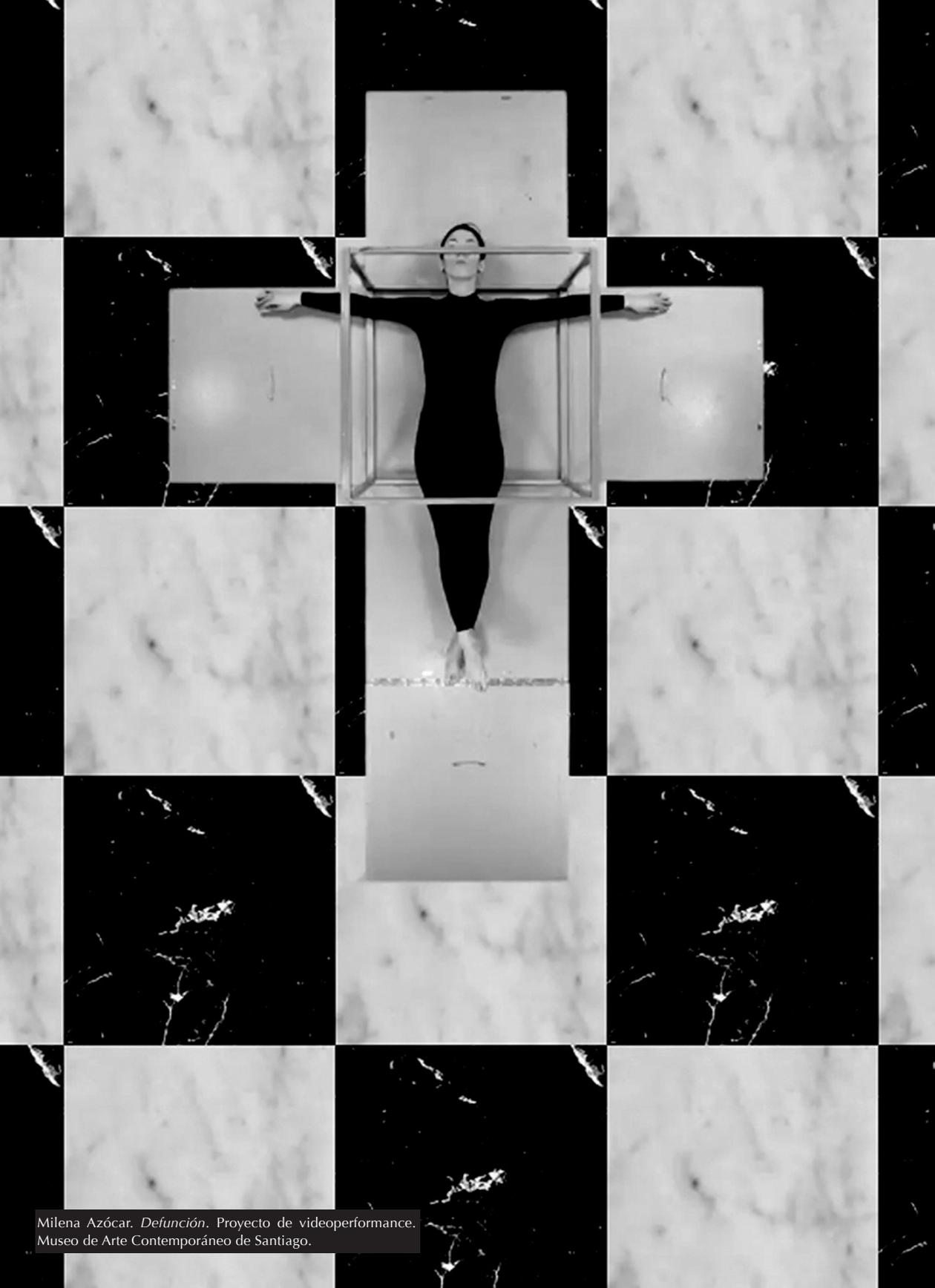
Peralta y Preece establecieron un diálogo puntilloso entre la belleza funcional de la arquitectura modernista y sus desechos depositados en sus bajíos, en sus caries, en sus partes corporales menos conspicuas. Abajo de los dientes los huesos se pudren, hieden. Después de todo, una parte importante de la arquitectura modernista chilena –las de las comunas del centro y alledañas– se encuentra invadida por callejeros, putas abajistas, desclasados, esquizofrénicos, drogados, macheteros, delincuentes, transgéneros, intelectuales de cuarta.

XI

Insistamos: Peralta (en Galería Patricia Ready) reconstruyó una vivienda habitacional imbuida de ímpetus racionalistas. Las maquetas son siempre construcciones idealizadas; reconstruyen un presente que escamotea sus fururos daños. Evitan las caries producto del paso del tiempo. Algo que ha cambiado en su obra más reciente: en sus actuales orinacopias los subsuelos de dicha arquitectura funcionalista reciben y recogen los diferentes recados del cuerpo. Ese cuerpo abyecto y malsano que pide dineros de manera machacona, como los macheteros, cuenteros, malos músicos y malos poetas. Todos decadentes y sucios. No viven necesariamente arriba de los edificios, sino más bien abajo. Defecan y orinan donde pueden. El sexo es parte natural de sus movimientos ciudadanos. Idealmente, las construcciones funcionalistas debieran carecer de orina, sexo y excremento.

XII

Peralta ha orinado sus soportes más solventes, más íntimos, más límpidos (aunque viva protegido en una residencia de espacios amplios en Vicuña Mackenna): ha orinado calzoncillos, camisetas, trapos de limpieza, alfombras, cortinas, tapices, plantas, ropas para ir al gimnasio, o al contrario para ir a un motel de sábanas mal lavadas; en todo caso, se trata de objetos susceptibles de pasar por la lavadora. Hay que pasar el exámen de la limpieza. De eso se trata: de ir de lo límpido a lo sucio, de lo sucio a lo lavado. Hay que desprenderse de las huellas de lo excrementicio, de las aguadas de orinas y babas, del semen mañanero, del tanino del vino tinto nacional, de la esperma de vela en noches de apagones eléctricos, de frías mañanas en inviernos tristes.



Milena Azócar. *Defunción*. Proyecto de videoperformance.
Museo de Arte Contemporáneo de Santiago.

UN PUNK ASESINADO EN UN CERRO PERDIDO DE CONCEPCIÓN

I

Hace una década, un punk de Concepción se interpuso en una balacera recibiendo un impacto fatal en el ojo. Murió en el interior de una tocata marginal de la capital de la Octava Región. El lugar –llamado Nueva Estrella– era un centro de rehabilitación de alcohólicos anónimos. El cuerpo del punk quedó tendido hasta la llegada –después de un par de horas interminables– de la PDI y la ambulancia respectiva. La prensa de la época, consignó el hecho de manera solamente regional. ¿A quién podría importarle la muerte de un punk en un confuso incidente ocurrido en un carrete marginal y alternativo en un cerro perdido de Concepción? Después de todo, hay muertes más mediáticas: mapuches ajusticiados, mujeres martirizadas por parejas machistas, estudiantes desnucados por chorros de guanacos policiales o apaleos de carabineros sádicos.

II

Concluamos lo siguiente: no toda noticia es historia; no toda historia –la oficial, preferentemente– refiere a hechos mínimos. Sin embargo, para el arte ciertas historias mínimas resultan significativas en términos estéticos. Lo insignificante suele ser significativo para la literatura, el teatro, el cine, el arte y la crónica roja (lo microfísico a nivel histórico –deseos amorosos vulgares, celos psicopáticos lumpenescos, venganzas altivas cargadas de arribismo, todos menores y despreciables a nivel social y cultural– pueden servir de estímulo para retratar una épica surgida de los bajos fondos de la vida). Los bajos fondos pueden ser materia estética para nutrir el llamado arte oficial. En este sentido, existen ejemplos históricos en abundancia.

III

Para el arte, ciertas historias mínimas (asesinatos por celos, venganzas transversales a nivel sexual, un automovilista atropellando a un ciclista

impertinente, un disparo furtivo al ojo de un punk alternativo luego de una riña entre pandillas), resultan significativas en términos estéticos. Muchos personajes elementales –delincuentes, prostitutas de poca monta, pandillas urbanas– han sido convertidos en héroes ficcionales en la pluma de un Borges, un Bukowski o en la filmografía de un Scorsese o los hermanos Coen. A nivel local, existen ciertos artistas cuya biografía ha convivido con hechos de sangre. Milena Azócar es una de estas. El punk asesinado en Concepción fue su pareja juvenil; de hecho, ella estaba en el momento de su asesinato. Cuestión que ha incidido en su posterior trabajo visual, ya sea por medio del video, la performance o la cita periodística de corte amarillento.

IV

Milena Azócar no sólo ha desarrollado su obra a partir de ciertos hechos biográficos traumáticos (ya se dijo: el asesinato de su pareja juvenil); también los ha expandido a determinadas referencias del arte contemporáneo. Algo difícil de sostener para ciertos moralinos, en términos éticos. Cuando Picasso concibió y ejecutó su celebrado (por la izquierda mundial) *Guernica* en 1937, ¿representó su dolor como español o también lo sublimó en muchos bocetos de animales y personas arrasadas por la fuerza aérea de Franco y de Hitler, dejando de lado el hecho cruento para avocarse a solucionar problemas formales y estéticos? ¿Pensó en su dolor ideológico o en el placer que significaba resolver una pintura de gran formato?

V

Una cosa es sensibilizarse frente al dolor de un hecho catastrófico y otra cosa es sensibilizarse frente a la posibilidad de traducir dicho dolor bajo las ordenanzas del lenguaje estético (cuestión de equilibrio visual, contrastes entre colores, estudios sistemáticos de representaciones que incluyen figuraciones humanas, animales y fondos arquitectónicos). Se trata de un problema del arte actual que no tiene solución. Milena Azócar centra su producción visual en un hecho biográfico catastrófico. Es posible que en muchas obras desarrolladas antes de la imagen tecnológica existan testimonios de hechos personales dolorosos. No

lo sabemos con certeza (son registros en épocas donde no habían tecnologías de la imagen, solo relatos sospechosos de autenticidad o representaciones ficcionales de lo real). En todo caso, no hay sistemas de producción visual que justifiquen hechos biográficos tramados por la violencia (hay obras visuales, relatos literarios, guiones cinematográficos y audiovisuales en general).

VI

Nadie puede objetar una obra surgida de un dolor privado. Si no fuese así, el arte lo desarrollarían personas carentes de toda experiencia trágica: formalistas, artistas universitarios y burócratas visuales del mercado global. Milena Azócar entiende que el lenguaje del arte es una ficción que se nutre de la biografía personal y del lenguaje heredado del arte. No podría ser de otra manera: uno combina, a nivel estético, lo que experimenta y lo que aprende en los sistemas que reproducen los saberes del arte. El problema radica en lo siguiente: la pregunta si lo que se enseña en materias artísticas está a la altura de la violencia de la vida concreta (como el asesinato de su pareja juvenil en una refriega perdida en un cerro de Concepción).

VII

Milena Azócar –como se dijo antes– ha ocupado su biografía personal para expandirla a un problema visual más global, más humano, susceptible de ser estetizado por medio del arte. En términos artísticos, los dramas personales y colectivos han sido representados en términos escritos o visuales. Desde el punto de vista visual, consignemos algunos de sus referentes, que Milena Azócar confiesa asumir: el hieratismo del arte egipcio o románico, un sector de la vanguardia rusa (la pintura abstracta, principalmente la de Malévich), la performance clásica y ciertos archivos de la prensa roja (en particular, los referidos a los devaneos estridentes de la cultura musical y visual del punk, la música alternativa y los rostros de seres urbanos ataviados por signos colindantes a un feísmo que pretende epatar a las personas educadas por la sociedad actual: estética bizarra a lo Prince, a lo Madonna, a lo Lady Gaga, incluso a lo Pedro Lemebel).

VIII

En algunas conversaciones con la artista, fuimos concluyendo que el arte chileno actual carecía de una mirada respecto a problemas exógenos a los administrados por la academia; en la mirada académica quedaban fuera temas que no iban a satisfacer las apetencias de artistas y curadores cómplices de las rutinas tediosas proyectadas por agentes culturales y académicos “de cuarta”, que se encuentran principalmente preocupados por obtener becas, post grados, por recitar de memoria ciertos temas ligados a lo políticamente correcto. Citemos algunos de los temas políticamente correctos en boga: los de género, los pueblos originarios y las reivindicaciones de diversa índole (educación igualitaria, gratuidad para todos, fin de los fondos de pensiones, etcétera).

IX

Los actuales defensores de las ideas en boga son verdaderos gatos de campo a la hora de hacerle el juego a la educación universitaria global (en el fondo creen en las comunicaciones del mercado global que tanto desprecian): todos tienen mail, whatsapp, Facebook, Twitter; todos miran con complacencia las bondades de hacer una carrera académica publicando artículos pretendidamente científicos, indexados, o acceder a cargos a nivel gubernamental (chupando la teta sabrosa del Estado). A nivel universitario se ensañan con el demoniaco neocapitalismo. Exigen de sus alumnos una crítica despiadada del capital o del lucro. Frente a una obra como la de Milena Azócar, seguramente adoptarán el papel de un paternal sabelotodo, para quien los excesos de cierta juventud pueden, a la larga, servir de “carne de cañón” para movilizar y activar “la voz de la calle” (“defendamos aquello que escapa al sistema, siempre cuando no nos ataque a nosotros”).

X

La mayoría de los intelectuales culturales chilenos mira la sociedad como si fuese un receptáculo de ideas adquiridas (todos hablan de manera similar). Ideas que toman la violencia urbana como reflejo de la desigualdad social.

¿Y la crónica roja? Se trata de algo que no ha sido un tema abordado por las artes visuales. Exceptuando determinadas zonas de la memoria cultural del país analizada por la disciplina histórica, el periodismo cultural, el documental y el cine ¿Qué importa, para las artes visuales académicas, un punk asesinado en un carrete en una oscura noche de Concepción?

XI

Milena Azócar no cree en resucitar muertos anónimos; más allá del dolor personal, para ella sugiere un estímulo de tipo visual que puede extenderse a una poética visual general. En todo caso, los hechos biográficos traumáticos no han sido nunca obstáculos para una potente producción estética o visual. Para muestra un botón: Frank Kafka, Carlos Leppe o Joseph Beuys (más allá de sus diferencias de origen y de sus formas estéticas de expresar el daño o la mea culpa). Sin embargo, los signos del daño o del dolor no garantizan una producción estética cargada de lagrimones como se esperaría de una teleserie mexicana o venezolana. Hay signos del daño más sutiles, y por tanto, más dramáticos.

XII

Milena Azócar desplaza el dolor biográfico por medio de un ejercicio aséptico de los recursos visuales: nada de gritos destemplados mirando al cielo en busca de una respuesta; nada de imágenes cruentas que a la larga insensibilizan la conciencia del dolor. Aquí manda el silencio mortuario de las geometrías regulares: cubos de mármol, pisos en blanco y negro de geometrías infinitas como tableros de ajedrés (como la asfixiante película *El cubo*, dirigida por Vincenzo Natali); un cuerpo sin boca (contrario a El Bosco, al Laocoonte, Munch, Bacon, Hermann Nitsch o Carlos Leppe), sin genitales y zonas erógenas evidentes. Nada más y nada menos que un cuerpo videográfico intocable, infinitamente lejano, como aquellos que han desaparecido dejando una estela de gamas sin colores.



Antonia Taulis. *Plan Celeste*. Galería Madhaus.
Santiago, 2016. Imagen cortesía de Felipe Ugalde.

HASTA EL INFINITO O LA MUERTE

I

En las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado, los estudiantes de Licenciatura en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile debían cursar varios ramos de artes visuales; la mayoría eran obligatorios. Recuerdo perfectamente —como estudiante de Teoría e Historia— haber cursado ramos de taller de dibujo, pintura, fotografía y audiovisualismo (algunos compañeros hicieron talleres de restauración, grabado, orfebrería, cerámica, dentro de los que se me vienen a la memoria). Con el tiempo todo cambió. Comenzó una de las ideas más abstrusas e insensibles que envuelve de manera creciente a parte de las humanidades frente a la potestad del saber científico: ahora había que ser disciplinario, específico, como el viejo dicho “pastelero a tus pasteles”.

II

En el mismo periodo, los artistas visuales tenían que cursar también varios ramos teóricos. Para muchos eran sus favoritos; para otros eran torturas que había que pasar para conseguir la licenciatura o el título. Lo paradójico de la cuestión es que si se considera el actual devenir del arte contemporáneo, las exigencias de un artista competente a nivel discursivo, y de un teórico competente a nivel visual, se solidifican día a día en el circuito internacional del arte. Señalemos algunos ejemplos que hablan de esta exigencia: las tesis universitarias, los textos de artistas, la docencia universitaria, las curadurías profesionales, el registro de obras, las mesas redondas y ponencias en universidades o en el circuito artístico profesional. Cada vez la imagen del artista internacional pareciera recuperar la otrora imagen del artista ilustrado vanguardista. No todos los artistas se juntan con los teóricos, ni todos los teóricos con los artistas.

También ambos se juntan –lamentablemente cada vez menos, por lo menos en Chile– con escritores, dramaturgos, cineastas, arquitectos, incluso gente ligada a la publicidad comercial o al denostado terreno de la farándula.

III

Esta contaminación entre los artistas, los teóricos y la gente más atrás aludida, pareciera no interesarle a los actuales académicos burocráticos que administran –con gélido entusiasmo– el precepto que indica que cada cosa tiene su lugar específico. Se trata de académicos burocráticos, obesos y sedentarios a nivel intelectual, que se nutren de las redes sociales y que enfatizan acerca de lo innecesario de la buena escritura y la percepción visual (para ellos lo importante –cuando se trata de una obra o una tesis– es una introducción escueta y precisa, una hipótesis correctamente formulada y una conclusión que repita lo anticipado por la introducción). Sin embargo, hay ciertos alumnos de Teoría y de Artes Visuales que no subscriben los modales torpes y poco mundanos del académico burocrático. Exigen más vida y más calle; que se consideren sus “adicciones electivas”: la música actual, la indumentaria del ciudadano popero, los productos del post-capitalismo revisitados de manera ambigua, considerados desde la fascinación crítica.

IV

La teórica y artista visual (también coleccionista y gestora) Antonia Taulis pareciera moverse a disgusto en esta falta de mundanidad y sensualidad de los académicos burocráticos. Se trata de algo más general de lo que se cree a primera vista; muchos comparten este disgusto. Al académico burocrático le interesa la administración del saber, aunque confiese lo contrario (le conviene hacerse pasar por crítico cultural o un riguroso investigador de la historia del arte). Considera que la gestión y la producción cultural huelen a sentadillas que el cuerpo hace frente al mercado neo o post capitalista. En cambio, egresados de Teoría e Historia del Arte como Antonia Taulis han preferido relacionarse

con ciertos artistas de su generación o la inmediatamente precedente: Mauricio Bravo, Juan Céspedes y Norton Maza, entre otros.

V

Cuestión de máxima coherencia: en la actualidad los defensores de la burocracia académica nos hablan de las bondades de la disciplina y de las rúbricas y las competencias para cumplir objetivos específicos a nivel académico: los teóricos son teóricos, los historiadores son historiadores, los artistas son artistas. ¡Como si cada una de estas áreas habilitara la confección de un perfil específico! Muchos artistas y teóricos del arte han sostenido lo siguiente: en las áreas artísticas y humanistas no existe perfil perfectamente rotulado, sino rostros ambiguos, a veces de frente, otras de espaldas, todo lo contrario a la identificación de un rostro aparentemente identificado por la policía. Lo que el arte contemporáneo ha multiplicado, en reversa hasta el infinito (o la muerte, como diría Roland Barthes).

VI

Este entusiasmo por la mundanidad y sensualidad caracteriza las labores estéticas de un grupo para nada minoritario de los artistas de las últimas generaciones. Son primitivos y ciudadanos a la vez: recorren las tiendas de ropa, los recitales de música alternativa, los lugares de culto nocturno, las fiestas *under*, los eventos de moda. Se excitan principalmente por el arte y la estética surgida del pop y la cultura llamada alternativa (para Anonia Taulis lo estimulante no surge de los objetos estéticos sedentarios, sino de la fulgurante actividad que implica moverse entre ellos). Todo lo anterior realizado a la “chilena”: mezclando el brillo del consumo con la pobreza de sensibilidades periféricas. Gran parte del trabajo visual de Antonia Taulis se basa en el uso del plástico, material a la vez kitsch y alquímico para el citado Barthes, en su canónico libro titulado *Mitología*. Muchos artistas actuales pueden resumirse de esta manera: recolectores paleolíticos de zonas mundanas en vías de constante desarrollo.

que los árboles puedan perdonarme



Serena Oliva. *Que los árboles puedan perdonarme*. Instituto Italiano de Cultura. Santiago, 2018. Imagen cortesía de Sebastián Salinas Sáenz.

LA PLANTA DEL PIE HUMANO

I

Que los árboles puedan perdonarme es el título de la última obra de Serena Oliva, una artista italiana radicada hace cuatro años en Chile. Como gran parte de sus compatriotas, las razones de su llegada a nuestro país responden a diversos motivos: escapar de algún conflicto bélico o de otra índole desde su país natal; buscar horizontes laborales que permitan mejorar su existencia de vida; un cierto romanticismo proyectado hacia ciertas latitudes exóticas; vínculos de origen amoroso o, más allá de toda causalidad racional, el hecho de aventurarse por el simple gusto de hacerlo.

II

Su obra en cuestión se compone de una trenza de totora y fideos dispuesta a todo lo largo del piso del espacio exhibitivo. Esta trenza —que recuerda, en parte, la obra *Cuerpos blandos* montada en el MNBA por Juan Pablo Langlois Vicuña en 1969— se complementa con el sonido que reproduce las voces de diferentes descendientes de italianos avecindados en Chile, quienes cuentan sus experiencias personales en el país (algunas intensas, otras coloquiales); todo esto en el Instituto Italiano de Cultura, ubicado en la calle Triana 843. Algo de autoflagelante pareciera motivar el gesto de Serena Oliva, pues la mayoría de los gestos de transitar fronteras para quedarse en algún sitio suponen una determinada merma del territorio escogido (quemadas de grandes bosques en la zona sur, depredación de nuestros recursos naturales, conflictos idiomáticos y raciales).

III

Pensemos en el título de la muestra: *Que los árboles puedan perdonarme*. Refiere a una materia prima esencial en la economía chilena. Sin ellos no habría posibilidad de fabricar una cantidad importante de preciados objetos tanto artesanales como artísticos, y menos servir de pulmón privilegiado y de calefacción (muchas veces contaminante) en varias zonas del sur del país. En este caso, la artista ha elegido la totora –una planta– como materia de expresión; los árboles están erguidos (excepto cuando se los tala a destajo o se queman en grandes incendios forestales), en cambio la totora crece y se despliega a nivel horizontal entre esteros y pantanos. Tenemos, en este caso, dos sistemas constructivos: a nivel horizontal (terráqueo) y a nivel vertical (celestial).

IV

Árboles y totora. Aquí se mezcla la sugerencia literaria de un título con lo poco sublime de una planta acuática, infestante, de crecimiento descontrolado. Asistimos a un tránsito que va de lo sublime a lo acuoso, en el sentido pantanoso del término. ¿Y los fideos? Más que una referencia al país de origen de la artista, su función pareciera, en este caso, rebajar aún más el valor aurático de la obra de arte. Pensemos al respecto en una sarcástica opinión del crítico Clement Greenberg acerca de algunas pinturas de Jackson Pollock: parecen platos de fideos. Algo de asqueroso tienen los soportes hechos de fragmentos de animales, platos de nudos de gusanos y serpientes; pensemos también en el contraste de estas materias blandas y en descomposición con el audio de descendientes de antiguos migrantes a quienes sólo se les puede oír su voz, una voz ambientada, mediada tecnológicamente.

V

Una de las características que ha identificado las desublimaciones del arte moderno, ha sido el disponer la obra a ras de suelo. La obra pierde su relación con

el muro y cae hacia la planta del pie humano. Gran parte del arte contemporáneo nos ha hablado de caídas, muertes y declinaciones. Reparemos en algunos de estos descensos a nivel espacial: los drippings de Jackson Pollock, las esculturas a ras de suelo de Anthony Caro y Carl Andre, los círculos de piedra de Richard Long, las llamadas instalaciones en general, etcétera. La conquista del suelo amplía las posibilidades de circulación del espectador (lo mismo que un mapa del mundo activa el viaje de sus habitantes de una frontera a la otra).

VI

Hace un par de años Francisco Brugnoli y Virginia Errázuriz expusieron en el mismo lugar (el primero es de ascendencia italiana). La obra de ambos se dispuso en gran parte del suelo del lugar (ampolletas, esculturas y diversos desechos apilados). Durante la inauguración Serena Oliva sufrió, en pleno centro de la Capital, un grave accidente de tránsito (heridas graves y un largo tiempo de internación clínica). Cuestión biográfica para nada menor; la biografía personal suele ser accidentada, fracturada, quebradiza (algunos chilenos le dijeron que “las cosas pasan por algo y por algo pasan las cosas”). Esto se encuentra respaldado por los testimonios de muchos de esos compatriotas padecidos a lo largo de estos años en Chile. También esto le ha ocurrido a muchos chilenos que han viajado fuera de su tierra. Ahora Serena Oliva ha podido recuperar el movimiento de sus piernas y sus pies. Cruel comparación: las declinaciones del arte moderno hacen que el cuerpo se caiga y se fracture para luego erigirse como objeto de arte.

ENTREVISTAS

CONVERSACIONES DE TERRAZA

EL CAMPO CULTURAL BAJO DICTADURA ENTREVISTA DE DIEGO MAUREIRA A GUILLERMO MACHUCA

Antes de sentarnos Guillermo Machuca me confiesa que necesita del auxilio de uno o dos vodkas tónica para soltar la lengua intelectual. Para darle al texto, como él sostiene, «una necesaria picardía». No le interesa la figura del intelectual profundo y refinado, menos la del académico magisterial. Lo que atrae a Machuca es una mezcla nietzscheana entre jovialidad y acidez. De ahí que evite los espacios aislados, silenciosos o solemnes. Lo ideal es que haya harta gente, ruido urbano y macheteros por doquier. En ese espíritu hemos decidido reunirnos –para conversar de manera fluida– en algunos restaurantes con terrazas al aire libre, principalmente en las calles Providencia, Bilbao, Alameda o los barrios Lastarria y Bellas Artes. A continuación consignamos uno de nuestros diálogos a la intemperie.

Diego Maureira: Y del tiempo de la Escena de Avanzada... ¿Qué podrías decir? ¿Queda algo por decir? Hoy en día es un referente ineludible, completamente cristalizado en el panorama histórico contemporáneo.

Guillermo Machuca: El campo de la cultura en los años 70 y 80 no se reduce a los límites acotados por la llamada Escena de Avanzada. Este problema es más complejo. Todo depende de los privilegios y jerarquías ideológicas que uno suscriba. En mi caso, tengo una mirada distinta a la que tenían seguramente aquellos artistas e intelectuales de la generación anterior, aquellos que vivieron los primeros años de la dictadura.

DM: ¿Dices que habría una diferencia entre los 70 y los 80?

GM: La cuestión es muy simple. Durante los primeros años de la dictadura la parálisis cultural coincidió con el terrorismo de Estado ejercido en su máxima brutalidad. Yo ingresé a la Universidad de Chile en el año 1983. No conocía a artistas como Carlos Leppe, Carlos Altamirano, Eugenio Dittborn o la gente del CADA. Tenía, sí, ciertas referencias por el campo literario. Había leído a Nicanor Parra, Enrique Lihn, incluso había visto un programa de televisión donde aparecía Rodrigo Lira antes de suicidarse. Después tuve acceso a las obras de Juan Luis Martínez, Raúl Zurita, Diamela Eltit, y también a los textos de Nelly Richard, Ronald Kay y Justo Pastor Mellado. Hay que señalar que durante la primera mitad de los 80 del siglo pasado, el campo cultural se expandió y complejizó de manera paralela a la configuración teórica realizada por Nelly Richard de la Escena de Avanzada. Ahí está *Márgenes e Instituciones* de 1986 (y su reedición hecha por Metales Pesados el 2006 y el 2014).

DM: ¿Cuáles eran aquellas escenas paralelas a la Avanzada que tú conociste? Nosotros hemos mostrado el video de *Arte y Política* en la Universidad de Chile durante estos últimos años. Este recoge la producción cultural durante la dictadura...

GM: Nelly Richard en esto ha sido bien clara. Su libro y este video –presentado en ARCIS el año 2004– constituyen solo un recorte del campo de la cultura de aquellos años. No pretenden ser una mirada hegemónica o totalizante. Me acuerdo haberle dicho que faltaban otras miradas para matizar la suya. Le indiqué, de hecho, que me parecía un video en exceso dramático, enfocado a resaltar la crítica cultural y cotejar dicha crítica con las figuras y emblemas impuestos por la dictadura. Todo esto a propósito del estribillo musical de fondo escogido por Richard y el fallecido Guillermo Cifuentes: «Y va a caer, y va a caer, y va a caer...». Todo esto escoltado por una muchedumbre protestataria, rostros severos, ojos desorbitados, en trance de adquirir los rigores extremos de una dictadura ejercida sobre los cuerpos. Pero había otros cuerpos en escena.

Estaban mis compañeros de universidad, por ejemplo. Algunos vinculados a la izquierda dura y otros más onderos. Incluso había gente derechista en el sentido republicano del término. Había también escenas vinculadas a la música popular o alternativa, al vino navegado, al poncho y a las letras quejumbrosas escuchadas en los lugares donde se propagaba el “canto nuevo”. Había gente con frondosas barbas guerrilleras, con un fraseo verbal tipo Quelentaro, y una cantidad emergente de *punkies* y *new waves*.

DM: ¿Y cuál fue la respuesta de Nelly Richard a tu reproche? Con esa variopinta escena que describes, lo de Richard queda un poco escueto y programático.

GM: Que me fuera a la... (risas). No; me dijo que yo hiciera mi propio recorte del período.

DM: Había, grosso modo, dos flancos culturales en esa época. Uno vinculado al mundo de la protesta, y otro más alternativo, más *under*, más rockero. A la luz de los años, ¿qué te parece esta distinción?

GM: Su verosimilitud depende de los contextos y lugares. Un caso sería la universidad. Hay que recordar que la mayoría de los integrantes de la Avanzada no hacían clases en las universidades tradicionales. Por supuesto, había excepciones, como el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile. Una excepción fue la ARCIS a comienzos de los 80. Mis profesores en la Chile eran gente que no tenía un peso político específico: apenas eran conocidos más allá de las Encinas. Recuerdo mi primer día de clases, cuando escuché una conversación entre dos compañeras del barrio alto. Una le dijo a la otra: «Qué vamos a hacer, galla, esta Escuela está llena de rotos». A nivel social, racial y de la identificación con alguna moda del momento, la Escuela de la Chile se me aparecía entonces como un lugar ideal. Había gente del campesinado, gente de la clase obrera, de la clase media, extranjeros y gente de los estratos altos de la sociedad. Muchas cuicas abajistas que se metían con los rotos (risas). También había algunos

sujetos con chalecos cuicos, los famosos Polo, y otros disfrazados a la moda *punki* o *new wave*. Por un lado estaban los “lanas” o los “barbones de peña”, y por otro, los neutrales y vestidos a la usanza de su clase. Estos convivían, a la vez, con aquellos que querían ser artistas, como los que se habían pasado del *look* guerrillero al rockero: cortes punk, pelos teñidos de colores, aros, tatuajes, y también asiduos espectadores (muchos iban a las marchas políticas) de lanzamientos de libros, exposiciones de arte, todo esto complementado con kilométricas jornadas de cine arte en el Chileno Francés o el Instituto Goethe. Tenía, a su vez, algunos amigos en la ARCIS y en la Católica. Los primeros eran más conceptuales, y los segundos –los del taller de Eduardo Vilches– habían hechos profundos desplazamientos en el grabado. A estos últimos los asociaba a sofisticados grupos musicales como Los Electrodomésticos. Era la parte festiva del momento.

DM: Pero, explícame, ¿en dónde estaba lo festivo? Pensando en un momento tan duro, políticamente hablando.

GM: Conocí a Nelly Richard –si la memoria no me falla– en una fiesta en la casa de Rodrigo Cabezas y Bruna Truffa, en la zona poniente sur del centro. Y luego conocí a Juan Domingo Dávila en un cumpleaños de la escritora Diamela Eltit, donde había algunos de mis amigos vinculados al discurso de la moda y la música progresiva. Un ejemplo de lo festivo, podría ser una obra de Alfredo Jaar, titulada *¿Es usted feliz?*, del año 1980. Obviamente, habían sectores del conceptualismo que no podían concebir una pregunta acerca de la felicidad en un periodo marcado por el exilio, la represión y la tortura. Dejando de lado la mencionada obra de Jaar, la euforia tenía su espacio, atravesaba a su manera la escena cultural en general.

DM: O sea, no era extraño encontrarse con gente de la escena conceptual más dura con gente que venía del mundo de la música y la moda, tú mismo has parafraseado a Nietzsche diciendo que el fondo de la tragedia es la risa...

GM: No era para nada extraño. Aunque a veces había situaciones densas y tensas. Había gente con la cara larga y atenta a pararle el carro a aquellos que se tomaban las cosas en broma. Te decían: «no es para la risa». Sin embargo, el humor ha sido algo que emerge de manera luminosa en periodos de crisis. Esto permite pensar que la escena del momento era más variopinta de lo que se piensa en la actualidad. Es lo que le reprochaba a Nelly Richard en relación a su video de *Arte y Política*: junto a la muchedumbre protestataria, habían ritmos de letras anglosajonas, mucho alcohol, drogas duras y fiestas llamadas de “toque a toque”, producto de los episódicos estados de sitio de los 80...

DM: Entiendo el matiz que propones. Eran manifestaciones alternativas a la estética oficial...

GM: La duda es si existía una cultura oficial. Es cierto que a comienzos de la dictadura se restauraron géneros oficiales como la pintura de paisajes y las gestas épicas, y que la mayoría de los premios nacionales, de literatura por ejemplo, eran dados a escritores de derecha olvidables (Enrique Campos Menéndez, sería un caso). Estaban Los Huasos Quincheros y Patricia Maldonado, por nombrar personajes de la farándula. Y también algunos artistas que declararon su admiración por el Capitán General. Uno de ellos era el escultor Matías Vial. Incluso no fueron invitados a la muestra nacional *Chile Vive*, realizada en Madrid el año 1987. Se me olvidaban los críticos de arte como José María Palacios o Víctor Carvacho. Y no olvidemos a la directora del Bellas Artes, Nena Ossa. Llamarle cultura oficial a la representada por este piño humano no es creíble desde el punto de vista lógico. Es como darle categoría de oficial a algún antisistémico que quiera representar la cultura alternativa.

DM: Volvamos al tema de los bloques.

GM: Chile es un país dualista, bipolar. Necesita de contradicciones. Me hago la siguiente pregunta: ¿dónde se podrían agrupar aquellos intelectuales, artistas o escritores que han ido encarnando el discurso de la diferencia y de género

en sus variadas expresiones? ¿Es lo mismo Alfredo Castro y Ramón Griffero que Pancho Casas y Pedro Lemebel? Piensa el asunto hoy día: cada vez más descubrimos grupos y sub-grupos, algunos peleados entre sí. Algo parecido a los productos y mercancías: cada vez hay más zapatos, marcas de zapatillas, camisas, peinados, maquillajes y personas que dicen encarnar partidos políticos con tres adherentes (hay uno llamado MAS, y otros tantos que van a aparecer bajo la nueva ley electoral chilena).

DM: Y si ampliamos el concepto de lo cultural, ¿qué otros hechos tú incorporarías para leer los últimos años de la dictadura?

GM: Me parece que lo estético es más amplio que lo artístico. Lo estético sobrepasa el campo limitado del arte. Mi afición por el deporte tiene que ver con los partidos que escuchaba en la radio de niño, con las reglas del juego (privilegiando el fútbol, el tenis y el boxeo), y con la convicción de que en esos ámbitos ocurren cosas sintomáticas de un periodo cualquiera. Un libro al que siempre vuelvo es *Mitologías* de Roland Barthes. En este maravilloso libro, Barthes habla de la lucha libre, de las papas fritas, del plástico, los peinados romanos, y el cerebro de Einstein, entre otras cosas. En Chile se podría hablar de cosas parecidas. La empanada, el vino tinto, la belleza de la mujer chilena y de cosas masivas como los fallidos intentos –en dictadura– de Martín Vargas por ser campeón del mundo en las categorías de super mosca y mosca, del equipo de Copa Davis –los tenistas Patricio Cornejo, Jaime Fillol y Hans Gildemeister– apoyando a Pinochet, la despedida del Chino Caszely, y la performance representativa de algunos compatriotas realizada por el Cóndor Rojas en el Maracaná. Juntemos el corte en la ceja del heroico Cóndor con el iceberg que presentó Chile en Sevilla el año 1992. Del cóndor carroñero y traicionero hemos pasado a una imagen de Chile anglosajona. Después de todo hay que portarse bien (se invierte en un país gélido y no en uno lleno de carroñeros).

DM: Para mí y la gente de mi generación siempre resulta un poco difícil concebir los años de dictadura. Es decir, lo entendemos, sabemos lo importante

y conocemos las profundas secuelas que dejó, pero aún así, para muchos de nosotros –los que nacimos en democracia–, suele ser una realidad lejana. No todo era tan malo, ¿o sí? Me gustaría que me contaras, Guillermo, un poco más de ti. ¿Cómo viviste esa época?

GM: Como la de un joven de provincia, proveniente de una familia de izquierda y que siendo de izquierda se interesaba por autores controvertidos como Nietzsche. Esta contradicción derivó en un gusto adolescente por autores como Rimbaud, Artaud, Bataille, Lautréamont, los surrealistas, películas como las de Buñuel, Kubrick, Scorsese y a comienzos de la dictadura, gracias a amigos mayores que yo, los textos de Foucault, Deleuze o Susan Sontag. También leía harta teoría antipsiquiátrica: Laing, Cooper... era lo que se podría llamar un adolescente anarco y rebelde. Sentía una empatía emocional por la poesía Beat, por la música rock, en un arco que iba desde Jimi Hendrix hasta King Crimson y Frank Zappa. En la Chile me hice amigo de los pintores reventados y con el tiempo de gente como Bruna Truffa, Rodrigo Cabezas, Arturo Duclos, Natalia Babarovic, Carlos Bogni, Manuel Torres y Roberto Merino. Del anarquista adolescente me pasé al teórico de lo que hoy podría llamarse un intelectual “transversal”. Mi apariencia indumentaria –mirando fotos de época– tenía algo de hipster (algunos amigos bromistas me dicen que yo soy uno de sus fundadores), como el que uno podría encontrar hoy en la comuna de Providencia, en los barrios Lastarria o Bellas Artes.

DM: Y cuál sería tu lectura de todo aquel arte post Avanzada, de este heterogéneo panorama social y cultural que describes... ¿Habría alguna consistencia en la obra de esas nuevas generaciones?

GM: Nelly Richard me dijo lo siguiente en una exposición de artistas curada por mí: reconozco a Dávila, Leppe y Dittborn, aunque vaciados de contenidos políticos y sociales. Las razones de este vaciamiento, si son ciertas, dependen del cambio de contexto. Adjunto al respecto algunas causas: que Chile haya dejado de ser interesante para el público exterior luego de la derrota de Pinochet

en el plebiscito de 1988. Había pasado la época de la victimización. Pero el caso reciente de los “quemados” abre una interrogante en relación a dicha posible clausura. Al hecho tal vez que las imágenes se han vuelto cada vez más poderosas, refinadas y hegemónicas. No es fácil, desde las artes visuales, competir con los registros analógicos y virtuales existentes hoy en día al momento de producirse un terremoto, un tsunami o una protesta callejera. En la aldea global los territorios físicos parecieran perder corporalidad. El cuerpo de Leppe era gordo y pesado, presente en una dictadura territorial que reprimía los cuerpos individuales y colectivos. Ahora los cuerpos se han hecho más tonificados, deportivos y descafeinados, y las obras correspondientes suelen mostrar con precisión esta realidad anoréxica y profiláctica. Sin embargo, no hay que medir necesariamente este vaciamiento como una pérdida del valor crítico del arte. Lo que falta es una renovación del discurso teórico. Falta definir nuevas fábulas, y también considerar la realidad chilena en un bloque de realidades, de zonas geográficas y culturales más amplias, con problemas específicos y donde el desarrollo de los medios de información sociales termina provocando un radicalismo político quizás más ortodoxo que el de épocas anteriores (me refiero a la violencia existente en Twitter o Facebook: no es raro ver personas que se destrozan en estos medios y luego se dan la mano con una sonrisa cínica).

REMBRANDT EN MACUL
ENTREVISTA DE IGNACIO SZMULEWICZ
A GUILLERMO MACHUCA

Con Guillermo Machuca hemos decidido hablar acerca de su ponencia en la Universidad Torcuato Di Tella realizada en mayo de 2015. Al igual que la conversación con Diego Maureira, Machuca me exigió que el diálogo lo hiciéramos en algún lugar público. Ojalá en algún sitio urbano donde se pueda beber y comer, en lo posible acompañados de gente de diversa índole, ruido urbano y de concentración auditiva necesaria para conversar de temas surgidos más allá de los límites de la academia o la universidad. Todo lo contrario a la formación actual del intelectual o artista académico (aquel que necesita de postgrados, publicaciones ISI, textos y obras fundamentadas en hipótesis, resúmenes y conclusiones). En términos jurídicos, las opiniones de Machuca, vertidas en esta conversación, no pretenden representar el pensamiento de dichas instituciones en las que hace clase día a día.

Ignacio Szmulewicz: En tus clases te abocas a seguir una historia del arte poco ortodoxa, una mezcla de análisis visual, con anécdota, visualidad, política, historia, todo desde una perspectiva contextual muy provocadora. ¿Podríamos hablar un poco más extenso sobre la escena de enseñanza que propones?

Guillermo Machuca: No existe ninguna propuesta concreta debido a que la enseñanza del arte no puede ser enseñada (valga la redundancia). Con esto me refiero tanto a la plástica como a la teoría. En otra época quizás era posible. Pensemos en las Bellas Artes y las Artes Aplicadas. En ambos casos habían

prescripciones y nociones que podían englobar percepciones y objetos estéticos susceptibles de ser pensados en términos universales: la pintura y escultura como géneros superiores y las diversas técnicas artesanales y luego industriales, donde –en ambos casos– el discurso podía definir la praxis. En las actuales condiciones de la enseñanza de arte, estas prescripciones o conceptualizaciones parecieran verse desbordadas por una producción estética promiscua, expandida, sin límites fijos, donde la indiferencia teórica y visual prima sobre el análisis normativo y la percepción objetual. Esto no significa un declive de la teoría y crítica de arte. Al respecto, el filósofo italiano Gianni Vattimo ha sostenido que nunca como ahora hemos tenido tantos discursos teóricos y a la vez una infinita incapacidad de definir el hecho estético.

IS: ¿Qué tiene que ver el que hayan múltiples discursos sobre el arte y que estos discursos no puedan dar cuenta de sus múltiples operaciones? Seamos algo más prosaicos, dejemos de lado a los filósofos y teóricos del arte con el objetivo de preguntarte qué piensas tú de ciertas narrativas alternativas al discurso académico oficial, por ejemplo, tu paso por *The Clinic*.

GM: ¡Uf! Qué salto más grande. Del profundo intelectual italiano Vattimo a la escoria –según algunos intelectuales locales magisteriales– representada por *The Clinic*. Para mí no existe ninguna contradicción entre la academia y un pasquín coprolálico preocupado de la contingencia picante y la cultura nacional. Son ámbitos distintos. Los intelectuales chilenos suelen no tener cintura y ductilidad a la hora de escribir en contextos diversos: algunos filósofos escriben textos densos en espacios públicos; otros son incapaces de administrar la sintaxis y la puntuación corta con las ensaladas de neuras provenientes de una cierta clase de pensamiento posestructuralista, herméticamente coagulada. Para cada espacio editorial hay un texto específico. Todo depende de rebajar el ego del pensador y pensar en el público posible. En mi caso particular, las columnas del *The Clinic* me han permitido ensayar un tipo de pensamiento corto, preciso, pensando más en un lector imposible de concebir, pero que a la larga resulta menos inepto que el público que los teóricos chilenos suelen percibir.

IS: Otro punto de inflexión fue tu libro *El traje del emperador*. Me tocó acompañar el proceso de escritura de una manera bastante cercana y creo que se trató de un libro de inflexión al interior de la escritura sobre arte en Chile. Creo que fueron temas e ideas que nunca antes se habían cruzado de esa manera: el lugar del arte dentro de un imaginario más amplio o bien una esfera de interés mayor que involucra el deporte, la política y el espectáculo. Por lo mismo, muchos leyeron ese libro desde una perspectiva abierta, llegando a lectores que nunca antes la historia del arte les había interesado. Podría contar innumerables ocasiones en que me comentaron el libro personas de mundos y lugares totalmente diversos. Tus críticos más ortodoxos creyeron que el libro caía en temas banales. Me gustaría que volvieras sobre el libro, ¿cómo lo ves después de estos cuatro años? ¿Cómo crees que ha envejecido?

GM: Me parece humorístico que alguien pueda decir que hay temas “banales”. Roland Barthes fue claro al respecto: «Cuando la gente se pone de acuerdo en decir que algo es insignificante es porque es verdaderamente significativa: la verdadera significancia reside en la insignificancia». Lo divertida de esta sentencia reside en el tono alambicado, como si fuese un irónico trabalenguas intencional del desaparecido pensador francés. Sólo los tontos intelectuales observan el mundo desde la prescindencia de ciertos actos banales o cotidianos. Borges nos legó al respecto una sentencia maravillosa: «Cuando leo ciertas obras de estética me parece estar leyendo pensamientos de astrónomos que jamás hubieran visto las estrellas». En Chile estamos llenos de astrónomos que jamás han visto las estrellas.

IS: Astrónomos que jamás ha visto las estrellas... entiendo a dónde vas: al hecho de que los teóricos locales no se encuentran seducidos por la percepción visual o la obra de arte. Al margen de esto, tus escritos han permitido que otros autores –me incluyo– hayamos podido ampliar nuestra conciencia sobre la escritura, para tocar campos que antes no eran del interés de la historia o la crítica del arte, con un lenguaje considerado “bastardo”. ¿Cómo ves la presencia de nuevas firmas de crítica de arte, como lo que estuvo haciendo en

su momento Juan José Santos o en algún nivel los que han salido de la revista Punto de Fuga?

GM: Primero que nada habría que responder qué se entiende por crítica de arte. En Chile, esta crítica pareciera no existir, debido a que no existe un campo profesional artístico altamente consolidado. En esto hay un consenso de todas las personas que se vinculan al circuito local. Todos se quejan de nuestra precaria institucionalidad cultural, todos se quejan que no hay un mercado solvente, que no hay coleccionistas educados, que no hay críticos avalados a nivel internacional, que no hay ni esto ni lo otro. Algo muy chileno por lo demás. En definitiva, no creo que se pueda hablar de crítica de arte en Chile. Por lo menos en sus acepciones prescriptivas, como aquellas elaboradas en países desarrollados, donde la crítica se ejerce en medios profesionales y frente a un público aparentemente informado culturalmente. En Chile, esta crítica se encuentra escindida entre la crítica desarrollada a nivel de los medios masivos (revistas, periódicos, etc.) y aquella desarrollada a nivel de la reflexión universitaria. Entre ambas los límites no son precisos. El problema es que ambas no tienen prácticamente ninguna relación con el coleccionismo local e internacional, y menos con agentes mediadores que permitan que el discurso visual y escrito circule de manera internacional.

IS: ¿Qué te parecen los textos de aquellos teóricos jóvenes que escriben en La Panera o revistas virtuales como Punto de Fuga o Artishock?

GM: Nunca he creído en la llamada línea editorial de una publicación cualquiera. Que me traten de ingenuo me da lo mismo. Soy un voraz lector de revistas y periódicos. Incluso algunos amigos me decían “Mister LUN”, por leer el diario Las Últimas Noticias. Ni qué decir leer un diario conservador como El Mercurio. Pero en ambas publicaciones hay distintas secciones. Hay informaciones ideológicamente acotadas y también columnas de opinión; hay historietas y fotografías de la realidad contingente, algunas notables. Hay también muchos periodistas de izquierda que escriben en periódicos de derecha. Constantemente

leo columnas de opinión, y para ser honesto, mi interés por estas no reside en un criterio axiológico o ideológico: “este tiene o no tiene la razón” o “estoy de acuerdo o en desacuerdo”. Me cautiva la cabeza del columnista, su escritura, sin importar si estoy de acuerdo con sus ideas o no. Lo mismo me ocurre con publicaciones universitarias o dirigidas a un público ávido de cultura: hay unas mejores que otras. Hay buenos textos de estética filosófica y malos textos de estética filosófica. Hay buenos ensayos y malos ensayos. Hay buenas y malas entrevistas. Dentro de las publicaciones más jóvenes que señalas, hay que decir también que se trata de escritores o teóricos en estado de gestación. Hay que ver qué pasa con ellos. Cuando leo a algún autor de interés (lo mismo vale para una curaduría de arte), mi interés tiene que ver con la cabeza y los sentimientos del autor. Señalo un ejemplo fascista: a pesar de su iracundo derechismo, Hermógenes Pérez de Arces me parece un buen columnista. Lo mismo que, desde otra orilla, me parece un buen columnista Ascanio Cávalo (aunque su caso dependa del tema a tratar).

IS: Esto me lleva a hablar sobre la maldita “profesionalización del arte” (o del artista). Quiero creer, para mi tranquilidad, que en tu visión no se trata de un descrédito *per se* de la profesionalización sino de una excesiva centralidad que ha ido adquiriendo la idea del artista (y crítico o teórico) profesional, responsable, adecuado, y preocupado por cosas que no parecen estar al centro de tu visión sobre el arte. Más que discutir sobre el diagnóstico que creo que ambos compartimos, me gustaría preguntarte por ese otro modelo de artista. ¿De dónde proviene? ¿Quiénes serían los representantes? ¿Hacia dónde apuntas con eso? ¿Cómo podría convivir con un tipo de artista cada vez más complaciente o adecuado con el circuito? ¿Quiénes serían esos otros artistas?

GM: Cuando pienso en la palabra artista profesional, pienso inmediatamente en algunas seriales de televisión que vi en la infancia. Llegaban los detectives y decían que el crimen había sido hecho por “un profesional”. Lo contrario a un amateur o un aficionado. Lo paradójico del asunto es que un estudiante de ingeniería no tiene ningún rollo al respecto: si estudia va a ser un profesional.

No puede faltar a clases, no puede darse el lujo de vivir de toma en toma, de paro en paro. No me parece que la formación académica de un artista profesional termina necesariamente construyendo un artista verdadero, sin apellidos.

IS: Señala algunos ejemplos.

GM: Paciencia, para allá iba. En los años 80 uno ponía su contraparte. La enseñanza de las humanidades no podía ser asumida enteramente por las universidades. Yo estudié Historia del Arte porque necesitaba el grado y sus posibles conveniencias laborales. Pero tenía claro que había también otros medios en la formación de un artista o un intelectual. Había que robarse o comprarse los libros (para que haya un mínimo de sacrificio y amor); había que ir a las exposiciones, los lanzamientos de libros, incluso a recitales de música y eventos considerados frívolos, había que contactarse con gente del cine, el teatro o la literatura, pero sobre todo había que deambular por la ciudad, había –en síntesis– que hacerse nómada, callejero, patiperro, abrirse al ritmo de lo urbano. Todo esto sin dinero. Todo esto en una época donde uno se desangraba para producir textos y exposiciones. En ese marco, las referencias estaban por todas partes y a veces una fiesta en el taller de amigos como Natalia Babarovic o Pablo Domínguez, podían ser tanto o más instructivas que una clase en la universidad o un libro carente de hedonismo y acidez.

IS: Quiero profundizar más en esto. Se ha vuelto lengua franca que a Guillermo Machuca le ha dejado de interesar el arte. Dos ideas han circulado: o bien le interesa otro tipo de arte o bien el arte cambió. Cuéntame un poco qué cosas te motivan o interesan ahora en particular. Sé que has sido más directo en declarar algunas (deporte, política y espectáculo), pero hay muchas otras que sólo son mencionadas en sesiones más privadas, en encuentros en fiestas o bares donde expresar más directamente sus pasiones: el cine, la literatura, la música, en términos de lenguaje; el exceso, el desborde, el descontrol en términos de operación, lo sucio, directo, y expresivo en términos de sensibilidad. Hablemos un poco de esto.

GM: Pero uno de mis amigos y artistas que respeto es Patrick Hamilton. Y los defensores de la moralina ocre chilena me han espetado en la cara que yo he sido responsable de su instalación en el circuito. Para ellos Hamilton representa todo lo contrario a lo que tú acabas de decir cuando hablas de mis preferencias artística: es un artista de mercado, profesional, limpio, caucásico, cuico, frío, y varias cosas más referidas a la indigna estética pop. A lo mejor mi ataque al artista profesional es que no es tal... Volviendo a la pregunta, no sé si la palabra interés sea la más adecuada, me recuerda a aquellos artistas profesionales que dicen cosas como esta: me interesa desconstruir el marco, me interesa abordar el tema *del* cuerpo, *del* femenino, *del* cotidiano, *del* sublime, etc. Los que dicen que a uno no le interesa el arte, olvidan que se están refiriendo a un tipo específico de arte y a todo el arte. En todo caso, me cuesta mucho escribir acerca de las obras que me gustan. Sólo los interesados escriben sobre aquello que cree gustarles. Para mí la escritura es un asunto de pasión, de entrega, una experiencia donde uno se retroalimenta de la obra de otro; el problema es que para ser retroalimentado necesito de artistas y obras cuya posición en la cultura ostente una fragilidad y un sentimiento de pérdida. Me cargan los burócratas del arte y los artistas académicos descafeinados y que piensan el arte como una carrera profesional. No lo encuentro estimulante para una posible escritura. Menos en un país como el nuestro. Hay que pensar las cosas con mayor humor. Estar a la altura del trauma. Es algo que aprendí en una de las clases de Adolfo Couve. Recuerdo que Couve decía a menudo que le parecía paradójico que viniese de un bus desde Cartagena a enseñar a Rembrandt en un subterráneo de Macul. Todo esto en medio de una protesta callejera; todo esto visualizado por unas transparencias en blanco y negro que reproducían obras de las grandes lumbreras del arte occidental...

IS: Una postura más romántica, más atormentada, no carente de humor...

GM: Es difícil encontrar ahora artistas como Couve, pero hay algunos que piensan todavía que el arte es un asunto ligado a la imposibilidad de dar respuesta a cuestiones que aquejan al hombre desde sus orígenes: la muerte, la

belleza, el erotismo, el destino. Obviamente estas son cosas inasibles para las agendas de los artistas profesionales.

IS: La producción artística se la ha tildado de “formalista”, “académica”, “vacía”, y todos los epítetos se han vuelto más radicales con nuestro arte nacional. A la vez que ha habido un aumento de profesionalización, muchos han criticado que el arte chileno ha perdido la fuerza política, estética y social. Primero, ¿crees que realmente tuvo alguna vez esa fuerza o bien es una idealización retrospectiva? Segundo, ¿qué ves de la escena artística actual?

GM: Me imagino que en décadas pasadas, los artistas visuales podían representar su imaginario político desde la política contingente. Pensemos en las vanguardias históricas y en artistas locales como Matta o Balmes. Es cierto que muchas veces el arte perdía autonomía y su imaginería se volvía consigna o panfleto. Después de esto todo cambió. Los artistas visuales apenas son conocidos por la ciudadanía. Son más conocidos los actores, los cineastas, los músicos, incluso los escritores. Esto tal vez se deba al desarrollo de los medios de comunicación y la profesionalización (aquí sí funciona la palabra) de áreas como la publicidad, el diseño gráfico y el periodismo. La política se encuentra actualmente ilustrada por los profesionales de la información social. Ya no se recurre a Balmes para ilustrar a la izquierda, sino a agencias capaces de proveer desde chapitas y páginas webs hasta afiches, pendones y jingles.

IS: Entonces, ¿cuál sería la posibilidad de un arte crítico o político en Chile, frente a una lectura tan fatalista como la que has entregado?

GM: Pienso en uno, cuyo peligro reside en una consolidación de lo que hemos definido como una pérdida del cuerpo local. Esta opción tiene que ver con la llamada “profesionalización del arte”; en términos fatalistas, esta opción significaría un vaciamiento definitivo del arte político social. Me refiero, obviamente, al que se produce en el circuito profesional vinculado a las galerías de arte, el coleccionismo privado y el arte ferial. Vamos al grano: se trata de

irse del país. Se trata de no terminar convertido en un académico universitario cuya obra termine muriendo en mortecinas bibliotecas y en trabajos de escritura que deben ser enteramente modificados cuando se quiere iniciar una carrera intelectual fuera de la academia, en sintonía con las pocas editoriales que hay en la plaza (hay editores que me han dicho que el formato científico de las tesis universitarias resultan impublicables). En esta lógica deberían irse los teóricos y los artistas. Como ha dicho Virilio: el mundo se ha vuelto demasiado pequeño y la paradoja es que las redes sociales se han hecho demasiado amplias.

IS: Pero esta idea de irse fuera del país, es posible que termine vaciando absolutamente el arte actual de referencias locales.

GM: Efectivamente. Pero me inquieta lo siguiente: ¿importa el arte chileno luego de la dictadura? ¿Qué significa afuera ser un artista chileno? Los que han intentado una carrera internacional han tenido un éxito relativo. Algunos se han victimizado y otros han debido blanquearse para ajustarse a ciertas modas internacionales. Nadie va al viejo mundo a cortarse las venas o a colgarse en un tugurio cualquiera. Van a tener éxito. Algunos nombres se me vienen a la mente: Alfredo Jaar, Iván Navarro, Eugenio Dittborn un poco antes; a otros las puertas se les han cerrado hace muchos años, y muchos de ellos han dicho que apenas se han podido encontrar en ese océano inmenso y ramificado que es el circuito del arte internacional.

Este libro ha sido impreso en los talleres de *Andros Impresores* en octubre de 2018. Se tiraron cuatrocientos ejemplares en un formato de 16.5 x 23 cm. Interior de doscientas cuarenta y ocho páginas en papel bond ahuesado de 90 g. impreso 1/1 color. Tapa en papel couché de 300 g. impresa 4/0 colores.

En *Astrónomos sin estrellas* Guillermo Machuca cruza con destreza relatos y episodios provenientes de toda clase de referentes simbólicos: música, cine, espectáculo, literatura, política, filosofía, televisión, historia, arquitectura, entre otros. Este libro, nacido del quehacer y la práctica misma de las artes visuales en Chile en pleno siglo XXI (conferencias, conversatorios, catálogos de exposiciones, curadurías, entrevistas y más), combina la actitud crítica –desprendida de toda rigidez academicista– con la red de imágenes y discursos que componen la temporalidad actual –ágil, simultánea y global–. Los textos aquí presentes tienen directa relación con los artistas y sus talleres, los procesos creativos y las instituciones contemporáneas, la academia y los circuitos de arte, la profesionalización del artista y sus diferentes perfiles, todo ello delineado bajo la sagacidad única que ha caracterizado y puesto a Guillermo Machuca como uno de los mejores críticos de arte chileno de las últimas décadas.

Diego Maureira

