

**pablo oyarzún**

# el rabo del ojo

UNIVERSIDAD  
**ARCIS**

ARTES VISUALES  
EJERCICIOS

# PAISAJES DE BRUGNOLI Y ERRÁZURIZ

## UNA NOTA

Brugnoli y Errázuriz exponen *Paisajes*. Una contraposición salta a la vista, afianzada y extendida en el hueco de la galería por la distribución casi excluyente de dos zonas. Contraposición legible, quizá en cada uno de los detalles que la circulación y la mirada próxima pueden ir discerniendo, pero evidenciada, ante todo, en las estrategias respectivas de presentación que acondicionan (o desacondicionan) cada uno de estos ámbitos. La unidad de estos paisajes —la probable necesidad de su cita simultánea, co-espacial— no se da, pues, a leer inmediatamente, sino que se insinúa como pregunta. Supongamos, aquí, que una misma cosa, aunque de diverso modo, se dice (se indica) a través de ambos conjuntos; y digamos, para empezar, que en contrapunto juegan aquí dos fuerzas yuxtapuestas: la de lo reflejante, en el paisaje de Brugnoli, la de lo absorbente, en el paisaje de Errázuriz. Que los dos exhiben una crítica de las superficies, y que ambos, quizá, componen dos vistas de un corpus único; al fin, habrá que suscitar aún la pregunta por ese cuerpo, de cómo él se constituye (o no) como referencia, o bien como fantasma de estas escenas.

### 1

Los medios y recursos de la presentación de Brugnoli son a primera vista, claros; la potencia de lo reflejante se explaya a través de los dorados y plateados, de los barnices, plásticos y bujías. De inmediato se advierte una diferencia en el modo de explayarse aquélla, sin embargo: lo reflejante se aplica a veces, por redundancia —plateados sobre plásticos, cuerda de nylon sobre estacas barnizadas, brillo de bujías sobre dorados y plateados—, otras, en cambio, como recubrimiento —dorado sobre estrías de bayeta, barniz sobre madera basta, plástico que envuelve virutas—, como imperfecta ocultación. Una contradicción interna a esta fiesta de los reflejos, del encandilamiento, es propuesta, al fin, por objetos que yacen en sorda opacidad: las figuras que yacen al pie de la torre, los moldes-huevos en yesos torpes, el balón de playa.

Pero lo reflejante es sólo esa potencia a través de la cual algo más estricto es

provocado. Sus juegos obedecen a un análisis de las superficies, irónico. Se las somete aquí, a éstas, a un trabajo de realce o, mejor, se expone la tramoya del realce de la superficie, de su saturación, como recubrimiento, como cosmética. Así es hecha visible la superficialidad de la superficie. Las nevazones de dorado y de plateado, que no recubren perfectamente, que no tapan para dar otra vista, que dejan entrever o ver por transparencia lo que deberían ocultar, son auto-evidencias de ilusión, fraudes convenidos: ceremonias. Bajo el baño insuficiente del polvillo o la película cosmética se acusan las materias indiferentes, de manera que en la (magra) presuntuosidad de la superficie se lea lo trivial de abajo. Ningún dramatismo, por eso, en tal exhibición, sino el juego regulado de los extremos contrapuestos (o no tanto) y aquí concitados en su mutua independencia.

El trabajo en la superficialidad de las superficies, la mostración —a través de la *martingala ocultadora*— de toda *insignificancia* (bella, ornamental, es decir, espectacular) de lo recubierto, de aquello, inerte, que es envuelto por la cáscara adornadora, la mortaja del realce, configura una escena. El espacio en que tal trabajo se expone es un espacio hinchado, que se sabe debido a múltiples tácticas de la saturación al abundamiento del maquillaje, al pleonasma de los pocos medios, a las varias repeticiones, de las que la insistencia en las decenas, litúrgica y conjuradora, es sólo un caso parcial, aunque sin duda notorio. En general, Brugnoli construye una escena hiperbólica, que a los brillos confía su rotundidad y se quiere, por eso, auto-expositiva: plena. El sentido de la hipérbole (en la saturación) consiste en este desdoblado representarse la escena —instancia del espejo— como escena definitiva, inmovible, que es, por eso, ya no una escena más, sino un espacio reglado por su realce, que ya no pudiera ser desconstituido. Es la escena como templo, espacio sacral de lo sublime, sublimación del espacio y de la escena, utopía de la sublimación en el lugar vano de la galería. El templo, sin embargo, sólo ha sido posible por la saturación, la hipérbole y la repetición, que en la función cosmética de encubrimiento y de envoltura de nadería, acusan su rigor de mortaja. Barroquismo que aquí se muestra, duplicado desde su maniobra y su mueca, como ornamentación rutilante de lo muerto.

El trabajo en la superficialidad de la superficie y la construcción de una *escena sublime como templo*, es a la vez una crítica de la sublimidad del símbolo, de su espesor solemne, su vocación de ascenso, que el simbolismo pule y predispone. Véase, por ejemplo, el tratamiento del número diez: éste significa perfección, redondeo, integridad; de ahí que, más que mero guarismo, cifra que mide transcurso de tiempo, es símbolo de totalidad, ciclo, consumación: el diez es número mágico. Pero en su pleonasma, la reiteración inerte de la cifra

en todos los sectores, el gesto neurótico (retórico de su inscripción generalizada, incide en su espesor, lo abre, disuelve su densidad. Por medio de la saturación, Brugnoli trabaja en el desmontaje del símbolo, en su rarefacción, en la socavación de su dirección ascendente. Los símbolos, los aquí burlados, viven de su opacidad y del compromiso que a ellos, superficie tensa, los liga —y nos liga— con la plenitud de (su) sentido, es decir, el destino de plenitud que promete. Pero, de-simbolizado por la hipérbole, el símbolo, supérstite, sólo permanece como indicio.

De ahí que la exposición de la maniobra bajo forma de auto-ironía de la escena sea una labor de minado (el harapo bajo el oropel, la viruta mal disfrazada en su envoltorio luciente), que anula el movimiento de sublimación del símbolo, sublimación ésta que estatuye su dirección a lo supralunar —disipado, reído, en el ábside de la torre intrascendente, por la amarra de nylon— y abre, por el contrario la vía a lo subterráneo, o sea, le abre vía a lo subterráneo. Asoma éste, pero sólo espectral, arqueológico en estado de hallazgo y de *revenant*, en las figuras al pie de la torre. Momento, pues, de quiebre de la escena, de ruptura de la interioridad (jamás) reposada. El espacio solemnizado, eclesial, del paisaje de Brugnoli muestra así, de su revés, la nadería de su adentro, como los moldes de yeso la banalidad del balón de playa, y los altares, las doradas aras coloniales, barrocas, se hunden en su propia liviandad vana. No el templo instituido de la religión, entonces, sino el antro estereotipado de la superstición: para ésta, todo lo que brilla es oro; en ésta, el culto de los indicios, el aferramiento de los fetiches.

## 2

Si la escena barroca de Brugnoli es el templo como escena y la vanilocuencia estereotipada del templo, el paisaje de Errázuriz es su trastienda, su trastemplo, o su desolado patio de servicio. Lo que allá es acumulación, destello y estridencia, acá es sofocación y mudez.

Es cosa, primeramente, de las materias y los medios. Las tres instancias claras en que Errázuriz escande su paisaje, son sendas fases de una economía —si aun, aquí, zona descubijada, es pertinente la palabra—, una borrosa economía de residuos. Planchas de cholguán, cuatro aquí, seis allá, trazadas con brochazos rosados, blancos, recortes de género, dos neumáticos viejos, uno montado sobre el otro, cartones: documentos quietos de un estado general de ahogo, de una falta

de la palabra. Aun el lustre que se consiente, el del meticuloso conjunto de postales en que impera el cerúleo común del cielo, maquillado y sobajeadó, y los pequeños escudos patrios, y el de los primarios de plástico que asoman bajo el aplastamiento de los cholguanes y cartones en la tercera fase, obedecen a un pesado clima de impregnación que le resta toda perentoriedad, toda voluntad de hablar. Se está también en el revés de la retórica.

Redoblada por el contrapunto con el paisaje adyacente, la austeridad de presentar evidencia, pues, una zona de eriazó, este franciscanismo de las cosas, o su turbia virginidad, que reduce los recursos a la mínima expresión, al balbuceo, o antes, al callamiento que ya es inexpressivo, que sólo se sume en su renuencia. Habría que rescatar de su habitual escarnio la noción del patetismo para nombrar lo atmosféricamente denso de la secuencia, y gravar de su sordidez, justo, la pasión específica de cada uno de sus escasos elementos.

Pues lo patético es el modo en que Errázuriz da curso a esa potencia de lo absorbente que constituye, aquí, el segundo trabajo de las superficies. De las meras superficies, para ser más exactos. El efecto de este trabajo es, sin embargo, peculiar: al potenciar las funciones absorbentes, de impregnación, las superficies meras, yertas, son elaboradas en el sentido de su profundidad, que aquí está de vuelta, en su síntoma, legible en la superficie emergente. Emergencia, ¿como la de los humores corpóreos en la tela envolvente? ¿Corpóreos y póstumos? Si así, estas superficies serán, entonces, sudarios, (rígidos) lienzos de un *corpus* inerte, de una muerte sin galas, provista de la sola elocuencia de su mudez estricta en la impronta de su pasión. Muerte, ¿conmemorada por las estériles postales? ¿Y no también la muerte de la significancia que, aun en su simple presentación o montaje, les estaría reservada, gracia última, a los objetos crudos? A causa de una estrategia de residuos de los residuos, estamos otra vez en las mortajas, y en el decir(se) la misma cosa: tautología extraña que se debe a repetir en silencio, a abundar de silencio lo que antes en la otra zona, se voceaba con estrépito. Lo que allá se dice, aquí —sólo— se marca.

La muestra de las superficies se da por el trance patético de las marcas; *pathos* improntado que, aflorado, ya no se guarda para dejarse expresar por otro (la palabra), sino que sólo consta en su apañamiento. Tal (diríase) es el conflicto de lo expuesto que, en la tercera fase de la secuencia, sin solución ni voluntarismo, se concentra. Aquí, la aterida verticalidad de las planchas pintarrajeadas que, en su indeciso apoyo, no alcanzaron a formar ningún espacio, que se quedaron en lo frontalmente plano, ha cedido a la verdad de su total aplastamiento, en cartones y cholguanes —cartas y tablas rasas que han caído, con sorda gravedad y golpe, al azar de su derrumbe—. El asomo, bajo ellos, de los colores primarios en polietileno (evento de la pintura a

partir de su paleta?) fija el límite de la regresión entrópica, absorbente, la plastifica y la ofrece, ahora, en certificación de su reverso —atisbo, otra vez, de lo subterráneo—, pero como mera inminencia no resuelta, como embalsamadura de su alma en pena. Situados aquellos en el umbral de su arrasamiento, su expansión y su desborde, sobre todo, su desborde estático, clavan definitivamente el gesto de la exhibición (lo ostensivo) en un punto indeciso de atisbo y detenimiento.

(Rehacer, desde aquí, la lectura de los dos parajes).

### 3

En su estado de suspensión, hieráticos y tiesos, los conjuntos yuxtapuestos hacen ademán de conjuros. Algo circula a través de ellos, algo que desde su in-nominación los ordena y estructura.

“Brugnoli y Errázuriz”: una estrategia común de la presentación en funda y en hueco, del brillo —y la opacidad— de la ausencia. Y por eso, porque la presentación expone una ausencia (la hace patente en su falta) es ella, entonces, representación: paisaje. ¿Y qué es un paisaje? (Pues la noción que se perfila acá no es simple.) La representación como paisaje, como recorte casual acaso, pero en sí mismo coherente siempre—, como recorte o encuadre de la totalidad de lo visible, del mundo como visibilidad (panorama), se constituye a partir de una fisura virtual, una ausencia allí vigente, pero implícita que el perspectivismo de la pintura tradicional llamó el punto de fuga, equivalencia interna y monocular hacia la que se dirige el haz cónico de la visión binocular del espectador. (¿Y no será acaso esta atadura de las dos miradas —la interna y necesaria e invisible que organiza toda presencia, la externa y ocasional ante la que ésta se exhibe lo que precisamente hace del paisaje una representación, a costa de abrir en su pantalla el poro de lo ausente, lo no visible, lo faltado?) Tal vez sea ésa la función esencial que debe cumplir el gran planchón rojo en el paisaje de Brugnoli: poner en concreta superficie con violencia imprescindible, el punto de fuga. Pero fuga impedida, detenida, balanceada por el asomo. No el asomo de lo que falta o su restauración en la presencia, sino sólo su indicio, su espectro, como envoltura de su invisibilidad. Espectro de un *corpus* faltado, muertos que recorre estas zonas, atisbando (negado), por sus poros. Y allí el decirse y el indicarse: ese gesto indicial de lo que (no) se presenta, marcar de muerte la ausencia que habría hecho posible la representación.

## PROTOCOLLAGE DE LECTURA\*

\*Advertencia: lo que sigue son notas obedientes al mecanismo de la inclusión recíproca o, dicho lo mismo de otro modo, del encaje: cada nota remite a cada una de las demás y es, a la vez, al margen, un ribete, un hilván y un pespunte de la lectura que teje y desborda su texto.

Oportuno además, el tiempo —tal vez— para revisar anteriores escritos, que, hurgando en las claves de una obra que busca, empecinadamente, confesarse su cifra, se han constituido en hitos de su legibilidad, de su análisis:

Ronald Kay. *Del espacio de acá*. Santiago: Editores Asociados 1980.

Nelly Richard. *Una mirada sobre el arte en Chile*. Santiago: octubre de 1981.

Gonzalo Muñoz. "Tres notas sobre la obra de Eugenio Dittborn". En: *In /*

*Out. Four Projects by Chilean Artists*. Washington D.C. March 18-April 23. Washington D.C.: Catálogo WPA 1983

Nota (1): el apego textual de *Del espacio de acá* (Kay) a la obra de Dittborn confirma, de hecho, la (com)penetración analítica de una mirada enteramente congruente con su objeto, fiel a sus claves./

Vale aún la pena recalcar la relevancia teórica del libro de Kay en circunstancias en que ése y otros libros fueron completamente omitidos como objetos de lectura pese al esfuerzo que significan de rigORIZAR la escritura sobre artes visuales./ N. Richard, *op. cit.* 27.

Por ejemplo; aparte de lo escrito, en sitios y momentos diversos (*Lugar común*, 1979; *Fallo fotográfico*, 1981; *Un día entero de mi vida*, 1981; etc.), por el propio artista. Sobre éstos dice Nelly Richard, *loc. cit.*: "una de las dimensiones proyectistas del trabajo de Dittborn consiste en haber elaborado un procedimiento de construcción de textos y escenificación de los materiales (un método de "bricolage" editorial) que permite (sub) dividir indefinidamente el conjunto productivo en partes siempre correlativas de otras —en fracciones significantes, todas interactuantes entre sí. Que permite ensamblar el total de la lectura —proliferante, bifurcante, ramificante— como total siempre creciente y multiplicativo —heterogeneizador de su propia materialidad".

.Este requisito se extiende, de ese modo ramificado que allí se indica, a los otros escritos —a los escritos de otros— con los que dicho trabajo se trenza. Y lo ha hecho, lo hace, explícitamente. Volver sobre ellos es algo así como una labor de rescate. Se podrá decir que la intención que la preside es arbitraria, o superflua; siempre podrá atribuirse a lo fortuito a lo superfluo el que unos textos destinados a hacer legible una obra hayan permanecido, ellos mismos, tan huérfanos de lectores. Pero se podría suponer, concedida esa casualidad, que algo más busca anunciarse en ella, algo de lo cual ella podría ser, quién sabe, un síntoma. ¿No se deja insinuar aquí y, por ejemplo, a través de lo que apuntan las citas recientes, un punto de cruce de la obra de E. D.? Esta obra, en sus relaciones consigo misma —sus inscripciones, titulaciones, cajas de herramientas, citas y recopilaciones, para nombrar aquellas que pasan indefectiblemente por la palabra— y también en los relatos que ella pide o convoca, propone quizás una figura como ésta: no se puede jamás separar lo legible de lo ilegible, como no se despegan nunca el revés y el derecho.

*¿Y no puede retornar, acaso, indefinidamente, esa ilegibilidad? El riesgo, el constitutivo riesgo que toda lectura corre es ser, ella misma, leída por su objeto*

Si se habla de legibilidad, diversamente se alude al mero dejar de leer, al desleer, o al hojear apremiado para tener, llegada la ocasión, algo que decir o algo que ocultar, a la omisión, el soslayo, la rumia y la tergiversación, el ocultamiento, el disfraz y la desaparición, en una palabra: al *deferimiento*. ¿Puede algo darse a leer sin hacerse, al mismo tiempo de indefinidos modos, ilegible? ¿Puede una lectura agotar su objeto en un presente?

¿Podría ocurrir de otra suerte con una obra que se arma, en cada uno de sus nudos, exhaustivamente, como un dispositivo de memoria? ¿Podría darse ella a leer, de modo inmediato, llano, lleno, en un presente, sólo en el presente? Si labora en las capas, sedimentos y estratos del trabajo vasto de los entierros y los sotierros anímicos, habrá que suponer que es propio de ella también el sepultarse, y predisponer, aunque siempre de manera inanticipable para ella misma, su exhumación.

Propone con ello, que su propia base operativa, el peculiar efecto de *hallarse* siempre antecedida a sí misma. Base operativa, la suya de reproducción.

cf. G. Muñoz, *op. cit.*

*El riesgo, el constitutivo riesgo que toda lectura se promete es ser leída ella, por ella misma.*

NB la paciente lectura, por Ronald Kay y E. D.; de *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, Walter Benjamin, que ha integrado la plataforma teórica de esta obra.

Lo espontáneo, o, mejor dicho (por lo menos en un largo tramo del trabajo de E.D.), lo efusivo. Tal cosa, la insistencia en la *mancha*, traza del cuerpo y huella visual (lo difuso). Y tal vez no sólo lo efusivo y difuso, confuso, sino también lo *tembloroso*. He ahí una palabra que pudiera proponerse para nombrar el estatuto de lo espontáneo en lo que ha sido la nueva fase de este trabajo.

Pero debe hacerse a uno claro que ésta no es histórico-técnica porque emprendiese, digamos, una crónica más o menos rigurosa de los procedimientos que determinan, tácita o expresamente, la producción de arte sino

Inexorablemente, Dittborn organiza su reflexión desde las condiciones técnicas de (re)producción de la obra. Es precisamente éste el sentido en que cabe emplear de modo enfático el término “reflexión” para designar el método de este trabajo: ninguna temática, por acusada que sea, ninguna iconografía, ningún código de señales o signos y ningún propósito expresivo susceptible de ser inferido se deja al acaso de una espontaneidad subjetiva, suelta en la inmediatez o lo abrupto. Pareciera que todo esfuerzo está puesto obsesivamente, en no dejar un solo cabo suelto. Pero ello no ocurre porque lo espontáneo sea obliterado de esta producción. Podríamos decir que es precisamente al contrario, que la mediación técnica que Dittborn impone a cada uno de los momentos de la producción —y conste que para que valga como tal, debe estar a la vista en el resultado de ésta— es el pie forzado que se padece, la paciencia necesaria para poder —y sólo así— restituir lo espontáneo, lo fugaz, la inmediatez, al instante frágil de su inminencia.

La tenacidad con que Dittborn incide en las condiciones técnicas de (re)producción de la obra configura un trabajo *histórico*. Sobre ello han insistido todos cuantos se han ocupado de su análisis. Lo que entra en mira con esto es una determinada y esencial relación entre historia y técnica, explicativa de la organicidad y los regulares ritmos de evolución de la obra dittborniana.

Sobre el estatuto de los procedimientos técnicos en la producción artística contemporánea. El desarrollo de la modernidad artística —desde mediados del siglo XIX— ha conducido a la general disponibilidad de los medios y procedimientos técnicos. En la adherencia artesanal del ejercicio del arte a través de toda la tradición europea, lo técnico —bajo la categoría del *oficio*, por ejemplo— había permanecido bajo un triple condicionamiento: a) su restricción selectiva conforme a los criterios del estilo, del modo productivo y del género; b) su borradura como trabajo, en nombre de una obra que debía alcanzar el reposo autónomo de un organismo natural ceñido en su madurez (cuestión, *v. gr.*, del *acabado*), y, consecuentemente, c) su superación a través del relevo y absorción de toda “penosa prolijidad” (Kant) en la agencia espontánea y original, originariamente comunicativa, de la subjetividad artística genial. No es el caso de abordar ahora la verdad de este sistema de condiciones. Bástenos sólo observar cómo la liberación de las fuerzas de producción que permanecen en éste delimitadas y formalizadas, estilizadas —aunque siempre y sólo en un punto frágil y, por eso mismo, luciente de equilibrio—, esa liberación, organizada más tarde como deliberación, y ésta programada a su vez como diseño de productividad universal, quebranta de manera esencial el viejo sistema, lo remueve, lo expande, lo diversifica y lo sustituye, en fin, por otro, que deletrea al primero como una sola de las posibles constelaciones en que cabe que su estructura —la del Sistema Arte como sistema total— se concrete históricamente.

porque allí se busca pensar la historia como aquello que la técnica inaugura. La lección de la época moderna dice que la técnica es dominación de la naturaleza (interna y externa), y así, la progresiva aven-

tura de la instalación del Hombre en el mundo. A través de la técnica se libera ese Hombre de su persistida sujeción a las fuerzas ciegas, informes, de una Naturaleza inhóspita; ya ni siquiera será preciso obedecer a ésta para mandarla (F. Bacon), sino que es objeto global de explotación y programa.

A lo largo de su haz dominante de vectores, que ha venido explayándose como contemporaneidad, ahora, de lo postmoderno, el proceso del arte moderno ha tendido, cada vez de manera más manifiesta, a postular la instancia del fin de (una) historia desde la cual cada una de sus fases se hace citable y recitable. Algo así como el Sistema Arte ha podido llegar a constituirse en la medida misma en que en él se celebra la final identificación de arte y técnica.

*Dos nociones miden el cambio histórico de la técnica, de lo clásico a lo moderno: imitación, dominación.*

*técnica como curación, como protección, como suplencia.*

*¿Restaña la técnica las heridas, se cierra el arte —cicatriz— reconciliando las llagas de lo natural?*

Oportunidad, entonces, de volver, desde Benjamin, a la lectura de ese fragmento notable y denso: K. Marx, *Introducción General a la Crítica de la Economía Política*, c. 4. El “ejemplo” del arte griego:

¿Será, pues, cosa de componer la epopeya de esa aventura y de esa conquista, ateniéndose al brillo indesmentible de lo técnico, a su eficacia utópica? Pero la cuestión de la técnica no es simple; ella misma no conforma un todo homogéneo y simultáneo, una sola fuerza unívoca; se distribuye en concentraciones, difusiones, transferencias, dispersiones y ralezas; se diversifica según adelantos y retrasos, a través de distancias temporales, culturales y geográficas, en usos, abusos y desusos; se diferencia, ordena y jerarquiza conforme a regiones, edades, sexos. Es cierto que,

translaticia y comunicante, establece la vigencia de la noción del medio y la mediación, disponiendo así el anudamiento, aún de aquello que es más remoto y refractario, prometiendo el relevo de toda restricción. Una cierta idea de la historia (de *la* historia) es de este modo instituida por la técnica (por *la* técnica). No cabría desconocer en lo técnico semejante poderío, un tal vigor caso omnímodo de determinación. Pero si acudimos a lo que se ha dicho anteriormente, acaso no sería del todo descaminado pensar que, a la vez, una cierta historia o, mejor, una pluralidad de historias, particulares, en particular aquéllas periféricas, parasitarias, o bien injertadas, incrustadas y como alveoladas en la dominante, raen de herrumbre, alteran, reeducan o fosilizan las técnicas que en ellas se implantan.

Una lógica de la suplencia gobierna a todo lo técnico, según viejo convencimiento. (El mismo que, por ejemplo, llama a la necesidad madre de las invenciones). Con arreglo a ello, se

“En lo concerniente al arte, ya se sabe que ciertas épocas de florecimiento artístico no están de ninguna manera en relación con el desarrollo general de la sociedad ni, por consiguiente, con la base material, con el esqueleto, por así decirlo, de su organización. Por ejemplo, los griegos comparados con los modernos, o también Shakespeare. [...] Es sabido que la mitología griega fue no solamente el arsenal del arte griego, sino también su tierra nutricia. La idea de la naturaleza y de las relaciones sociales que está en la base de la fantasía [griega] y, por tanto de la [mitología] griega, ¿es posible con los *selfactors*, las locomotoras y el telégrafo eléctrico? [...] Toda mitología somete, domina, moldea las fuerzas de la naturaleza en la imaginación y desaparece, por lo tanto, cuando esas fuerzas son realmente dominadas.

[...] Por otra parte, ¿sería posible Aquiles con la pólvora y el plomo? ¿O, en general, la Ilíada con la prensa o directamente con la impresora? Los cantos y las leyendas, las Musas, ¿no desaparecen necesariamente con la regleta del tipógrafo y no desaparecen de igual modo las condiciones necesarias para la poesía épica?”

Toda nueva técnica —y sería posible afirmar que el concepto mismo de lo nuevo (lo *novum* y esa modificación suya, o sinónimo, lo “moderno”) es acuñado en el molde de la técnica— toda nueva técnica (*organum*), el desarrollar, prolongar, extender e implementar un lado del cuerpo social o individual, inhibe, reprime o atrofia otros. Pero no como si este cuerpo fuese sujeto o dueño actual de sus lados, todos,

Indiscernible de su historia, de la historia, tanto como es indisoluble de los poderes y fuerzas que en ésta y como ésta se desplazan y entrecruzan, se sobrepone y subordinan, la técnica es restada de su despliegue omnímodo y unitario cuando se emprende la tarea minuciosa de desleerla en su devenir. Técnicas, entonces, y no la técnica. Pero entonces, también, historias, no la historia.

podría quizás decir que lo histórico se inscribe como desajuste —temblor— entre la técnica y el cuerpo cuyo desamparo natural ella suple.

“Cada técnica porta en su estructuración un modo de relación con el mundo; en esa relación el hombre, a su vez, se comprendió a sí mismo. Toda técnica es la memoria de dicha comprensión.

Trabajar simultáneamente con diferentes técnicas, exponerlas en su montaje, implica trabajar con comprensiones dispares, significa trabajar acompañado por un grupo de memorias” (R. Kay, *op. cit.*, 44).

Pero más allá de este beneficio hermenéutico del trabajo con plurales técnicas, es preciso tomar también nota de las fuerzas que las ocupan, las fuerzas que vehiculadas por ellas, son ellas mismas.

Dittborn inquiera por aquello que en la laboriosidad histórica de la dominación, tal como queda ella registrada en la estructuración de técnicas heterogéneas, no puede menos que perderse, aquello que no capitaliza, la falta, la *resta* de historia (Kay titulaba un texto “La historia que falta”) que se imprime en hueco bajo el peso de sus pasos imperantes; lo que está a punto de desaparecer. Se trata, pues, de ir escrupulosamente tras los vestigios vanos, desfigurados, deletéreos, los granos diseminados, ya estériles, sobre el suelo rugoso de lo histórico. De ningún modo humanista, el trabajo de Dittborn se dirige así a los umbrales corpóreos de la hominización —el instante histórico— natural de la erección del animal humano, pero también la estrictez del disciplinamiento social, la enseñanza de las letras, el control de los esfínteres, la administración de las identidades, el mandato de la articulación.

efectivamente omnilateral, sino porque la técnica, al suplir una necesidad instituye a su vez, como no suplidas, (el fantasma de) otras posibilidades. La dominante liberación técnica es indisoluble de un efecto de represión o atrofia de ese cuerpo que ella quiere promover hasta la estatura del pleno artificio. Bajo el peso oprimente de este violento imperativo retorna a aquél, en profusión de secreciones y manchas, señas inarticuladas, mescolanzas excrementicias, como espectro: “*La compulsión de borrar la mancha* [=pasar la historia en limpio] obedece a la imperiosa necesidad de obliterar las señas de la presencia precultural del hombre y de fondear su indomitable estatura natural”. (Kay, *op. cit.*, 30).

\*Fuerzas que marcan y asimismo fuerzas que, sobrepujadas o resistentes, se dejan marcar. “Esta elaboración del afecto es el diálogo más fuerte que establece Dittborn, aún más fuerte que el que establece con la historia, o la historia es legible a partir de ahí”.

(G. Muñoz, *op. cit.*).

\*En las pinturas postales de E. D. resulta obvio dirigir la atención hacia el pliegado que las uniforma. El pliegue es, ante todo, una solución y un dispositivo. Solución —o juntura— que articula dos cosas: la condición impuesta del envío postal, y el orden taxonómico reclamado por un trabajo que se ha instalado siempre sobre la plataforma de la serialidad y la repetición. Llamo a la articulación de estas dos cosas dispositivo —como principio, como condición y como mecanismo de la producción postal.

Hablo de condición impuesta —dejando de lado la cuestión del sujeto de esta imposición— para señalar que la producción postal de Dittborn ocurre, en estos últimos años, como modo de ausentarse éste de la famosa “escena”. Estas pinturas están pues, historiadas, trabajadas, ajadas por su ausentamiento\*, su travesía y su vuelta ahora pública.

\*necesidad para los fanáticos de la coyuntura, de leerlas en el hueco de ésta, en su descoyunte.

Pero, sin duda, eso no es todo lo que es el pliegue. Es quizá, lo que el pliegue es como disciplina. Pero no como gesto. El gesto de plegar nos remite a otro asunto: el asunto de la carta y de la custodia. Ambas cosas parecieran encerrar, como otro asunto, una cuestión, la cuestión del secreto.

En efecto, ¿por qué se pliega una carta? ¿No más que por el azar empírico de la hoja, mayor que el sobre? ¿Y por qué la carta se confía a la custodia de un sobre? ¿Qué ojos no deberían ver lo custodiado? ¿Ante quién es preciso guardar el secreto, quién ha de ser reservado en el no saber de lo guardado? ¿Guardado, a su vez, en ese no saber? En el secreto, en la privacía se re-

de la carta: pues la decisión de Dittborn recae manifiestamente sobre este modelo postal, estableciendo su preferencia por sobre el rígido patrón de la tarjeta, que desde ya se produce, y circula y comparece en el apremio de un medio público.

dunda, por el sobre y por el pliegue. Y si se redunda, doble secreto, entonces, imprescindible doblez que constituye al secreto.

Por ese doblez, alguien tendrá que ser guardado en el no saber de lo guardado, pero

¿quién? ¿Quizá sólo el curioso, el intruso, cualquiera, que sin tener arte ni parte en la cosa, irrumpe, mira, depreda? Qué mejor carta de invitación, entonces, lo sellado, lo celado. Y, por lo demás, quién es, en tal trance, un intruso? ¿Sólo el que sustrae el envío a su destino verdadero y, suplantando a éste, es un falaz destinatario? ¿Y qué seguridad tengo yo de ser el destinatario de verdad, qué otra seguridad más que la inscripción, por mano ajena, de mi nombre, transferencia de una propiedad? Mirándolo bien, no es mucha seguridad. Aca-so en un cierto sentido todo destinatario es falso, *tiene que serlo*, y todo emisor también. Es que no son más que criaturas frágiles, empíricas, ¿quién podría corresponder a la sublime exigencia del secreto, de la absoluta protección de un saber?

No que borre Dittborn la utopía, no que anhele meramente suprimirla — anhelo, éste, también utópico, como puede colegirse de la utopía que se aloja en el trabajo de la crítica, utopía iluminista. Sino que nos la da a saber, a ver.

Por eso, el gesto de plegar, jamás reservará de modo puro un puro saber, jamás podría protegerlo, sin pérdida, de su ir a pérdida, si precisamente en la plegadura que efectúa ha debido, inevitablemente, articular saber y no saber, replegar la verdad a su secreto, si en fin, su dobladura ya prepara, de revés, el gesto que supone: ese despliegue.

*Nunca podrá saberse a priori cual es el verdadero destinatario.* (En este no saber permanecemos guardados, intercambiándonos las misivas). La correspondencia sería entonces la utopía, la preservación —pura— de lo privado en el circuito de lo público; utopía, que pudiese alguien, reservando esta reserva, doblándola, corresponder a la exigencia.

Pues si el saber es secreto, si es de veras secreta la verdad, ¿para qué, entonces, protegerla? Pero tal vez sea un yerro pensar así, y lo que deba hacerse sea invertir ese orden. Diremos, así: hay verdad, hay saber o la verdad, *por* la protección. El saber o la verdad, como secreto, sólo es posible a partir del no-saber, el envío postal, celado, sellado, es una aventura, un riesgo: esencialmente destinado —ojo— a la violación.

destinatario de  
la verdad, ese  
secreto

El despliegue expone lo custodiado —lo pone en sistema de exposición.

“Exponer un texto es, acaso, tornarlo precisamente ilegible. Paradoja, esta de la demasía de visibilidad que desdibuja los perfiles controlables, paradoja de la extensión, sobre todo de la extensión y del despliegue —si es el pliegue la custodia del evento de leer y de entender: por el don de lo doble que él nos hace”. (Catálogo de la exposición *Arte & Textos*, Galería Sur, 1983).

/ en un sistema: pues, exponiendo ante mis ojos lo que se guardaba en el articulado de cautos pliegues, me expone a mí a la vacilación de no ser el destinatario de la verdad, y al remitente, por eso, a la depredación de su secreto. Expone más: su propio recorrido, marcado y datado, la perfrasis por la que llega.

—pliegue, y lectura, y verdad. ¿Acaso habita la verdad en lo plegado, y sólo ahí? Pensar en la desmejora que la posibilidad de verdad sufre allí donde no hay el pliegue: en el volante, en el panfleto, por ejemplo. (¿Se debe esto sólo a su carácter contingente. Pero ¿qué debemos entender por contingencia?) El pliegue establece un espacio de verdad desde la confianza que inaugura.

En las pinturas postales, trabajando de nuevo el filo de imagen y palabra. Dittborn da a leer. El pliegue es (también) un acto de edición. De re-edición, si reedita / (ex) posición del mirador como voyerista.

Hasta aquí sólo se ha hablado del pliegue del papel. Se trata ahora de lo que está *contenido* en éste. De lo visible que en ellos se cela: imágenes, signos y trazos. ¿Algo más?

Los papeles plegados —desplegados— no dejan de afectar a esa visualidad: la sobredeterminan. Pero no lo hacen cargándola con una nueva densidad que viniese a abrumar su peso específico ya sensible por demás. Por el contrario, las desadhieren. Y esto es decisivo; pues todo lo que hubiese podido gravarnos con lo impuesto de una pena además, de una piedad por lo humano que yaciera allí, en su túmulo, torturado, toda esa pesante y patética humanidad queda pendiente por esta operación inversa.

Por su estar contenidas, custodiadas por el pliegue, las imágenes dejan de estar en el papel como en su postrera sede, y sólo son protegidas por él, siempre a punto de caer, de disiparse. No reposa, sino que están en suspenso. Pensar en lo que se guarda en papeles plegados:

—se guarda, se deposita— el *depósito*. Pero Dittborn trabaja aquí en contra de la lógica de la acumulación: *estos depósitos no capitalizan*. Y tiene que ver esto con la estratificación de las técnicas y gestos que su obra pone en juego: para que sea tal estratificación, debe ser ella transparente. La estratificación no arroja más resultados que ella misma.

la reliquia  
dinero  
fetiches  
los polvos —la droga

textos varios:

*Tarea estricta la de estos papeles plegados.*

*Tarea de coger, de recoger.*

*Lo caído.*

*O mejor: el trance, de caer. Pues no se alza aquí lo caído para enaltecerlo, homenaje póstumo. No podría ser un homenaje lo que estos banales papeles rinden. Nada alzan, y sin embargo rinden. Un resto rinden.*

*Un resto: restituyen lo caído a su caer. Y así, pausa que es una nada de detenimiento, lo exponen en su silencio abrumador.*

Para que sea algo guardado debe serle constitutivo el *caer*. Sólo se guarda aquello que está en el filo de su pérdida, en trance —o tránsito— de caer. Y, aquí, nueva utopía, esta vez de la guarda: que recogiese lo caído para preservarlos de caer, o aún más, que, alzándolo hasta la efigie empedernida —pero por eso mismo, letal— del monumento, borrarse, o atrajese la ilusión de haber borrado ese caer.

*Tarea estricta, la de coger, clasificar. Tarea de historia natural. Darse por el pliegue un orden. Hierático. Fijar en su cuadrícula las imágenes como reliquias. Esa cuadrícula: son nichos. Depósitos de*

Los polvos

—la droga

Los rostros de estos enviados. Destinos turbios de sus perdidos, vaciados ojos. Lo efímero, prehistórico; súbito. (Minuto del enceguecimiento). Los vacilantes ademanes de estos nonatos: en la blanca ceniza de su derrotado, ardido vuelo. Ellos, tránsfugas, se hurtan en la noche de empedernida falta.

Falenas

—ellos

Pues de noche se hurta. ¿Qué se hurta? Nada. Sólo lo que falta es hurtado. La falta. (Polvo venenoso, dispersado por el golpe de ala huero). El hurtar esconde lo hurtado en pliegues. Muestra la falta como falta, al esconder la falta. Don del hurto, falda de la falta; vergüenza del pliegue.

(En sobre. Original alemán. Premio Intergrafik, Berlín, R.D.A., 1984).

*las cenizas de un vuelo ardido. Toda imagen, aquí, entonces, una ceniza, residuo de una conflagración: el accidente. Estela que se posa por un instante sólo, para pender, disipándose.*

*Accidentes, todos estos, fichados, inventariados. Detenidos en el instante punitivo de la identidad. Accidentes, los que caen. Estrellados. Y ahí, entonces, todo el rigor de estos papeles: registrar lo registrado, bajarlo inventariado, acoplar sus restos de astros fugitivos, restituir a su noche la paleografía de sus rostros fugaces.*

(Envío al Museo de Arte Moderno de Cali [La Tertulia] 1984. En sobre).

Falenas —verlos

### El envío a Sydney:

imposible soslayar la alusión por la cual este envío nos reenvía al cuadro. Problema historiado ya, continua polémica de Dittborn clasificable, por lo pronto, como secuela de las rupturas modernas (piénsese en la defunción del cuadro clásicamente proclamada por Marcel Duchamp); advertible como aprendizaje que el artista ha hecho de ellas: no sólo de sus euforias e ironías, sino también de sus rezagos, aporías y vueltas. El cuadro es el gran esquema productivo de toda la pintura europeo-tradicional, aquella instancia, material e ideológica, donde reside, como en su haz de relaciones y determinaciones, el sistema entero de las bellas artes; concretado en la especificidad de una de ellas, ejemplar. La crítica del cuadro —ya sea que a través de ella se busque demoler la institución del arte *avant la lettre*, ya sea que quiera reservarse, más

\*Las notas precedidas por este título pertenecían originalmente al texto *Protocollage de lectura*, publicado en el catálogo de la exposición de pinturas postales de Eugenio Dittborn en Galerías Sur y Bucci (septiembre a octubre de 1985). El cambio de formato obligó a modificar la diagramación de *encaje* —de citas— que se puede consultar allá. No voy a incurrir en la pedantería, por lo demás infundada, de explicar las nuevas opciones. Sólo quiero decir que tomé en consideración, sueltamente, las relaciones siguientes: izquierda / derecha, anverso / reverso, cuerpos tipográficos diferentes, y blancos.

*Ventana o espejo, representación y apariencia, el cuadro ha hecho época como imagen del mundo: "El cuadro es... apertura y cierre a la vez... apertura de un espacio y cierre del mismo... Sobre el espectáculo a que se abre el cuadro se cierra éste al proyectarlo e instalarlo como un mundo en la estabilidad que le es dable a lo móvil, en su forma. El cuadro es esencialmente el espectáculo del mundo y por eso el mundo como espectáculo: aquél en que la mirada proyecta un mundo ... al mirarlo imaginariamente, en su repetición, en el hueco —en el espacio— del cual necesariamente se ha ausentado para permitir su repetición. Como repetición, el cuadro es, así, representación pictórica. Un mundo es un proyecto que se representa como posibilidad en el cuadro desde el principio que lo hace proyectable, que, en la proyección, lo hace mirable, esto es, desde su formalidad. El proyecto de mundo que es la pintura en el cuadro no es, por cierto, el de hacer un mundo,*

allá del finiquito de ese esquema, un lugar o un movimiento para la pintura como arte, puede ser impulsada de dos modos abiertamente diversos: digamos, por abreviar, uno interno y otro externo. Cabe que entre ambos haya gradaciones, hitos, pasos, soluciones de compromiso. En términos de programa, el modo externo se gesta como el quebrantamiento radical del esquema y de la forma, con la renuncia violenta, la violación de ambos, que implica repensar soporte, espacio, materia y gesto, desde la utopía de un *otro* espacio. El modo interno persevera en el *topos* heredado, para corromperlo mediante modificaciones locales, pero no menos álgidas, en el trámite paciente de una larga duración. Que acaso no acabe nunca.

La crítica dittborniana al sistema institucional de las bellas artes se ha definido desde un comienzo como crítica interna. Su principio reflexivo fundamental ha sido, continuamente, la cuestión de las técnicas.

Cuando se dice que la cuestión de las técnicas es el eje de la productividad dittborniana, se señala, ante todo, la inscripción histórica de ésta: el aprendizaje hecho de una situación del desarrollo de la producción artística —el recorte de su contemporaneidad, organizada como dominancia por lo menos desde fines de la década del 50— en que ésta ha venido a perfilarse, precisamente, como dispositivo técnico de producción de arte y correlativa

*sino el de mirarlo en su multidinaria apariencia. Por eso mismo es a la vez un bello mundo, puesto que como posibilidad del mundo; y quizá la mas alta, está su belleza, su aparecer brillante... repetido, no puede ser el mismo mundo, sino otro imaginario: el cuadro es imagen del mundo..." (P. Oyarzún, Anestésica del Ready-made [1979], 27-29.)*

Pero una crítica interna, para ser eficaz —y esto es lo que pide su principal destino manifiesto—, debe alcanzar una incidencia que le permita hacer ver la *verdad* de lo criticado. No tanto la verdad *que* lo criticado proclama, sino más bien la verdad *de* lo proclamado.

disponibilidad de los modos y procedimientos que hacen a ésta posible; pero, al mismo tiempo, como reflexión y refracción de ese aprendizaje en un medio que aporta, a ese plan de tecnificación del arte, contradicciones y alteraciones específicas, ya desde esa suerte de régimen de indisposición financiera que determina, en general, los recursos, y que obliga al diseño de una economía de guerra de materiales bastos y de procedimientos de moderado dispendio.

*inscripción y aprendizaje históricos como una lección. Vadeando el testimonio (presuntamente) inmediato de los estados de dolencia personal o colectiva debido a la crudeza cotidiana y a las atrocidades del poder, de éstas mismas extrae Dittborn las claves para releer una historia —historia nuestra— en sus despojos y sobras, y sólo entonces ofrecer, en el cuerpo marcado de la obra, un testimonio cierto.*

Se podría creer que la restricción económica gobierna como desde fuera la selección de procedimientos técnicos y materiales, pero pareciera ser más adecuado decir que ella es expresiva de un condicionamiento global que afecta materialmente —como tejido tenso de poder— al ejercicio del arte en un *locus* periférico y en periodo de aguda indigencia; o más exactamente, expresiva del modo en que un ejercicio de arte determinado —éste, de E. D.— se asume como tal a partir de dicha afectación: infiere de ella su propia posibilidad de armarse como arte; único modo de escapar al marasmo de ser, *de modo simple*, culpable.

Sin embargo, detenerse sólo en este punto sería insuficiente, pues no nos haríamos cargo con ello de lo que han sido los paradigmas con arreglo a los cuales ha planteado Dittborn la cuestión de las técnicas. Tal como lo ha indicado una y otra vez la literatura sobre su obra, esos paradigmas son dos: la fotografía y la serigrafía. Si no resulta muy inapropiado abreviar, podremos decir aquí:

1. Que la fotografía debe su condición de paradigma:

a) Al debate datado que su invención infiltra hasta el corazón de la pintura —mediados del siglo XIX—, vulnerando en ella su confiada autoconciencia representativa, la transparencia de su visualidad. Acuciando, por tanto, exploraciones y transgresiones que estaban llamadas, literalmente, a hacer historia en la pintura.

c) A su condición de registro, en el sentido más fuerte —acepción suya, ésa, de muerte—, su tenacidad temporal, donde no es la foto sola la que es ajada por el paso del tiempo, sino el tiempo —cada tiempo, diferido entre la toma, la exposición, la mirada— es ajado y amarillado en la foto. “*la fotografía retarda el tiempo hasta el punto de su detenimiento*” (Kay, *op.cit.*, 20) si bien sólo para darlo allí, y darse ella, en él, como imagen, al trabajo de muerte de una minuciosa corrosión. Lo que tal vez pudiera llamarse un duelo, un velatorio.

2. Que lo paradigmático de la serigrafía es remisible, ante todo, a la especificidad gráfica de la proveniencia de Ditborn. Impensable una labor de crítica —en el sentido estricto de la palabra— que no fuese incoada con el beneficio —o suplicio— de una práctica y una pertenencia específica. La concreción de los efectos que una tal labor se promete no podría resultar de la abstracción de un punto general de arranque.

b) A aquello que, en una notoria hipótesis de Kay —y más allá (o acá) de su probado acierto— se acusa como la instalación, en América, de la fotografía *antes* que la pintura. Cita de muestra:

*“Inmediatamente después de su invención la cámara penetra (hacia 1850) en el espacio americano, donde incorpora a sus negativos sujetos y objetos, en comparación con su ultra-modernidad técnica y perceptiva, anacrónicos, desarraigados, fantásticos, sorprendidos, en suma, prefotográficos. <...> El efecto específico de la intervención fotográfica en América; la producción de una unidad significativa, que contiene en cuanto imagen una discontinuidad temporal que la constituye y en la que se citan dos tiempos históricos distantes. Esta relación crónica se revela, en cuanto signo, en lo fotográficamente retenido. [...] La acción de los procedimientos fotográficos importados se realiza a la vez en un espacio imaginal infrapictórico, vale decir en la ausencia de una tradición pictórica consolidada. [...] La fotografía en el Nuevo Mundo le roba a la pintura desde ya, e inexorablemente, la posibilidad de constituirse en tradición, por imponer con fuerza social masiva dimensiones espacio-temporales propias de ella, como la fugacidad y la repetición, (las que condicionan prácticas antagónicas y destructoras de la noción misma de tradición), en oposición a las de singularidad y perduración de la pintura, que, son precisamente, los cimientos de la tradición. [...] La fotografía se instala antes que la pintura en América”.* (R.Kay, *Del Espacio de Acá [1979], 27 s.*)

Pero sin perjuicio de esta obligada particularidad, se puede pensar que la serigrafía ofrece otros rendimientos susceptibles de ser señalados. Si forma parte indiscernible de ese ejercicio la puesta en tela de juicio de los géneros artísticos, del género artístico, del género pictórico en especial y de la pintura como género, como tela, si un ejercicio semejante debe asignarse

*letra a letra, punto por punto:  
¿no habría que subrayar lo discreto como una  
categoría crucial de la obra de E.D.? —Lo  
discreto de su prudencia y tacto, de su con-  
tención y silenciosa paciencia, y si apelamos a  
otra palabra, que pudiese, en este lugar, ensa-  
yar su pertinencia doble, el recogimiento que  
ella acusa. —Y lo discreto, lo discontinuo y  
separado o, si podemos decirlo así, lo alfabéti-  
co —de la lengua y de la imagen— y, más  
bien, lo pre-alfabético del palote común en  
que imagen y palabra, deletreándose, empie-  
zan a dar sus primeros pasos.*

### la del nadador de La Tercera,

Capturado el nadador en el borde de su esfuerzo: emergiendo, repetido, sostenido por su envión de *avant-garde*, naciendo a la vida que se traga a bocanadas como el aire.

como su vicioso precepto el “tránsito a otro género”, no puede menos que serle impuesta una determinada consigna de **traductibilidad**.

Y la serigrafía garantiza la traductibilidad letra a letra, punto por punto, en proyección o a escala, de toda visualidad fijable, fichable, inventariable, sobre —o bajo— cuya clavada efigie puede jugar su juego aberrante el desperdicio, el gasto.

### Dos series, en fin:

la de la momia del Plomo—

Capturado, el nadador exhibe el envión de vida que lo sostiene, que lo detiene —de súbito, con la perdurabilidad de lo fugaz en la instantánea, librado de común a su amarilleo crónico, al desvanecimiento de largo plazo, pero protegido aquí, como por un sobre —embalsamadura—, por el acrílico. Como por un sobre —o bien un velo—

Instante de la vida, del nacimiento, de la muerte: naufragados.

Ninguna salvación: un salvataje

*Agosto/septiembre de 1985*

## FUERA DE CONTEXTO

*Todo fuera de contexto  
es el efecto de una cita*

### I

La primera cosa que habría que decir atañe a la situación de estos textos. De éste, en particular, si cada cual responde por lo propio. Situación debida a una opción determinada, que está en el fundamento de esta muestra. Lo escrito no ha sido escrito —no debía serlo— a partir de un previo conocimiento de las obras. No había que describir una mirada, por ejemplo, ni escribir a partir de haber visto. Se trataba un poco, pues, de hacerlo a ciegas. Y, dicho sea de paso, esto tendría que someter al texto, normalmente protegido en el sano y salvo de un lugar prefijado (sea éste el de la crítica, el comentario, el programa, o aun de la resistencia premeditada a tales ejercicios), también a un régimen de exposición. Pero hay otra cuestión que habría que abordar antes: ¿que podría explicar una opción de la índole dicha?

Para partir, acaso, malestar, una suerte de cansancio. Un desgaste provocado por la fricción demasiado asidua de obras y textos, en el curso de un proceso continuo, por años, de fundación, cimentación y legitimación de producciones, sometido rítmicamente a ajustes y reajustes. Demanda de ese proceso tenía que ser, en su definición de programa, lo que podríamos llamar —como quiera que se lo entienda— el resultado de una socialización de las producciones para las cuales se articula el discurso, por mucho que se trate de reconocerlas en su estatuto marginal, coyuntural, empecinado o vanguardista: se trata, en todo caso, de reconocerlas y, en tal sentido, socializarlas, conferirles o prometerles comunicabilidad. No obstante, las cosas han parecido tender hacia el revés de esto: a una creciente privatización de la aventura.

Así, por ejemplo, si consideramos qué ha podido pasar con los textos: en ellos han solido resonar voces, y es difícil para una voz no entiesarse en algún sistema de impostación, si para ser escuchada ha habido que alzarla manteniendo una cierta nitidez de dicción. Esta necesidad de impostar —convengamos en que sea una necesidad, cosa que no me parece clara, pero de la cual, en primera línea, no excluyo mis propias incursiones— fija el modo de decir y, en un cierto modo,

lo que se dice, y va obviamente reduciendo, en forma cada vez más pronunciada, el espacio posible de audición, el interés mismo de oír. Peligro, por ejemplo, cuando se quiere renunciar a la tradición del comentario de la crítica de arte, de la consideración estética —renuncia necesaria—, peligro de ir a dar en la pompa de la apología. Y se termina así en un claustro, un poco hastiados.

Podría considerarse, entonces, que ésta es una astuta salida, de la cual aquí nos hacemos cómplices y agentes. Sólo que a la vez estamos obligados a traicionarla, a delatar la astucia suya, indefectiblemente, puesto que no nos queda otra cosa que ponernos a escribir en banda, sin referente definido.

Sin un referente definido, sin un “acerca de...”, un “de qué”. Eso debía llevarnos, por no saber a ciencia cierta de los objetos con los cuales estos textos iban a entrar en concomitancia, como salida que fuese válida insinuación, a inscribir sobre el marco en el cual éstos comparecen. O, si se quiere de otro modo, sobre el nexo de relaciones en el cual se inscriben o quieren inscribirse (con todo el problema que entraña definir esta voluntad de inscripción). Intentar una reflexión sobre el contexto.

Una reflexión semejante habría que suponerla exigida por las obras no vistas, por una cierta confesión de no-saber de que ellas parecen cargarse, en el momento mismo en que piden noticias sobre esa voluntad de inscripción. No saber —ya— acerca de la situación en que ellas comparecen: “vanguardia”, “escena”, “cultura”, “coyuntura”, “historia”, donde las comillas podrían ser sustituidas cabalmente por signos interrogativos, tal vez hasta por paréntesis o borraduras.

¿Y unos textos tendrían que responder a tales inquietudes, tendrían unos textos que declararse portadores de un saber que falta en la situación? Yo, por mi parte, me hago partícipe de esa confesión en lo que de virtud delatadora tiene.

## II

Y tomo el turno, también, de hacer algunas preguntas. Pues ¿qué será el contexto? ¿Y el nuestro? ¿Y qué será un contexto, en general? Más aún, ¿qué relaciones habrá entre contexto y generalidad? ¿Qué se es, o cómo, cuándo se está en un contexto? ¿Y puede estarse fuera de contexto? O, dicho de otro modo, ¿Habrá algo que se parezca a una ruptura de contexto?

Sondeos, éstos debido a que ahora, recién, algo ha irrumpido en el circuito menos o más familiar de lo que pudiésemos haber creído nuestro contexto. Me

refiero a la monumental exposición de Robert Rauschenberg en el Museo de Bellas Artes. Esta irrupción, que de mejor modo habría que llamar una ocupación —no percibe uno el dramatismo, el conflicto y las tensiones de penetración y rebatimiento que parecen pertenecer al juego de lo irruptivo, muy por el contrario—, esa ocupación resulta sumamente aleccionadora. Y no estoy hablando del provecho ilustrativo, ejemplar, pedagógico, que representantes y aprendices criollos del ejercicio artístico pudiesen extraer, por vía de entusiasmo o repulsa, de su peregrinación por dicha muestra, sino a otra cosa más decisiva. La verdad es que lo que en ella y con ella se hace patente es el contexto como tal, la potencia del contexto.

El contexto como poder.

Tal como se presenta ella misma, la exposición Rauschenberg es, en primer término, un dispositivo de procesamiento cultural. Intercambio, dice su rótulo: *Rauschenberg Overseas Culture Interchange*. Intercambio, entonces, que metabolice diferencias de cultura, que transite distancias y aproxime los extremos que éstas separan, articulándolas en constelaciones estupendas: integrándolas, que es otro término cuya aplicación viene a ser regimentada de esta suerte. Pero se trata de saber cuál es el alcance del intercambio, el espacio —y el tiempo— de la integración, las pautas del metabolismo.

Habría que admirar, habría, sin miramientos, que poner el énfasis en lo descomunal de la muestra, pasando por todos los factores que se quisiera mencionar como tributarios de ella: el gigantismo de la producción, la eficacia del programa industrial, la serialidad estricta, la lógica, o mejor: la tecno-lógica del procesamiento de los materiales, de los códigos, signos y mensajes, de los órganos de comunicación cotidiana, las iconografías, las dietas histórico-artísticas, y los criterios estéticos y estilísticos, del sistema total de la información, cuyas condiciones son expuestas, sin más ni más, como condiciones de arte, de todo arte, hoy.

Lo grande es atributo palmario y primera dimensión de la muestra. Grande, el arte de Rauschenberg que, sabiéndose posible por el conjunto y la dinámica histórica de todo un sistema que quiere medir su grandor a escala planetaria, le canta a éste un himno soberbio de rumores y estridores. R. O. C. I. es la transnacional del arte. Grande, pues ¿qué no cabe, qué no puede ser implicado aquí, como rasgo, cita o fragmento, residuo, incrustación o modo, por remoto o dispar que pudiese, aisladamente, parecernos? En cuanto matriz, ésta es la matriz del intercambio y la integración, como dispositivo que regula, sin reserva aparente, la suscitación de lo heterogéneo en un presente administrado. O en otros términos:

la técnica como sistema de fuerzas que generaliza todo contexto, que re-sitúa todo contexto específico en contextos siempre mayores, de modo que nada está —no obstante los ademanes extractivos— fuera de contexto, que para cada cosa pueda designarse, exhibirse siempre la totalidad de los factores de contexto que la sitúan, la disponen, la traman, la hacen ser lo que es y, aún más, todo lo que podría ser. La técnica, entonces, como potencia de saturación de contexto.

Es debido a ello que puede ocurrir la comparecencia de lo heteróclito (geográfico, histórico, cultural, pero técnico, también), y dicha comparecencia como presente, y dicho presente como contexto. Como presente, pues aquí descuella esa alegre afirmación del triunfo final del artificio, ese relevo de toda naturaleza y de toda “humanidad” natural. Aquí ya no hay historia, si la historia tiene algo que ver con el juego de tensiones liberadas por el quiebre irresuelto de (o con) la naturaleza. La técnica es propuesta aquí como dispositivo de puesta en presente (trans-histórico), sin fondo, sin sedimento, sin secreción o deshecho. De ahí que el presente se nos presente como brillo.

Habría que experimentar, pues, sin reservas, lo brillante, lo deslumbrante y fascinante de esta demostración, para dejarse asaltar al fin, por lo definitivamente intolerable que ella tiene, y que ya se anuncia en su insolencia, en su risueña agresividad.

### III

¿Qué sentido tendría oponer, ante este aparato que tiene por objetivo asegurar la constante saturación de todo contexto, por vía de la cita, de la incorporación de lo heteróclito, aliviado el volumen de lo historiado que podría gravarlo, la vivencia de nuestra presunta diferencia —llamémosla cultural, por eufemismo—, si el mero acto de oponerla no podrá ser el de su producción tensa y dura de roer? Oponerla, simplemente oponerla, significará no haber entendido nada, y para empezar, no querer entenderse a sí mismo en cuanto interpelado en un espacio de comunicabilidad cultural —volvamos sobre el término. Reclamar contra la invisibilidad en que permanecen, para Rauschenberg, los dolores y conflictos de las sociedades por las que transita, previa programación del itinerario, reclamar contra ella desde la privada impronta de tales desventuras en el alma individual o colectiva, es sencillamente marrar el tiro, no (querer) saber que eso es, precisamente, lo invisible —lo que sorprendentemente se trabaja como lo invis-

ble allí—, caer fuera de contexto de manera simple, y, por tanto, dentro de él, como rechazo administrable. La mirada de Rauschenberg será, si se quiere banalizar y si se apuran las cosas, la de la polaroid del turista americano. Pero aun así ¿vamos a negar que de un modo u otro podemos reencontrarnos en ella, en el pintoresquismo (por ejemplo) en que ella nos retrata? ¿Qué sentido tendrá, entonces, la mera afirmación del sentimiento de una marginalidad, que ya está dispuesta como tal, en cuanto momento posible, necesario acaso, del contexto?

¿No hay, pues, nada afuera, ningún fuera de contexto?

El deslumbramiento, allí, de lo técnico instaura el mundo de la visualidad absoluta, donde todo, hasta lo oculto, se nos hace mirable. ¿Nada, pues, oculta? No, seguramente no. Seguramente que nos oculta —es la gracia mimetizante del destello—, ese deslumbramiento es encandilamiento. Y —admirable gesto— ello mismo es mostrado en claves, pequeñas claves que dan ocasión a desmontar, en la lectura, la exposición entera. Así, por ejemplo, en el planchón con los dos paraguas, que no vocea deslumbramiento alguno, brillo de superficies o interiores devenidos en pura epidermis, sino una cierta opacidad, un no dejarse ver, una protección de la imagen. Pues si ello es así, todas las imágenes, la visualidad entera que brilla en la superficie y como superficie, como presente, está sometida a una custodia y una vigilancia, que delatan, sin exhibirla ni decirla, una amenaza, algo otro como amenaza. Deuda en el triunfo, insaturabilidad del contexto.

No (y dígame esto más allá de la reflexión sobre el evento Rauschenberg), no hay un simple fuera de contexto, y sobre todo no lo hay como un estar en otro contexto, pretendidamente irreducible, otro. Eso no hay; porque todo contexto es, como tal, generalizable, contextualizable a su vez, cada contexto es, en último término, re-situable en el contexto total. Y, sin embargo, así como éste no surge o es espontáneamente, así como se produce y reproduce, así también una ruptura se trabaja, se deja trabajar allí. Una ruptura se trabaja. La constatación suena, leída la segunda vez, como imperativo.

Se trabaja, creo, como un punto ciego del contexto, ceguera de lo que no vemos, ceguera, también de lo que no (nos) ve. Es aquí, a este punto, suscitado en este punto, adonde yo quisiera instar, por medio de preguntas y atisbos, la incidencia de las producciones que ahora, sin que por anticipado sepamos qué sean, se nos vienen a mostrar. Y lo quisiera, atendiendo a ese no saber que las inquieta, suponiendo que allí pudiese haber una fuerza de ruptura con el contexto. Pues la posible fuerza de los cursos de producción que aquí momentáneamente se concitan, que según supongo, desde sus peculiares procedencias se cruzan

sólo para hacer más notorio su recíproco diferir, resida quizás en eso: en el no saber que (se) confiesan, la carga de no saber que ellos dejan que los marque, a diferencia del no querer saber que tan fácilmente nos puede remitir a la confiada efusión de nuestros humores o nostalgias.

Pero, por cierto, está por verse que esa fuerza se juegue.

*Agosto, 1985*

## UN CENOTAFIO

Esta instalación me interesa por varias razones. Una de ellas —y aquí voy a mencionar sólo dos— tiene que ver con la revelación, la porfiada relación que Brugnoli establece con su propia esporádica obra y con el curso de ésta. Y si es cierto, como ha dicho él mismo (en una entrevista reciente), que siempre se encuentra bajo la coerción fascinadora de volver sobre sus propios pasos y atesorar las huellas a medio borrar, en este caso esa relación es asunto enteramente explícito y temático de lo que se muestra. Lo señala la ficha de producción que —redactada por el propio Brugnoli— abre el catálogo, y lo subrayan, unánimes, los tres comentarios (Richard, Pérez, Arqueros) que éste incluye: *Cadáver exquisito* anuda su planteo con un proyecto antiguo, que iba destinado, dieciséis años atrás, a una exhibición en La Habana. El planteo actual se ofrece —en una principal dirección de sentido del título— como remanencia letal del proyecto, insinuando de paso que ése, y no la pura nada, es el modo de persistencia —o sea, como cadáver, despojo tieso— de los proyectos aquejados por la trunquedad y la falencia. Metonímicamente, la inconclusión de aquel envío, naufragado en tierra antes de ser embarcado, habla de otra mayor, que lleva asimismo la rúbrica del 73. Ese puente metonímico —puente o muelle— da suficiente pie para el enlace de las dos citas histórico-político-artísticas que, a la entrada de la sala, en forma de fotocopias barnizadas, hacen las veces de epígrafes: la desastrada *Balsa de la Medusa*, de Géricault, y la vehemente *Libertad guiando al Pueblo*, de Delacroix.

En relación, así dimensionada, del presente ejercicio con los que lo preceden, en esa nueva recogida de rastros y restos y piezas sueltas, me llama la atención la frugalidad del dispositivo, lo precario de su maniobra acumulativa, otrora hiperbólica y rijosa.

Creo que ustedes no estarán en desacuerdo si digo que la producción de Brugnoli obedece en general a una matriz predominantemente retórica. No quisiera, sin embargo, que se entendiese tras esto algo que hace tiempo ya se nos ha vuelto banal: la aplicación a las artes visuales de claves descriptivas y hermenéuticas tomadas a préstamo de la ciencia del lenguaje. (Suelo discrepar de este traslado, por el equívoco con que fácilmente contribuye a soslayar la mudez peculiar de aquello que se da para ser visto). Quiero decir que los trabajos de Brugnoli se organizan como tentativas de tramar un relato, una fábula a partir de la recurrencia, a veces sistemática, a veces aleatoria, serial en todo caso, de elementos visua-

les y objetuales cuya índole de significantes —de eslabones en la cadena fabulatoria— les viene de ser significados que han sucumbido al despojo, al desuso y la mutilación. Así, la recursividad tipifica a un arte que se debe a los recursos hallados y, simultáneamente, a la táctica de configuración de un relato por mera insistencia o apilamiento. Queda claro con ello que la especificidad retórica del trabajo de Brugnoli se constituye desde uno de los aparatos fundamentales de la retórica misma, y que es, a la vez, su riesgo: el pleonasma, la repetición saturadora. (Digo que es su riesgo en el mentís de su negocio, al hacer demasiado ostentosa la maniobra). Este aparato determina un cruce decisivo de la mencionada matriz con la espacialidad que es propia de la instalación como forma: el espacio es predispuerto conforme a una saturación virtual. Ello abre dos tendencias que son, al fin, unísonas e indisolubles: la copia (o sea, la abundancia) barroca de los significantes y el vaciamiento del sentido. La declamación exasperada del todo y cada cosa como símbolo deflaciona al símbolo, lo aplana en superficie y lo finge en ésta, a la manera del oropel.

La instalación presente trae una que otra variación sobre este tema. El síntoma más inmediato es el raleo físico, la escasez de los objetos, el aparamiento del mero espacio. La operación ya no se monta como saturación y perorata, sino como parquedad y espaciamento, el relato pareciera buscar su epítome en un puro enunciado (parecidamente a como se comporta la moraleja con respecto a la narración fabulesca), y la retórica retrocede hacia niveles más primarios, digamos, “gramaticales”, y hacia una sintaxis de maroma, delegando su desplante, como efecto, en una suerte de aturdimiento atmosférico; su seña inequívoca es la incorporación del sistema de ecos y retumbos.

Todas estas variaciones —que podríamos resumir, nada más que por motivos de comodidad, en la idea de lo esquelético y radiográfico— quedan apretadamente significadas en el título: *Cadáver exquisito*.

Sobre esto, sobre la cuestión del cadáver —por donde quiero encaminarme a la segunda razón de mi interés que anunciaba al comienzo—, creo oportuno comentar lo siguiente. Me parece que los textos del catálogo, cual más, cual menos, coinciden en presumir que el cadáver de que habla el título está allí, expuesto o no, pero allí. A mí me parece que no es el caso. Me parece que todos los elementos, acoplados o disyuntados, que la maroma de sus vilos y deposiciones, y sobre todo la morbidez de la atmósfera resonante, no hacen sino designar un *corpus* ausente. La cuestión, entonces, con este cadáver, es que no ésta, debiendo —tal es el oscuro barrunto—, debiendo haber estado. El cadáver —acaso— ha

sido hurtado, sustraído, o no lo ha habido nunca: en todo caso, se (nos) ha sustraído. La pacotillera exquisitez de unos pocos polvos de maquillaje y de lívidos destellos quisiera disimular esa voladura. Brugnoli ha compuesto así la ficción pleonástica de un fantasma, un simulacro de cadáver. Ello hace de la instalación, percibida como el paralelepípedo de la sala, una tumba vacua, un cenotafio.

Este, sin duda, es un distinto modo de referirse al espacio de la galería. Como otros, y aún antes que otros, Brugnoli ha intentado inscribir en su trabajo la eficacia de una crítica de la galería como sitio instituido, como contrato ideológico. A estas alturas, preciso es confesarlo, el *élan* y el afán de tales arremetidas se han puesto bastante amarillentos. En el caso de Brugnoli, esa crítica exigía proverbialmente fisurar el presunto claustro de la galería, más no con la pretensión ilusa de abrirla a su exterior verídicamente, o reventarla, sino incorporando a ese claustro el afuera como alarde. Pero esta vez no le preocupa a Brugnoli este abrimiento, ni siquiera como parodia. Más bien es al revés. En una indicación de la ficha, dice Brugnoli que éste es un pastiche del espacio *giottesco*, concebido como mágico módulo resolutorio de la traducción. Le ha interesado, pues, constituir un interior absoluto. Y ya debería ser síntoma de ello ese gesto más o menos compulsivo con el que vuelve una y otra vez a cerrar la puerta de la sala, como para acentuar su carácter de cámara recóndita, de cabina mortuoria, de caja y de urna.

Un interior absoluto, digo: porque me parece que lo que este paralelepípedo escenifica —lo que derechamente es o quisiera ser— es la imagen de lo imaginario. A la mano está al abandonarse al juego de asociaciones que enlaza este interior con la cámara oscura fotográfica y con la fotografía de cajón, y no me detengo en ello. Sería esta, pues, la imagen del espacio de lo imaginario y la cartografía inverosímil de lo imaginario como espacio, aparejada no sólo como tramoya enclenque, sino también como desconcertado alojamiento de sus espectadores, sus cómplices.

Porque esta instalación los interpela, a sus miradores nos interpela, en la medida misma en que nos dice, nos farfulla que nada tiene que decirnos, nada que mostrarnos, propiamente ninguna obra, sino sólo —a lo sumo— la falta de su cadáver, del que cada cual puede hacerse arbitraria, y hasta casi nostálgicamente, la semblanza. No hay obra, y su cadáver se ha volado: Brugnoli ensaya con esto un cierto juicio acerca de la situación de la obra y del arte en el espacio que es el nuestro, un juicio acerca de su situación histórica —que aquí se mide, en refracción biográfica por los dieciséis años de trunquedad padecida, y admitida,

al fin, en el fingimiento de un autor sin obra—; un juicio, entonces, acerca de la situación de la historia, la nuestra, y de nosotros mismos en ella, encarados a la coerción de pensar en algo ante la obra faltada, ante la mera falta. Quedan, pues, los miradores abandonados a la errandia de sus miradas, de miradas que no se cruzan, como ocurre en esos grandes cuadros del *Ciclo de Santa Úrsula* pergeñados por Carpaccio, que alberga una sala inquietante de la Academia de Venecia. Rendidos a los vagos sinos de las ojeadas que disparan desde el suelo de tablas crujientes, los espectadores quedan expuestos —verdadero espectáculo— a su condición de mirones, de pajarones y quedados, de quedados en el muelle de la historia, naufragados antes de embarcar, remilgados, en fin, en sus biografías discretas. El muelle, aquí, también es parte del naufragio.

Así, toda la cámara, la sala, el absoluto interior de que hablaba, permanece a la deriva, a la deriva de un tiempo sin historia, y a modo de una máquina del tiempo: sus involuntarios tripulantes oscilan con ella a tientas, custodios de un cadáver volado, un muerto del que no saben nombre, procedencia ni facha, del que sí saben, acaso, que es la obra que (hace) falta, crepuscularmente pendientes del hilillo de una hermosa tonada que se extingue.

*18 de enero de 1990*

## SOBRE VIRGINIA ERRÁZURIZ

# PEQUEÑA POÉTICA DE SUS INSTALACIONES

Cinco años después de su primer montaje —en un galería escueta, pero pertinaz, de Santiago— se exhibe *Trama-Des-Trama* en esta muestra neoyorquina. No se la puede desligar de otras instalaciones que forman el itinerario de Virginia Errázuriz durante la última década (así, por ejemplo, *Paisaje* de 1983, *Al tresbolillo* de 1989, *Marco real* de 1990). Si algunos motivos pueden ser más o menos privativos de una o de otra, hay una economía que es común a todas ellas. Me abocaré a sugerirla a partir de lo que la presente nos propone.

### 1

Infelices elementos se dan cita en esta instalación. Pero se los ha dispuesto pulcramente: con cuidado sumo. Semejante cuidado sigue vigente en ellos, debido a que les dictamina su presencia, el orden de su visibilidad. Por eso, puede decirse que el cuidado hace potente, a su vez, en lo instalado, la operación de instalar. Vale la pena repasar este punto, porque no es la regla en las instalaciones. En muchas de ellas ocurre como si la operación y el gesto —o el conjunto de ademanes y ejercicios— que las pone y dispone ya se hubiese ausentado, para dejar todo el sitio al conglomerado de los objetos y de sus relaciones y comportamientos.

Pasa de distinto modo con los trabajos de Virginia Errázuriz. La colocación de las cosas se ofrece como pista a trama de pistas, estelas marcadas de un dédalo de gestos que no acaba de ausentarse, que por eso sigue haciéndose sentir allí, en todo el espacio. Esa constelación de ademanes lo es, ante todo, de un cuerpo —es precisamente la impronta de éste lo que sella y patentiza, en los objetos puestos, la operación de instalar— de un cuerpo y de sus menudos desplazamientos que son la medida implícita de aquel espacio.

Creo que es en vista de este compromiso corpóreo, infinitesimal y discreto, e inseparablemente espacial, que puede hablar Virginia Errázuriz de señales —al definir el carácter de su propuesta— y no más que de señales. Apelar a los objetos

como a señales constituye su trato peculiar con aquellos, que los toma como objetos, esto es, como depósitos de sentido producido y circulado socialmente. Por el contrario, el interés de la artista es evidenciar ciertas tramas constitutivas de la representación y circulación de los mensajes sociales. En ello va envuelta crítica ideológica: no se les concede a los objetos la obviedad —verdaderamente empalagosa— de su imperio diario, sino que se los remite a la condición de elementos. Y me parece que precisamente la índole de las señales, aquí, es la del elemento. Es propio del elemento llevar inscrito en su materialidad el índice de una regla, de un principio, de un código. No cabe duda que los códigos y las reglas pueden ser de naturaleza y destino ilimitadamente varios. Pero cuando lo son de las señales, en su diversidad están remitidos a un régimen común. El de las señales es el régimen general de orientación.

Sin embargo, la impresión específica de las instalaciones de Virginia Errázuriz es la falla de la orientación, el desconcierto. A los objetos, reducidos a componentes elementales, les está negado el beneplácito de la significancia instituida, de su pertenencia a un espacio habitual; no obstante lo familiares que puedan sernos —o quizás por eso mismo— permanecen mudos, y a cada quien le queda asignada la tarea de atribuirle sentido y, con toda probabilidad, de fracasar en ello. Allí se advierte una estrategia. Esta consiste en algo doble: primero —ya lo decía— en hacer patentes los códigos, las gramáticas y sintaxis de la representación cotidiana: luego, obtener de su yuxtaposición, de su medido acostamiento, un efecto dislocador. Lo que se busca es descoyuntar el lugar común, en que nos hallamos a cubierto, confiados en lo consabido, orientados porque sí. Quedamos entregados así a la errancia de los desplazamientos a que nos fuerza el impávido estar ahí de las señales. Semejante dislocación significa operar en y con el espacio como tal. Con ello, el espacio se convierte en lugar de cita de códigos heterogéneos: equivocidad y descarrío. Y de este modo se pone de manifiesto una fuerza peculiar de las instalaciones consideradas como arte.

En general, a título de obras, las instalaciones aluden material y nominalmente al trato cotidiano con los objetos como cosas disponibles. Ese trato se funda en el estar instaladas las cosas como entorno o situación o —más exactamente— como intermediación, asignadas al empleo, al gasto y al intercambio, a transigidas en el desuso y en el resto. El mundo de lo diario comparece en su conjunto como instalación, en el sentido de su inmediata disponibilidad para el funcionamiento. Por eso es fácil que se dé un equívoco en el uso estético del término. Como obra, la instalación ciertamente alude a esos modos imperantes

de lo cotidiano, pero no para reproducirlos o afirmarlos, no para favorecerlos con la añadidura de su mirabilidad, sino para revertirlos, para re-signarlos. Si la instalación dispone, no lo hace para volver disponible lo colocado, sino precisamente para indisponerlos, es decir, para insistir en los hiatos que distancian y difieren unas cosas de otras, enseñándolos irreductibles e inconmensurables. Cualquier disposición de la cotidianidad juega a hacer posible la unidad de lo dispuesto en la rentabilidad de algún funcionamiento. La instalación como obra repite ese juego, pero lo mantiene —por su problemática construcción del espacio— en un balance estricto y estéril.

En el caso de Virginia Errázuriz, imagino que esa esterilidad —vigente en lo callado y apañado, en lo yerto y lo paciente de los elementos, en su insignificancia: su desdicha— designa al espacio como desierto. El desierto es la zona del descarrío y la infelicidad.

## 2

Hablar de códigos, de reglas de significatividad de los objetos —como elementos— supone insistir en el lenguaje. Pero no se trata del lenguaje como técnica de la comunicación. De acuerdo a ésta, nuestros comportamientos estarían ya virtualmente prescritos como actuaciones de uno o más códigos de base. Esto es, sin duda, un argumento concomitante de las instalaciones de Virginia Errázuriz, factor de su eficacia crítica. Pero me parece que lo más decisivo es aquí lo incommunicable, lo indecible, lo que rehuye toda técnica de la comunicación, todo uso informativo y performativo del lenguaje y sus señales. Lo indecible es una cierta opacidad de la comunicación, un encandilamiento, el silencio.

Considerada estrictamente, una instalación es silenciosa. No creo que se viese refutada esta afirmación por el hecho de que muchas instalaciones integren a su maniobra y a su dispositivo el sonido, el ruido, el murmullo. El silencio de las instalaciones les viene de ser emplazamientos: juegos de espacio. El espacio es silencioso. Del silencio espacial de las instalaciones pueden recién emerger —siempre abruptamente— los sonidos, los rumores y estridores.

En las instalaciones de Virginia Errázuriz —particularmente en ésta— presiento el zumbido monótono e inhóspito de las bujías encendidas, del flujo eléctrico. (Ciertamente que se lo ha podido oír en la primera exhibición de *Trama-Des-Trama*). Sería ese rumor la signatura del espacio. Lo sería, porque se ha ope-

rado en él —única constancia, única medida hueca del tiempo de la instalación— un efecto amplificador, que sin embargo, se solapa. Tal como las bujías están adosadas a lo que deben iluminar, fingiendo con ese encandilamiento el que habría algo verdaderamente que ver, ese rumor haría perceptible la mudez de las cosas.

La disposición del espacio elabora aquí esa amplificación como de *close-up* (de acuerdo a la cual comparece cada elemento) como la presencia del silencio. El silencio —en el modo de la taciturnia, del tragarse las palabras o, meramente, del no poseerlas— nos marca (a nosotros, en estas zonas desprotegidas, cuyos nombres apenas componemos en el deletreo de lo que tenemos a mano, de señales inciertas) con la marca de un padecer y una infelicidad.

Pero si la operatoria general de las instalaciones de Virginia Errázuriz es la de las señales, algo debe ser señalado en ellas a través del arrasamiento y de la crítica de los elementos; si la desorientación hace visible la urgencia de la orientación algo deben ellas decirnos —tácitamente— sobre ésta.

Reparo en los ademanes que dejan su huella palpable en la instalación, ademanes de tanteo y de tiento. No son distintos de aquellos por los cuales una mujer —estas tareas se llevan secularmente en el anonimato de lo femenino— arregla calladamente un ámbito, abriendo distancias y vecindades, posiciones y relaciones, conforme a una estética precaria, que haga, aún en lo yermo, siquiera por un menudo lapso, amable la sobrevivencia. Arreglar, en un cierto sentido del término, antes de ser la disposición arbitraria de los objetos, o su ponerlos en regla, es un arreglársela con lo que se tiene a mano.

Según creo, las instalaciones de Virginia Errázuriz están selladas por la manualidad. En este sentido decía que cada elemento conserva la estela del ademán que lo puso, como si recién se ausentara de su superficie, casi como una caricia. Es quizás la huella de la pintura —menuda pincelada de amarillo y magenta sobre los amplios triángulos de madera de álamo— en la instalación.

## PAIDEIA DE JUAN DOWNEY

### I

La producción de Juan Downey cubre poco más de un cuarto de siglo, entre 1965 y 1993. Su fuerza no está en la continuidad de un oficio o en la coherencia de un estilo, sino en la unidad de una intención, de una misma idea, profundizada con admirable tenacidad a través de la exploración de diversos medios y formas. La consideración de su obra, que ahora se ofrece en la clausura involuntaria estipulada por la muerte, depende de cómo interpretemos esa intención. Pero la riqueza de los trabajos de Downey, esa especie de reflexividad intensa que les es propia, lo dificulta. El doble movimiento con que, por una parte, parecen atraernos, insistentemente, hacia el dominio de sus claves principales, mientras que, por otra, reticentes, las mantienen como reservadas en la pulcritud de la ejecución, en la medida elocuente del discurso, en la seducción perceptiva y en el compromiso de los afectos, nos advierte de antemano sobre lo problemático que resulta el intento de conjurar el secreto de esta obra. Pasa con ella lo que dice el historiador del arte Leo Steinberg sobre la naturaleza del signo artístico en el video *Information Withheld* (1983). Contraponiendo el funcionamiento de las señales de circulación urbana —que deben ser unívocas, perfectamente convencionales, de comprensión instantánea— con el ejemplo de la pintura de Miguel Ángel *Madonna y Niño con San José* (Tondo Doni), Steinberg arguye que no es posible decidir si la Virgen le alcanza el niño a San José o si lo está recibiendo de él, y que esta “indeterminación del gesto” patentiza la “ambigüedad que define la naturaleza del niño”. Indica, en consecuencia, que “las imágenes artísticas cautivan la mente porque se benefician de una información retenida”. La observación no sólo se aplica —de una manera especular que es característica de Downey— a la estructura irónicamente estratificada de la reflexión sobre lo sígnico que despliega ese video, sino a la totalidad de su obra. Sólo que esa “información retenida” que nutre la polisemia del arte no es tal que el artista la sepa y se la guarde, para capitalizar retóricamente el efecto fascinante de la persuasión, sino que consiste en saber que, inevitablemente, algo debe quedar guardado siempre (sin que pueda saberse qué, sin saber siquiera si es algo), a fin de que algo, no importa qué, trivial o decisivo, pueda ser sabido, dicho y comunicado, hecho o pensado siquiera. Para nosotros, espectadores de su obra, la muerte de Downey opera al modo de esa retención.

Una interpretación que pende de lo retenido tiene proclividad de volverse interrogativa, de atender celosamente a las señas que puedan orientarla y, aun más, de tornarse dócil a ser enseñada. Y creo que se puede decir que una cierta comprensión, uso y ejercicio de la enseñanza —del mostrar y visibilizar, del señalar, señalar, signar y significar, del formar, informar y comunicar, y también del dejarse educar— ha sido la pasión del arte de Juan Downey. Voy a llamar a esta enseñanza con su viejo nombre griego: *paideia*, que designaba la formación del ciudadano. La impresión más inmediata de extravagancia a causa del empleo de este nombre se puede atenuar aludiendo a la eficacia documental de muchos de los trabajos de Downey —y, desde luego, esa eficacia no se restringe nunca a aspectos meramente didácticos— y a su infaltable consideración de los contextos sociales en que gravita la fuerza del arte, así como a la aptitud de este último para proponer experiencias ejemplares de comunicación, diferentes de aquellas que reproducen los modelos dominantes y rutinarios de una colectividad determinada. En todo caso, supondré que bajo la rúbrica mencionada se puede concebir la intención fundamental del ejercicio artístico de Downey, como el fomento de una libertad que no es contradicha —a pesar de las apariencias— por la idea de la “información retenida”.

## II

La relación entre arte y sociedad se concibió por largo tiempo en términos de formación, educación, *paideia*. Si, en general, la imagen es el medio del arte, durante todo ese tiempo se confió en su capacidad para condensar y vehicular sentidos relevantes con vistas a configurar la pertenencia del individuo a la comunidad. Esto no tiene que suponer obligatoriamente la asignación al arte de una misión ancilar, orientada a la ilustración del conocimiento que el colectivo tiene acerca de su lugar en el mundo o en la historia y de los valores que presiden su existencia, de sus grandes conflictos destinales o de las pautas trascendentes según las cuales se distribuye la multiplicidad de la vida social; tampoco tiene que implicar que el arte deba dirigirse al realce del poder establecido, si bien un “arte *paidéutico*” nunca excluye de su eficacia uno o más de los rendimientos que acabo de mencionar. En todo caso, aquella confianza en la capacidad de la imagen envuelve, con mayor o menor énfasis, el reconocimiento de una originariedad de la misma, ya porque posee un dichoso vigor que le es insustituiblemente propio en

la acuñación de sentido, ya porque es una vía de acceso a sentidos que de otra suerte no devendrían manifiestos.

Incluso, desde un punto de vista histórico abstracto, se podría hablar de toda una época dominada por la concepción *paidéutica* del arte —referible muy genéricamente a Antigüedad y Medievo—, a la cual se opone la concepción estética, propia de la modernidad. Semejante concepción, en lugar de relacionar la imagen prioritariamente con el intelecto, la vincula con el sentimiento. Ello no despuebla a la imagen de sentido, pero sí torna a éste esencialmente inestable, referido al punto de vista y a la experiencia individual, y tiende a disociarlo de los patrones de verdad a los que permanecía referido el arte *paidéutico*.

Por lo menos dos cambios fundamentales pueden acusarse en esta concepción, enfrentada a su contraparte. El sujeto es liberado para proponer o decidir sentidos a partir del juego de sus capacidades perceptivas, emocionales y reflexivas, sin verse necesitado de acreditarlos en conformidad con una sanción social preestablecida. Pero simultáneamente, y a partir de las mismas razones que hacen posible esa libertad, queda excluida para él la realización de esos sentidos en la *praxis* vital. La experiencia estética es considerada como una esfera en que el individuo queda transitoriamente eximido de sus responsabilidades sociales expresas, exceptuado del ritmo administrado de su cotidianidad como sujeto de trabajo, de conocimiento, de obligación y decisión moral, y de inscripción política. Ciertamente, también aquí podrá probarse una pertenencia al colectivo, sólo que esa prueba es indirecta y, más que una prueba, es una especie de postulado. Así, el placer que declara el juicio estético va unido a la postulación de la pertenencia al grupo: a una comunidad que desde luego es virtual, la de los que libremente pueden comunicar a propósito de ese juicio, que el emisor enuncia sin hallar en el fundamento de su apreciación ninguna peculiaridad que no pudiese presuponer también en los otros; llevado hasta el límite, el grupo de pertenencia es la humanidad, como idea de un intercambio no coactivo. En este sentido, la modernidad artística encierra un potencial *paidéutico*, en cuanto confía —al menos en principio— en la aptitud formativa de la comunicación estética,<sup>1</sup> e incluso puede llegar, en términos radicales (que alcanza cuando se desarrolla críticamente la comprensión que ella tiene de sí misma y de sus vínculos con el mundo vital), a apostar a su capacidad para impulsar una rearticulación del sentido mismo de lo social.

---

<sup>1</sup> La idea de esta aptitud contribuyó decisivamente al concepto moderno de cultura. Con seguridad el documento fundamental de tal idea son las *Cartas para la educación estética del hombre*, de Friedrich Schiller.

### III

Me parece que habría que ubicar a Downey en la huella de una modernidad empujada hasta su conciencia: hipercrítica, que retoma el camino de un arte *paidéutico*, cuyo celo es provocar la respuesta reflexiva de los receptores acerca de su propia inserción en un tejido social altamente imbricado, en el cual ya no es posible separar con limpieza la bruta facticidad y el velo de la simulación, el aparato categorial de nuestro pensamiento y el juego asociativo de las ocurrencias. “El arte —señala Downey en una declaración de 1969, ligada a la elaboración de sus ‘esculturas audio-cinéticas electrónicamente operadas’— se ocupa más en pensar acerca de lo que las gentes experimentan que en producir objetos”.

El interés central de Downey se ha dirigido, pues, a los procesos de generación, transmisión, circulación, recepción y evaluación social del sentido, más bien que al efecto de la belleza. El equilibrio constructivo, la nitidez de la presentación y el *appeal* sensorial de sus trabajos no son fines en sí mismos, sino que obedecen a la imprescindible economía crítica del análisis del sentido, que exige tanto mayor definición y perspicacia, cuanto mayor es la sobredeterminación de sus procesos codificatorios y la implicitación de las relaciones de desciframiento.

Probablemente lo que tendría que ser considerado como el momento paradigmático en la maduración de este programa sea la *performance* que presentó Downey en 1972, en el Everson Museum, con el título *Plato Now*. Nueve *performers* están sentados frente a una amplia pared. Llevan electrodos y audífonos; separados de la interferencia de los ruidos ambientales, las ondas alfa de su actividad cerebral son traducidas a impulsos eléctricos que gatillan grabaciones con parlamentos de los diálogos platónicos: el motivo general es el célebre símil de la caverna (al comienzo del libro VII de la *República*), uno de los relatos fundacionales de la *paideia* occidental. A la espalda, nueve monitores muestran en sus pantallas los rostros de los *performers* en meditación. Más atrás evoluciona el público, cuyas sombras son proyectadas a la pared a la que miran los actores.

La *performance*, desde luego, no está destinada a ofrecer una ilustración —ni siquiera crítica— del “mito de la caverna”. Por el contrario, hace manifiesta la dificultad —o aun la imposibilidad— constitutiva de toda ilustración. El símil platónico muestra la condición de los humanos, prisioneros en el mundo umbrátil de los sentidos, y la aventura, tan necesaria como dolorosa, de su conversión a la verdad —a lo invisible: de esa suerte queda establecido el divorcio entre filosofía y arte como principios que rivalizan por la crianza del ser humano. Sería ocio-

so indicar analogías puntuales entre el símil y la *performance*, no porque no las hubiese, sino porque el debate que se entabla entre ambos incide en otro nivel: ambos son escenificaciones de la fábrica de la representación. La diferencia que subsiste entre los dos —el punto en que incide la revisión downeyana del símil, y que define el “ahora” a que éste es convocado—<sup>2</sup> se anuncia irónicamente en la posibilidad (técnica) de graficar lo que allá permanecía ingraficable, lo más invisible de todo el símil: la actividad mental, el trance meditativo, el silencioso movimiento de las ideas, que se abisma en la intimidad de su secreto al tiempo que nos entrega de manera puramente azarosa su (incorroborable) reflejo textual. La *performance* puede ser entendida como un desmontaje de la pretensión de fijar un centro remitente e irradiante de las representaciones, que es en sí mismo irrepresentable. Pero no es menos una crítica del arte representacional como fábrica de la ilusión, es decir, una crítica al fundamento mimético del viejo arte paidéutico, fundamento que —conviene subrayarlo— sigue aportando beneficios enjundiosos a los efectos fascinantes del arte estético.

#### IV

Habría razones para pensar que Downey acentúa la idea moderna de que el arte es cosa subjetiva. Característica suya es defraudar el eje referencial de la obra en el juego de espejos abismal de la incertidumbre perceptiva, que explora a partir de sus reflexiones sobre el enigma de *Las Meninas*, de Velázquez<sup>3</sup>. Pero también la constante remisión de los elementos informativos y documentales de sus trabajos a los contextos y fondos biográficos y autobiográficos pareciera sugerir que la realidad no es más que el producto virtual de una multitud aleatoria de asociaciones subjetivas. No obstante, en esos trabajos hay siempre un índice indeleble de realidad, sólo que ésta no se constituye como polo sustantivo de la representación, sino, más bien, como su vacío.

El primer índice que subraya la obra de Downey es la complejidad de lo real. Esta complejidad no se debe a la precariedad de los instrumentos humanos

<sup>2</sup> En un dibujo de 1972 que sirve de pazita para la *performance*, Downey escribe con letra estencilográfica la leyenda “Plato Revisited”, tacha en cruz la palabra “revisited” y bajo ella graba con iguales caracteres la palabra “Now”.

<sup>3</sup> Downey refiere como una experiencia casi orgásmica sus reiteradas visitas a la sala de El Prado que aloja la célebre pintura, durante el verano de 1962. Esta experiencia está en la base de los videos *The Maids of Honor* (1975) y *The Looking Glass* (1976) y de la video-instalación *Venus and Her Mirror* (1980).

de aprehensión y comprensión, como cuando se afirma que la realidad es, en último análisis, inabordable para nosotros, que es fundamentalmente misteriosa debido a que sus causas y principios nos quedan ocultos. La complejidad de lo real no nos lo distancia. Es, por el contrario, la consecuencia directa de su absoluta proximidad: si la realidad es compleja, ello se debe a que no podemos separar de ninguna de sus instancias el trabajo a la vez encriptador y descifrador de nuestro dispositivo sensorial, comprensor y comunicativo. La complejidad de lo real consiste en que éste es experiencia, y en que ésta, a su vez, no sólo no puede ser definida jamás como la controlada proyección de un sujeto, sino que tampoco puede nunca ser confinada dentro de los muros de una identidad individual aislada. “La conciencia —apuntaba Downey— es una experiencia colectiva. Es la mutua observación de los miembros de un grupo lo que suscita el darse cuenta y el crecimiento.”

Se podría decir que el despunte fundamental de esta convicción está en la idea de “energía invisible” que dominó el primer periodo de la producción de Downey (esculturas, dibujos, instalaciones, *performances*), hasta 1971 y que tiene uno de sus ejemplos más elaborados en la audio-instalación *Electronic Urban Environment* (1969). El concepto de realidad que se define en ella tiene un formato de campo, en que se superponen unos a otros tipos diversos de energía que forman el tejido mayoritariamente imperceptible de la experiencia humana: el universo no es “un conjunto de partes independientes, sino un sistema superpuesto de energías”. De hecho, la suposición de que hay referentes últimos, polos extremos de remisión, puede ser achacada, precisamente, a esta implicación, la cual nunca es completamente despejable, en la medida en que ella se debe al modo en que nuestra propia experiencia se construye.

De la complejidad de lo real se sigue el segundo índice: su indominabilidad desde un centro, equivalente al carácter finalmente ilusorio —o lo que remata en lo mismo, dispersivo— de todo centro. Las obsesivas espirales que pueblan los dibujos de Downey —y que delatan, a un mismo tiempo, la impronta dactilográfica como huella visual de la presencia humana y la rejilla tecnológica de la percepción— insisten sobre todo, y con obstinación, en el doble vértigo de la concentración y del indefinido ausentamiento que ésta, con su mismo celo, denuncia. Ninguna instancia de lo real puede ser comprimida, salvo por violencia, a una horma única de sentido. Y esa violencia compresora, donde quiera que se ejerza, deja el rastro indeleble de lo que suprime. Downey interroga tenazmente esta violencia, ya en el terreno de la política de los cuerpos como en el de los

cruces entre la historia político-económica y la cultura. Muestra de lo primero es la instalación *About Cages* (1987): de dos jaulas, una contiene pájaros reales y la otra uno proyectado en un monitor de video; sobre las jaulas, dos parlantes emiten, respectivamente, la confesión de un torturador de los Servicios de Inteligencia de Pinochet y lecturas de pasajes del *Diario de Ana Frank*: a través del diálogo reservado de experiencias limítrofes, la obra invita a meditar sobre la radical arbitrariedad del poder. El segundo terreno mencionado formaba la base de su último proyecto, *Hard Times and Culture*, del cual sólo alcanzó a realizar el primero de una serie de tres videos (sobre la Viena del cambio de siglo). Pero, en todo caso, en la violencia en cuestión, Downey advierte un rasgo tipificador, cada vez más acentuado, de la cultura occidental. Su insistencia en evidenciar la complejidad de lo real tiene como uno de sus objetivos mostrar que ella, por sí misma, es una denuncia de las estrategias occidentales de poder, de su obsesivo afán por contrarrestar la alteridad.

El corolario de estos dos índices es la libertad, convertida en interés prioritario del arte, pero no como afirmación de la individualidad artística creadora, sino como proyecto de una comunicación configuradora de comunidad.

## V

Todo arte paidéutico es político, en la medida en que toda propuesta de *paideia* articula la necesidad social de la formación del sí-mismo, tanto en el plano individual como en el colectivo. Esta marca política es notoria en Downey. Pero éste se distancia decididamente de la *paideia* que forma sujetos a partir de hormas consolidadas de sentidos y de comportamiento, en las que aquellos son, de un modo u otro, forzados a calzar. La *paideia* de Downey es emancipadora. Su fuerza política no estriba en la eficacia representacional, en la organización de las pasiones o en la condensación simbólica de la imagen, sino en la operación, en la multiplicación de las variantes retóricas y en la constante interpelación a las opciones de sentido del espectador a partir de la experiencia de cada cual. De hecho, su interés por lo interactivo —que alcanza un nivel de agudeza tecnológica con el *Bachdisc* (un video-disco digital que estructura, en correspondencia con las leyes de la fuga, trece versiones de una pieza del *Clave bien temperado*, realizado en 1988)— está prefigurado tempranamente en la voluntad de incluir al espectador en el juego de la obra como operador del mismo, tal como ocurre en las escultu-

ras cinéticas *Invisible Communication* (1967) y *Against Shadows* (1968). En lugar de imponer al espectador patrones de comprensión preestablecidos —habitualmente, de manera implícita—, el deseo de Downey es “cortocircuitar significantes para destellar sentidos personales y nuevos a la audiencia”. La de Downey es una auto-*paideia* que abre el sí-mismo a la multiplicidad de cruces interculturales que, de hecho, lo determinan: la constante autobiográfica de su obra no se debe a un solipsismo de artista, prendado de la aventura de su propia creatividad, sino que es una provocación a reconocer que la individualidad está conformada por procesos de hibridación cultural que tienen densidad histórica.

La exploración que emprende Downey en 1973 con el proyecto *Trans Americas*, y que busca “recuperar la propia cultura”, corresponde a esta intención. Al margen de los fundamentalismos indigenistas que suelen acompañar la “búsqueda de las raíces”, el interés explícito de Downey va dirigido a la arquitectura social de las comunidades así llamadas “primitivas”. Aquéllas que él mismo denomina sugestivamente “formas sociales de tejido laxo”, y que están asociadas con las construcciones impermanentes en la selva, las cuales traban una suerte de pacto originario con su entorno natural (así, en *The Abandoned Shabono*, 1978), ofrecen señas merecedoras de reflexión y de elaboración para las alternativas de rearticulación social que se hacen, en el contexto contemporáneo, cada vez más imperiosas.

Un derrotero que siguen esas señas puede avizorarse, creo, observando cómo se invierte aquí la retórica downeyana. En la exploración y apropiación de los monumentos artísticos y arquitectónicos de la tradición occidental, Downey se vale preferentemente de estrategias irónicas, que le permiten llevar a cabo los movimientos típicos del distanciamiento crítico y de la aproximación hasta lo grotesco. En cambio, cuando se trata de la relación con el mundo indígena, los nativos son quienes ejercen la ironía y también —en esa misma medida— son los agentes de la *paideia*. Esta inversión trueca el concepto inevitablemente discriminatorio de lo “primitivo” por la valencia de lo “arcaico”.

## VI

A guisa de precursor, Downey indagó formas no-identitarias de construcción del sí-mismo que el sujeto de la modernidad tardía —o del fin de la modernidad— habría de emprender en un espacio social donde (como insinuaba antes)

no es posible ya distinguir con acribia la diversidad de capas y dobleces que conforman su experiencia. Desde el punto de vista emancipador, lo que importa aquí no es establecer criterios trascendentales de discernimiento donde éstos ya sólo son posibles como ilusiones, sino modos de operar e interactuar que posean la virtud de despertar lucidez acerca de los complejos sígnico-semánticos, emotivos e imaginales que afectan de manera vinculante nuestra conducta, nuestras relaciones y nuestros cauces de pensamiento.

Probablemente la noción decisiva a este propósito sea la de *shifter*, que Downey toma a préstamo de Lacan —*shifter* es el indicativo que “designa al sujeto de una enunciación pero no lo significa”<sup>4</sup>—, para titular uno de los videos determinantes de la serie *The Thinking Eye (Shifters, 1984)*. Me inclino a ver en él un principio fundamental de las estrategias irónicas a que aludía más atrás. En clave downeyana, el *shifter* marca, por una parte, la exención categorial del sujeto, esto es, la imposibilidad de encuadrarlo —como haz impermanente de experiencias— en un marco categorial (y esto quiere decir, a la vez: identitario), como quiera que éste se defina. Pero también señala la irrupción del otro, como aquél que exige por principio esa exención. Es la aparición en última instancia irreducible del otro la que reclama del sujeto una acción, un gesto, un sesgo, que consiste en embragar, en cambiar de forma, de registro o de modo, de intención o de medio en el curso de una misma operación, la cual en virtud de ese desplazamiento sufre la dislocación y el metabolismo de su sentido.

El *shifting* es aquel tipo de gesto emancipador en el cual busca educarnos el arte de Downey y es, quizá también, el término que mejor define la comprensión que éste tenía del arte: una apertura radical a la alteridad, experimentada como la condición que hace posible la comunicación. De ahí, pienso, se puede sostener que la emancipación estriba para Downey, primero, en explicitar múltiplemente la trama de condiciones y determinaciones implícitas en la comunicación, entendida como proceso de construcción del todo social. Emancipar, según esto, es ofrecer al individuo oportunidades para elucidar la trama de lazos en que está inserto y, por así decir, cautivo de la identidad que aquellos le dictan, y sugerir de este modo vías para la modificación de esa trama. Pero esta elucidación tiene límites, y el reconocimiento de los mismos es también, en un segundo sentido, emancipador. Aquello que es radicalmente inelucidable, lo que opone siempre una residualidad insuprimible a todo afán de esclarecimiento es el enigma del sí-

---

<sup>4</sup> Cf. Jacques Lacan, “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano”, en *Escritos, 1*.

mismo, el infundable pliegue de lo real que hace de los meros acaecimientos experiencia. El sí-mismo —amor y muerte, poder y entrega, saber y olvido, comunión y abandono— es la implicación indeleble, la retención que deja a toda información pendiente de su sentido; él mismo es, en una palabra, la alteridad como tal. Esta retención alteradora deposita en el proceso de la comunicación el sedimento de lo arcaico, como precioso material desde donde la comunicación germina, sin que ésta pueda jamás acuñarlo. La obra de Downey rebosa de momentos, que oscilan a veces entre lo lírico y lo encantatorio, en los cuales se alberga ese material precioso. Así, en *J. S. Bach* (1986), otro video decisivo de la serie *The Thinking Eye*, Downey inscribe dos veces, con infinita ambigüedad, el momento letal: una, en la frase “la tierra no volverá a ser la misma: mi madre ha muerto”, que refiere al fallecimiento de su madre durante la producción del video, pero que también es atribuible a Bach, y otra, en la imagen del solitario jinete que oscila con dos caballos sobre el paisaje nevado.

Tal vez no haya en la obra de Downey mejor paradigma para el *shifting* que el de la comida. En el guión del video admirable *The Laughing Alligator* (*El caimán con la risa de fuego*, de 1979), Downey habla de su deseo de ser comido como “demostración de la arquitectura fundamental. Habitar, residir tanto física como espiritualmente dentro de seres humanos que eventualmente me comerían.” El periplo del proyecto *Trans Americas* lo llevó hasta los Yanomamis del Orinoco, que son, por decir así, caníbales póstumos: se comen a sus difuntos, por amor, para asegurarles la inmortalidad. Enfermo de malaria, Downey supo por boca de uno de ellos que, de morir, lo comería, de tanto cariño que alentaba por él. “¿Era eso amor verdadero? ¿Es esto la cumbre de la arquitectura funeraria?” La de Downey es obra de arte en el alto sentido, porque es obra pensante. En el ápice de una cavilación interminablemente expuesta a lo retenido, Downey, que se formó como arquitecto, fue a la vez Downey, artista, comunicador, pensador: entre tanto, y a la manera de un discreto atisbo, arquitectura y comunicación se entretejen en la comida, como ejemplar, y paradójica amorosa experiencia de apertura al otro.

Santiago, febrero 1995

## MEMORIA A TRES MANOS

El trío impenitente Truffa-Cabezas-Leyton gravita desde hace una década, sin que su inscripción en la plástica nacional sea obvia desde ningún punto de vista. Comparecieron con desplante en una muestra que dejó su huella: *El enemigo público* (1985). El título fue tomado de una vieja película en que James Cagney, personificador eficiente de *gangsters* y de sujetos al borde de sí mismos, rendía una de sus tantas hipérboles histriónicas. La muestra apostaba doble, y triple. Abruptamente se desentendían de la estrictez conceptual, que ya entonces evidenciaba el *rigor mortis* de su lúcido y breve dominio. Proclamaban, en su desenfado y chillonería, una experiencia de acoso, que en la metáfora del título fílmico daba a entender su aspiración de protagonismo negro y buscaba devolver golpe por golpe a través de la agresividad visual y sígnica. Por último, en medio de la afirmación efusiva de la pictoricidad vigente por esos años, marcaban un territorio ambiguo. Prioritariamente manuales, voceaban a la vez su perplejidad ante el formato, y ejercían el recelo ante la signatura individual, y la duda acerca de la unidad del soporte y del gesto.

Se diría que eso proporcionaba una plataforma, si no sólida, al menos incipiente y provocativa. Considerada desde ese ángulo, *La moda mata* (1986), que fue la primera exposición en que el trío compareció como tal, debió ofrecerse como una confirmación. Los aprontes de *neo-pop* hirsuto de la primera muestra jugaban a exacerbarse. Se tenía, pues, la base de un programa. Además (y descontada la amistad), ¿qué otra cosa podía suministrar la argamasa suficiente para mantener unidas en plan de trabajo y afán de exhibición común a tres miradas que, a fin de cuentas, enseñaron desde un comienzo una apreciable desemejanza?

Pero ¿después? Y no diremos un después lejano: ya en *Soberbia* (1987) y, luego, en *Mi nombre es legión* (1988), el cambio de códigos y registros, de estrategias de figuración y de claves estéticas era obvio. A tal punto que más de alguien pudo inclinarse a pensar que, más —o menos— que obvio, era sospechoso. Sucesivas incursiones, largas estadias —Truffa y Cabezas en España, Leyton en Francia—, tentativas y ocupaciones varias aportaron más materiales a la insinuada diversidad, hasta disipar completamente la impresión inicial de un posible emplazamiento programático.

Consideradas las cosas en su conjunto, salta a la vista que este trío ni se ha cuidado ni se cuida de proporcionarse tal emplazamiento. No son programáticos,

así, en total, si por programa, en pintura, se entiende el modelamiento de una objetividad visual por un principio de representación. Cada cual desarrolla aquí su cuento, e incluso estos cuentos particulares han experimentado, a lo largo de los años, cambios y hasta saltos muy visibles.

Por eso mismo, la persistencia del trío —un modelo de producción que no tiene nada de usual en nuestro medio— merece alguna averiguación de sus causas.

Percibo en él, para empezar, una intensidad que está ligada al desnudo impulso de pintar: esto —la manera coincidente en que sostienen su porfía, sin más trámite ni argumento ni discurso— los une. Me explico: pintar es, en cierto modo, preguntar, y esto puede modularse de varios modos. Primera pregunta: ¿qué es la pintura? Y luego: ¿qué es lo pintable? Enseguida: ¿por qué pintar? Y pregunta sobre pregunta: ¿qué pintar? Y, en fin: ¿por qué pinto? Si una de todas éstas, la de este trío podría ser, sobre todo, la última. ¿Por qué pinto? Respuesta: pinto, para saberlo.

Un placer peculiar encuentran ellos en emprender esta averiguación asociados. Quizá incide en esto el auxilio que siempre presta la función del testigo. Pero advierto, también, una cierta permeabilidad mutua que se nutre de la estrecha vecindad, una disposición a dejarse interesar por los pequeños hallazgos del socio, de la socia, un traspaso a ojos vista o bajo cuerda, según sea el caso, de claves, de señas y motivos, guiños que se cruzan de unas telas a otras. Sin duda, la reciprocidad no es simétrica, y no necesito decir de qué lado hay más reserva, y de cuál más euforia: cualquiera lo reconoce.

Tercera cosa: la impronta de un cierto temple esotérico, que se anuncia por doquier, en los símbolos adivinatorios y los formatos estereotipados, en los paisajes secretos del ojo, el *rictus* sardónico de la muerte, la ensoñación del maniquí. Las veladuras, transparencias y aguadas, la sobre-exposición de la imagen, la lepra cromática, el esfumado y la *mise en abîme* conspiran, del lado de los procedimientos y los trucos, con ese temple. Pero no dice en todas partes lo mismo. El arco esotérico de los tres oscila entre el sarcasmo escéptico de Cabezas, el acendrado lirismo de Truffa, el repliegue meditativo de Leyton. El primero exige su figurativismo hasta el agotamiento de su fuerza de representación, sedimentando como en estratos códigos y códigos, traídos desde zonas heterogéneas, y que en su mezclanza y entrecruzamiento llegan a la mutua anulación, por exceso. Truffa suspende en campos de arcaísmo onírico sus paisajes y sus aves, los motivos de la retórica patria y, fascinadamente, la carcasa mujeril. Y Leyton juega el juego de la *perte de vue* inscribiendo la mirada en el foco de la mirada: paisaje crepuscular y curvo, e infinitamente remoto en su inmediatez.

Todo esto, y esa oscilación de que hablaba, me parece que sugiere un sistema (un sistema, digo, y no un programa); no sé, quizá me equivoque. Pero de uno al otro extremo del arco, se estira, con peligro inminente de saltar, lo que yo llamaría un hilo manierista; eso, sobre todo, los vincula. Me refiero al engaste de la representación en la representación y a la saturación alegórica. Como se sabe, la alegoría es la confesión de la impotencia de la imagen, el punto en que la visibilidad que a ésta concierne y en que ésta vive no da de sí lo suficiente para la manifestación de los sentidos —más valdría llamarlos presentimientos— que palpitan en ella. Muere la imagen, entonces, y su cadáver —aún visible— se desliza por el corredor que comunica con lo verbal, lo literario. Es el mismo punto letal, inquieto de presagios, en que lo visible se convierte en visión, la cual sólo puede encontrar en la palabra su elemento adecuado. Pero la palabra no llega a articularse aquí; que no nos engañen las inscripciones de algunos cuadros. En su lugar, hallamos el abecedario, arrojado al azar como una baraja de naipes. Como fragmentos para armar, sin plano ni guía.

Después de todo, lo que al principio —en las primeras muestras que fueron mencionadas antes— pudo creerse que eran signos puestos en tela de juicio con designio de crítica, más visceral que reflexiva, de la representación, no tardaron mucho en revelar su denso subsuelo oracular, su pertenencia al dominio de lo quimérico. Claro que no insinúo con ello que se trate de pintura iniciática, de convicto empeño mistificador; un soplo irónico pasa por todos los cuadros, y no sesga solamente las comisuras de las efigies y los íconos, sino que rige también en los procedimientos estandarizados que datan, igualmente, de aquellas muestras iniciales: las plantillas, el *dripping* y el *spray*. Pero es un hecho, creo, que se trata de una ironía protectora, y que ya desde entonces pesaba más el celo de la identidad agredida que el trabajo en su cuestionamiento.

Las primeras efusiones de estos pintores trinitarios expresaban el conflicto del yo artístico en tiempos de aguda indignancia. Sobrevivir significaba allí, para ellos, ejercer la individualidad provocativamente; como suele decirse, la mejor defensa es el ataque. La evolución ulterior insiste en el yo de manera cada vez menos extrovertida. Se convierte éste en el vórtice de la memoria. Leyton, Cabezas y Truffa pintan, se podría decir según esto, de memoria. Pintan para saber por qué pintan, hurgan en la memoria, coleccionando multitud de vestigios y de trastos, que convierten en retazos emblemáticos, para averiguar el secreto de esa determinación. La búsqueda es ciega, y el resultado improbable, porque cada nuevo encuentro vuelve a disparar los barruntos al espacio remoto de lo perdido.

Tal vez tienen conciencia de su derrota predestinada. Sería ésa, en todo caso, una manera de interpretar la casa que fabrican entre los tres, distribuyéndose fachadas, costados y techos (el motivo es reincidente). Es, quizá, la casa de la memoria. (La memoria es una casa, lo sabemos, y peregrina: recinto familiar que jamás hemos habitado.) Y casa que, como toda casa, protege y abriga, resguarda el *foyer* de la intimidad: lo que de ella vemos, las superficies dicharacheras o sonámbulas son distractivas, encubridoras en su respectiva elocuencia y transparencia; lo que de veras cuenta aquí es defender la memoria propia, su cúmulo de arcanos y su estela de enigma.

La cuestión es qué tanto más se puede estirar la hebra, cuándo el penúltimo pliegue, en vez de profundizar los augurios, amenace con trocarse en alarde. Un aire de riesgo, de límite, recorre esta exposición, aduciendo un suplemento de interés.

Hoy exhiben lo tres una exploración de los íconos, del formato y del soporte de la pintura, combinada con un recurso tecnológico, que lleva una mezcla de embeleso y de exasperación; recuerda, diría yo, las incursiones tempranas en la imagería pública del consumo, y desde luego prolonga los ensayos de gráfica de computador que poblaron *Ecuatorial* (1994). La propuesta “multimedial” —y la verdad es que uno podría expresar dudas acerca de su carácter efectivamente “multimedial”, es decir, acerca del estatuto que aquí tiene la relación con la medialidad tecnológica, porque la impronta artesanal (que no sólo se acusa en el esmero manual, sino también en los fardos mnémicos) es indeleble—, la propuesta se hace, hasta donde puedo discernir, a ciegas. Más que puesta a punto mediática, asistimos aquí a una cierta reposición de la “feria de variedades” que cautivaba antaño los asombros pueriles, con algo —o mucho— de espectáculo y de trampa, y con aquello otro, agazapado, latente, que era lo fundamental: sus enclaves agoreros.

En este doblez estriba quizá la fuerza principal del trabajo de los tres artistas.

*Septiembre de 1996*

# CRIMEN DE LESA LAMIDA

## I

*Satura* es el nombre de una ofrenda que los romanos presentaban a la divinidad<sup>1</sup>: en amplia bandeja, un cúmulo de primicias en el albor de la estación fructífera.

El vínculo comestible hizo que derivara en designación de un plato popular, elaborado con la mayor copia de alimentos heterogéneos de que se pudiese echar mano. "Olla podrida" es el nombre con que lo conocemos hoy. Como se ve, el trayecto entre la opulenta madurez y la putrescencia es breve.

El término literario que de allí mismo se toma supone ese trayecto: de punta a cabo.

De cuándo la palabra se convirtió en marca de escarnecimiento<sup>2</sup> no hay data, pero es posible que aquella cortedad tuviese que ver en el asunto. En todo caso, una cierta disipación de la divinidad entre medio de los hedores, una volatilización de la norma sagrada, es condición para que se instaure la sátira. Su relación con lo disipado es ambigua: odia el desorden que trae consigo la orfandad del mundo, pero guarda también un terco rencor hacia lo alto. Claro, no está por hacerse, así no más, cómplice del dislate, pero sabe que todo intento de prédica directa acaba (o ya empieza) en lo patético.

Juega, pues, a dos bandas, y siempre se reserva una tercera, la más secreta, tanto, que ni ella misma sabe bien de qué se trata.

Es probable que esto último se deba a su abundoso comercio con el lenguaje; mucho discurso entenebrece las propias intenciones, las más íntimas. Y la sátira tiene por regla la elocuencia. Impera en ella la retórica, pero no a favor del ornato y de la elegante vestidura del decir, sino para llegar al punto de hablar a calzón quitado. La suya es, pues, una retórica a contrapelo, que a cada momento se delata. De toda palabra que oscila en los aires llevada por su lírico *élan* la sátira se empeña en mostrar la estela de lastre fecal del que se desprende a cada instante para mantenerse en vuelo. Insidiosamente alojada en el corazón de la literatura, la sátira es decididamente anti-literaria.

<sup>1</sup> Ceres, la diosa agrícola.

<sup>2</sup> Satirizar es embromar a alguno, hacer de él público escarnio.

Algo parecido a esto veo en las pinturas de Enrique Matthey. Aunque abiertamente locuaces, fanfarronas casi, son cuadros que, por dentro, claman y reclaman la queda de su propia elocuencia. La saturada retórica que exhiben se profiere, también, a contrapelo. El suyo es un afán, diría yo, anti-pictórico.

Pintura que pinta contra la pintura... Si se piensa que decir esto es mucho, lo pongo de otra manera: lo que se celebra aquí no es una apoteosis —la divinidad se ha disipado ya, recordémoslo—, sino la ceremonia de una deposición. ¿Adónde quisiera asomarse el oficiante?

## II

Dos operaciones satíricas de rigor: acumular y mezclar. Las dos repercuten en una tercera (no hablo del secreto, sino del efecto): corromper. Puede que esto suene raro, si se piensa en el propósito moralizador que usualmente anima a la sátira. Pero ya se sabe que, literariamente considerada, la sátira es el género degenerado. Además, se trata de corromper algo para que otra cosa se depure. Así, la sátira, que no se desenvuelve jamás en el contenido únicamente, sino también en la forma, corrompe la forma para salvar el contenido, corrompe el contenido para salvar la forma. Sólo que hace las dos cosas a la vez; por lo tanto, lo puro y lo corrupto deben estar en otra parte. El doble registro —el doble sentido, que en su doblez, por último, es indiscernible— es su régimen fundamental. Por eso, su matriz es irónica: bífida, siempre; hendida como résped<sup>3</sup>.

La lengua es el centro de estos cuadros. Se la ve allí, refocilándose entre medio de los labios estereotipados de la seducción, dueña del único círculo, prevaleciente. ¿Arte visual? No, arte lingual. Retórico, por tanto. ¿Qué es la retórica, si no es el amaño de la lengua? Pero hay retóricas y retóricas. Unas se mantienen reunidas alrededor de la palabra, que es la elevación, la sublimación y el olvido de la lengua misma; otras habría que la devuelven a su fango primordial. La sátira juega, de una sola vez, a ambas cosas: es bífida, ya se dijo.

Decía que estos cuadros claman y reclaman la queda de su propia elocuencia. La raigambre de ésta, como de toda elocuencia, es histórica. No hay soltura ni facilidad sin ejercicio sostenido y transmitido en el tiempo, sin la memoria regular de las operaciones convenientes; no hay llegada para la soltura si el destinata-

---

<sup>3</sup> Órgano viperino.

rio es ajeno a esa memoria. Toda retórica vive de la verosimilitud —la sorpresa destella contra ese fondo—, y la verosimilitud es criatura de la costumbre.

La costumbre a la que se refieren estos cuadros se llama “historia del arte”, “historia universal del arte”. Con ella tienen que habérselas; de ella quisieran deshacerse. Quisieran deshacerse, sí, a pesar de las apariencias y de las señas de admiración por las figuraciones espléndidas heredadas de un largo pretérito. Para conseguirlo, las repasan: repasar la historia es, en las pinturas de Matthey, el reconocible ademán académico, petulante. Pero eso no es todo, ni con mucho. Lo interesante estriba en cómo la repasan. Aquí entra en escena el instrumento y aquella lengua fangosa, untuosa, de que hablaba. El pincel es una lengua que lame y relame la superficie, mórbidamente.

*Morbus* es la palabra latina que nombra la enfermedad. Su paso a los idiomas modernos está mediado por la pintura. Los artistas italianos del siglo XVI y de comienzos del XVII la empleaban, diciendo *mòrbido* y *morbidezza*, para hablar de las carnaciones muelles. Hay que dejar que se encicie el pincel, para que lo áspero se ablande, y se cumpla así esa obra sublime de la mimesis, que consiste en enseñar la carne de lo real transida de tiempo y presagios de deterioro. Tal es también el vicio del pincel glosomorfo de Matthey, sólo que éste ya no trata con lo real tempóreo, sino con sus imágenes perdurables, consagradas. Las ama y lastima con su turbio amor: maltrae lo duro que en ellas dura.

Ya sabemos cómo: acumulando y mezclando: corrompiendo, de-generando. Estos cuadros están hechos por el lamido perverso de la pictórica piel.

### III

Pero esta lengua no sólo especula con la molicie. También tiene su filo, y es filo cortante. Decapita. La pérdida de la cabeza —se la ve cubierta, aquí, muy a menudo, por la máscara, desfigurada por el aditamento, que, como varias otras que hay aquí, son metonimias ambas de la mutilación— deja como única cabeza de veras el culo. Sabemos en carne propia lo que éste piensa. Emblema de la pérdida, el capitel corintio, trozo naufragado, se sume en aguas sucias. Lengua taladora, sólo deja restos. Lengua letal, abortiva: lo que ella dice, nace muerto, obsoleto. Lengua arruinadora, sabe que en su afán tiene que terminar arruinándose a sí misma.

La inquietud que corroe a estos cuadros es, paradójicamente, la misma que

los anima. Buscan con desnudo —pero con desnudo que a cada pase amenaza con hastiarse— su propia abolición. Se prometen (sin mucha fe) que la muerte sería el postigo hacia otra cosa.

¿Arte lingual? Hasta cierto punto. Arte visual, después de todo, por el deseo de asomo que persiste.

La de Matthey es pintura que se va de lengua, que indiscerniblemente quiere amalgamar retórica y erótica, erótica y hierática. La cópula de palabra y obscenidad —la imagen sería esa cópula— es la batiente entre lo consagrado y lo banal, entre lo sagrado y lo profano. Jamás sabremos cuál es cuál, o si en verdad se trata de otra cosa.

¿Cuál es el otro lado de la carne?

Ni el oficiante lo sabe<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> ¿Cuál es el otro lado de la carne? Hablamos de lo sagrado en tentativa de adivinarlo. Pero no sabemos. Quizás el carnaval, las carnestolendas, el adiós a la carne como pura víspera, sea la única noticia que tenemos de ello.

## EL PODER Y LA GLORIA, EL DESEO Y LA MUERTE

Consecuente y coherente consigo misma, la obra de Gonzalo Díaz ejerce una tenaz interrogación del poder. De éste, las formas que inviste, sus instancias, sus relaciones y rasgos, sus mecanismos y procedimientos y —lo que seguramente salta más a la vista— las ínfulas de su institucionalidad son sometidas a un cuestionamiento tan insistente como agudo.

Pero tal interrogación no hace del poder, en ningún caso, mero *motivo* de representación artística. Aquí, el poder no es tema y, por eso mismo, el arte no asume la función de ilustrar una determinada tesis, sea cual fuere su origen, su intención o contextura. No se trata de una interrogación que se resuelva, pues, en el plano de las *representaciones*, sino de una que busca incidir en ese otro estrato, más profundo, más dinámico, más decisivo, en que se despliegan las *operaciones*. Precisamente en esto estriba el carácter explícito y exhaustivamente *político* que Díaz cree —con razón— poder atribuirle.

Del lado de la relación que desde el arte se establece con el poder, lo que interesa es que, con anterioridad a todo servicio representativo, esa relación ocurre, la mayoría de las veces no a sabiendas, de un modo tácito, en el propio trabajo de configuración de la obra. Por debajo del brillo elocuente de la imagen, si así puede decirse, por detrás del tema, ya en la fábrica de los procedimientos se ha decidido algo, se está decidiendo algo, *políticamente*, a propósito del arte. Ése —el de los procedimientos— es el estrato en que Díaz busca laborar con porfiada exigencia de lucidez.

Entonces, si la interrogación de que hablo es política de punta a cabo, ello no se debe a ninguna voluntad de propaganda metafóricamente condicionada, ni a un programa de didáctica social; tampoco se trata de cursar en el orden de la visualidad un determinado esquema de crítica previamente establecido. En todos estos casos, el arte se perfila en un nexo de subordinación, como extensión o instrumento del poder, que si no es del establecido, es de aquél que se proyecta. La relación de arte y poder que así se define es, de una manera u otra, externa, incidental. Y lo que interesa a Díaz es precisamente lo contrario: le interesa la inherencia del arte en el poder, en su puesta en forma institucional.

Ocurre que la puesta en forma parece requerir de suyo la agencia artística, es decir, un cuidado de la *presentabilidad*. Ocurre que el carácter institucional del poder encierra un cierto compromiso con los recursos del arte. Hay, alojado aca-

so originariamente en la operación del poder social, un requerimiento de *prestigio*, que no se satisface solamente con el despliegue de la parafernalia simbólica, sino que deposita en ésta la eficacia misma del poder: su eficacia para identificar, congrega e integrar a los sujetos, en una palabra, para *seducirlos*<sup>1</sup>. Basta pensar en la erección de los grandes edificios públicos, en la proliferación urbana de las efigies monumentales y también en la coreografía de los actos solemnes en que se reproduce una y otra vez el vínculo político. Cada una de estas instancias, las cuales invoco a título de ejemplo en virtud de su notoriedad, integran el repertorio de una *gestualidad del poder* (cuyo carácter tendría que ser referido, en última instancia, a una determinación primigenia del poder como gesto), que no tiene una función meramente decorativa o declamatoria, sino que es inseparable de su construcción política, de su articulación en Estado.

A su vez, lo que en la tradición artística se denomina “obra” y, *a fortiori*, aquélla que viene realizada por el atributo de lo “grande” (la *gran obra*, dotada de una magnitud que es principalmente histórica, porque “hace época”) no se puede disociar sin dificultad de esa gestualidad. Lo que la obra *es* (su putativa gravitación ontológica y su perduración histórica, que se concibe como extensión de su ser) depende, a menudo subrepticamente, y en ocasiones de manera obvia, de su aptitud para ofrecerse como espacio y dimensión de los gestos del poder. La llamada “obra” *es* —o al menos suele ser— ese gesto.

Pero el trabajo de Díaz no se refiere a tales gestos en bloque, ni a las grandes totalidades en que se expresa de manera redonda el poder instituido; no se dirige a la correspondencia entre la proclamada entereza del poder y la magnitud de la obra. Tomar estas totalidades sin más —aun si es para criticarlas— equivale a sostener la tautología de la obra, en virtud de la cual ésta es lo que es. Y prestarse para tal sustento equivale a confirmar, por lo alto o por lo bajo, la tautología del poder.

Más circunspecto, más suspicaz, Díaz repara en los recursos a través de los cuales se configuran esas grandes totalidades, los mecanismos en virtud de los cuales, entre visible y secretamente, se profiere aquella doble tautología. Habiéndolos discernido, los agrupa bajo la idea de una *retórica de la reiteración*, que habla, a su vez, de una cierta *configuración del poder en series* (series de actos, de enunciados, de sujetos, y series de tales series), sin la cual éste no se construye socialmente.

Esta correlación entre reiteratividad artística y serialidad del poder marca la

---

<sup>1</sup> Para seducirlos, digo, en acepción fuerte y ontogénica, es decir, no para ganarse, mediante la insidia de la persuasión, la adhesión de sujetos preconstituidos, sino para constituirlos en tales, para seducirlos *en sujeto*, si se me permite ponerlo así.

inherencia que mencionaba, y que —presumo— ya se habrá visto bien que es doble: inherencia del arte en el poder, ciertamente, pero también, y a la vez, del poder en el arte. El nudo crucial de esta doble inherencia es designado por el concepto de *institución*, y tiene su instancia acaso más sobresaliente —por más evidente— en el *museo*. La estrategia de Díaz consiste en evidenciar ese nudo en su punto de máxima tensión, que es también, como se entenderá, el más inestable. Se sigue de esto que, atenta a esa doble inherencia y a la tensión que ella aloja indefectiblemente, la interrogación a que he estado aludiendo, la que rige en las propuestas de Gonzalo Díaz, apunta a lo que podríamos llamar, si cabe, un congénito *estado de destitución* que secretamente marca y horada a lo institucional en toda su envergadura y en todo su alzado.

La interrogación, digo, va dirigida a enfatizar los lugares de tensión en la trama del poder, en la compleja trama del poder y el arte. El logro de ese énfasis posee un vigor *sui generis*, que interrumpe la reiteración, que hace saltar la serie.

De esta indicación resulta algo así como una clave de encuesta para la elaboración visual de Díaz. Desde luego, no le asigno más que un valor tentativo y condicional. Pero si en su alcance provisorio posee una correspondiente pertinencia, entonces la tarea estribaría en averiguar cuál es la tensión que en esta particular obra se pone en escena. Sumariamente la enuncio: en el caso de esta instalación, se trataría de la tensión —o del nudo tensional— entre la ley, el tiempo, el deseo y la posesión; se trataría, en general, de una cuestión de fuerza. Dejo pendiente resolver hasta qué punto y en qué medida esa tensión atañe al desarrollo general del trabajo del artista.

Como sucede por lo regular en el trabajo de Díaz, un texto institucional da pie —literalmente— a la operación visual. Como en otras ocasiones, el texto está tomado del *Mensaje del Ejecutivo al Congreso Nacional proponiendo la aprobación del Código Civil*, monumento de la instalación republicana en Chile, que está datado el 22 de noviembre de 1855. El mensaje lleva las rúbricas del Presidente Manuel Montt y del Ministro de Justicia, Francisco Javier Ovalle, pero fue redactado por Andrés Bello, que también fue el autor eminente del código. En ese texto se escenifica la tensión de que hablaba.

En ese texto como *discurso*, sí, pero también, y ante todo, en ese texto como *texto*. Antes de examinar el discurso —lo que del tratamiento que le dedica Díaz

---

<sup>2</sup> República de Chile, *Código Civil*, Novena Edición Oficial actualizada a Julio de 1987, Apéndice actualizado al 3 de enero de 1987, Santiago de Chile: Editorial Jurídica de Chile, 1987, pp. 11-28.

me parece más indicativo, más incisivo—, una breve digresión sobre este último punto puede ser oportuna, porque atañe a una estrategia general de su trabajo. Es la estrategia de la relación entre texto y visualidad que aquí y en otras muchas propuestas se plantea.

La clave de esta relación es el desequilibrio. La vecindad entre ambos provoca recíprocos efectos alteradores, que desestabilizan la confianza habitual en el sentido y en las prácticas con que solemos asegurar su llana puesta en curso. Si por discurso puede entenderse la circulación continua de los significados al interior de una arquitectura predefinida, y por texto, la suscitación de efectos de sentido y, por eso mismo, de arquitecturas virtuales a partir del juego indeciso de los elementos,<sup>3</sup> lo que por causa de ese desequilibrio ocurre es una textualización ilimitada de la trama de imagen y texto. Ocurre un peculiar intercambio metabólico; ese intercambio adopta las características de un diálogo perverso entre ambos, una murmuración inquieta de los elementos, que deja de manifiesto lo que podríamos llamar la *zona del subtexto*. En esta zona de transferencias y relaciones mutuas, el texto funge como subtexto de la imagen, perturbando su verosimilitud codificada, y la imagen, a su vez, como subtexto del texto, dislocando el conjunto de mecanismos implícitos que regulan la aceptación espontánea —por sólita— de sus rendimientos significacionales<sup>4</sup>. En el trabajo de Díaz, es la zona dual y recíproca de un subtexto del poder (el arte) y de un subtexto del arte (el poder): vale decir, de lo que circula subrepticamente, reanudándose, en las repeticiones, y de aquello que se sustrae, lacunarmente, bajo las series; en suma, la zona de un cierto inconsciente de la relación.

Dejo aquí este breve apunte sobre el “texto”, y me dirijo ahora al discurso.

La sustancia del mensaje presidencial consiste en una explicación detallada de las innovaciones que contiene el Código Civil respecto del cuerpo legislativo vigente en el Chile de la época, relacionadas con otros códigos modernos que, sin contar el romano, se tomaron como base o modelo para su elaboración: el código español, el código francés, por ejemplo.

La primera de todas las innovaciones que allí se mencionan es la eliminación del derecho consuetudinario, la supresión de la fuerza de ley de la costumbre. Como la costumbre está hecha de tiempo, lo que en esto va implicado, y que

---

<sup>3</sup> Los “elementos” de que hablo no son, a secas, los “significantes”, sino también los “significados”; dicho de manera más amplia, los enlaces consuetudinariamente establecidos entre marcas, signos, señales, significaciones, sentidos y tópicos.

<sup>4</sup> Este desequilibrio empieza a abrirse paso, en la historia de la visualidad, a partir del “pie de foto”.

ha de interesarnos especialmente, es la reducción del influjo del factor temporal en la articulación del campo jurídico y en la jurisprudencia. Cito el párrafo en que se da cuenta del sentido que tiene esta innovación:

“El tiempo es un elemento de tanta consecuencia en las relaciones jurídicas y ha dado motivo a tantas divergencias en las decisiones de las judicaturas y en la doctrina de los jurisconsultos, que no se ha creído superfluo fijar reglas uniformes, a primera vista minuciosas, para determinar el punto preciso en que nacen y expiran los derechos y las obligaciones en que este elemento figura”<sup>5</sup>.

La ley, la ley escrita y codificada, aparece aquí dotada de una capacidad peculiar para contener la eficacia del “elemento temporal”, que nutre el vigor de la costumbre. Esa capacidad —esa *fuerza* vinculada a la fijación de la norma— se instala y se ejerce, por cierto, a costa de una cierta minuciosidad, que (no estará de más recordarlo) suele ser el punto flaco de todo dispositivo legal.

Tras esta primera puntualización, el mensaje se extiende sobre las materias fundamentales en que se detalla el orden de lo civil: el nacimiento y la extinción de la personalidad, en relación con la posesión provisoria de los bienes, los derechos maritales, los diversos tipos de filiación, la mayoría de edad y la potestad paterna, el dominio, uso y goce de los bienes raíces, el régimen hipotecario, el público conocimiento de las fortunas territoriales, la transferencia y transmisión de dominio, la nomenclatura de la posesión, el usufructo y la propiedad fiduciaria, las servidumbres, el derecho de sucesión, los contratos y cuasicontratos, las obligaciones, el censo, el contrato de sociedad, las convenciones y créditos, unidos éstos al discernimiento de sus clases, las prescripciones, la obligatoriedad de los instrumentos públicos y privados. El mensaje concluye con unas observaciones generales para justificar el detalle de ejemplos y corolarios que engruesan el catálogo de las reglas y para ponderar y recomendar, en fin, la vasta empresa de codificación acometida.

El párrafo escogido por Gonzalo Díaz pertenece al contexto en que se detallan los cambios que han sido introducidos en el derecho de sucesión. Abstraigo la fascinación que la retórica de este pasaje ha de ejercer, seguramente, en el lector; es muy probable que haya sido el primer y más inmediato aliciente para su elección. Me ocupo más de otra cosa: y es que esa misma elección trae consigo una cierta consecuencia que no es anodina para la inteligencia del mensaje en su

---

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 14.

conjunto, para el concepto de la ley que en él se presupone. Lo que en ese pasaje se dice marca el límite de la fuerza de la ley. Se da ese límite cuando se trata de establecer el marco legal que cautele los perjuicios que puede acarrear para los legítimos herederos la libre disposición de los bienes por los padres o esposos (y en este último caso se trata, obviamente, del marido). Aquí la fijación legal resulta “impotente... contra la disipación habitual, contra el lujo de vana ostentación que compromete el porvenir de las familias, contra los azares del juego que devora clandestinamente los patrimonios”<sup>6</sup>. Pero la disipación, el lujo y el azar son sendas instancias de *otra fuerza*, a la que podríamos llamar la *fuerza del deseo individuado*. Su vigencia remite al espacio de lo privado, de lo secreto —“el asilo de las afecciones domésticas”—, siempre amenazado de desborde, subsuelo de intimidad donde hormiguean las pasiones que minan la requerida consistencia de los sujetos.

La tensión primaria que pulsa Gonzalo Díaz sería, pues, la tensión entre las dos fuerzas mencionadas: la fuerza de la ley y la fuerza del deseo, el rigor de la constricción (de la norma como horma) y el desplante de la naturaleza dispendiosa. Cuando ésta entra en vigor, la ley queda impotente, y por eso sólo cabe esperar (no sin un dejo discreto de escepticismo, que mide la distancia entre la moderación de Bello y el fervor de corte rousseauiano), sólo cabe esperar, digo, que la naturaleza misma y la razón ejercida sobre su base encuentre su ajuste: “Se ha confiado más que en la ley, en el juicio de los padres y los sentimientos naturales”<sup>7</sup>.

Esta tensión es el lugar de fragilización de la ley como sostén de la forma institucional. Marca el punto originario de crisis, hobbesiano, en la construcción de la sociedad moderna —cuyo apaciguamiento ha sido previsto por ésta misma conforme al tópico de “vicios privados, virtudes públicas”—, el punto en que esa construcción, como tal, se pone a ojos vista. Es cosa de mirar, entonces: el sistema de las alzaprimas y el tinglado de los andamios, que se extienden por todo el perímetro de la subterránea Sala Matta, cumple, en su fisonomía y su materialidad, rígida y endeble a la vez, y en el lívido resplandor de la cita de Bello, con el requisito de esa evidencia, instaurándola como escena<sup>8</sup>. Tal escena es, podría ar-

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p. 23.

<sup>7</sup> *Ibíd.*

<sup>8</sup> Este esquema de producción ya había sido aplicado por Díaz en una obra de hace trece años, que estuvo expuesta, bajo el título leniniano “¿Qué hacer?”, en la Galería Sur de Santiago. Allí también asomaba entre los tubos delanteros de las alzaprimas una frase escrita en neón, de gramática anómala: “HIPÓTESIS: ALZAPRÍMATE ESTA RED DEL PRIVADO COMO TRAMA DEL ESPACIO PÚBLICO”.

güirse, la *escena de la institucionalidad en construcción*, es decir —y esto podemos inferirlo sin demora—, en permanente construcción, en estado crónico de apun-  
talamiento y de fraguado.

Es aquí, aquí primeramente, donde me parece que se acusa la eficacia del “elemento temporal” de que habla la cita del mensaje que reproduce más atrás y, por lo tanto, la lectura implícita y corrosiva (en subtexto), practicada en esta instalación, del contexto total que diseña con su texto ese mensaje. La lectura es realizada, como traté de insinuar antes, en el nivel de los recursos, de las operaciones y los procedimientos. El aparataje de las alzaprimas y del andamio alude —y aquí, otra vez, en el estilo referido del subtexto— a la incertidumbre que dicho “elemento” introduce en las relaciones jurídicas. Aquí se debe tener en cuenta que las alzaprimas son, precisamente, dispositivos de soporte y apoyo transitorio, como también es temporal el andamio; ambos recursos (dice Díaz en su informe descriptivo de la obra) “se usan en las construcciones para sostener, provisoriamente, el moldaje de las losas de concreto, hasta que éstas fragüen”.

Pero ¿cómo funciona aquí la estrategia del subtexto? Una manera de adelantar en esta pregunta es considerando el diseño general sobre el cual —digo esto a título de conjetura— ha sido urdida la instalación de Gonzalo Díaz. Percibo a la base de ésta un sistema complejo de *desplazamientos*; más que eso, en verdad: tiendo a pensar que esta obra no consiste en otra cosa que en dicho sistema. Pretender una descripción exhaustiva de todos los desplazamientos que están en juego es, me parece, improcedente; suponer que uno de ellos da la clave para los demás tiene el aire de ser una hipótesis descaminada. Me limito, pues, a dar una enumeración aleatoria y parcial, subrayando que estos desplazamientos son, en cada caso, de ida y vuelta:

—de la escultura a la arquitectura (el traslado de la inscripción en el plinto del grupo escultórico de Rebeca Matte, que está delante de la entrada del Museo de Bellas Artes, hacia el frontis de éste, sobre el bajorrelieve en que su nombre está registrado);

—del Estado al Museo (y éste, por cierto, es un desplazamiento que interesa especialmente a Díaz, ocupado permanentemente, como se dijo, en develar las zonas de inestabilidad de lo institucional);

—de la sociedad a la familia y al individuo;

—de lo privado a lo público (es decir, desde el espacio privado —interioridad doméstica o subjetiva— a la “exterioridad” del espacio público que, claro está, es otra clase de reducto);

—de lo alto a lo bajo y a lo más bajo (del frontis al plinto y al sótano; el ingenio ajustable de las alzaprimas parece graficar la ductilidad de esta traslación);

—de la elevación a la caída en piquero (que es, en cierto modo, el desarreglo general que induce la estrategia que he llamado del subtexto, y cuyo carácter asoma por la cuidada alusión al grupo escultórico);

—de la inscripción grabada en bajorrelieve a la escritura luminosa superpuesta (otro modo de subrayar el desequilibrio de texto e imagen, y de texto y texto);

y así en adelante. Cada uno de estos desplazamientos desplaza, a su vez, a los demás, formando una red de trayectorias sobreexpuestas, un circuito incesante de transferencias de sentido, que provoca, también de manera incesante, una interrupción dinámica de la reiteración y la serialidad en virtud de la cual se había hecho posible fijar e identificar cada uno de los elementos implicados y distribuirlos en órdenes estables. Tales desplazamientos precisan la eficacia del “elemento temporal”, una eficacia a la que me acabo de referir bajo la idea de la interrupción dinámica. Y si el principio de los desplazamientos es el deseo, si éste es lo que larvadamente se anuncia en ellos sin promulgarse jamás, si él es la inquietud de base y la incertidumbre de base, el hormigueo de subsuelo, entonces se traza aquí una relación profunda entre tiempo y deseo. Quizá se la podría describir diciendo que el tiempo no es otra cosa que el ritmo y la parábola del deseo.

¿No son ese ritmo y esa parábola los que quedaron alegorizados en la escultura de Rebeca Matte, en que un resignado Dédalo oficia el duelo por su hijo muerto, emblema del deseo ardido?<sup>9</sup> Porque también esta figuración de sublimidad queda incorporada, en el modo de la alusión, de la jugada indirecta, en la presente obra. El traspaso en neón del lema del plinto hacia el frontis del edificio es una maniobra astuta, por la cual la instalación de Dfáz lucra con la densidad simbólica de la escultura sin tocarla, sino invirtiéndola, también, en subtexto.

El tiempo como ritmo y parábola del deseo; como riel móvil por donde

---

<sup>9</sup> Una breve consideración sobre este lazo filial tendría que ser emprendida aquí, estimulada por una pregunta como ésta: ¿hasta qué punto la “familia” tiene que ver con ese punto originario de crisis de que hablaba, hasta qué punto es ella el lugar —perfectamente limítrofe en su génesis— en que la forma legal se ve expuesta a la fuerza del deseo, el lugar en que esta fuerza se ve constreñida a presentarse en la forma de la ley? Ciertamente, me parece que una cierta escena de familia —de ningún modo simple o unívoca— se trama en esta obra de Gonzalo Dfáz: en una escena de familia se alojaría, pues, por último, el vínculo de arte y poder. A propósito de esto, no estará demás mencionar que sólo tardíamente se ha enterado Dfáz de que la escultora Rebeca Matte fue nieta de Andrés Bello.

discurre su imparabile e insituable desplazamiento. ¿Y el poder? ¿Habría que pensar acaso en una síntesis de ambos, en el deseo de poder o en el poder del deseo, o quizás en ambos a la vez? Probablemente no. Me parece que una enseñanza fundamental de esta obra, de su ejercicio subtextual, estriba en marcar una disyunción indeleble entre deseo y poder, un desposeimiento originario del deseo y una absoluta no-originariedad del poder (que equivale a su arbitrariedad indefectible). Éste, en verdad, no sería sino el postulado del deseo, un postulado fantasmático, por cierto. Tarea del arte es presentarlo, presentar ese postulado como lo que es: como fantasma, y *en fantasma*, si se me permite otra vez este giro anómalo; tarea de la ley, en fin, articularlo, prestarle una solvencia que el tiempo ha empezado a minar desde mucho antes que ella pudiera haberse asentado. Ambas tareas son sobriamente evidenciadas en la instalación: y eso es todo; no hay aquí, como dije antes, ninguna tesis, ninguna demostración, ningún argumento. Sólo —diríase— la rúbrica final de la muerte, como póstuma evocación de una gloria que estuvo hecha sólo de palabras, sólo de imágenes.

El neón, quizá, es esa rúbrica, la sustancia trémula de esa rúbrica. El neón destaca y a la vez quema lo desplazado, poniéndolo de manifiesto en la estela de su paso. Marca y preserva, en esa huella óptica de tardía extinción que inflige, la indecisa frontera por donde discurre el deseo, entre la gloria y la muerte, la frontera en que permanecen irreparablemente “unidos en la gloria y en la muerte”, pero unidos por la espalda, el arte y el poder.

*Noviembre de 1997*

## PRÓLOGO PARA UNA MUESTRA DE ARTE *SITE SPECIFIC*

Lo que sigue es un par de breves aproximaciones, emprendidas desde dos ángulos distintos, sobre el tema del espacio, de lo *site specific*, del arte, de su obra y su marco. Su pretensión y su valor son restringidos: se trata, simplemente, de una serie de tientos más o menos articulados.

### I

*Intervenciones en el espacio* no se limita a ser una bien concebida muestra de artistas con alto rango internacional, en plena vigencia de su obra. Como otras muchas iniciativas del Museo de Bellas Artes de Caracas —de algunas de ellas he tenido noticia directa<sup>1</sup>—, se nutre de un proyecto que no tiene solamente finalidad expositiva, sino que pone en movimiento una voluntad de investigación y de reflexión sobre las condiciones actuales de ejercicio, exhibición y recepción del arte. Imagino que una tarea semejante podría y debería considerarse como medida de pertinencia y de actualidad para una institución artística: medida del saber que tiene de sí misma y de su estatuto, de la inquietud por su problematicidad histórica, de la aptitud para poner en cuestión sus propios supuestos.

En esta investigación —que prolonga y reformula, según entiendo, una iniciativa anterior (*El espacio: escenario de un Museo*, de 1991, con obras de Víctor Lucena y Domingo Álvarez)— está expresamente contenida la pregunta por el *espacio* en que tales condiciones son articuladas. Es una pregunta compleja, en la que hay —me parece— al menos tres direcciones implicadas. Es la pregunta por *un* espacio en particular: *este* Museo, en el recorte de su localidad enfática, en su emplazamiento y amplitud, en su configuración arquitectónica que se estima ejemplar; *este* Museo, en fin, como lugar —como centro— de comunicación artística. Es también una pregunta por el espacio de comparecencia del arte y su obra: y aquí se trata de *el* Museo, como paradigma de todos los espacios de esa índole, en la medida en que allí esa

---

<sup>1</sup> Dejo inscrito aquí mi agradecimiento a María Elena Ramos por tales ocasiones, y también mi admiración por su inteligente y ejemplar desempeño en la dirección del Museo.

comparecencia ha llegado a ser *estable*, y una prolongada tradición —que sigue siendo pertinacísima, por mucho que en el último siglo se la haya querido poner en entredicho y que se la haya vulnerado, efectivamente— supone que ese carácter de estabilidad es inherente a la determinación más originaria de lo que se denomina “obra de arte”. La impermanencia de los trabajos de Carroll, Caramelle, Kowanz, Lucena, Díaz, Camnitzer, Graham, Schwartz, Kosuth, Ullman y Smith es aquí la punta más notoria —pero de ninguna manera la única— de esta segunda interrogación. Pero hay también —más sordamente— una tercera: es la pregunta por *el* espacio, el espacio *sin más*, el puro lugar, con el cual el arte y su obra, y los sitios asignados o eventuales de su pertenencia o exhibición, establecen una relación mucho más secreta<sup>2</sup>.

Es probable que esta triple dirección no concierna solamente a la pregunta peculiar que ha conducido a esta investigación ni a la estricta especificidad de sus intenciones. Tal vez, variando lo que debe ser variado, se refleje en ella la tridimensionalidad en la cual tiene que desplegarse toda pregunta por lo espacial, si ha de tentar el vértigo de medirse con su objeto, que es —según viejo y reanudado reconocimiento— esencialmente inaprensible, irrepresentable. Vémoslo en breves términos.

Los dos primeros espacios a los cuales he aludido están fuertemente sobreterminados por sus relaciones recíprocas: no hay manera de discernir con plena limpieza y nitidez las muchas valencias que aloja cada cual. Con todo, y a riesgo de simplificar, podría quizá decirse que la gravitación de lo arquitectónico es lo que define al primero; y aquí, ciertamente, debe entenderse a la arquitectura como una configuración del espacio —de *un* espacio— que tiene por tarea volverlo, ante todo, ocupable: por los cuerpos, las percepciones y los enseres, por los movimientos y los reposos, por los tiempos vividos, con sus ciclos y *nuances*, y también por las expansiones y repliegues del ánimo. En el segundo, domina lo simbólico y lo ideológico (el sistema de representaciones que regulan aquella ocupación, que la disponen según un arreglo general de sentido), lo histórico (el sistema de asignaciones de proveniencia y pertenencia, que, por cierto, no tiene que ser forzosamente de gran envergadura: también lo ceñidamente biográfico de los seres humanos y sus cosas), lo político (el sistema de regulaciones relacionales y jerárquicas de la ocupación). En virtud de esta segunda configuración, la ocupabilidad del espacio— de un espacio— arquitectónicamente emplazado queda explícitamente articulada como habitabilidad. En aquella instancia que antes había acentuado como *el* Museo —la institución como tal— se trataría, en semejante configuración, de la fábrica del aura.

---

<sup>2</sup> Más sordamente, porque tal vez no es una pregunta que *podamos* plantear nosotros, sino una en que *somos* preguntados.

Lo que se conoce en el arte actual —con desarrollos desde hace una década, pero con antecedentes que se remontan a más de una treintena<sup>3</sup>— como la orientación *site specific* suele abocarse a evidenciar críticamente las tensiones entre esos dos espacios, que su organización habitual encubre, disimula y protege. El principio es común: procesar en la obra y a través suyo la trama lugareña, procesar a través de esa trama y en ella misma a la obra. Las estrategias, desde luego, son variadas: destejer la trabazón de las determinaciones, o exhibirla, poniendo al descubierto sus mecanismos, sus recursos y su formato, desnudar el sitio de sus improntas de sentido —desemantizarlo, si puede decirse así, devolverlo a su estado incipiente—, o bien exacerbar esas improntas, para acusar el déficit (o el exceso) de presencia en la experiencia de la localidad. En todos estos casos —y no se crea que pretendo ser exhaustivo con la enumeración precedente— el arte *site specific* labora con los diversos lenguajes que configuran la espacialidad: labora con el espacio como lenguaje.

Sin embargo, casi como axioma podría decirse que la fuerza de las obras *in situ* tendría que estribar en la posibilidad de que asome, bajo las dos primeras preguntas, la desazón de la última: como si no se tratara solamente de practicar determinadas intervenciones *en* el espacio, concebido al modo de un dominio predispuesto en su homogeneidad o su diferencia, sino de permitir la intervención *del* espacio mismo en las obras y en sus locaciones asignadas, a fin de que se sienta el enigma de ese “*en*”. Como si aquello que en el lenguaje es conjurado bajo la palabra “espacio” se mantuviese esencialmente reacio a todos los recursos y a todas las transacciones lingüísticas, a todo el poder de la articulación, como si permaneciese radicalmente ajeno, a la vez impávido y pavoroso: soberano del silencio<sup>4</sup>.

Ésta es, probablemente, la paradoja del “género” *site specific*: ateniéndose a la particularidad del lugar —que no es otra que la de los lenguajes que lo constitu-

---

<sup>3</sup> Y, por supuesto, llevando en ella la memoria de una determinada condición prototípica de la obra de arte: su inscripción vernacular, es decir, su indisociabilidad respecto del lugar de su primeriza instalación.

<sup>4</sup> Al hablar del interés que guía su trabajo artístico, Ullman se refiere a ese “máximo de silencio” que es la muerte, y agrega: “Aquella zona que está cerca del silencio absoluto donde aún se pueden percibir algunas voces y visiones, es la zona que me interesa. En otras palabras, la zona en donde se encuentran el viviente y el objeto”. En un cierto sentido, si todavía cupiese proyectar la figura del lenguaje sobre esta zona, se diría que el espacio es la metonimia de la muerte: lo esencialmente inapropiable. ¿O es al revés? Y hay todavía una última torsión: como, a fin de cuentas, nada garantiza que el lenguaje sea humano, quizá esta tríada —de lenguaje, espacio y muerte— sea la matriz profunda de todo arte, de todo pensamiento, que se hace inquietantemente sensible en aquello que en éstos se sustrae a las medidas de lo humano. Desde aquí se podría discutir la aseveración enfática de Lucena (para quien el problema de la medida es esencial): “No hay espacio si no hay presencia humana”. Pero discutir no es rebatir, necesariamente. La preocupación de todos los artistas convocados por sostener la capacidad del arte para interpelar eso que llamamos lo “humano” es, definitivamente, notoria. Pero tal interpelación requiere, tal vez, sobre todo hoy, medidas extremas.

yen—, proponiéndose la develación de esa misma particularidad en sus rasgos, condiciones y conflictos, acaba por padecer la reticencia de lo lugareño, aquello que podríamos llamar su rigurosa inconmensurabilidad y la clausura de sus características absolutamente peculiares<sup>5</sup>, una suerte de indiferencia radical a toda “intervención”, una neutralidad impertérrita. La especificación del sitio vuelve, al fin, inespecífica a la obra respecto de sí misma. El *site specific* —y en esto radicaría su vigor, a despecho de las posibles y previsibles componendas, de los acomodos de las intenciones artísticas a las expectativas y exigencias de los circuitos internacionales<sup>6</sup>— lleva a cabo, muchas veces calladamente, una des-hechura de la obra. Y esto tiene que ver, por una parte, con el carácter efímero que suele ser propio de este tipo de producciones, y que sólo equívocamente se podría conciliar con una idea enfática —dramática, si se quiere, teatral— de la obra, ya sea que se module esa idea según la *energeia* del *ergon*, la actividad del juicio o la actualidad del encuentro, puesto que aquí no se trata de la postulada redondez del presente, sino de la diversidad y la contingencia de los tiempos de experiencia y comunicación<sup>7</sup>. Pero, quizá más decisivamente (y esto debe tenerse en cuenta sobre todo en este caso, debido a que no se ha previsto un destino transitorio para las obras convocadas, sino su integración al acervo permanente de este Museo), quizá, digo, esa des-hechura de la obra tiene que ver, de manera más decisiva, con el acontecimiento —a menudo sutil, en ocasiones flagrante, y, en su conjunto, probablemente interminable— que caracteriza al *status* contemporáneo del arte: la desaparición de la *obra* en medio de la total estetización de lo real. El *site specific* rubrica a su modo esa desaparición y ejerce al mismo tiempo una resistencia al proceso de la estetización total, tornando agudamente perceptible la reticencia de lo lugareño tanto a su incorporación en la obra como a su acomodo en la saturación estética de las relaciones de sujeto y mundo que marca el contexto de la llamada “posmodernidad”.

---

<sup>5</sup> En lo lugareño, *en* su inconmensurabilidad y su clausura (que equivalen a la dispersa diferencia de los lugares entre sí, a su singularidad inconcebible, sin la cual ninguno podría ser configurado), es donde se insinúa y se cela eso que llamaba el espacio *sin más*: y esta insinuación y retiro desata el enigma del “en”.

<sup>6</sup> Una señal de Díaz: “tengo una relación... crítica con respecto a construir obras *site specific*... hago una diferencia con *in situ*... creo que es dispersa esa denominación de *site specific*, tiene algo de oportunismo artístico”.

<sup>7</sup> En cuanto al carácter efímero, esta declaración de Camnitzer: “Puedo, temporalmente, cambiarle el significado al espacio circundante, establecer un diálogo con el contexto, pero no me interesa la intervención definitiva. Es un evento demasiado emparentado con el arte público, una manifestación que siempre está al borde de la comunicación totalitaria. Creo que hay que mantener un sentido ecológico de las cosas: intervenciones pasajeras, especulaciones permanentes, destrucción solamente de las fronteras de la imaginación”. En cuanto a la *contingencia* (no sólo de los tiempos, sino también de los elementos y los medios), dice Kosuth: “los elementos del arte... son elementos de contingencia”.

## II

Hablaba más atrás de la progenie del arte *site specific*. Descontando lo prototípico y, si se quiere, lo arcaico —la inherente reciprocidad entre la obra y su emplazamiento—, las instalaciones, que empezaron a proliferar en los sesenta como un modo eminente de práctica artística, son el antecedente fundamental para aquella tendencia.

Uno de los problemas matriciales en el debate artístico contemporáneo es el que concierne a la escisión entre soporte y obra. Aunque probablemente emplear la noción de obra sea partir desconociendo la fuerza principal de cuestionamiento del problema indicado. Porque precisamente la exploración de la irreductibilidad, la resistencia o la tenacidad del soporte implica una crítica bastante aguda de aquella noción. Lo que la tradición reconoce, piensa, experimenta y produce bajo la valencia de la “obra” supone una inseparabilidad del soporte respecto de aquello que tiene lugar en él. La obra se yergue incorporando en sí el espacio y las condiciones de tal erguimiento: en su más poderosa instancia —la “gran obra”—, alcanza el vigor de lo originario, lo fundante. En ella toda opacidad pareciera quedar vencida. La transparencia inapresable de un significar sin límite debiera señalarla, y si ha de haber un misterio, no será otro que el de esta asombrosa capacidad significativa. Hablemos, pues, en lugar de una escisión entre soporte y obra, de una entre soporte y significado, física y meta-física de la obra<sup>8</sup>.

Se tendría que ser reactivo, hoy, a convalidar sin más trámites la capacidad que mencionaba. Se tendría que sospechar de ella. No porque se la considere falsa, ilusoria o imposible, sino porque se la sabe demasiado posible, y porque en esta demasía —que hace rato desbordó los recintos del arte— se advierte la forma misma de lo real, la que actualmente asume eso que seguimos llamando lo real, con porfía digna de buenas causas.

En el arte se hace sentir esa reticencia. La instalación es una de sus variantes más lúcidas. Programáticamente busca dar cuenta de la imposibilidad de sintetizar soporte y significación y, por lo tanto, insiste en este lado de la distinción entre física y meta-física de la obra, que ésta misma trata de reconciliar. Torna, pues, tangibles los momentos de opacidad: gestual, matérica, objetiva, espacial, situacional y perceptiva; radicaliza el hermetismo del mensaje; su trabajo con diversas escalas provoca, por otra parte, efectos dispersantes. De su programa se sigue la parado-

---

<sup>8</sup> No hay sitio aquí para mostrarlo, sólo para dar una seña en esa dirección: no debe confundirse esta diferencia con la que atañe a significante y significado, materia y forma, o también contenido (universal y particular) y forma.

ja que caracteriza al proceso de su emplazamiento: se invierte en éste el más celoso afán de minuciosidad, si bien sólo para hacer correspondientemente palpable su inconsistencia, su accidentalidad, su impermanencia congénita.

Lo dicho se manifiesta en los varios esquemas que rigen la operación instalatoria, como el de la acumulación, por ejemplo, cuya indiferencia temática permite, impávidamente, inventariar las existencias, o también en los varios motivos del apoyo endeble, del azar del yacimiento, el aconchamiento, la superposición y el cúmulo. Pero, sobre todo, el programa de la instalación presume que el soporte que mantiene, posibilitándola, la unidad físico-metafísica de la obra es el espacio institucional (galería, museo, mercado, discurso). Por eso, separa de éste su "obra". Haciéndolo, no puede sino encararse, en sus específicos términos, con el problema del marco, que determina, más que ningún otro, el estatuto del arte contemporáneo.

### III

Unas últimas palabras: hay una coherencia apreciable entre la concepción de este proyecto y las propuestas de los artistas convocados, mirando más allá de sus diferencias manifiestas y, a veces, agudas. Lo que de este modo se produce es un lugar de cruce polivalente y un diálogo entre el proyecto (que tiene a la arquitectura del Museo —en su doble sentido— como eje) y las diversas propuestas artísticas (para las cuales esa misma arquitectura, y su emplazamiento, rigen como marco, como soporte, referencia o condición). Ese cruce y ese diálogo favorecen el ejercicio crítico en el arte, la exigencia de lucidez, de reflexión y cuestionamiento, que hoy por hoy, en el contexto de una difusa circulación social de las obras y las propuestas en el formato global del mercado, que rehuye todo signo de problematicidad, es absolutamente indispensable<sup>9</sup>.

Desde el punto de vista del proyecto, lo más llamativo es que el Museo se

---

<sup>9</sup> Terry Smith apunta: "La fuerza de una obra de arte radica, en un sentido, en el no tener nada que hacer dentro de la sociedad, su rol más bien cae dentro de una área indefinida". Y en la línea de la afirmación de una eficacia crítica del arte, la declaración de Kosuth puede ser considerada ejemplar: "Tal vez la *calidad*, ahora, para un joven artista pueda definirse como cuánto del mundo (esa parte que es percibida como no-arte) puede ser incluido en su trabajo antes de que este mismo mundo provea su propio significado de manera concluyente. / Mientras *lo que* constituye una obra de arte puede variar..., la continuidad... dentro de una cultura consiste, finalmente, en que uno o varios individuos asuman una responsabilidad subjetiva frente a la posibilidad de otorgar al mundo un significado diferente".

proponga aquí como sitio, y no meramente para realce de su envergadura mediante el servicio de ilustración, comentario o revelación que pudiesen rendir las obras, sino para acentuación de su particularidad local. El Museo —cualquier museo, considerado como refracción o resabio del paradigma, del dechado— es, por definición, universal: lugar ideal de cita del arte en la proliferación de sus obras, de *todas* sus obras posibles en la concentración asimismo ideal de su devenir, el Museo tiene ese aire de entidad posthistórica que conviene a la eficacia dialéctica de una memoria que tiene el poder de conjurar de cúmulo de sus fantasmas. En su universalidad, borra (o más bien disimula) su especificidad, el juego complejo de las decisiones que lo constituye. Pero que el Museo se ofrezca como lugar de intervención para voluntades explícitas y sostenidas de comunicación y debate y coyuntura no lleva solamente a exponer los modos y los resultados de tales intervenciones, sino también, en cierto modo, aquel juego.

EUGENIO DITTBORN  
LA CIUDAD EN LLAMAS

Ésta es una disertación por encargo. Eugenio Dittborn me encomendó hablar en esta serie de encuentros convocados a propósito de su muestra de pinturas aeropostales. Y me propuso, además, hablar sobre una pintura en particular. *La Ciudad en Llamas* es su título. Tiendo a ser dócil ante tales solicitudes, aunque siempre me ronda la pregunta de por qué se me pide precisamente lo que se me pide. Esa pregunta puede animarse hasta la sospecha si la razón —cualquiera que sea— no se me presenta con prontitud.

Cuando examiné fugazmente la pintura sugerida creí caer en la cuenta de algo que se parecía a una razón. (Debo confesar, dicho sea entre paréntesis, que, antes de conversar con Eugenio, a la primera ojeada del catálogo *Remota*, donde se reproduce cada una de las partes de aquella pintura, y donde también se la muestra completa, o casi, en la atmósfera de la exhibición australiana, entorpecida su visión por los cuerpos interpósitos de los visitantes, a la primera ojeada, digo, ya me había fijado en ella, con un sentimiento de *encendido* interés.) Cuál era esa especie de razón lo declaro ahora. Me dije: Eugenio es siempre astuto, no cede jamás en su astucia. Sabe que *ésta* es la pintura sobre la que me gustaría hablar; y sabe también —me dije más en sordina, por el debido juego de humildad— que es *a mí* a quien le cabría hablar sobre esta pintura. *Por qué* pudiera ser una cosa y la otra es algo que, sin embargo, se me escapaba, y creo que, en toda su astucia, también se le escapaba, al menos en parte, a Eugenio. Escribir lo que ahora empiezo a consignar aquí es mi forma de averiguarlo; averiguarlo es el motivo, el único motivo que un renunciante de la escritura (una renuncia toma a veces mucho tiempo) puede tener para reincidir en esta ocupación infame. Dejo que me guíe un solo atisbo: en esta pintura, el *sistema dittborniano* de las pinturas aeropostales toca el límite de su posibilidad, el punto absoluto de su quietud letal, de su pasmo.

Menciono la palabra "sistema". Creo que la obvia impresión que produce cualquier exhibición de los trabajos de Dittborn es la de un rigor sin tregua ni concesiones. Dittborn es un maestro en el arte de danzar en una sola baldosa sin pasar otra vez por el mismo sitio o, si se quiere, dislocando en el paso la fija característica del sitio previamente hollado.

Ciertamente, el “sistema” de Dittborn no forma una figura cerrada. No quiere ser un sistema al lado de otros sistemas. La razón de ello es, a la vez, histórica y estructural, no caprichosa. La pregunta que moviliza la labor de Dittborn es la pregunta por la pintura como sistema, la pregunta por el *sistema de la pintura*. De hecho, éste es el rasgo esencialmente *moderno* de su obra, si por tal apelativo se puede entender la voluntad, no de construir un orden de la representación (propia de la gran pintura europea tradicional), sino de averiguar el fundamento que subyace y posibilita a esa construcción, cualquiera sea la estrategia y el rendimiento que ella pueda evidenciar. Sólo a partir de esta voluntad de averiguación ha comparecido, ante el análisis, y en cierto modo a ojos vista, el susodicho “sistema de la pintura”, como la premisa implícita y el complejo dispositivo que circunscribe todo acto pictórico. En todo caso, como quiera que ello sea, toda intención pictórica se encuentra, desde antes que pueda plasmar siquiera su primer conato, referida a dicho sistema. Éste es, en verdad, el *a priori* de la pintura.

¿Cuál es el sistema de que hablo? Su cifra está, desde luego, y ya lo he dicho, en el concepto de *representación*. Cuando empleamos esta palabra, la solemos entender como designación de un resultado y de un efecto. Aleccionados por los drásticos cambios que ha experimentado la pintura en los últimos 150 años, suponemos, entonces, que el término es demasiado mezquino, y que sólo sirve para etiquetar una determinada función o un uso de la disciplina pictórica, cuando no una ideología de la misma: lo canjeamos por una versión tristemente empobrecida de la idea de imitación. Pero al emplear esta palabra, no me refiero al *efecto* que consiste en ofrecer el equivalente visible o visual de una realidad determinada, sin perjuicio de cómo se conciba o se defina ésta. Como sistema, la pintura no se enfrenta a un mundo previamente constituido (previamente percibido, o sentido, pensado), del cual haya de ofrecerse su réplica en dos dimensiones, su equivalente visual, no se limita a reiterar lo que ya en sí tiene significado, sino que cumple una tarea propiamente ontológica. De hecho, esto es lo que en general pertenece a la esencia de la representación: ser la condición de la significancia. Y en cuanto a la pintura, ella es disciplina de la representación, que enseña la pluralidad de los entes congregada en el mundo como aspecto. Desde allí, y sólo desde allí, todo lo que se quiera en cuanto a rendimientos de significación y de simbolización.

El sistema dittborniano de las pinturas aeropostales se sobrepone, como patrón o matriz, como cuadrícula o aparato de coordenadas, al *sistema de la pintura*. Antes que una meditación acerca de éste, es una operación que se realiza *en*

él;<sup>1</sup> y si efectivamente tiene el carácter de una meditación —pensamiento insistente— ello es en virtud de su maniobra fundamental. Realiza ésta la insistencia en la representación: Dittborn confía a la *circulación* la crítica de la representación: la circulación aeropostal provoca una crítica de la representación. Y esta crítica no es sólo de la representación que el público se hace de la pintura y de su inscripción cultural, sino también, y quizá ante todo, de la representación como operación y contenido de la pintura. Pero no es la circulación un acontecimiento *princeps* que le ocurra a las imágenes y dispositivos *sígnicos* con que labora Dittborn; la circulación aeropostal repasa arqueológicamente las circulaciones previas en que las imágenes y dispositivos han estado insertos: coge a éstos en estado de *ready-made*, para hacer perceptible en ellos la borrosa y densa *historia* a que se deben. La crítica de la representación se lleva a cabo, pues, mediante la incorporación del vector temporal: el diferimiento es la ley general de aquella operación mediatizada. El retardo tanto acumula sedimentos de simbolización como desangra los espacios y las figuras de todo sentido. Así enseña que sólo hay acontecimiento por el diferimiento, que nada acontece en la pura actualidad y puntualidad del instante, y que cada ahora sólo lo es por la constante socavación que opera en él la posibilidad, pero no cualquiera, sino la posibilidad de lo rengo, de lo trunco y lapsario. Relaciona, entonces, el acontecimiento con la memoria, y la memoria es aquí la pasión de realidad, el *punctum* no representacional de esta obra. Que no es un punto de fuga. Sobre la memoria dice Dittborn en un pasaje admirablemente lúcido de una entrevista más o menos reciente:

En mi trabajo de arte, la memoria se produce al conectar elementos distanciados entre sí. La memoria se produce al juntar una figura con otra figura, un procedimiento técnico con otro, un género visual o literario con otro. No es la reminiscencia rescatada de algún fondo y traída a la superficie, sino un término que se precipita sobre otro para transformarlo o que vertiginosamente recorre una distancia para encontrarlo y hacer catástrofe con él. Esa pequeña catástrofe produce memoria.

El trabajo con la memoria es un trabajo material. Es el acoplamiento, el cruce, la intersección y el abrochamiento de procedimien-

---

<sup>1</sup> Destaco la preposición para llamar la atención sobre su doble sentido: “en” quiere decir aquí, a la vez, “dentro” y “sobre”; este paradójico doblez, este *pliegue* es propio de la lógica de las pinturas aeropostales, es decir, del modo en que éstas, a un mismo tiempo (que es, como diré, el tiempo de un retardo), exponen y sobre-exponen el sistema de la pintura, suponiéndolo y reservándolo.

tos técnicos, menores y mayores, mecánicos y manuales, contemporáneos y anacrónicos, públicos y privados. Es también el hallazgo voluntario e involuntario de imágenes prefabricadas sometidas a desplazamientos para producir, viaje mediante, un cierto inédito. En la industria textil se habla de memoria para indicar la capacidad más o menos aguda de una tela para retener los impactos. En las Pinturas Aeropostales los pliegues son la memoria del viaje.

La actualidad es todo lo que está pendiente. [...] <sup>2</sup>

Esa “pequeña catástrofe” es, creo, lo que se escenifica de la manera más aguda en *La ciudad en llamas*. Y no lo hace sin que las réplicas del sismo conmuevan lo que he denominado el sistema de la pintura. El modo en que ello ocurre es, me parece, ejemplar, y su esquema quizá pudiera ser de punto contra punto.

No hay sistema de la representación, en el sentido heredado de los términos, sin un principio, sin una lógica metafórica. La metaforicidad es condición del sistema de la pintura en la medida en que define la pauta de los desplazamientos y las traslaciones, en la medida en que clausura y consolida el circuito de la representación. (En los albores de la modernidad, ese circuito todavía puede remitirse a la vastedad del alma, sollevada por las ondas crecederas del sentimiento. En el contexto capitalista, el circuito es el mercado.) Pero la clausura y la consolidación no ocurren sin resto.

Decía que el *punctum* no representacional, la hendidura memoriosa de la obra de Dittborn no es un punto de fuga. Es que la condición metafórica de posibilidad de la pintura es, precisamente, la *fuga*. Es ésta la que, sustrayéndose a la significación visual, y posibilitándola a la vez, abre el espacio de la representación. Es su a priori. Dicho de otro modo, para que se dé representación es preciso que haya una determinada sustracción de la presencia que en aquélla se re-presenta: la pintura — en su determinación tradicional — siempre hace un guiño a su espectador, para indicarle su diferencia con lo *real*, como quiera que éste se determine: pero siempre como falta, como lo que falta a la representación, como la falta que la representación compensa. Mientras más interroga la pintura su propia posibilidad, más se arruina la posibilidad de la fuga, más se evidencia la maniobra compensatoria o, si se quiere, la sublimación. La pintura dittborniana, que expone la metaforicidad de la pintura a su propia condición de posibilidad (en la arqueología de las imágenes,

---

<sup>2</sup> “Bye bye love. Entrevista con Eugenio Dittborn”, en *Revista de Crítica Cultural* (13:50-51) a propósito de la muestra de dos pinturas aeropostales, una de las cuales es precisamente *La ciudad en llamas*, en Santiago, el 13 de octubre de 1996.

en la azarosa constitución y destitución de los sentidos, en el recorrido de la red comunicativa), muestra la imposibilidad de la fuga y, con ello, el desastre de la pintura. Esta pintura pinta el apriori de la pintura.

Dittborn *traza, materializa* la metáfora pictórica: puntea la traslación que sostiene el juego representativo, indica la fuga como su condición. El dispositivo aeropostal no es simplemente un medio de urgencia para asegurarle una cierta supervivencia al ejercicio de la pintura, cada vez más asediado en sus posibilidades de inquietar la mirada y el pensamiento.

Hay en esta pintura, y particularmente en *La ciudad en llamas*, algo que podríamos llamar la producción en serie de una fuga del sentido. Se trata de una obra en fuga; no de una obra que funda su posibilidad en una fuga, sino que torna presente la fuga como tal posibilidad y así la expone críticamente. La primera pista la entregan los textos adjuntados a cada imagen, textos dobles, que juegan con esa clase de viaje semántico en que consiste la traducción, el traspaso y la confrontación de lo “mismo” codificado en lenguas distintas y distantes. En su conjunto, estos textos señalan a la obra como *fracaso programado*: “En lugar de [esto]... Dittborn quería imprimir aquí...” A su vez, cada uno de ellos está en una relación diferente y específica con la imagen del caso. Cada una de esas relaciones responde a un tipo distinto y característico de *modus dicendi*, según el inventario que de ellos hace la vieja retórica. Haciendo el recorrido marcado en el diagrama por los números cardinales, tales relaciones podrían ser descritas como sigue: alegoría (*verbe danser*), sinécdoque (*Piet Mondrian*), sustitución (*Judit*), redundancia (*Pablo Escobar*), ironía (*Buzo pintor*) y anagogía (*Feuer*). La influencia de unas relaciones sobre las otras genera un clima de incertidumbre del sentido, que es reforzado por las leves diferencias en las traducciones, las cuales, en principio y en virtud de esas transformaciones mínimas, tampoco permiten decidir cuál es la lengua de origen. En todos ellos, la lectura española “la figura impresa de tal” tiene como contraparte una lectura inglesa que nombra a secas al “tal”, sea éste “*this dancer*”, “*Piet Mondrian*”, “*Judith*”, “*Pablo Escobar*”, “*this diver*” o “*the city in flames*”. Además, en 2, la cláusula “su mano izquierda intenta en vano encontrar una salida” se enfrenta, en inglés, a “*his left hand seeks the way out of the burrow, like a rabbit*” (“su mano izquierda busca la salida de la madriguera, como un conejo”); y en 3, la mención de “su propia cabeza ploma” se trastoca en “*his own head stuffed with chocolate*” (“su propia cabeza rellena de chocolate”).

En virtud de la representación y la metáfora (traslación, transformación), la pintura es semiocéntrica. Está abocada a la presencia, y la ausencia cuya huella

traza inevitablemente permanece subordinada y remitida a ella. Lo que hace Dittborn es interrumpir la circulación, suspender la semiosis; con ello la pintura se hace *spot* de una ausencia irrecuperable<sup>3</sup>. Ya no estamos aquí sólo en la lógica del sudario, propia de mucho de lo que Dittborn hizo durante tantos años. La muerte de la representación debe dejar paso a una vacancia absoluta, en que se anuncia como en sombra eso que presentimos como la realidad, la indeterminada realidad. Tal, entonces, la cuestión de la *muerte* en Eugenio Dittborn: el carácter terriblemente letal de su obra. La circulación se mueve entre los dos polos de la representación de la muerte y la muerte de la representación, sin ceder jamás a uno de ellos, sino extrayendo de su tensión la disciplina de la imagen.

En *La ciudad en llamas* hasta la mera tautología despidе humos de holocausto.

\*\*\*

Por una razón que no acierto a precisar, las notas que acabo de registrar me trajeron a la memoria una lectura que espigué y desempolvé entre viejos volúmenes:

### *Sermo de picturae*

—¿Qué es la pintura, Maestro?

Bajo la luz meridiana que penetra morigerada, dulce y blanda, a través de la ventana de hojas batientes, los rubios rizos querubínicos del muchacho destellan y tiemblan. El ademán del Maestro, realizado por los visos del raso rojo, recorre el espacio abierto por la pregunta:

—La pintura, muchacho, es el luciente aparecer de las cosas en la superficie tersa de la tela, según un orden concebido, en homenaje y testimonio de la perspicuidad del mundo.

—Lo sé, Maestro —el muchacho titubea—; quiero decir que he escuchado repetidas veces de tu boca, con palabras y acentos diversos, esta lección fundamental. Me afano por serle fiel, y creo que lentamente voy haciendo más las sutilezas de tu doctrina. Pero ahora pregunto otra cosa: no aquello que por la pintura deviene manifiesto, sino la naturaleza de la pintura misma, su pura desnudez.

---

<sup>3</sup> La disposición en cruz de las pinturas: no necesariamente o no sólo la *cruz*, lugar de pasión y muerte, símbolo de fe en la restitución, sino el lugar de cruce, *spot*.

—Es posible que tu inquietud sea prematura —sentenció, divertido, el Maestro—, pero está bien, este rato de ocio en medio de la labor puede ser bueno para las divagaciones, que no será más que eso lo que brinde nuestra conversación de ahora, precaria de iniciaciones y experiencias.

Y, aproximando un taburete, lo invitó a sentarse a su vera con un par de suaves golpecitos sobre el asiento. El muchacho se sentó, apoyando los pies en un travesaño. La tierna luz acaricia la tela lustrosa de sus calzas, realzando los bellos muslos del rapaz. Sobre el amplio me-són se explayan dispersos los fatigados implementos después del arduo ejercicio mañanero.

El Maestro juguetea con su barba, y comienza:

—Veamos: ¿qué quieres averiguar cuando preguntas por la pintura misma, la desnuda pintura? Está claro que no te contenta la razón de que nuestro noble oficio esté consagrado a retratar lo que existe o, incluso, lo que podría existir. Envanecido por tus primeros aciertos, supones que debe haber en esto algo más, un secreto, un quid, una quintaesencia... Imaginarás que si así fuese, no se le daría al primer llegado, y tampoco sería posible que otro, un sabedor, se lo transmitiese al inexperto—. El Maestro hace una pausa para verificar el efecto que sus palabras producen en su oyente. El muchacho se mueve incómodo en su asiento, con los ojos fijos en los labios del hombre. —Pero la pintura, jovencito —prosigue, comprobado como está que los rodeos no satisfarán esa novel curiosidad, —la pintura es como una red, y a nosotros cumple ser, a un tiempo, los hábiles urdidores y los pescadores diligentes. Lo que nos distingue de aquellos que se echan a la mar en sus frágiles embarcaciones es que no nos afanamos por los grandes peces, por los más apreciados, los más exquisitos y de mejor venta; si somos verdaderamente duchos, sabremos hacer de cualquier alimaña un pez dorado, porque el secreto está en la red, en los nudos y el cordaje, y también, y sobre todo, quizá, en los vacíos.

—Pero Maestro, te pido el carozo y de vuelta me das la cáscara.

Y él, con un respingo:

—¡Tan joven y ya empiezas a padecer sordera! Parece que, empeñado como estás en *ver*, es poco y nada lo que *escuchas*. No separes la mirada del lenguaje, querido. Te acabo de alargar eso que llamas el

carozo, y mira con qué desparpajo desechas la ofrenda. Pero ocurre que no estás instruido en las metáforas; por lo demás, ¿cómo querrías apartar la pintura de lo que por ella viene a lucir patente?

La boca entreabierta, el mozo se ha quedado cavilando.

—¿Qué es eso de meta..., meta..., qué?

—¡Metáfora, dije! Es una manera de decir insinuando, dejando que la imaginación, la más digna de las facultades, haga su labor soberbia. Pero ya lo decía: tendré que empeñarme, y hacer las veces de profesor de retórica contigo, que no basta con manualidades y recetas.

Confundido, el muchacho juega nerviosamente con los gruesos pinceles que reposan en una áspera jarra. El Maestro percibe el azoro del rapazuelo y lo tranquiliza, acariciándole la mano, que éste retira pudorosamente, al tiempo que baja la vista.

Con un dejo melancólico, la mirada del Maestro peina discretamente la dorada pelusa del brazo de su aprendiz y se posa en formas incandescentes que apenas distingue a través del arco de la ventana, afuera, bajo la férvida luz.

Repuesto, el muchacho vuelve a la carga:

—Pero ¿qué es la pintura, la pintura misma, la pintura pura, Maestro?

Pestañeando, turbado por la insistencia, el Maestro vuelve de su fugaz ensoñación, y replica enérgico:

—Vamos, vamos, la pintura, la pintura, pero la pintura ¿qué? ¿Preposiciones, dichoso rufián, preposiciones!

—...

—¿No entiendes, eh?

—No sé lo que son esas “preposiciones”, señor...

—Pero bien sabes qué son las *posiciones*, querido, ¿o no es así? ¿No es materia fundamental de tus lecciones, acaso? Piensa: posiciones en el cuadro. Cuando distribuyes los objetos sobre la tabla, les asignas a cada uno una posición determinada, y por cierto no absoluta, de manera que las cosas guarden proporción entre ellas, y no estén allí como colgando en la oquedad, cada cual abandonada a su buena o mala suerte. Por eso organizas antes el espacio, *piensas* antes el espacio, para establecer la red de relaciones entre los lugares y, así, entre las cosas que han de ocuparlos. Y recuerda: no es el espacio que *ves*, es el

espacio que *piensas*: el espacio que ves lo ves porque lo piensas. Entonces, las posiciones, querido, son relativas; lo importante son las *relaciones* entre ellas. Las relaciones: las pre-posiciones: a, ante, bajo, cabe, con, contra... ¿Comprendes ahora? Tú estás *ante* mí, *traste* di... eh eh... *tras* de ti la ventana —se corrigió apresuradamente, mientras el mozuelo ahogaba una risilla—, estás ahí, *con* la verdad de la pintura *entre* las manos y *bajo* tus narices, y se te escapa —agregó el maestro, con enfado y declarada mordacidad.

—Entiendo, sí, pero ¿qué debo hacer? ¿Debo atinar a la preposición que mi pregunta supone, que mi pregunta exige? —inquirió el muchacho cogiendo una gubia con que se disponía a escarbar las ranuras del mesón.

—¡Bravo! —celebró más animado el Maestro, dándole una palmada en la mano, y conminándolo a concentrarse. El hermoso adolescente frunció el ceño, caviló por segundos y al fin disparó, con los ojos clavados en la grieta:

—¿Qué es la pintura *para* sí misma, entonces?

Satisfecho, el Maestro reclinó su cuerpo sobre un costado, y con ojillos irónicos sentenció:

—*Para* sí misma, la pintura, la pintura: es nada, querido: nada, nada, mayúscula Nada. El hueco en la red. Y ya pasan las doce: es hora que prepares la merienda.

Cabizbajo, el rapaz se levanta de la mesa para retirarse. El Maestro lo sigue, y amorosamente extiende el rico raso de su jubón sobre el hombro del mozalbete para consolar su frustración. Ambas figuras se marchan, borrándose en la oscuridad del fondo de escena.

## LA CUNA DEL DELFÍN

El *via crucis* es un esquema obsesivo en la producción de Gonzalo Díaz. Desde que por primera vez lo escenificó en la instalación *Lonquén* (Santiago, 1989), en otras cinco oportunidades ha reincidido en el tema: *El Jardín del Artista* (Montevideo, 1993), *Yo soy el sendero* (Winnipeg, 1993), *Fábulas Amorales de la Provincia* (Castro, 1994), *El Padre de la Patria* (La Habana, 1994) y *La Tierra Prometida* (San Diego, 1997). La presente instalación remata, pues, una serie ideal de siete incursiones. Sobre el pie forzado de las catorce estaciones del *via crucis*, cada una de las obras está constituida por un conjunto reducido de elementos seriados, que de una instalación a otra se repiten o sufren medidos desplazamientos. Sólo permanecen, sin más variaciones que las de tamaño —por consideración de los demás elementos—, los números romanos de bronce, que escanden las estaciones. Una somera revisión descriptiva de aquellas instalaciones parece oportuna para calibrar, sobre tal trasfondo, las peculiaridades de la actual.

En *Lonquén*, catorce cuadros enmarcados y cubiertos de vidrio protector, provistos cada uno con una iluminación convencional, ostentan la misma leyenda: “EN ESTA CASA, / EL 12 DE ENERO DE 1989, / LE FUE REVELADO A GONZALO DIAZ / EL SECRETO DE LOS SUEÑOS”. Los marcos negros, expresamente fabricados para la ocasión, terminan, por su base, en una repisa, en cuyo centro se erige un vaso con agua. En uno de los muros de la sala cuadrilátera se han apilado, en forma de túmulo, doscientas piedras numeradas que son retenidas por un alto enrejado metálico rectangular: el conjunto está aprisionado contra el muro por una armazón triangular de pesadas vigas de madera, cuyos tres listones de base se deslizan bajo el rectángulo de piedras, proporcionándole sustento. Una vara de neón se alza desde la parte alta de la armazón de madera hasta el techo de la sala, a manera de acento o de vírgula. Las piedras evocan los hornos de Lonquén, donde fueron ocultados los cadáveres de campesinos y dirigentes políticos horrorosamente asesinados por miembros de las fuerzas armadas en los primeros tiempos de la dictadura de Pinochet.

*El Jardín del Artista* es una ambiciosa ocupación del Museo Juan Manuel Blanes de Montevideo, señorial y decrepito, la cual contiene un *via crucis* instalado en una escala angosta que sube hasta el techo del edificio. Cada estación está rubricada por un cuadro enmarcado de características similares a los de *Lonquén*; el cuadro, iluminado por un foco, muestra una fotografía del desierto impresa en

el vidrio. Al costado izquierdo inferior, un poco más abajo, hay una pequeña y larga repisa saliente que detenta en su extremo exterior un vaso con agua; la repisa es blanca. En cada estación está inscrita una frase que asocia, cada vez, dos de los siete pecados capitales (LOCA DE TI, TODA LA IRA ES LA GULA DE MI VIDA / LOCA DE TI, TODA LA GULA ES LA ENVIDIA DE MI VIDA, etc.). Afuera, desde el jardín, se puede ver los nombres de los siete pecados reluciendo en neón bajo cada una de las cariátides erigidas en la balaustrada que rodea el edificio.

*Yo soy el sendero* ocupó un espacio en forma de trapecio expresamente construido para la ocasión en la Winnipeg Art Gallery, al que se entraba a través de una estrecha abertura de 60 cm. de ancho. La instalación estaba compuesta por dos filas de espigados bambúes asentados en bolsas de trasplante arbóreo; los siete de la izquierda estaban rematados por sendas hoces bañadas en oro, los de la derecha, por martillos bañados en oro. Detrás de cada bambú, adosadas al muro, había unas placas de computador en desuso, a cuyo costado izquierdo, más abajo, sobre una repisa alargada y blanca (similar al modelo de Montevideo) descansaba el frecuentado vaso con agua; como rúbrica, el número romano de bronce. Al fondo del espacio, un tríptico fotográfico (que explica el subtítulo “Vía Crucis con FOTO<sup>PER</sup>FORMANCE”) muestra al artista tras las rejas, en tres poses sucesivas, vestido de presidiario. Se trata de una alusión a la famosa imagen televisiva del líder enjaulado de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán, que parodia el caricaturesco *show* montado por el régimen de Fujimori a propósito de su captura. En la foto del centro, la jaula está a medio cubrir —o descubrir— por un género amarillo de carpa; el mismo género fue posteriormente depositado —en la instalación misma— a los pies del tríptico fotográfico. A todo lo largo éste, bajo él, está escrita en neón la frase YO SOY EL SENDERO BESAME MUCHO.

En el Museo de Arte Moderno de Castro, Chiloé, Gonzalo Díaz construye una obra al aire libre, integrada por dos hileras de árboles jóvenes —que recuerdan los bambúes de Winnipeg— separados por siete metros entre sí. Los delgados y altos retoños bordean una avenida de tierra por donde se ingresaba al predio que ocupa el museo. Delante de cada árbol, al pie, fueron depositados sendos mojones de concreto provistos de los consabidos números de bronce. Ésta, que ciertamente es la variante más económica de toda la serie, quedó inconclusa: cada árbol debía estar rodeado en su base por una taza con cerco de reja metálica, idéntica a las que emplean los municipios para proteger la vegetación plantada en la vía pública.

*El Padre de la Patria* despliega el esquema del *vía crucis* también en dos flan-

cos, a través de un amplio corredor de 60 m de longitud. El tema se combina aquí con el soneto XXVI de Garcilaso de la Vega (“Echado está por tierra el fundamento...”), aprovechando la convención de catorce versos propia de esa forma poética: cada estación lleva inscrito uno de los versos. Sobre éste, una foto de los balseros cubanos (que el artista tomó de un programa de la televisión chilena), impresa en serigrafía en el reverso de una plancha acrílica; al costado izquierdo, abajo, una repisa como las anteriormente descritas sustenta un ave disecada sobre una rama; el ave tiene una de sus alas a medio desplegar. Cada estación está iluminada con un foco de pedestal, que ilumina directamente el verso correspondiente.

La última de las instalaciones, que Díaz realizó en la exhibición inSITE 97 en California, estuvo localizada en el gran subterráneo del Children’s Museum de San Diego, de 3600 m<sup>2</sup>. El *via crucis* se extiende por dos filas de pilares de 3 m de alto. En la parte superior de cada uno ellos, una bolsa de plástico negra envuelve una forma que evoca al ave disecada de La Habana, sostenida en una rama que se apoya en una repisa. Bajo ella, en neón, el nombre de una de catorce figuras retóricas (las mismas de la presente ocasión). En la base del pilar, a poca distancia del suelo, un foco sustentado por un brazo de metal acodado ilumina el número de la estación.

Me he detenido en la descripción de las instalaciones que, en desarrollo de una misma idea, preceden a la que ahora conocemos, no sólo porque supongo que el antecedente, por afinidades y diferencias, tiene importancia para su comprensión. Lo que —entiendo— está en juego aquí es la constitución de un determinado *sistema de operaciones de arte*. En lo que sigue, atendiendo principalmente a la escena de esta última instalación, trataré de sugerir la índole de ese sistema. Pero antes de entrar en las particularidades de la presente obra, conviene dejar sentada una cuestión, diríase, de principio.

Una primera manera —meramente aproximativa— de calificar el interés que anima a Díaz en el recurso al esquema del *via crucis* consiste en atribuirle, ante todo, un carácter formal. Las variaciones que se le infligen a tal esquema no están basadas de modo manifiesto en consideraciones de fondo sobre su plétora de significado, ni tampoco se explotan —al menos intencionadamente— sus asociaciones e implicaciones de sentido. Mientras en el *Via Crucis* de la devoción popular cristiana<sup>1</sup> cada estación marca un distinto hito en el itinerario doliente de Cristo, desde su condena hasta su muerte, Díaz repite invariablemente un mismo motivo en cada una de ellas. En aquél se despliega, pues, una trama narra-

---

<sup>1</sup> Lo escribo con mayúsculas, para distinguirlo de lo que llamo su “esquema”.

tiva, con un principio, una secuencia de sucesos y un desenlace: esa especie de instantánea de la pasión que cada paradero define y que le confiere a la escena respectiva su lapso de autonomía, conforme a la temporalidad pausada de las *stations*, es retrotraída al cumplimiento ineluctable de un destino y a un tesoro de experiencia y de verdades por la meditación ritual que cumple el peregrino, y la figuración sacra, poblada de patetismo, lo auxilia en esta tarea. En cambio, en el tratamiento que le depara Díaz, la religiosidad original del esquema ha sido vaciada de un plumazo, ahogando el movimiento de trascendencia en que ella se sostiene; la itinerancia del espectador ha quedado secularizada, reducido su sentido ritual, y el esquema no extrae su poder de interpelación sino de la estricta serialidad de lo expuesto, como de un efecto de conjunto, que sólo queda rubricado por la numeración y por precisas simetrías, o es apenas desmenuzado por un incidente menor.

Tres ingenios conspiran, con ocasión de lo que aquí se muestra, en la provocación de ese efecto.

Primero, el dispositivo proyector, de mecanismo expuesto y búsqueda —pero también impecable— precariedad, empujado sobre el pedestal de trípode. Cerca de la base del pedestal, un brazo articulado sostiene un foco que ilumina el número de bronce de la respectiva estación. En lo alto, el dispositivo está integrado por una fuente de luz, una placa transparente que lleva impreso el nombre de una figura retórica y que está provista de un resorte que permite la oscilación periódica de lo proyectado, a manera de pulsaciones rítmicas, y las dos lentes de proyección y ampliación, con el pequeño ventilador lateral, necesario para evitar el recalentamiento del foco, que remeda —acaso— irrisoriamente el mecanismo de la inspiración.

Luego, las figuras retóricas en escritura de luz, que tampoco han sido escogidas aquí atendiendo a su operación semántica o a su ordenación, como si ésta debiera proporcionar una clave —no importa cuán indirecta— para lo que vemos. Son inscritas por la gracia de sus nombres, o por la extrema codificación a que obedecen, como acervo trillado. El espesor del decir que ellas administran, a título de reglas establecidas, queda reducido, así, a la unidimensionalidad espectral del mero lenguaje.

Por último, el juguete prefabricado que ha sido adosado a la pared, en el cual se escenifica un evento de pacotilla: la emergencia del barquito de hojalata —engastado en una espuma de silicona— desde la marina pintada, su desplazamiento por el semicírculo en que se funden la vía férrea y el brazo de mar, su

internación en el túnel, como signando el pasaje de dos a tres dimensiones —y, presumiblemente, de vuelta, en continua orbitación.

Sin embargo, la formalidad del recurso no es inocua: no consiste en la mera utilización de un expediente entre otros posibles, que fuese apto para el juego figurativo. El esquema o formato no permanece igual a sí mismo mientras se echa mano de un material aleatorio, cuyo inventario y combinación los dictara alguna consideración coyuntural<sup>2</sup>. Si la prescindencia simbólica o alegórica es una condición del trabajo de Gonzalo Díaz, lo que ella provoca no es una suerte de indiferencia o de equivalencia de los motivos que pone en escena a favor de la eclosión impertérrita de la forma. Por obra de las múltiples relaciones que se entablan entre ellos y de su repetición seriada, los motivos mismos son sometidos a discretos desplazamientos y a tensiones perturbadoras en el plano de sus referencias y funciones, que no sólo inquietan su presencia, sino que también tornan inestable el arreglo formal que los dispone.

Esas tensiones y esos desplazamientos obedecen a una lógica rigurosa. El artista se ejercita en unas maniobras de distanciamiento que son tan características de esta instalación como del resto de su obra. Tales maniobras consisten en el recurso consciente a códigos diversos, que regulan órdenes distintos de presentación visual y de significación. Y supongo que el clima *irónico* que suele ser tan perceptible en las instalaciones de Díaz no responde tanto a un propósito primario, sino más bien a un resultado de esas maniobras. Digo esto, porque la manera en que se actualiza la diversidad de los códigos define el estilo del distanciamiento que tiene lugar aquí: estilo que creo lícito llamar de *oblicuidad*, y que establece un régimen de alusiones como trama constitutiva de la obra. Semejante estilo determina, por una parte, el carácter del *espacio* de la instalación. En algún lugar Díaz ha manifestado su recelo hacia la noción del arte *site specific*, y su preferencia por la denominación *in situ*, arguyendo que la primera conlleva un sesgo de oportunismo. Si entiendo bien este reparo, lo que en él está en liza es que la obra que obedece a la ley de lo *site specific* se diseña en atención a las peculiaridades —físicas y semánticas— del sitio de su emplazamiento, dispersando la unidad de la intención artística en conformidad con esas peculiaridades, mientras que la

---

<sup>2</sup> Dicho sea esto sin desconocer la importancia que tiene la *coyuntura* para el arte de Gonzalo Díaz y para su intención fundamental de plantear sistemáticamente la pregunta por las relaciones de arte y política. Piénsese en algunos de los ejemplos mencionados arriba: los hornos de Lonquén, la prisión de Abimael Guzmán, los balseros cubanos, etc. Pero, en todo caso, ni la coyuntura es tomada como referente en virtud del cual se articulase la obra, ni se acude a ella como simple materia prima para la presentación.

obra *in situ* —en la comprensión que Díaz tiene de ella— es producida a partir de una interrogación general del espacio de arte, la cual retiene la unidad de intención en un diálogo reticente con la especificidad lugareña. Así, en la obra *in situ*, la escena se despliega en un espacio estrictamente *virtual*, que no es otro que aquel espacio definido por lo que antes he llamado el “efecto de conjunto” de la instalación y que también podría denominarse su efecto de sentido. Por otra parte, el estilo de oblicuidad con que son manipulados los varios códigos concitados en ese espacio virtual, condiciona y reclama, de parte del espectador, una *lectura de reojo*, nunca frontal. Esta lectura confirma, a su vez, la necesidad de la presentación serial. Por último, cada uno de esos códigos funge a manera de escala, y la heterogeneidad de estas escalas, con las cuales se construye la instalación, es suficiente para producir una suerte de neutralización semántica: el espectador queda librado a la orfandad interpretativa. Se le enfrenta, sin más trámite, con aquello que Díaz se place en denominar *operaciones visuales*.

En cuanto a las modificaciones que estas operaciones inducen en la propia forma que las enmarca, el juego con las escalas nos permite apreciar algo de eso que he denominado el régimen de la alusión, la suscitación de efectos de sentido en virtud de las relaciones meramente tangenciales y siempre oblicuas de los “motivos” en el contexto incierto de su escenificación. El *Via Crucis* fue ideado, precisamente, como una peregrinación a escala. En un opúsculo dedicado al ejercicio de esta devoción, el teólogo católico Romano Guardini refiere cómo surgió, a partir de la tradición medieval de la peregrinación por los santos lugares de Jerusalén, en cada uno de los cuales el cristiano cumplía una *statio*, es decir, una detención dedicada a la meditación y recuerdo de un hecho de la Pasión. Para posibilitar esta práctica a los que no podían emprender el viaje a Tierra Santa, se ingenió el expediente de elaborar imágenes del *Via Crucis* e instalarlas en las iglesias<sup>3</sup>. De esta suerte, se garantizaba también el sentido salvífico de la usanza: así como la peregrinación proporcionaba a los fieles las indulgencias por sus pecados, éstas mismas le eran otorgadas a quien llevaba a cabo el recorrido en el espacio del templo. Así, también, el trayecto que hace el espectador en la sala, diagramado por la secuencia de las estaciones, repite, bajo condiciones secularizadas, la peregrinación devota. Pero ésta es precisamente una condición que estaba latente en la fábrica del *Via Crucis*: su aplicación como formato de presentación

---

<sup>3</sup> Algo así, por lo tanto, como el *pendant* del retablo, que fungía como altar en las misas de campaña de los contingentes que viajaban a los Sagrados Lugares.

visual lo alude como primer dispositivo de exhibición artística, y funda, por lo tanto, su pertinencia.

Pero así como se pueden advertir repercusiones que el juego de la obra produce en el esquema que lo reglamenta, hay también una impronta fundamental del esquema y su procedencia que se deja percibir en dicho juego. La formalidad del recurso —que resulta, como ya ha debido quedar claro, no de la abstracción, sino del entrevero problemático de las maniobras y las operaciones— no puede suprimir del todo aquello que late en el centro del *Via Crucis* original, aun y precisamente si se lo considera —sólo— a título de forma: éste se ofrece como el guión, como la historia de un acontecimiento, como el *story board* —diríase— del Acontecimiento por excelencia, que, desde luego, no puede ser contenido en la historia (puesto que es su fuente de sentido, el Sentido del sentido y los sentidos), sino sólo significado —asintóticamente— por ella. Ese centro activo y eficaz determina, más o menos notoriamente, una *estructura de representación* para todo complejo icónico que se construya sobre su pauta, estructura que, en última instancia, sugiere —al menos sugiere— la posibilidad de amarrar el régimen de lo alusivo a *un* principio de significación. Con ese núcleo, creo, inevitablemente, traba relación el modo (o, mejor dicho, los varios modos) en que Díaz ejerce dicho esquema.

Pues bien: precisamente en lo que atañe a esta relación hay un aspecto que —a mi parecer— diferencia marcadamente la presente obra con respecto a las anteriores. En aquéllas, en general, había siempre algo así como un punto de fuga, una cierta profundidad o una fisura de la presentación, un “afuera”, que, aun si su entidad no era de ningún modo decidible, no dejaba de hacer sentir su insistencia fantasmal, ya fuese por la impronta del deseo, del poder, del dolor, de la vida o la sobrevivencia. Esa fuga, ese “afuera”, esa sombra de lo esencialmente re-presentable y jamás presente en la representación misma, era, en general, la huella del acontecimiento. En ésta, la séptima obra de la serie, hay como un cierre hermético de la instalación sobre sí misma<sup>4</sup>. Considérese, por una parte, la trama de movimientos progresivos: el recorrido de las estaciones al revés de las manecillas del reloj, el avance paulatino del buquecito de hojalata, que se cumple, a su vez, a la inversa de ese recorrido (el propio trayecto que describe el espectador queda, por así decir, cazado en esa antítesis), y también el ascenso regular del

---

<sup>4</sup> Quiero insinuar también que con esta séptima obra se cierra, o bien la serie, o bien un ciclo: en todo caso, algo extenua aquí sus posibilidades.

horizonte en la marina. En virtud de su forma circular —la misma marina puede ser considerada como la cara visible de un rodillo que gira—, estos movimientos describen algo así como un conjunto de ciclos fútiles que, en su despliegue, nos devuelven una y otra vez al punto de partida. Pero, sobre todo, la seña más evidente de la clausura de que hablo es el angosto vano —de 60 cm. de ancho— que da ingreso a la sala rectangular, el cual repite el concepto de la instalación de Winnipeg, *Yo soy el sendero*. “*Via crucis* de gabinete” es la denominación con la cual Gonzalo Díaz ha querido caracterizar la inscripción genérica de esta obra, subrayando, precisamente, el aspecto hermético, y pienso que en verdad se podría hablar también de un “*via crucis* de cámara”, dando a entender que se trata de una cámara mortuoria. Confieso que no me puedo sustraer a este rasgo egipciaco —si puedo llamarlo así—, y que advierto en él la índole esencial del “efecto de conjunto”, del “efecto de sentido” que mencionaba más atrás. La inquietante y desordenada crepitación que produce el mecanismo pulsátil de las láminas con los nombres de las figuras retóricas, le confiere un aire de insecto —como de mantis sagrada— al aparato iluminador y proyector, e induce un sentimiento de desolación que subraya el carácter letal del lugar. Eso que caractericé como la orfandad interpretativa a que se encuentra abocado el espectador recibe así su marca decisiva: el sentido de por sí evasivo de la instalación se pliega sobre sí mismo, se sume abismáticamente en sí mismo, defraudando sus atisbos, desconcertando las conjeturas. En una cierta medida, creo que se podría decir que *Quadrivium* pone en escena la muerte del Sentido.

En la figuración tradicional del *Via Crucis*, la última *statio* corresponde, ciertamente, a la sepultación de Jesús en la tumba de José de Arimatea. (En la obra de Díaz, la maqueta de túnel puede verse, tal vez, como sepulcro.) Pero éste no es el desenlace de la historia. El ejercicio del peregrino, que ha acompañado al Mesías en su calvario, reconoce finalmente en la inminencia de la resurrección que la más profunda de las tribulaciones y el padecimiento más terrible no carecen de sentido, que la muerte misma no es la verdad definitiva de la existencia, sino principio de vida nueva. Tengo entendido que el papa Juan Pablo II había expresado la pretensión de agregar, a la estructura tradicional del *Via Crucis*, una 15ª estación, que sería precisamente la instancia pascual, referente anagógico de la peregrinación meditativa a través de las catorce estaciones. *Quadrivium* ofrece, quizá, el negativo de esa idea, construyendo algo así como un cenotafio.

Sin embargo, la condición sepulcral no es la marca total y exclusiva de la instalación. Otro hálito recorre la escena entera, y si bien no es brisa fresca

—nada puede serlo en este espacio enclaustrado—, trae consigo una cierta levedad: si se quiere, la perversa levedad de lo lúdico, de lo pueril. El juguete adosado al muro concentra las múltiples alusiones pictóricas que son usuales en la obra de Díaz, y que le confieren su peculiar reflexividad, en virtud de la cual cada momento de aquélla es un hito en la interrogación del dispositivo heredado de representación artística. La pequeña marina evoca sucintamente ciertas piezas del género características de la pintura nacional (Sommercales, Casanova Zenteno, por ejemplo), con el agravante irónico de que el buque de guerra cuyo discurrir ufano sobre las aguas retratan aquellas obras, aquí, mero barquichuelo de lata, emerge del recuadro, como ocurre con ciertos incidentes satíricos que pueblan el fondo de algunas tiras cómicas (*Don Fausto*, *Condorito*). A su vez, el túnel, que ha sido confeccionado a la manera de las maquetas de los trenes eléctricos en miniatura que antaño excitaron nuestro goce fascinado de niños, recuerda las representaciones de rocas y montículos de la pintura pre-renacentista (Giotto, Duccio, Benozzo Gozzoli, Uccello, por ejemplo), infancia del arte pictórico europeo tradicional.

A través de estas señales —dotadas, sin duda, de harta equivocidad—, se insinúa una mirada, se induce una cierta inteligencia que ha dejado de desesperar de encontrar sentido, que no busca detrás de la cosa su significado, que quizá busca dentro de ella el secreto de su aparición, pero que no espera hallarlo como enigma, sino como mecanismo. Si el adulto es aquél que busca, porfiadamente y por doquier, sentido, que quisiera aferrar, por fin, la clave de la cual éste depende, esa mirada tendría que ser la del niño. Y la instalación —en virtud de esa especie de parasitismo que ella practica respecto del Acontecimiento y del Sentido, como estructuras implicadas en su modelo— está repleta de trampas que acucian y estimulan la mirada del adulto. Se le sugiere, por medios diversos, la constancia de un sentido, se le invita mañosamente a considerar la posibilidad de un acontecimiento, que, sin embargo, en ninguna parte tiene lugar, ni en el complejo de dispositivos y de imágenes que se le presentan, ni tampoco en una supuesta trascendencia —un “afuera”—, que aquí no encuentra otras vías para constituirse que no fuesen aquéllas que se suprimen a sí mismas con gesto paródico. El “régimen de oblicuidad” y la “lectura de reajo” que postulé más atrás como estilo y requerimiento de la producción de Díaz re-suscitan aquí, por exceso de estímulo, por sobrecarga de las “operaciones visuales”, un cierto arcaísmo de la mirada, que queda librada así a la vacación en la inmanencia.

Si se suprime el Acontecimiento, si se le sustraen —por desfondamiento y

sobredeterminación, a la vez— las coordenadas de su darse, todo acaecer pasa a tener una estatura menuda y frágil, y a dispersarse en su propia deriva. Algo parecido a esto, acaso, nos enseña la presente instalación: asistimos, en ella, a una total deflación del Acontecimiento: el signo más obvio de esta deflación —ya lo sugerí antes— es la estéril evolución del barquito pueril.

Unas palabras finales sobre el título (doble) de esta instalación. En la sistemática medieval del conocimiento, el *quadrivium* (las cuatro vías) formaba, junto al *trivium* (las tres vías), el sistema de las siete artes liberales. (Siete es, desde luego, un número que conviene idealmente a la secuencia de las catorce estaciones.) Aquéllas eran las artes del número —aritmética, geometría, astronomía y música—, éstas, las artes de la palabra —gramática, retórica, poesía—. En la aplicación del nombre del primer conjunto a esta obra, Díaz opera un cierto quiasmo: el recurso a la retórica, perteneciente al *trivium*, queda dislocado por la referencia explícita a una familia de disciplinas, que aquí son convocadas, según declaración del propio artista, por gracia de hacer alusión a aquel expediente de inculcación primaria que se denominaba “lecciones de cosas”. El *innuendo* de estas relaciones es que la instalación es también una escena de enseñanza, y de enseñanza *menor*, habrá que agregar al punto. *Ad usum delphini* es una expresión que se aplicaba a los textos de estudio dedicados a la instrucción del heredero de la corona francesa, al cual se denominaba el delfín. En la figura del infante sucesor se podría adivinar aquella mirada vacante, disparada hacia nosotros desde debajo de las aguas suavemente mecidas de la marina.

Octubre de 1998

## PARA QUÉ OTRO TÍTULO, SI *HISTORIA DE CENIZAS* ES LO JUSTO

*La realidad es la guerra.*

Más o menos en estos términos, llevados aquí al epítome, se inicia el libro fundamental de Emmanuel Levinas: *Totalidad e Infinito*. “No es necesario probar por oscuros fragmentos de Heráclito que el ser se revela como guerra al pensamiento filosófico; que la guerra no sólo lo afecta como el hecho más patente, sino como la patencia misma —o la verdad— de lo real.” Esta afirmación exorbitante —que lo es, porque diseña el orbe de la totalidad, como aquello que interesa y domina a la filosofía occidental— está, en Levinas, al servicio de una vindicación de la moral como dimensión de la exterioridad irreducible. En esa vindicación no caben contemplaciones para los derechos del arte.

Con todo, se me ocurre que esa sentencia podría servir de epígrafe para el trabajo que desde hace ya más de una década viene desarrollando Nury González. Si no para todo su plan, al menos sí, según creo, para una dimensión del mismo que, me parece, con toda la exactitud del término habría que llamar *crucial*. Casi de inmediato empezaré a explicarme sobre esta cursiva y sobre esta razón.

*La realidad es la guerra.*

Puede ser que también haya en el arte ocasión y sitio para esta evidencia. Puede ser que ella arroje una luz no equívoca sobre el trabajo de Nury González. Puede ser que la luz de esa evidencia, como resplandor a la vez lívido y secreto, dimane desde el centro de este trabajo. Que para mí lleva, sin alarde ni aspaviento, sino calladamente, una impronta de guerra. No por épica, entonces, sino como recuerdo de familia.

\*\*\*

*El cruce de la frontera.*

En *El colapso de un origen*, “texto de artista” hermoso y extremadamente lícido, que fue publicado en 1995 en el libro colectivo *Taxonomías* (auspiciado por FONDART), Nury González se refiere en siete acápites a su programa de creación visual: a sus materiales, sus motivos, sus operaciones, sus condiciones y

antecedentes. En cuanto a estos últimos, leo en el segundo acápite, que lleva la rúbrica “Tránsito de mi abuelo”:

“Mi abuelo abandonó su tierra natal con rumbo a Francia en el gran éxodo de 1939, por razones políticas, es decir, por pertenecer al bando que inexorablemente perdía la guerra. Un año más tarde, de sólo nueve años, mi madre junto a su hermano y mi abuela, cruzaron la frontera a pie. Ese mismo año de 1940, y por el mismo lugar, Walter Benjamin cruzó la misma frontera en sentido contrario, huyendo inútilmente de sus perseguidores. En 1949, mi madre y su familia se embarcaron en el Puerto de Calais con destino a Sudamérica, llegando finalmente a Santiago de Chile, ciudad en la que años más tarde nació yo. Nunca mi madre ha dejado de ser legalmente española”.

La “cita benjaminiana” —*el cruce de la frontera*— que ha quedado inscrita en esta reseña siguió siendo elaborada en la obra reciente *El mercado negro del jabón* (1999), que incorpora datos complementarios. En uno —el cuarto— de diez pequeños cuadros que exhiben piezas documentales, fotografías y retazos de papel Kraft con breves textos informativos, bajo una imagen de Benjamin aparece esta leyenda: “Walter Benjamin / Nace en Berlín, el 15 de julio de 1892. / Muere suicidado en el Hotel Francia de Port Bou, / el 26 de septiembre de 1940.” En el cuadro siguiente, que incluye un documento de la alcaldía de Mequinenza, pueblo natal de los abuelos de la artista, y una foto del citado hospedaje, otro texto explica: “El 25 de septiembre de 1940, antes de cruzar a pie por Port Bou hacia Francia, mi abuela Josefa Berenguer con sus hijos Delfín y Teresa mi madre, se alojaron por dos noches en el Hotel Francia de ese pueblo fronterizo.”

Lo que intencionadamente llamo la “cita benjaminiana” marca el arte de las coincidencias con que se traman los cruces de la historia y las biografías: el cruce se llama aquí Port Bou y Hotel Francia, se fecha en septiembre de 1940, y liga con ese carácter definitivo que es propio de lo efímero el destino del tránsfuga Walter Benjamin con la huida de los abuelos y la madre a través de la frontera.

En la fábrica de ese arte ¿no reconoceremos la guerra como condición? ¿Cómo condición, en general, de tales cruces?

\*\*\*

*La casa.*

En 1994 Nury González participa en la exposición *Imágenes Donosianas* con

la obra *Casa de campo*. El trabajo proporciona, punto por punto, uno de los elementos de esta nueva muestra: el marco que delinea el pentágono frontal de una casa (de la representación convenida de la casa), la continuación del dibujo, en escorzo, sobre el muro de la galería, la clausura de una materia de desecho apisonada contra un vidrio dentro de ese marco, la inclusión allí mismo de una tela que lleva bordada una leyenda. En esa obra la leyenda son las tres frases iniciales de la narración de José Donoso, que se interrumpe en el punto preciso en que debía aparecer la palabra “novela”, la cual se deja omitida. Aquí son, en sendos frontis, cuatro explicaciones del “cuerpo”, tomadas de un texto de Patricio Marchant.

### *El guaipe.*

El recurso al guaipe había estado presente en *Mal de archivo* (Porto Alegre, 1997, Linz, 1998): el segundo de cuatro paneles ostenta tres paños, de cada uno de los cuales cuelgan dos series verticales de seis bolsas plásticas que contienen, cada una, un kilo de guaipe blanco. Y sobre el suelo, enfrente de cada uno de los otros tres paneles idénticos (soporte de tela, hamaca, serigrafía de un esquema de zurcido, cañamazo con imagen de casa para bordar), hay depositadas 21 mangas de plástico repletas de guaipe. También allí las bolsas estaban asociadas a las denominaciones de prendas de vestir femeninas y de paños domésticos. Aquí, en *Historia de cenizas*, los 117 fardos de guaipe blanco, rigurosamente ordenados de 13 en 13 en 9 filas establecen, a despecho de su relativa liviandad, un gravamen mortuorio. Las lápidas vítreas que llevan impresos aquellos nombres expresan la tasa letal. “Guaipe” es una chilениzación de *wiper*, paño de limpieza, para designar un conglomerado de hilachas que se utiliza para asear y enjugar las capas de mugre pringosa. En su embrollo todo hilo está perdido. Y ¿cuál es la obra de limpieza que se significa aquí?

### *Las cenizas.*

Unas bolsas plásticas colgantes, con cenizas depositadas en su fondo, anticipaba en *Paisaje chileno* (1997) el uso del sedimento en la obra presente. Podría decirse que el tema de las cenizas estaba predestinado en el trazado histórico-biográfico que ha venido hilvanando Nury González. En *El colapso de un origen*, tres pistas: el lavado de la ropa en el río vecino a Mequinenza, que era rematado por el blanqueo con cenizas; el incendio de la casa familiar del Quirinal, en el balneario Las Cruces, en 1992 (cruces, otra vez); el traslado de las cenizas del abuelo a Mequinenza, en 1991.

Las cenizas en cuestión provienen de la casa quemada.

\*\*\*

*Historia de cenizas* es, de la manera más estricta, una obra tridimensional. Las tres dimensiones están rubricadas por las palabras que festonean la exhibición: *casa, alma, cuerpo*. Crepitan todas ellas en una callada conflagración, que viene de lejos, y no cesa.

\*\*\*

### *Economía de guerra.*

El trabajo de Nury González impresiona por su coherencia, su inteligencia, rigor y continuidad. La *economía* es su régimen esencial. Lo es, me parece, en varios sentidos. Para empezar, salta a la vista el recurso a un conjunto más o menos frugal de elementos. Dicho así al desgaire, menciono lanzaderas, bandejas, paneles, telas, bastidores, cera, bolsas plásticas, cuadros, cenizas, tierras, piedras, espinas, plomos de pesca, placas de jabón... Un inventario no mucho mayor, que debiera incorporar las técnicas (de corte y confección, de cocina y repostería, de industria casera, de serigrafía), daría cuenta precisa del repertorio fundamental con que, en cada propuesta, manobra medidamente la artista. Y aquí hay que decir que la impresión de economía no la da necesariamente la cantidad escueta de cosas, y ni siquiera su precariedad eventual o su condición de residuos, sino el manejo y la disposición de las mismas: es precisamente esta operatoria austera la que nos pone en evidencia la escasez de los medios. Los elementos transitan de una obra a otra, transformándose, tejiendo una red sutil pero no menos sistemática, y apuntando en la estela de sus cambios, por un efecto retrospectivo (se diría la mirada de la mujer de Lot), hacia una catástrofe primordial, que permanece siempre innombrable e inaccesible. Hablo de la mirada de la mujer de Lot: no sé si a cualquiera que examine el trabajo de Nury González le pasará lo que a mí, pero para mí esto es muy palmario. Hay en estas obras un aire de atolladero, de parálisis, de anclaje a ciegas en algo con lo cual la artista mantiene con extrema fidelidad una relación de deuda y de testimonio, una relación en la que su propia identidad queda prendada y absorta.

\*\*\*

Asunto de filiación, entonces. Que pasa, a *hebra perdida*, por toda la obra de la artista. No perder el hilo es la divisa. No perder el hilo de la propia historia y de la historia, a sabiendas de que la pérdida es la ley —de ambas—, que no se controla la hebra, y que el tiempo es un tejedor que teje su tela por el revés.

Entre hijo, de *filius*, e hilo, de *filum*, hay —tal vez— una hebra que se perdió. Y que, con suerte, sólo se llega a mostrar como hilacha.

*Tránsitos cosidos* (Santiago, 1996), *Historias de Hilo* (Buenos Aires, 1996), *Paisaje chileno* (Santiago, 1997) y *Mal de Archivo* (Porto Alegre, 1997, Linz, 1998) insisten en este asunto. En la primera y las dos últimas se exhibe el esquema de la *reprise perdue*, procedimiento de labores para recuperar la hebra perdida. Que viene de lejos. Otro pasaje de *El colapso de un origen*:

“Por descripciones de mis abuelos, supe de las vasijas de greda en las que se decantaba el aceite de oliva, de las plantaciones e hilado del cáñamo, del sacrificio ritual del puerco, de la técnica centenaria del lavado de la ropa en el río y su posterior blanqueado con cenizas, del ejercicio obligatorio, de la costura y la disciplina del bordado, para vencer el tedio del mediodía, padre de todos los vicios. De niña, confundía las enseñanzas primarias de los oficios domésticos con los relatos heroicos del exilio y las dos guerras”.

De *Historias de hilo* (1997) a *Historia de cenizas* un cambio de plural marca en cruz, como en quiasma, la pérdida de la hebra, del alma.

\*\*\*

### *El gobierno de la casa.*

La economía es, etimológicamente, *el gobierno de la casa*. Pero la casa es, se sabe, ingobernable.

Erróneo pensar, como dice algún crítico, que “el arte va contra la casa”. Nada tiene la fuerza suficiente. Erróneo suponer que el arte puede traer extrañeza a la casa. La casa misma es *unheimlich*. La casa es la *Unheimlichkeit*. La casa es el alma. En su propia y *profunda* inhabitabilidad arde ella, indefectiblemente.

Y el cuerpo está hecho de cenizas.

*Cosa de manos.*

En manos de mujer, la economía doméstica es invariablemente economía de guerra. Otro texto de *El colapso de un origen*:

“En esta casa, mi abuela nos enseñó todas las técnicas tradicionales del bordado —*le point de tige, de chausson, de croix ou l'épine*—, el tejido y la costura, sin olvidar el zurcido, el remendado y el parchado, estas últimas labores muy cargadas de la economía de guerra: nada se bota, nada se pierde, todo se transforma. El Punto Cruz, el más fácil y más útil, era el que nos permitiría marcar nuestras iniciales en los paños de nuestro futuro. Esa casa guardaba la historia de mi vida”.

Aprendizaje de mujer, de manos de mujer. Manos que arman estas obras. Que bordan en ellas, *a punto cruz*, no un nombre, los nombres se pierden, en un momento predestinado, ya se perdieron, pues, desde el origen, sino la inicial, y toda vida es sólo inicio, y el fin —por eso— le es inmediato, y no hay *todavía* para toda vida, salvo en el goce, en la percepción, en el temblor, en la urgencia; todo lo demás es sólo superstición de nombre. Cosa que sabe la mujer, pero que calla, cómplice, guardando el secreto: mientras cose. Pero sería erróneo —reitero la figura— creer que la *labor* de Nury González es una declamación en pro de la mujer, de su entidad o su diferencia, o de su posición o su ponencia en el arte, o de ella misma como “condición de infracción artística”. Es trabajo forzado —para “no morir de hambre en el arte” (la cita es de ella)— en duradero tiempo de indigencia.

Nury González destaca la importancia de *Casa de campo* por la incorporación de texto a la obra mediante el expediente del bordado: “antes me parecía demasiado difícil hacerlo por la pesantez de las obras chilenas que usan texto (Díaz, Dittborn, Balmes, etc.)”. Pareciera venir acrecentada la palabra por una plusvalía (excedente simbólico y valor de arte) que necesariamente desbordaría la economía basal del trabajo de Nury González. Bordar la palabra, traspasar la plantilla del texto a la tela a través del gesto mecánico que sólo debe reparar en las equivalencias esquemáticas de la grafía, permite sustraerse al momento de la cons-

titución de sentido, aunque sólo se tratara de una constitución por remedo. De suerte que el lujo verbal y semántico es retrotraído a las condiciones primarias de la operación manual. Bordar la palabra es, en este caso, bordear la palabra. Pero bordearla, orlarla, ribetearla, apartándola, dejándola sola para sí, no digo evitar o birlar, sino hacerla gravitar de otra manera. Así, en *Recado a Gabriela Mistral* (1995), la artista recopila secuencias de tres versos de la poesía de la Mistral con el criterio de que en ellos aparezca la palabra “lengua”, y los borda con hilo negro de seda sobre doce paños de casimir café: el vocablo precedente y el que inmediatamente sigue a dicha palabra tienen el hilo roto, de manera que se ven más negros, enmarcando la palabra clave.

\*\*\*

*El cuerpo.*

La biografía de un cuerpo:

El cuerpo de una biografía:

Sólo cenizas de la historia.

*Septiembre de 1999*

## ESTÉTICA DE LA SED

### LONQUÉN 10 AÑOS, DIEZ AÑOS DESPUÉS

#### HECHOS

En los hornos de una mina de cal abandonada, en el sector de Lonquén, al suroeste de Santiago, fueron encontrados a fines de 1978 quince restos humanos. Eran los cadáveres de quince campesinos de la zona, detenidos por carabineros en octubre de 1973, a poco menos de un mes del golpe militar. Los familiares habían presentado un recurso de amparo en 1974, cuando ya mediaba tiempo desde su desaparición. Supuestamente, los campesinos habían sido conducidos al campo de prisioneros del Estadio Nacional, y el oficial de turno había registrado falazmente su ingreso también supuesto. Pero hacia fines de 1978 un sacerdote de la Iglesia Católica recibió una denuncia anónima que señalaba la existencia de los mencionados restos. La noticia se filtró al poco tiempo por el único medio de prensa que mantenía un grado de desobediencia vigilada respecto de la autoridad militar. Sobre esa base se inició una investigación a cargo de un ministro en visita que se restó a la complicidad que vinculaba al poder judicial con la dictadura. Sin embargo, tiempo después tuvo que declararse incompetente, al establecerse que los detenidos habían sido ultimados a bala por personal uniformado. El caso pasó a la Fiscalía Militar, que llegó a decretar encargatoria de reo en contra de los agentes implicados. Sin embargo, en virtud del Decreto Ley de Amnistía de 1978, la sentencia judicial los sobreseyó total y definitivamente. Se dispuso que los cadáveres —ninguno de ellos, salvo uno, era reconocible— fuesen entregados a los familiares, lo que no llegó a ocurrir: mientras éstos estaban reunidos en un templo para celebrar la misa fúnebre, sin mediar consulta ni aviso, funcionarios del Servicio Médico Legal enterraron los restos en una fosa común del Cementerio Municipal de Isla de Maipo. Brutalmente repetían así el acto del entierro clandestino.

Estos mismos hechos fueron registrados y expuestos ampliamente por un importante jurista nacional, Máximo Pacheco, perteneciente a la Comisión de Derechos Humanos, en el libro *Lonquén*. El libro tiene la estructura de un *dossier*, en el cual se recogen ordenadamente todos los documentos del proceso judicial, desde la denuncia y la investigación a las resoluciones y apelaciones, que cubren

un año a contar de diciembre de 1978. Una introducción narra las primicias del proceso: la denuncia y el hallazgo, con sus sombríos detalles. Pacheco, precisamente, integraba el grupo que dio con los cadáveres en los hornos, y luego tuvo a su cargo la conducción de la parte acusadora en el juicio. Editado por primera vez en marzo de 1980, la circulación del libro fue prohibida, y sólo seis años después pudo tenerse público acceso a él.

En el archivo de las atrocidades del régimen militar, Lonquén ocupa un lugar eminente. Y no sólo por la saña con que actuaron los agentes policiales, por la impunidad escandalosa que les fue asegurada, por el ocultamiento y la mentira oficial voceada a cuatro vientos; estos rasgos están diseminados a través de todos los actos represivos de la dictadura en los 17 años de su duración. Es que, por una parte, durante los primeros tiempos del gobierno de Pinochet, en Chile sólo corrían rumores de su extrema violencia represiva —asesinatos masivos, lanzamiento de cuerpos a cauces, zanjones y mar, persecuciones, torturas, secuestros y desapariciones—, y desde luego ningún medio de comunicación estaba dispuesto a hacerse cargo de esa circulación de verdades soterradas. El hallazgo de Lonquén fue la primera prueba indesmentible, el inicio de una emergencia del mal acontecido y por acontecer, la cual dura hasta nuestros días. Y por otra parte, había y sigue habiendo allí un espesor simbólico, que ese hecho comparte con otros hitos semejantes (así, por ejemplo, con el caso de los degollados, con el caso de los quemados<sup>1</sup>). Frente a la instalación de Gonzalo Díaz es preciso tener en cuenta este espesor.

### OCASIÓN, EMPLAZAMIENTO, MATERIALES

El 12 de enero de 1989 se inaugura en la galería santiaguina *Ojo de Buey*, en una restringida sala rectangular, la instalación *Lonquén 10 Años*. Los visitantes constatan un conjunto reducido de elementos. Por tres costados de la sala, sobre sus paredes, penden 14 cuadros idénticos con marcos neoclásicos negros, laca-

---

<sup>1</sup> Ambos casos ocurrieron cuando promediaban los años 80. El primero de éstos es el de tres profesores secuestrados de un colegio capitalino mediante un estudiado operativo de inteligencia, y cuyos cadáveres aparecieron días después. El segundo, el de dos estudiantes, una muchacha y un joven, que fueron apresados por una patrulla militar en días de protesta social, rociados con bencina y quemados horriblemente, abandonando después sus cuerpos semicarbonizados en las afueras de Santiago. Cuando fueron hallados, el joven agonizaba y falleció a las pocas horas; la muchacha, después de una prolongada estadía en el extranjero, y tras haber sido sometida a múltiples intervenciones quirúrgicas, vive y trabaja ahora en Santiago.

dos, bajo cada uno de los cuales se ha fijado un ordinal romano de bronce, numerando la secuencia. Una primera peculiaridad salta a la vista en estos módulos, tan familiares y domésticos por su hechura, fisonomía y tamaño: en la base, al lado izquierdo del marco, empotrada en éste, sobresale una pequeña repisa, igualmente negra y lacada, que soporta un vaso con agua a medio llenar. Encima de cada cuadro se cierne un apliqué de bronce que con su luz aurática —prestigio burgués de la pintura— dirige la atención hacia el vidrio protector, hacia la inscripción que ha sido practicada en la cara interior del vidrio y hacia el campo de lija oscura que ocupa el fondo. Peculiar es también la ordenación de estos cuadros. En tanto que doce de ellos se extienden a lo largo de uno de los muros, los dos restantes, numerados con el VI y el XIV, están respectivamente colgados, solitarios, de otros dos muros de la sala. En el cuarto muro, se impone a la mirada un armazón casi piramidal de cuarterones de pino rudimentario tras la cual hay un amontonamiento rectangular de unas 220 piedras redondeadas, bolones de río, amarradas por un alabrado de hierro: una estructura de contención, que previene el derrumbe de la pila de bolones. Cada una de las piedras lleva impreso en blanco su correspondiente número. En costado derecho superior de la armazón un tubo de argón, a manera de acento o de trazo, despidе su luz lívida.

No bien asomarse al lugar, y ya se tiene la impresión de estar ingresando a un antro. Una vez en el interior, y por la calculada disposición de los elementos, el espacio acusa una signatura escénica. A causa de una especie de recogimiento que lo circunstante induce en el espectador, evoca al templo. Ni necesidad tienen los visitantes de que se les explique el motivo que subyace a la muestra. El nombre “Lonquén” está, para todos ellos, expresamente unido al historial de los crímenes de la dictadura. Tiene aquel espesor que mencionaba antes, aquel valor ejemplar, que —también lo estaba diciendo— lo asimila a otros hechos terribles que jalonan ese historial, los cuales constituyen el inventario sistemático de las operaciones de un poder omnímodamente represivo: el golpe, el degüello, la quema, la desaparición<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Las tres primeras ya fueron identificadas por Platón (cf. *Gorgias*, 476 a ss., a propósito del castigo); la cuarta es invención moderna, demasiado moderna: el secuestro y la desaparición (como política de Estado) presuponen el sujeto, y si recaen, desde luego, sobre el cuerpo, es a aquél a quien afectan esencialmente.

Sin embargo, la total obviedad de la referencia, que se proclamaba ya desde el título, no rimaba con la áspera dificultad del desciframiento de lo allí expuesto. En una entrevista de la época, Díaz advertía sobre la multiplicidad de lecturas a que se abría el conjunto. Bien podría haber extremado la advertencia, sugiriendo que para encaminarse por ese laberinto de sentidos era preciso aprender a leer de nuevo. A desasirse, primeramente, del credo que supone que el sentido se esconde detrás de los signos o los objetos, o que está más allá, en algún lugar ideal, y sólo se refleja en ellos su resplandor furtivo. Por eso, la metáfora del espesor, de la densidad simbólica, sólo es buena para llamar la atención sobre la dificultad, no para designar su índole propia. Más —o también menos— que un espesor constituido por estratos de sentido cuya geología pudiera ser unívocamente descriptible, y que se ordenaran jerárquicamente a partir de su último fundamento, era ésa una densidad de *experiencia*, minada en todas partes por la falta de guías ciertas, obligada a cada instante a decidir por su cuenta y riesgo su sentido, tan frágil y transitorio como discutible.

En el breve texto que Gonzalo Díaz destinó a la *presentación de autor*<sup>3</sup>, había una clara alusión a esa densidad de experiencia, en la explicación del largo tiempo que tuvo que tomarse el artista para abordar ese hecho obsesivo, abierto como un abismo:

“Sólo después de diez años de retención metabólica, de mirar lo que ocultan esas fauces fotográficas de medio punto —arquitectura adecuada a la magnitud de una masacre— se me ha hecho posible enfrenar directamente el *Via Crucis* de este pavoroso asunto. Lonquén, el *punctum* pestilente que aflora con porfía desde la ciénaga espesa del monótono discurso oficial, revelando su exacta contradicción. Un ejemplo —que desgraciadamente ha multiplicado sus manifestaciones que resume en cada *piedra de escándalo* de sus oscuros arcos, todos los lugares y fosas comunes del régimen. El paradigma que soporta y condiciona todos sus éxitos...”

Esa *retención* de que habla Díaz no se debe sin más a una voluntad, a una disciplina y a un control consciente, sino que ha sido forzada por la evidencia

<sup>3</sup> En la contraportada del catálogo de la muestra, que alojaba en su interior el ensayo “Sueños Privados, Ritos Públicos”, de Justo Pastor Mellado.

enceguecedora de la ruina, de esa especie de monumento funerario de “piedra sobre piedra”, reliquia de un estadio rudimentario de la industria; ha sido forzada, en fin, por la evidencia del negro boquerón de la entrada. Una retención que es un ejercicio admirable de *supervivencia en el arte*; de supervivencia *del arte*, se diría asimismo, “en medio de la hecatombe”. Ese ejercicio, que cuenta entre los que han sido y son esenciales en la escena artística chilena, hizo posible llevar la relación con la historia política y social del país a un estatuto distinto al del testimonio, la ilustración, la denuncia, la extrapolación metafórica, en una palabra: a un estatuto que ya no pertenece, de ningún modo, al régimen de la *representación*. Otros intentaron también este esquivo, tornando más complejos los vínculos. Pero la *paciencia* peculiar de Díaz pudo gestar una poética de extrema pulcritud y perspicacia; *Lonquén 10 Años* es su primicia deslumbrante. Para leer esta obra es preciso aprender a leer de nuevo, estaba diciendo; es que en ella el arte lee lo real de distinto modo: ya no representa. Así, aquel ejercicio impide la conversión simbólica de lo vivido —de lo vivido a ciegas—, para designar el socavón y la cuenca sobre los cuales esa misma existencia agredida se equilibra, a duras penas. Fatalidad arquitectónica, ésta, que tiene en la configuración política de un sistema de vida —el más indeseable— su momento crucial: para construir, para erigir, se tiene indefectiblemente que excavar el suelo en que ha de levantarse lo construido. Fundar es desfondar. “Cavamos el pozo de Babel”, anotaba Kafka en su *Diario*. Cierto: los fundadores se apresuran a cubrir el abismo —con tanto más apremio y ostentación, cuanto mayor ha sido el capital de violencia que han invertido— con emblemas, ceremonias y efemérides. Díaz se impuso la tarea arqueológica —y ya se advierte cómo esta rama de una hipotética ciencia de los vestigios (en la que también participa, a su modo, el juez que indaga) está señalada en el inventario numérico de las piedras—, la tarea arqueológica, pues, de mostrar ese desfondamiento.

## LA DISPOSICIÓN

Según propia declaración de Díaz, la matriz del *via crucis* fue un hallazgo impremeditado, en el apuro por establecer un principio de seriación para los módulos, de suerte que los 18 originales se redujeron, según esa pauta, a 14. El punto tiene su importancia, porque insinúa que el empleo de esa matriz no obedece en Díaz a una intención simbólica o alegórica, sino, ante todo, a la solución

de un problema formal<sup>4</sup>. Ampliamente ha insistido Díaz en este descubrimiento, hasta completar siete instalaciones, como en una especie de ciclo exacto. Empezando por *Lonquén*, hay que registrar *El Jardín del Artista* (Montevideo, 1993), *Yo soy el Sendero* (Winnipeg, 1993), *Fábulas Amorales de la Provincia* (Castro, 1994), *El Padre de la Patria* (La Habana, 1994), *La Tierra Prometida* (San Diego, 1997) y *Quadrivium ad usum delphini* (Santiago, 1999).

Ya se precisó que en la primera ocasión la secuencia estricta de las 14 estaciones fue alterada por la colocación separada del sexto y del decimocuarto elemento. (De otra manera ocurre en la oportunidad presente, y ya habrá ocasión de comentarlo.) En todo caso, aquella alteración distó de ser inocua. En la sexta estación, la Verónica enjuga el rostro de Jesús, cuya efigie queda milagrosamente estampada en el paño; en la última, el cadáver del redentor es depositado por sus fieles en la tumba de José de Arimatea. La doble dislocación puede ser interpretada de muchos modos, y se podría creer que la clave religiosa del *via crucis* podría prestar amparo a las primeras perplejidades del espectador, fijando la dirección para emprender el trabajo hermenéutico. Pero así como la plétora de sentidos que se articula en esta obra no se debe a una determinación básica de los elementos por el patrón devocional y teológico que aportaría el *via crucis*, tampoco ha de creerse que aquí se trata de asimilar el tormento y la destrucción de las víctimas de Lonquén a la pasión de Cristo. Díaz prescinde de cristianizar el hecho, manteniéndolo en la dureza irremisible de su facticidad. Ciertamente, también aquí se trata de la historia de una pasión. Pero el apartamiento de la estación de la imagen y de la estación del entierro —y se tendrá en mientes, a propósito de esto, el vínculo nunca esclarecido que ata la imagen a la muerte— marcan una diferencia fundamental: las víctimas, en este caso (bien lo decía el autor de una reseña de la muestra<sup>5</sup>), carecen de rostro y de sepultura. Si la historia de Jesús permanece imantada hacia la presencia —hacia la parusía—, la de estos míseros campesinos se hunde en el abismo de la ausencia, de la desaparición.

---

<sup>4</sup> Me he referido con algún detenimiento a este aspecto en "La cuna del delfín" (1998), a propósito de *Quadrivium*. Es cierto que la cuestión de esta formalidad puede malentenderse, que puede pensarse, sin más, que se habla de un recurso estetizante. Pero ya se sabe que en arte la apelación a la forma —si todavía tiene sentido emplear estas viejas categorías— compromete el contenido, y que aquella jamás puede ser limpiamente desgajada de éste. En el uso que hace del esquema del *via crucis*, Díaz bien *sabe* la carga que lleva; ese saber es también una distancia.

<sup>5</sup> Darío Osés, "Un espacio enlutado", *Apsi*, 288 (23 a 29 de enero de 1989), p. 50.

## LA INSCRIPCIÓN

El 12 de junio de 1900, Freud envía una carta a su amigo Wilhelm Fliess en que le pregunta si en la casa de Bellevue “podrá leerse algún día una placa de mármol que diga así”:

*En esta casa,  
el 24 de julio de 1895,  
le fue revelado al doctor Sigmund Freud  
el secreto de los sueños.*

La fecha remite a un jueves legendario, en que Freud llevó a cabo por primera vez el análisis completo de un sueño, refrendando la tesis de que el sentido esencial de la elaboración onírica es la realización del deseo. Ese análisis fundacional figura en el segundo capítulo del *opus magnum* de Freud y se conoce con el nombre del sueño de “la inyección de Irma”.

Parodiando esta expresión clásica del deseo del descifrador del deseo, Díaz estampa en la cara interior de cada vidrio la frase:

*En esta casa,  
el 12 de enero de 1989,  
le fue revelado a Gonzalo Díaz  
el secreto de los sueños*

Hay quien ha querido leer este lema como un desplante, una especie de presunción: gesto descomedido de artista que se arrogaría un privilegio en el saber de aquello que —cosa que haría más grave, gravísimo, ese gesto— por su espantoso desmán arruina todo privilegio, condena toda exclusividad.

Pero se verá: en el libro de Pacheco que posee el artista, al costado de un pasaje de la introducción en que se refiere que “un sacerdote había recibido la denuncia de un particular sobre « la existencia de un cementerio de cadáveres en la localidad de Lonquén »”, puede leerse, escrito a mano y en rojo “le fue revelado el secreto de los sueños”. El motivo de la *confesión* —que es decisivo para esta obra— se constituye en una delgada hebra que vincula al sacerdote y al artista, y ciertamente *Lonquén* tiene un sello de intimidad, de verdad sólo murmurada, que hace del espacio entero el lugar de una revelación o, dicho de manera más

precisa, de la inminencia de una revelación. Pero a diferencia del sacerdote, que en la cabina oscura del confesionario recibe, en un susurro, el relato de lo pavoroso, y está investido para ello, el artista carece de sanciones instituidas para hacerse depositario de una verdad semejante, más aun: como hombre de la imagen es tentado inevitablemente a figurar esa verdad, a representarla y, si lo hace, a traerla a un espacio de familiaridad, al prestigio del espectáculo, atezándola sin remedio. Pero *esta* verdad no admite lustre. De ello, más que de ninguna otra cosa, tiene que estar enterado el artista, si quiere habérselas con tal verdad, a ello tiene que conformar su comportamiento. No puede postularse como el sujeto —el ministro— de un saber privativo, tampoco puede asumir ninguna función vicaria que lo autorice en parecido conocimiento. No sólo carece de las ínfulas, sino que también le está vedado el dominio de las claves. Únicamente puede ser el depositario lúcido de una ausencia de saber, y quedarle fiel a ésta. De esa laya ha sido la decisión de Díaz. Le es revelado el secreto, sí, pero se le revela *como secreto*. También para él permanece impenetrable. No queda opaco el conocimiento de los hechos, ciertamente, pero sí el saber de *lo que ha acontecido* en tales hechos, del modo y el alcance en que éstos dislocan la experiencia y su bagaje. El artista, entonces, no se iguala al sacerdote; pero el arte adquiere aquí, raramente, los aires de un rito sacramental, aunque de uno que no dispone en absoluto de las cifras para administrar lo que se le revela. Se parece —el artista, aquí— a quien despier-ta de un largo sueño perturbador, con el barrunto vago de una verdad que irremediamente se le escapa<sup>6</sup>.

## HACES DE SIGNIFICACIÓN

¿Cómo dar cuenta del *horror* en el arte? Si la obra de arte está abocada indefectiblemente a la presencia, y el horror es ese exceso de presencia por el cual ésta se anula, es abolida, ¿cuál será, entonces, la *economía de la presentación* que puede dar cuenta de él? ¿Cuál es, en esa economía, la imprescindible organiza-

---

<sup>6</sup> Aunque ese sueño también puede tener otra cara. Un dato que conviene tener a mano es la iniciación pictórica de Díaz como productor autónomo, cuando acudía a cierto simbolismo onírico con carácter de clausura autobiográfica. Era, de algún modo, la ficción de una infancia paradisíaca, de un "espacio feliz", como llamó él mismo a la pintura al explicar su abandono (por ejemplo, en "Unos sueños sin sepultura", de Roberto Brodsky, en revista *Hoy*, N° 602, 30 de enero al 5 de febrero de 1989, p. 32 s.). En cierto sentido, la autobiografía sigue siendo una dimensión de la obra de Díaz, pero no, ciertamente, como narración de incidentes personales, sino como trabajo impersonal, involuntario, brote espontáneo de la memoria.

ción de las referencias, las remisiones, las alusiones en virtud de las cuales ha de anunciarse lo que, como tal, no puede sino ser impresentable? Parecida cuestión radical determina esta obra de Díaz, y puede decirse que venía apuntándose so-lapadamente desde antes, tal vez a lo largo de una década, desde el tiempo en que la mano todavía se gozaba en el juego untuoso del pincel.

En el texto de Díaz que previamente se mencionó el punto queda marcado con rigor e insistencia:

“Una condición para *poner el dedo del arte en la llaga de la política*: una extrema delicadeza que haga de esta usura una construcción soportable, delicadeza que ha demorado diez años en tejerse, distancia y peso suficiente para habilitar una relación inesperada: la actividad del sueño y el ejercicio sacramental de la confesión. Confesamos nuestros crímenes como soñamos nuestros deseos. Algo sale a luz, a nuestro entendimiento y a la luz pública, un conocimiento, un expreso secreto, un dato suficiente, materiales para un signo concreto.

Oscuridades fragmentadas que hilvanamos para iluminar un hecho, un lugar exacto, un episodio, una escena nocturna de puro horror”.

Delicadeza es la palabra de Díaz. Para “poner el dedo del arte en la llaga de la política” es preciso usar guante. Las pruebas deben permanecer intactas, aunque para ello sea necesario clasificarlas, numerarlas: fijar escrupulosamente su condición de restos y rastros de la constelación de unos hechos. Tal sería el comportamiento que exige la hipotética *ciencia de los vestigios* a que aludí más atrás. Esta ciencia, sin duda, sólo existe en sus disciplinas tributarias: la indagación judicial o detectivesca, la arqueología, la paleontología; podría creerse que el psicoanálisis se ha postulado como su paradigma. En *Lonquén 10 Años* asistimos a una subrepticia igualación del arte con ella. La delicadeza es su temple, dice Díaz. También se podría hablar de *discreción*, que es el sello de esta obra. La discreción (*discretio*, de *cerno*, cribar, tamizar, separar<sup>7</sup>) es la operación que propiamente corresponde al secreto. Y secreto (*secretum*, de igual origen) es lo separado, lo apartado del conocimiento público, lo que no puede ser re-presentado (condición y maniobra de la publicidad) sin insalvable adulteración<sup>8</sup>. Pero *este* secreto,

---

<sup>7</sup> La selección de las piedras por su tamaño —que tuvo que encargar el artista para su instalación— se hace por medio de un sistema de tamices, que retienen en la parte superior las más grandes, luego las medianas, y por fin las pequeñas.

<sup>8</sup> La pintura —si nos atenemos a su determinación tradicional— es *continua*: labora con lo líquido y lo viscoso, se desliza entre los espacios intercalares para amasar desde allí las cosas hacia el lucimiento de su redonda presencia.

el que viene a ser revelado aquí, no es algo en particular, no es un contenido determinado ni nada que pueda ser capitalizado en ningún saber, intención o conducta; es el hecho del secreto, el mero hecho de que *hay* secreto (ya lo estaba diciendo antes), que se cela, precisamente, en el acaecer de los hechos: singulares, discontinuos, rapsódicos. De ahí, entonces, la delicadeza, la discreción esencial de la obra, que no pretende interpretar (atribuir un sentido) al crimen (la palabra viene también de *cerno*), que por su exceso desmadra asimismo todo sentido. Sólo dispone haces de significación, que en su juego cruzado, en la sorda connivencia entre sus distintos elementos, en las relaciones de confirmación y mentís que pueden leerse entre ellos, impone por doquier la desazón.

## EL SECRETO

En el texto de Díaz que se reproducía atrás se habla de la inesperada relación entre la confesión y el sueño. Esa relación —que tiene la forma de un cruce, de un quiasmo— tiene su punto en el secreto.

“Confesamos nuestros crímenes como soñamos nuestros deseos”, anota Díaz. El apunte remite a la explicación que da Freud de lo siniestro, *das Unheimliche*<sup>9</sup>. Se recordará que en el ensayo sobre este afecto el padre del psicoanálisis se apoya inicialmente en una elucidación del término ofrecida por Schelling: “Se denomina *unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado”, para avanzar más tarde —análisis de *El arenero* de Hoffmann mediante— a sentar su tesis de que lo siniestro es el retorno de lo familiar reprimido. Descontada la importancia que esta tesis tiene para la aventura del psicoanálisis, con ella incorporó Freud una categoría al orbe de la estética sin la cual, creo, no sería posible pensar buena parte del arte contemporáneo. Esa categoría bien puede definir el clima de la obra *Lonquén*, de la operación que en ella tiene lugar, a condición de que se conciba de manera suficiente lo que en este caso se llama “secreto”.

Pues aquí —esto ya lo estaba insinuando— no ha de entenderse el secreto como lo meramente oculto que es susceptible de ser, sin reservas, expuesto a la luz. El secreto no son los hechos que han permanecido ajenos a la mirada y la conciencia públicas, sino lo que se cela en ellos. De otro modo, la desazón o la

---

<sup>9</sup> En el catálogo de referencia Mellado concluye su comentario con una rápida alusión a este tema.

tensión se aplacarían con el conocimiento, como ocurre con los acertijos. Pero el verdadero secreto no pertenece al orden del conocimiento. Por eso, también, la descripción o el relato de unos hechos abismales no los allana, no acalla el rumor por el cual se acusa eso que tienen de incurablemente otro. Su cumplida eficacia, cuando la alcanzan, estriba en tornar sensible ese rumor.

Decía que lo aciago, lo inquietante del secreto, es que *hay* secreto. Se tiene que decir algo más: que ese *hay* determina a cada cual en lo que es. Pues, ciertamente, el secreto constituye la individualidad: ésta misma es impensable e imposible sin secreto. Guardando algo en secreto lo protejo de la mirada, el deseo y la intromisión ajena, lo aparto de la esfera de conocimiento y de acción de los otros; pero si algo me reclama ser guardado en secreto, es porque yo mismo, en mi singularidad irreductible, estoy con ello en juego, es porque allí despunta mi deseo; al guardar algo en secreto, me guardo (me protejo, me deseo) a mí mismo, me aparto yo mismo. Para decirlo más claramente: no es un sujeto ya constituido el que tiene la facultad de guardar un secreto, sino que esta misma guarda es, a la vez, su condición de posibilidad y su origen. No hay sujeto sin secreto, así como no hay sujeto que no esté ligado a unos hechos. Pero éstos no son sino esquirlas de la gran explosión, que no cesa de detonar, a la que llamamos historia. En su infinita fragmentación, guardan en cifra la huella de su procedencia de la totalidad estallada. El secreto del secreto, entonces, es la totalidad, que le pena al sujeto en su inapelable separación. Y ciertos hechos tienen la fuerza —por su espanto, su júbilo, su pesantez o su agudeza— para hacerle sentir, sin esquivar, esa huella.

Sin descripción ni relato, desde su perfecta impavidez, la obra hace emerger —tarea de memoria tenaz— el hecho del secreto, que está encriptado en todo hecho: y nos impone, ante la evidencia de *estos* hechos, que nos confesemos lo que somos, lo que hemos llegado a ser.

## LA SED

Un vestigio de agua recorre la muestra, como el estero que riega la zona de Lonquén, y que tributa su menudo caudal al río Maipo, el mayor de la región de Santiago. Un vestigio, más que material —pues por doquier impera el contraste—, un vestigio de sentido: en los bolones de río, en la transparencia del vidrio, en el papel lija de esmeril que ocupa el campo de los cuadros (lija de pulir metales

que, por el requisito de su empleo, se llama lija al agua), en el sueño y su liquidez, y —por sustracción— en la rigurosa sequedad del conjunto. Es cierto: el elemento mismo está también allí, contenido en los catorce vasos ordinarios que reposan sobre sus respectivas ménsulas, pero está para realzar por hipérbole, si puedo decirlo así, su porfiada falta<sup>10</sup>.

Árido es el conjunto, definitivamente árido. De cal. Cada una de sus piezas está aislada en sí misma, indiferente a los vínculos que pudieran adivinarse entre unas y otras. Así como se relaciona con el agua, así también se relaciona la instalación con el sentido.

La exhibición de *Lonquén 10 Años* fue clausurada, mes y medio después de su inauguración, con una *performance* que tenía el aire de un rito funerario, de un acto de reparación. Un poco evocando al grupo que se abrió paso en los hornos a golpes de herramientas y alumbrado por una improvisada antorcha de papel, el artista acudió a la sala provisto de un martillo y una Polaroid, depositados sobre un pequeño carro de arrastre. Blandiendo el martillo, rompió uno a uno los vidrios de los 14 cuadros, profiriendo en cada ocasión el nombre de cada uno de los campesinos asesinados, y fotografiando los pedazos de vidrio diseminados por el suelo, que después eran colocados cuidadosamente sobre la ménsula. Fue todo. “Ni un ángel —diría Benjamin— podría volver a juntar lo destrozado”. Pero la acción parecía tender un cabo invisible entre la imagen y la sepultación.

Prevalece la sed, insaciable. ¿Sed de sentido, acaso? No lo será, si sólo se trata de averiguar qué quiere decir lo expuesto. Nada quiere decir *Lonquén 10 Años*. Rige en su silencio adusto, al otro lado de las intenciones y pretensiones, como la grieta de los sueños por donde inopinadamente aflora la masa de la memoria. Pero sí lo será, a condición de que eso que llamamos “sentido” sea sólo el gesto en virtud del cual nos abrimos a lo acontecido en su crudeza y su insondable particularidad para dejarnos determinar por ello. Sed de justicia, entonces.

## DIEZ AÑOS DESPUÉS

Estructura y elementos de la obra siguen siendo los mismos, a más de una

---

<sup>10</sup> Varias asociaciones ensayaron los comentaristas de la instalación en su momento a propósito de los recipientes y su contenido, haciendo pie en su doméstica banalidad o en el simbolismo del líquido. El vaso de agua, señalaban unos, alude al recipiente sobre el velador, al cual echa mano el que se despierta de un mal sueño para apaciguar su inquietud.

década de distancia de su primera exhibición. Su puesta en escena ha cambiado, sin embargo. En lugar de la ocupación original de los cuatro muros, aquí los módulos están enfilados simétricamente a lo largo de dos paredes laterales<sup>11</sup>, y la armazón con las piedras y el trazo de argón se yergue al fondo, contra la tercera pared. La arquitectura teatral del templo —se ingresa en una nave— ha recibido ahora más acentuación. La media pirámide trunca preside todo el ámbito ocupando —diríase— el sitio del altar. Su característica de túmulo en que se invierten aquellas “fauces fotográficas” que obsesionaron al artista se ha hecho, tal vez, más notoria. Enfrente, el vano estrecho por donde ingresa el visitante al ámbito, vuelve a signarlo como antro, como cripta<sup>12</sup>. Nada ocurre allí: es el acaecer llevado al grado cero, al silencio deletéreo. En la clausura opresiva de la escena muda, en su quietud ominosa, nada más se percibe que el zumbido bajo del tubo de argón. Y, sin embargo, se presiente allí un ruidillo que sólo podría verse, la rasadura de la lija en la cara interior del vidrio. El rumor no se acalla.

*Septiembre de 2000*

---

<sup>11</sup> El formato simétrico recuerda tres instalaciones anteriores basadas en el *via crucis*: *Yo soy el Sendero* (Winnipeg, 1993), *Fábulas Amorales de la Provincia* (Castro, 1994), *El Padre de la Patria* (La Habana, 1994) y *La Tierra Prometida* (San Diego, 1997).

<sup>12</sup> Esta portezuela de 40 cm. de ancho repite la que daba entrada a *Quadrivium ad usum delphini* (Santiago, 1998).

# LA CIFRA DE LOS DESEOS Y EL FANTASMA DEL PODER

## PRELIMINAR

Una obra *in situ* toma su motivo de alguna peculiaridad —transitoria o permanente— del lugar en que se emplaza<sup>1</sup>. Esa peculiaridad puede ser de muy diversa índole: plástica, visual, cinética, háptica, afectiva, retórica, política, social. Puede ser material, corpórea, como puede ser simbólica, ideológica. Desde luego, nunca se puede trazar una frontera precisa entre estos dos tipos de interés que destacan a un lugar entre otros. Esta imposibilidad no se debe solamente al hecho de que todo lugar está determinado por una trama de relaciones de sentido que tejen los comportamientos humanos. Es que la operación artística que se hace con la especificidad de un lugar parte por tomar nota de esta determinación —tácita o expresamente— y se constituye, por lo tanto, en una designación del lugar de segundo grado. No se restringe a ser una indicación o circunscripción del sitio, tampoco es una mera ocupación suya, sino que es —y perdóneseme lo pedante de este giro— una meta-localización del lugar. Dicho de otro modo, la obra *in situ* no se limita a trabajar con el lugar como un punto o enclave en el espacio, ni tampoco como un continente, para barajar el monto de objetividad que pueda haber en él de acuerdo con las intenciones del artista, cualesquiera que sean, sino que procede a un re-emplazamiento del lugar mismo. Suele pasar que la obra libere de esta suerte más de una latencia albergada en él.

## TERRITORIO CIFRADO

El título que ha dado Patricio Vogel a su propuesta acusa la conciencia que

---

<sup>1</sup> A diferencia de las obras que se elaboran en un taller para ser expuestas después en otro sitio, habitualmente instituido para tal efecto, el género *in situ* identifica a aquellas que son realizadas en el mismo lugar de su comparecencia, que suele no ser un espacio convencional de exhibición artística. Quisiera remitir, a propósito de estas notas iniciales, al prólogo que escribí para el libro *Intervenciones en el espacio. Diálogos en el MBA*, editado por María Elena Ramos (Caracas: Museo de Bellas Artes, 1998, pp. 5-12) con ocasión del proyecto homónimo que, en 1995, convocó a once artistas en esa institución venezolana (Camnitzer, Caramelle, Carroll, Díaz, Graham, Kosuth, Kowanz, Lucena, Schwartz, Smith y Ullman). El texto se reproduce en este volumen, *supra*, 79-85.

el artista tiene a propósito de su operación y señala, a la vez, la densidad del lugar que ha decidido intervenir. Todo ello se concentra en la palabra “cifra”, que significa número y signo, grafema cuya comprensión presupone una clave, y abreviatura. Lo “cifrado” de este territorio ha de entenderse en varios sentidos: el lugar escogido es, simbólicamente, la cifra del territorio nacional, puesto que en él se aloja el centro del poder político, desde donde se proyecta, se administra y se vigila la unidad del cuerpo social. Pero también es él mismo un territorio en que se agolpa, merced a esa especie de memoria material que marca a los hitos urbanos, el espesor de la historia. Una doble coordenada, pues, espacial y temporal, una doble representación, territorial e histórica, define la instancia de la cifra en la obra de Vogel, haciendo de este lugar palaciego el depositario de lo que quizá podría llamarse el enigma numérico de la representación.

## DESCRIPCIÓN

El proyecto *Territorio cifrado* de Patricio Vogel consta de tres partes.

La primera se despliega en el exterior del Palacio de la Moneda y en su fachada. En la explanada de la Plaza de la Constitución, sobre pedestales autopropulsados, hay sendos proyectores que disparan sus respectivas imágenes sobre la fachada del edificio. (La idea original consideraba instalar tres grandes tarimas a lo largo de una amplia franja de la plaza, enfrente del edificio, y colocar los proyectores en esas armazones. Ciertas rutinas de la guardia de palacio fueron óbice para esa realización.) El proyector del centro impresiona la parte superior del portal, a 4,5 metros de altura, mientras los laterales lo hacen, equidistantes, a 3 metros sobre el suelo. Las imágenes, de distinta procedencia, han sido ordenadas en cuatro series: unas fueron tomadas de los registros del bombardeo de La Moneda el 11 de septiembre de 1973 que muestra la cinta *La Batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, en combinación con secuencias reiterativas de la balastrada original del palacio y de los textos a que me refiero más adelante. Otra serie contiene mil retratos de transeúntes fotografiados durante un lapso determinado durante la ejecución de este proyecto, en el momento en que egresaban del edificio por el portal sur. Una cuarta, por fin, exhibe imágenes de la fachada y de la fuente del palacio.

La segunda parte ocupa el Patio de los Cañones, atrio norte del palacio. Un espacioso cuadrángulo formado por dos lados de cajas blancas de madera lacada en sentido de oriente a poniente, y otros dos formados por balaustres de yeso que

van de norte a sur, se extiende en el atrio. (También aquí las consideraciones ceremoniales impidieron lo inicialmente proyectado, que consistía en cuatro cruces con brazos conformados por once módulos cada uno, con ejes que arrancaban de los dos cañones. La disposición, seguramente, entorpecía las evoluciones de la guardia.) Tanto las cajas como los balaustres (motivo éste que conocemos bien a partir de la obra de Gonzalo Díaz) se elevan a 1,05 mt. Las cajas están equipadas con luces y un vidrio espía reflectante, que obliga al observador a agacharse para ver lo que hay dentro: fotos de la esquina que deslinda la fachada, mediante una notoria línea de pintura, del costado del edificio, marcando la diferencia entre la albura frontal y el gris oscuro lateral. Al pie de cada módulo, en pequeñas cajas inclinadas han sido consignadas las respuestas que los transeúntes han dado a una suerte de encuesta formulada por el artista, la cual remite a la tercera parte de la obra.

Ésta se encuentra en el atrio sur, el Patio de los Naranjos. Aquí, en la fuente central hay una intervención escrita: pronto me ocuparé de ella. En este mismo atrio, durante el periodo de preparación de la obra, habían estado simétricamente emplazados dos buzones en que el público pudo depositar sus respuestas a la pregunta: “¿Apareció realmente La Moneda?” La pregunta da cuenta de la motivación directa del trabajo de Vogel. Se trata de la labor de repintado del frontis, que lo mantuvo cubierto largo tiempo con mallas negras tendidas sobre andamios. Esta labor de cosmética —y ante todo la imagen de esa cobertura provisoria— desató en el artista la reflexión que ahora ha quedado cifrada —valga otra vez el término— en la trama de relaciones de la instalación.

### EL FANTASMA DEL PODER

La reflexión de Vogel atañe al poder, a su expresión en el espacio y a la relación que las personas mantienen con él. En esta medida, la pregunta por la “aparición” del edificio —si acaso La Moneda salta a la vista del colectivo variable que por allí circula merced al remozamiento de que ha sido objeto— no es una interrogante ingenua, ni en su intención ni en sus términos<sup>2</sup>. Vogel dirige la aten-

---

<sup>2</sup> En esto de la “aparición”, de acento visual, también va implicada la reapertura del palacio de gobierno a la circulación pública, después de 27 años de clausura, en proclama de una presunta nueva etapa histórica y política en la vida del país.

ción a la superficialidad del poder (la insistencia en la fachada y su decoro epidérmico son elocuentes a este respecto), bajo la sospecha de que su vasta parafernalia oculta una vaciedad fundamental. El uso de ese doblete discretamente paradójico (si uno le saca un poco de punta a las palabras) entre “aparición” y “realidad” nos tendría que poner acaso en la pista de la cuestión del *prestigio* del poder. Del prestigio, digo, pensando en que este vocablo ha significado, antes de mentar el ascendiente o el influjo que alguien pueda tener sobre otro, fascinación por sortilegio e ilusión embaucadora. Y digo también del prestigio, porque en éste quedó desde siempre alojada la necesidad que el poder tiene del arte: la necesidad de lo que más arriba llamaba la representación, expresada aquí en el blanqueo del frontis. Ese mismo blancor —tal sería la sospecha de Vogel— intercala insidiosamente, entre aparecer y realidad, el sobrehaz de una presencia fantasmática.

### LA FUENTE DE LOS DESEOS

En el fondo de la fuente que se halla en el centro del Patio de los Naranjos se despliegan en círculo 37 láminas de acero inoxidable. Sobre cada una de ellas hay inscrita serigráficamente una letra. En conjunto, las 37 letras forman la frase: “Ninguna cosa haya, donde la palabra fracasa”. La frase corresponde al último verso del poema “La palabra” de Stefan George: “*Kein ding sei wo das Wort gebriecht*”. La traducción escogida por Vogel es una de las posibles. Podría decirse también: “Ninguna cosa sea donde la palabra se quiebra (o se rompe)”; el verbo *brechen* tiene precisamente este sentido de “romper”, “quebrar”, “despedazar”, y su etimología lo vincula con el verbo latino *frangere*, de donde vienen nuestras palabras “fracción”, “frágil”. Y ciertamente el verso de George habla de una paradójica dualidad de la palabra: un poder inusitado, que hace depender de ella ser y haber de las cosas, y —a la vez— una íntima fragilidad. Y es como si en el “sea” (o en el “haya”), que oscila entre la eficacia imperativa y el conjuro desiderativo, entre la ley y el voto, quedase concentrada esa dualidad<sup>3</sup>.

No creo que haya sido intención explícita de Vogel compendiar en esta cita una especie de interpretación *in nuce* —en cifra, si se prefiere— del poema de George, y sin embargo, hay una curiosa afinidad entre esta sección de su obra y lo

---

<sup>3</sup> El verso y todo el poema fueron tema de larga meditación para Heidegger, según testimonian dos textos del libro *De camino al habla*: “La esencia del habla” y “La palabra”.

que allí se dice. Pues hay muchas resonancias del poema<sup>4</sup> en la instalación, resonancias que yo quisiera compendiar en el tema del deseo, hacia el cual converge, en cierto modo, todo: la lejanía y el viaje, la ensoñación, la fuente, la joya, y también la renuncia, el desistimiento. Y es como si esa palabra que el poeta añora, ganada y perdida, renunciada en el tris de su pronunciamiento, sólo pudiese equilibrarse, oscilante, en la doble abdicación de su poder y su deseo.

Y una cosa más: curiosamente, se ha ido gestando la propensión, entre los que pasan por el atrio sur de La Moneda, de conferirle a aquella fuente cierto valor simbólico, casi religioso, vinculado, precisamente, a la manifestación de deseos.

### PALABRAS ROTAS

La encuesta propiciada por Vogel arroja un resultado que la convierte en una suerte de experimento social: hay que leer las muy heteróclitas respuestas de los transeúntes. Si algunas se hacen cargo de lo efectivamente inquirido, expresando, por ejemplo, su aprobación o desaprobación de la blanca fachada y extendiéndose a veces a otros aspectos de la estética del edificio, la mayoría de los encuestados aprovechan la ocasión para los fines más disímiles. Unos critican el mantenimiento del palacio, el descuido de los naranjos, la abundante suciedad, otros quieren hacer presente sus reclamos por la precariedad de su situación, por lo que consideran una privación injusta (personal o de alcance colectivo), y en determinados casos consignan peticiones precisas. También están los que aprovechan la ocasión para sugerir soluciones a problemas sociales de variada índole o para deslizar, no sé con qué esperanza, sus datos curriculares. Otros dejan allí estampado un capricho, un mensaje personal inspirado al azar de la circunstancia... Y por cierto no faltan los que celebran haber cumplido, con su visita a La Moneda, un anhelo largo tiempo alimentado.

---

<sup>4</sup> Una traducción apresurada: "La palabra // Maravilla de lejos o ensoñación / Traje yo a la ribera de mi país // Y aguardé hasta que la norna gris / Halló en su fuente la palabra — // Pude asirla entonces apretada y firme / Ahora florece y brilla por la frontera... // Antaño arribé al cabo de buen viaje / Con una joya rica y delicada // Ella buscó largamente y me avisó: / «Pues nada duerme aquí sobre hondo suelo» // Y al punto se escurrió de mi mano / Y nunca mi país ganó el tesoro... // Así aprendí triste la renuncia: / Ninguna cosa sea donde la palabra se rompe." ("Norna" es el nombre de una de las tres divinidades germánicas del destino, tríada análoga a la de las Parcas griegas.)

## Y LA CIFRA

Un deseo se formula. Insta en la palabra y por medio de ella. Formulado, no sólo expresa la querencia por la que un estado de existencia se define en su falta, sino que también profiere la apelación a un poder suficiente para colmar el vacío. El deseo proyecta el poder al mismo tiempo que refleja al deseante. (Vogel ha querido subrayar este último motivo en la fuente misma, en las láminas de bruñido metal, en los vidrios espías de las cajas lacadas.) La falta está en el fundamento de ambos: en el hueco, en la deuda, en el blanco de ser que acusa el deseo se perfila, presencia hipotética, el espectro del poder. Y en las trizadas palabras se trama el lazo entre uno y otro, como cifra ciega, como representación estéril.

*1 de enero de 2001*

## LA FUGA DE LAS COSAS

### 1

El espectador desprevenido que ingresa a la sala podrá creer que ve abrirse ante sí un vasto muestrario de fósiles. Las pequeñas piezas irregulares que penden de los cuatro muros le semejarán, acaso, moluscos petrificados. Al centro del recinto, los trozos mayores que reposan sobre cinco altas peanas de hierro habrán de ser los bienes más preciados del hallazgo paleontológico. Claro, a la más rápida de las segundas miradas, y sin necesidad de inspección más cuidadosa, saltará a la vista que se trata de vestigios arquitectónicos: añicos de capiteles, de molduras, volutas y camafeos. La advertencia situada al costado izquierdo de la puerta de entrada —cuya lectura omitió el espectador— informa sobre la procedencia de esta rara colección. Las esquirlas formaron parte de la rica ornamentación del Palacio Pereira, erigido lujosamente en el viejo casco urbano de Santiago, y convertido hoy en una lastimosa ruina.

El muestrario está dispuesto a tramos regulares en conjuntos afines de seis piezas a lo ancho y cuatro a lo alto, con la sola excepción de uno lateral, que tiene corridas de cinco, y del esquinero que le sigue, con hileras de siete. Si la primera impresión que nuestro espectador imaginaba antes tuvo que ser enmendada a poco andar, recorrer estos conjuntos le confirma, sin embargo, la idea de que se está en un espacio consagrado al inventario de las reliquias de un mundo extinto. Cierta hálito sepulcral podría sensiblemente desprenderse de la escrupulosa presentación, si no fuese por la calidez del rojo italiano que cubre hasta media altura los elevados muros de la sala.

Y luego está lo que, tal vez, primero capturó la mirada, aunque ésta se desvió de inmediato hacia los acopios: las pantallas electrónicas apaisadas por las que discurren palabras cuyas letras están formadas por puntos luminosos. Son nueve en total. Cada una de ellas está adosada al muro, en la parte superior de un respectivo rectángulo pintado en una tonalidad medidamente más suave de rojo. Los rectángulos deben evocar los vanos de sendas ventanas. La obra que originalmente había proyectado el artista consistía en llevar a cabo una intervención en el cuerpo mismo del edificio, colocando esas pantallas en las nueve ventanas del segundo piso que miran hacia el sur. El deterioro de la construcción y el riesgo previsible de algún accidente que pudiese cobrar víctimas disuadió al propietario

de mantener su autorización para este trabajo. Lo que ahora se ve es, por lo tanto, una forma desplazada de la idea primitiva, que, como dice el mismo artista, inscribe la obra en el registro de las instalaciones.

Con todo, en este desplazamiento se preserva un efecto que Matthey estaba interesado en provocar: efecto de “alto contraste”, en sus propios términos, pero que, a mi entender, no se promulga con estridencias, sino de manera sofocada y pospuesta. No se podrá desconocer, creo, la discreta tirantez que reina entre las pantallas y los restos de capiteles y de estuco ornamental. La impavidez de los aparatos, con el paso inexorable y monótono de los signos lumínicos por el *écran*, rebate sordamente el cuidado entrañable que se adivina en la recolección y acomodo del acervo de reliquias, amortigua esa especie de fervor ceremonial y evocador que delata su meticulosa presencia.

## 2

Quien conozca, desde más largo o más cerca, la evolución del ejercicio artístico de Enrique Matthey deberá sentirse en alguna medida extrañado con esta realización. Nada encontrará aquí de aquella ostentosa y facunda figuración de su pintura en que viciosamente se funden erótica y retórica. Si bien el capitel corintio —en estampa y volumen íntegro— formaba parte del repertorio icónico del artista, en otras obras su ilustre fisonomía era sometida a un discurso agravante, como para poner énfasis en la perentoria caducidad de lo noble y lo bello, así como en su oculta gestación en zonas equívocas. Aquí, en cambio, ya sólo se enseñan sus despojos materiales, como si la única labor que el artista se hubiese asignado fuese la de anotar la faena de escarnio que, sin interés alguno, cumplen impertérritamente el tiempo y la dejación. De ahí, quizá, ese curioso talante de gravedad y decoro que, siento, prevalece en este trabajo.

Hace un tiempo, al escribir sobre una exposición de pinturas de Matthey (*La muerte de Narciso*, Galería Gabriela Mistral, 1997), creí poder suponer que la soltura de lengua de esas imágenes obraba a contrapelo, y que en verdad clamaban, por dentro, la queda de su propia y saturada elocuencia. Suponía, igualmente, que esa discordia que mantenían consigo mismas, y que se hacía tanto más sensible cuanto más aparatosa la composición, entablaba una controversia al interior de la pintura, que emplazaba a la pintura misma. De alguna manera me parece que la instalación que ahora observamos ha cumplido ese reservado voto,

y que lo ha cumplido pagando un precio que es, también, una emancipación: aquí está revocada la función de oficiante que Matthey atribuía a la tarea del pintor. En la delicada manipulación de objetos rotos que, aun en su estropicio, llevan la carga de sus identidades arraigadas, el artista ya no ejerce la licencia de expresión, ya no emite homilías ni invectivas, sino que se limita a ser un austero cronista.

### 3

El proyecto *La (re)ubicación de las cosas* es a la vez complejo y parco. Lo último, por la economía de sus elementos, por la severidad de sus operaciones. Pero precisamente en virtud de esta economía y de esta severidad, a causa de esa especie de impecable apatía en que se sostiene la comparecencia del conjunto, los reverberos de sentido que provoca son múltiples, y suscitan la pregunta por la ley que lo ordena. Digo la ley: no el repertorio de reglas que han dispuesto lo que se exhibe, sino aquello que, trasluciendo en uno y otro, es su principio. Y digo la pregunta por esa ley: si la hay, si puede haberla, cuál es, cómo rige.

En la concienzuda explicación que destina Matthey a su proyecto (y que proporcionó a los autores de los textos de este catálogo), concluye haciendo profesión de su fe de pintor. Quizá ésa debiera ser una señal para entender de qué se trata en este trabajo.

Pienso en la ventana, en su función paradigmática en la representación pictórica; pienso en la torsión ideal que aquí se le inflige, convirtiéndola, de principio, abertura y zona de visibilidad, en asiento de lenguaje: esa torsión que ciega —aquí sólo figuradamente— la abertura. Sobre las pantallas, en escritura electrónica, la descripción —que se ha querido precisa, neutra, minuciosa, técnica— refiere la sección que cada ventana, en su emplazamiento original, daría a ver del interior del palacio decrepito. Ciertamente, es probable que nadie se tome el tiempo suficiente para leer lo que esos signos fugitivos dicen, para advertir qué discurso componen. Su reseña está, aquí, doblemente neutralizada. Pero su reiterativo destello basta ya para insinuar una oscilación permanente en torno al juego ecfástico (de la palabra a lo visible, de lo visible a la palabra) que define a la representación.

La ecfasis es una exposición en palabras cuya eficacia consiste en traer vívidamente ante los ojos el objeto descrito. En esa medida, es una maniobra de

restitución de la totalidad, de alguna manera análoga a la que llevaba a cabo la vieja pintura, al ofrecer en el recorte del cuadro el aspecto del mundo, merced a la virtud abarcadora y estructural de la perspectiva. El modo en que —de forma apenas perceptible— se la aplica en este caso indica, tal vez, el procedimiento general de la instalación. La ley de ésta estribaría en evidenciar el carácter definitivamente irrecuperable de la totalidad.

De ahí también, pienso, que sea una distinta enunciación de la perspectiva la que tiene lugar aquí. No la perspectiva espacial que, a fuerza de convergencia, concita en la unidad sincrónica de la representación la totalidad —virtual— de las cosas, sino la temporal, la histórica, para la cual lo que verdaderamente cuenta, el sentido del mundo evocado, se esconde en la espalda del recuerdo. Enunciación, ésta, que, administrando la fuga de lo que se cifra en fragmentos y signos por medio de una calculada operación, suspende en el umbral de lo indeciso la promesa que la representación lleva consigo.

*29 de junio de 2001*