JUSTO PASTOR MELLADO

LA NOVELA CHILENA DEL GRABADO



EDITORIAL ECONOMIAS DE GUERRA

COLECCION JOVIALIDADES

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE

Sección Chilena

Ubicación 10/932-36

Año Ed. 1995 Copia —

Registro Seaco 187056

Registro Notis BAX 3564

BIBLIOTECA NACIONAL

0414768

10(932-36)



PRESENTACION

ECONOMIAS DE GUERRA es un acto político–editorial fundamental que pretende hilvanar algunas selecciones de textos representativos y polémicos de la crisis de acontecer del relato Chile.

Nuestro deseo impresor consiste en grabar memorias productivas, utilizando las astucias del bajo costo, abaratando papel y películas, montándonos parásitamente en las planchas de impresión ajenas o, a nivel legal, ubicándonos bajo el alero de algún sello editorial.

Renunciamos a la espectacularidad onerosa del diseño libresco, privilegiando, en cambio, y no nos queda otra, la escasez como sistema de producción.

Publicar una obra como la de Justo Pastor Mellado, crítico cultural cuyo trabajo somete a ficción el espacio histórico de la producción plástica, revelando la crisis de relato de la historia cultural, secundarizada por el espacio político, satisface nuestra expectativa editorial.

Su operación crítico–narrativa, consiste en trazar los límites de las retóricas que, históricamente determinadas, se han disputado la creación–invención de país, y para eso, se sirve de la metáfora del grabado como acto matricial que imprime políticas en Chile. Su acto político narrativo nos parece fundacional

e ineludible en el campo cultural y político chileno.

En esta ocasión publicamos la primera obra de la Colección Jovialidades, correspondiente al género ensayo. Tambien incluiremos la Colección Glamour y la Colección Sueños de Horfandad, correspondientes al género narrativo y al relato infantil, respectivamente. Finalmente, prescindimos del género lírico por adolecer de hipertrofia congénita en nuestro sistema cultural.

Editores

LA NOVELA CHILENA DEL GRABADO

JUSTO PASTOR MELLADO

PC. 102
F Carrasco

187056

EDITORIAL ECONOMIAS DE GUERRA

COLECCION JOVIALIDADES

PUBLICACIONES LINTERNA MAGICA

CASILLA 15, CORREO 34, SANTIAGO, CHILE

PORTADA: 'MONTAJE' TRABAJO PLASTICO DE ANDREA GOIC

INSCRIPCION Nº 92.557

DERECHOS RESERVADOS

COPYRIGHT ©JUSTO PASTOR MELLADO S.

1995

ISBN: 956-73-04-8

IMPRESO EN GRAPHUS LTDA.

A JUSTO PASTOR MELLADO HENRIQUEZ
INSTALADOR ELECTRICO

INDICE

13..... INTRODUCCION

23..... UN CASO DE PRODUCCION DE IDENTIDAD ARTISTICA

45..... LA NOVELA CHILENA DEL GRABADO

101 ..... PEQUEÑA NOVELA DEL GRABADO CHILENO

137 ..... LAS ESTRUCTURAS ELEMENTALES DE LA TRANSFERENCIA TEORICA

155 ..... VARIA

Verónica Barraza
Carolina Bassi
Jaime Cruz
(Re)Visión de José Fernández
Pedro Millar
Patricia Novoa
Claudio Paredes
Mario Soro
Claudio Vidal
Eduardo Vilches

Las condiciones de aparición de este libro sintomatizan el modo como se realiza la investigación en artes plásticas en nuestro país. Iniciado originalmente fuera del ámbito universitario, avanzando mediante pequeñas ocupaciones nocionales del terreno de la historia del arte, mi trabajo analítico ha ido conquistando un lugar académico en un ambiente de hostilidad relativa. La precaria institucionalización del discurso crítico en el aparato universitario impide todavía la realización de investigaciones de envergadura. De hecho, el único terreno en que he podido desarrollar el proyecto que estos textos implican ha sido el de la enseñanza de una historia del arte entendida como historia de problemas artísticos, directamente ligada al proceso de construcción de obra. Se trata, pues, de una historia de procedimientos y de sus efectos formales y simbólicos en un espacio institucionalmente determinado, en el seno de una formación artística concreta. Esto quiere decir que mi permanencia en el campo académico está sujeta a las validaciones ejercidas en el campo de la enseñanza, no verificándose por la vía de mi inclusión directa en los departamentos de teoría, sino por el camino lateral de las prácticas artísticas específicas y de los problemas formales que éstas plantean a la enseñanza de historia.

La necesidad de este libro se planteó desde el imperativo de re–elaborar las hipótesis sobre las que descansa el desarrollo del campo del grabado. No me parece que éste deba ser considerado como un espacio menor en

la historiografía, sino, por el contrario, como un espacio en el que un cierto número de obras han logrado montar un dispositivo crítico de la representación pictórica. Puede parecer sorprendente que la radicalidad de la crítica pictórica chilena se sostenga sobre una anomalía localizada en el sistema del grabado. Dicha anomalía corresponde a la extensión literal de las técnicas del grabado, hacia campos en los que se la hace definir relaciones desplazadas de términos, provocando interpretaciones que hacen visibles las fisuras de las poéticas visuales dominantes. Lo que hay que explicar es la alianza de estas extensiones con ciertos dispositivos de producción poética, basados en una retórica de la restricción. Al parecer, era la única manera de sobrepasar la exigencia ilustrativa dependiente de la pintura, que en la formación artística chilena había estado garantizada por un sentido común poético de fuerte determinación nerudiana.

Sin embargo, en esta empresa en la que me he debatido como un investigador independiente, debo reconocer una cierta insuficiencia teórica frente al problema formulado. En este sentido, no me cabe más que reconocer los términos de un fracaso relativo, en la formulación de una teoría consistente de la ilustratividad, siendo ésta la categoría analítica invertida en la determinación de los dos momentos de transferencia fuerte de la información artística en la escena plástica chilena de este siglo.

El primer momento –que llamaré *Primera Transferencia*– corresponde a la coyuntura de la formación balmesiana y sus efectos inmediatos en la reorganización formal del campo plástico de los años 60's; el segundo

momento –que denominaré *Segunda Transferencia*– corresponde a la coyuntura de aceleración informativa y de *consistencia conceptual diferida*, vinculada a la fase de inscripción del *Sistema Dittborn*[1], a fines de los 70's.

Por *consistencia conceptual* me refiero a un proceso de legitimación discursiva, que tomando prestadas nociones provenientes del estructuralismo literario francés, el psicoanálisis lacaniano, la lectura althusseriana de la teoría marxista, entre otros, produce efectos de corrimiento categorial en el campo de la historia y de la crítica de arte, en el espacio intelectual chileno de la década de los 80's.

Por *Sistema Dittborn* entiendo el conjunto de procedimientos de constitución formal y de circulación institucional de obra, que, en sus distintos períodos de desarrollo, tipifican la constructividad de la obra artística de Eugenio Dittborn, en un espacio que se extiende grosso modo entre 1963 y 1994.

La *consistencia conceptual diferida* tiene que ver con la distancia que asume la transferencia de la información artística, respecto de su emisión metropolitana, y abarca el período de transformación inicial de dicha información, atendiendo las particularidades institucionales de su recepción.

La coyuntura balmesiana y el Sistema Dittborn constituyen los dos momentos de transferencia fuerte que tienen lugar en el campo plástico chileno. La fortaleza de dicha transferencia está directamente ligada a la cohe-

sión de estructuras determinadas de recepción de información y de producción inmediata de efectos de obra que inciden en la recomposición directa de su campo.

José Balmes, porque trae consigo el impresionismo catalán impreso en la retina, puede re–inventar a Pablo Burchard. Este había sido un pintor anómalo, que no tenía lugar en la tradición de los *caballeros chilenos que pintan*. Burchard es hijo de un emigrante que viene a Chile para realizar trabajos de ingeniería. Balmes es hijo de un refugiado político que se gana la vida como contratista en pintura. En su juventud, en su tierra natal, había sido dorador de altares. Ni Balmes ni Burchard pueden exhibir un certificado de pertenencia a las grandes familias productoras de relatos míticos fundadores.

Balmes, contra el criollismo manchista de Juan Francisco González, opone el abstraccionismo implícito de las escenas burchardianas, escenas de un paisaje limítrofe que no sobrepasan la cerca del fondo del patio. Diríamos que se trata de un pintor que permanece dentro de los marcos de la quinta, concepto chileno de la parcela de agrado de la clase media ascendida. No por casualidad Pablo Burchard es el Primer Premio Nacional de Arte, instituido en plena Epopeya Radical.

La noción de quinta remite a la escena reparatoria de una clase media urbana que no posee un sentimiento de pérdida tan arraigado como las capas más significativas de la oligarquía terrateniente. Habrá sectores sociales más estrictamente urbanos, viviendo con la constante amenaza de su proletarización, que tendrán como ideal un tipo de escenificación pictórica intimista y depresivo.

Esta escenificación corresponde a los ambientes de interiores en mansiones otrora señoriales, pero reconvertidas y divididas producto del abandono de sus propietarios hacia nuevos barrios, en la medida que la oligarquía de la primera mitad de este siglo sufría violentos reciclajes que afectarían su unidad de clase. De este modo se me ocurre hablar de la existencia de una *derecha informalista*, sostenida principalmente por gente como Adolfo Couve y Nelson Leiva, hacia fines de los años 60's, y que se queda pegada a una interpretación premoderna de Burchard.

Eugenio Dittborn, contra el informalismo balmesiano acelera el castigo de la mano e introduce la represión de la retina mediante el recurso metódico de la serialidad, ligada a la reproducción serigráfica de los residuos icónicos más sintomáticos de la vida pública. Por esta vida pública habrá que entender los avatares de constitución del Estado de Compromiso. Empíricamente, se entiende por ello el modelo de Estado montado entre los años 30's y el quiebre institucional de 1973.

El rincón depresivo de la socialidad chilena de fondo de patio es sustituido por la instancia reproductora de los medios de comunicación de masas. En el léxico político de los 70's, la primera es típicamente pequeñoburguesa, en cambio, la segunda, revolucionaria. Si hubiera que hacer un chiste y proyectar su alcance significante sobre dicho momento, se podría decir que Balmes realiza una revolución democrático–burguesa en pintura, mientras el Sistema Dittborn realiza la revolución bolchevique. El idealismo pictórico logra ser castigado y desplazado por el materialismo serializante. La coyuntura plástica de los

80's llega a caracterizarse como una cruzada punitiva de la manualidad de una pintura, pintura cuya honorabilidad tecnológica será estratégicamente puesta en duda para legitimar el repudio.

En verdad, lo que Dittborn pone en operación es la radicalidad crítica de los desplazamientos del modelo de grabado clásico, estableciendo en esta plataforma un procedimiento de literalización productiva que, aplicado no sólo a la producción artística, revela ser de una utilidad extraordinaria en la desdramatización de las narrativas políticas del período. Es como tomar prestados algunos procedimientos pensados originalmente para operar en un campo determinado, y trasladarlos a un campo distinto, para ensayar en ese campo efectos impensados, pero que producen transformaciones incalculadas que en su desarrollo exhiben las condiciones de su constitución y reproducción ampliada. Es, en suma, la producción de una aberración en el terreno de las poéticas de producción visual. Pero esta lectura sólo ha sido posible con la distancia acumulada que me han proporcionado los 90's.

Apoyado en esta hipótesis dittborniana he montado la categoría de la desilustratividad, previa definición de la pintura chilena como una manifiesta puesta en ilustración del discurso de la historia. Discurso de la historia entendido aquí como la complexión discursiva de una hegemonía narrativa compartida entre escenas de reconstrucción política, avalada por la poesía y la novela doméstica chilena. Esta última proporciona el amarre simbólico terminal para una garantía utópica cuya búsqueda y determinación están entregadas a la poesía. En

la formación artística chilena la poesía ha sido, siempre, una aliada del poder. Por eso, Zurita y el CADA no han proporcionado sino la ilustración chamánica de la recomposición sociológica en crisis de paradigmas. Es la razón de por qué los separo de la empresa de Dittborn.

Finalmente, Leppe me parece haberse puesto al servicio de la ilustración de un discurso vanguardista de compromiso, forzado para calzar con un diagrama preestablecido que hurgaba sus conceptos operacionales en la lectura literal del texto kristeviano.

La operación discursiva que junta a Dittborn, Leppe y el CADA en un frente articulado de problemas es más bien el efecto de una reconstrucción analítica que, puesta a funcionar desde 1981, gracias a un fuerte aparato editorial, ha proporcionado la interpretación dominante del período. Durante los meses de mayo y junio de 1983 dicté en el Taller de Artes Visuales el seminario *Ensayo de Interpretación de la Coyuntura Plástica*. No fue, como se ha dado a entender, una actividad programada por iniciativa del Taller, sino que éste simplemente facilitó su local para que este seminario se realizara. En términos estrictos, asistieron muy pocas personas y el texto de las sesiones jamás ha sido publicado. Esas páginas, de hecho, constituyen la primera parte de *La Novela Chilena del Grabado.* Las pulsaciones de su escritura remiten a coordenadas institucionales trazadas en un escenario político y cultural caracterizado por la constitución de la Oposición Democrática a la Dictadura. La situación actual, calificada como de Transición Democrática, supone un escenario en el que las antiguas fuerzas de oposición ocupan el aparato de gobier-

no y son responsables de sus políticas culturales implícitas.

En términos del desarrollo del discurso crítico, en estos doce años que separan la *primera novela* de la actual, las obras de Leppe y del CADA se han convertido en residuos arqueológicos, demostrando ser piezas de extraordinaria utilidad para reconstruir las coordenadas de una coyuntura particular, localizada entre 1979 y 1983. Mi hipótesis se afirma en la consistencia de la obra de Eugenio Dittborn, en cuya diagramaticidad se sostiene el peso de lo que he denominado *Segunda Transferencia*. Espero, en un futuro cercano, publicar mis escritos de ese período, que analizan de manera precisa las condiciones de deflación de las obras de Leppe y el CADA, así como se describe la constitución de la programación de obra de Gonzalo Díaz. A mi juicio, tanto las obras de Dittborn como las de Díaz señalan *la trama pesada del arte chileno refractario*; es decir, de prácticas que se sustraen a las políticas ilustrativas.

La Novela Chilena del Grabado es un conjunto de textos elaborados entre 1991 y 1993, como un intento de responder a las preguntas que dos curadores brasileños, amigos y colegas, Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita, me formularan en el marco de una reflexión conjunta sobre el circuito de arte latinoamericano. El primer texto, *Un Caso de Producción de Identidad Artística*, fue presentado en el Simposio Identidad Artística y Cultural de América Latina, que tuvo lugar en septiembre de 1991 en Sao Paulo, respondiendo a una invitación que me formulara Ivo Mesquita. El segundo texto, *La Novela chilena del grabado*, fue escrito para responder a las

preguntas que me formularan Ivo Mesquita y Paulo Herkenhoff a propósito de la ponencia de Sao Paulo. Una primera versión fue enviada al Centro Wifredo Lam, de La Habana, como mi contribución a un proyecto de número especial de revista sobre arte latinoamericano. Al cabo de un tiempo recibí una nota muy conceptuosa señalando la recepción del texto, pero la edición en cuestión al parecer no tuvo curso. Luego de varias versiones, resolví presentar este texto como ponencia en el XVII Coloquio de Historia del Arte, organizado en Zacatecas en noviembre de 1993, por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, siendo publicado en las actas del Coloquio. Sin embargo lo incluyo en esta edición por considerarlo una pieza clave en la maquinaria analítica formada por el resto de los textos incluidos.

El tercer texto, *Pequeña Novela del Grabado Chileno*, corresponde a la presentación del envío de artistas chilenos a la X Muestra de Grabado Ciudad de Curitiba (Brasil), del cual fui curador. En éste abordé de manera específica la hipótesis acuñada sobre la crítica a la ilustratividad pictórica, planteada desde el desplazamiento del sistema del grabado clásico. Los tres textos se articulan formando una maquinaria analítica destinada a investigar un aspecto significativo en la constitución de la modernidad artística chilena. El desarrollo de este trabajo no hubiese sido posible sin la interpelación de mis amigos y colegas brasileños, a quienes debo expresar la mayor de mis gratitudes.

Debo también agradecer la cercanía problematizadora de mis colegas y amigos, Eduardo Vilches, Pedro Millar

y Jaime Cruz, artistas y profesores de grabado en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica. Sus obras y observaciones han sido una fuente privilegiada en mis investigaciones sobre el lugar que le cabe al grabado chileno contemporáneo en el repotenciamiento del campo plástico de la *Segunda Transferencia*.

[1] Justo Pastor Mellado, *El Fantasma de la Sequía*, F.Zegers editor, Stgo.1988.

UN CASO DE PRODUCCION DE IDENTIDAD ARTISTICA

Ponencia presentada en el Simposio Identidad Artística y Cultural de América Latina, Memorial de América Latina, Sao Paulo, septiembre 1991.

a) El modelo de la pintura republicana

El fervor cívico de la lucha emancipadora que vive Chile a comienzos del siglo XIX se inmortaliza en los personajes que retrata José Gil de Castro (1785–1841), considerado el principal precursor de nuestra pintura. No obstante su origen peruano, el *Mulato Gil* es el primer pintor chileno. Avecindado en Santiago desde 1807, instala su taller y se dedica a retratar a los personajes públicos y sus familias.

En el período convulsivo de emergencia de la República, que significa la visibilidad en la primera línea de la escena política y social de los grupos que –a veces a pesar de sí mismos– ya adelantaban la Independencia, Gil de Castro marca la frontera entre la pintura colonial, destinada a difundir en imágenes el Evangelio o la vida de los santos, y una *pintura civil*, que reproduce el deseo de poder de las nuevas *vidas ejemplares* de la República. Esta frontera, por el solo hecho de señalar una diferencia *temática*, permite entender cómo un hombre que emplea recursos estilísticos que pertenecen a la pintura colonial hace de ellos un uso que lo convierten en el cartógrafo de la clase ascendente. La razón de esto reside en que Gil de Castro había forjado sus medios plásticos en el ejercicio de su profesión de topógrafo, al servicio de la Corona española. Se podría decir que el nacimiento de la pintura chilena es un efecto de *ingeniería militar*, ciencia encargada de construir las vías de acceso de las tropas que ocupan el territorio;

en este caso, el *territorio subjetivo* en que se invierte la formación del Estado.

b) La pintura chilena como ilustración del discurso de la historia

Retratar a la clase ascendente es la función que asumirán los primeros pintores europeos que arribarán al país en el curso del siglo XIX, consolidando un tipo de relaciones entre pintura y Estado, que permanece incambiado desde la época colonial misma, y que reproduce la ficción que en el marco europeo del siglo XIII había fijado las relaciones entre Iglesia y arte, mediante la frase *la pintura es literatura para laicos*. Esto significa que en la época republicana la pintura no hace más que ilustrar el discurso de la historia. Hasta tal punto, que a mediados del siglo XX, uno de los aspectos decisivos de la constitución de la modernidad pictórica chilena será el intento de desmarcación radical respecto a la ilustratividad del discurso, sobre todo si se toma en cuenta la lucha entablada entre los muralistas, los geométricos y los informalistas por la hegemonía del espacio plástico en el curso de los años 50–60's.

Discurso de la historia quiere decir no sólo el discurso manifiesto de las interpretaciones marxista o socialcristiana, en el terreno político, sino, antes que nada, garantía utópica de la poesía de Pablo Neruda, en tanto sustrato y, al mismo tiempo, anticipador del proyecto político, en el curso de lo que se ha dado en llamar *ascenso de las luchas de masas* que culminará, en 1970, con la elección presidencial de Salvador Allende.

En Chile, el poeta no está marginado de la *polis*; es más bien la garantía metafísica del proyecto y sustituye, en el espacio mítico, la ausencia de teoría social propia.

II. LA DISOLUCION DE LA ILUSTRATIVIDAD COMO CONDICION DE MODERNIDAD

a) La noción de vanguardia como agente de transferencia diferida

Ahora bien: si la disolución de la ilustratividad es un síntoma de la modernidad pictórica, por medio del cual la pintura chilena puede jugarse la posibilidad de vincularse de manera consistente a las producciones dominantes de la escena internacional, habrá que avanzar algunas ideas de lo que en los 50–60's esa pintura busca ilustrar. Previo a ello, debo precisar dos cosas:

1. que la noción de *vinculación consistente* se refiere a la fortaleza de las instituciones de transferencia artística y de conocimiento social, concentradas entre los 50–70's en el aparato universitario; siendo, la universidad chilena, el eje determinante del posicionamiento cultural explícito de los agentes sociales en la Formación chilena hasta los 70's,

2. que, propiamente hablando, en Chile no hay vanguardias artísticas autónomas, sino agentes grupales de transferencia diferida que trabajan en la reducción de la distancia *centro–periferia*. Lo que hay, en Chile, son dos momentos de *transferencia fuerte*: los 50–60's y

los 80's.

b) El espacio plástico chileno de los años 50–60's es el espacio definido por la Facultad de Bellas Artes.

En el caso del espacio plástico, cabe señalar que éste coincide con el espacio de enseñanza y reconocimiento estamental que se genera en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Sirva esto de indicación somera para comprender que no puede haber interpretación sobre el período 50–80 –que he denominado *treintena simbólica*– sin realizar una triangulación entre Pintura, Reforma Universitaria y Partido Político.

En cuanto a lo que la pintura busca –irremediablemente– ilustrar en los 50–60's, permítaseme avanzar la siguiente hipótesis: mientras los muralistas chilenos ilustraban la política cultural de la Tercera Internacional en América Latina, los geométricos ilustraban una concepción ingenua de las relaciones entre ciencia universal y una definición de identidad latinoamericana muy próxima del discurso socialcristiano. Los informalistas, en cambio, recuperan la *tradición manchística* de una cierta pintura chilena muy próxima –inconscientemente– al impresionismo catalán –de comienzos de siglo– y le otorgan una dimensión cosmopolita al inscribirlo en la epopeya del informalismo catalán de los 60's.

c) Primeros intentos de des–ilustratividad

No deja de ser curioso que el artífice de esta construcción sea José Balmes, de origen catalán, quien llega a Chile teniendo trece años, exiliado junto a sus padres, en 1939. Balmes viene a bordo del *Winnipeg*, barco mítico, que con más de dos mil refugiados españoles recala en Valparaíso en septiembre de ese año. Neruda ha relatado suficientemente esta historia –en *Confieso que he Vivido*– ; baste señalar, para efectos de la interpretación inmediata, que dicho arribo ocurre en el primer año de gobierno de Frente Popular del Presidente Aguirre Cerda.

Pues bien, menos de diez años más tarde, en 1947, el Presidente González Videla, en el marco internacional de la *guerra fría*, declarará fuera de la ley al Partido Comunista. Aun en plena clandestinidad, los jóvenes pintores próximos al Partido Comunista, a riesgo de pasar por cómplices del poder, se oponen sin embargo al muralismo y al realismo socialista enarbolando las banderas de la abstracción lírica.

El hecho de que la abstracción lírica jugara este rol se explica por una razón: la presentación en Chile –en 1952– de la exposición francesa *De Manet à nos jours*. La hipótesis de la des–ilustratividad de la pintura se asocia a la apertura de los campos informativos, en la medida que Chile pasa a formar parte, por vez primera, de un circuito internacional. Esta exposición lleva por subtítulo *Pintura Contemporánea de Tradición Francesa* y es organizada por la Asociación Francesa de Acción Artística con el patrocinio del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia. Firman los textos del Catálogo Gastón Diehl y René Huygue, quienes hacen

denodados esfuerzos por establecer la filiación francesa del arte moderno, situando a Manet en su escena de origen.

III. PINTURA, REFORMA UNIVERSITARIA Y PARTIDO POLITICO

a) La *actitud gramsciana* –avant-la-lettre– de la cultura comunista chilena de los 60's

La exposición mencionada proporcionará a los jóvenes pintores las banderas plásticas que, en nombre del cosmopolitismo y la apertura, combatirán la interpretación staliniana del indigenismo y del nacionalismo. Esta será una lucha que se desarrollará en el interior de la cultura comunista chilena, que en los 60's sostiene en la práctica una política cultural modernizadora, que se ajusta –curiosamente– más a la *teoría del desarrollo* que a una *teoría de la revolución*. Diría que mantiene un discurso de referencias revolucionarias, pero su práctica es *desarrollista*, en la medida que la actividad de sus representantes más eminentes les permite mejorar su posición en el espacio intrauniversitario. Como en ese período éste es el eje articulador del espacio intelectual chileno, los efectos de la presencia de la cultura comunista se harán sentir de manera significativa en el terreno de la plástica y del teatro. Sin declararlo de modo programático, el partido comunista chileno de los 60's desarrolla una *actitud gramsciana* – avant-la-lettre – que está en la base del reconocimiento común, según el cual se produce una sinonimia entre cultura e izquierda.

b) Primitivismo rousseauista sub–consciente en la recuperación artística de las artesanías populares

Sólo a partir de lo anterior se puede entender que apoyarse en los abstractos líricos adquiere el valor de una figura inconsciente de resistencia política y cultural, en contra de lo que se desea percibir como *penetración norteamericana*. Es preciso imaginar, al pasar, el peso simbólico de la revolución cubana en el campo cultural chileno de los 60's, que se traduce plásticamente en una valorización creciente de prácticas seriales y de recuperación de las artes populares. Pero esta recuperación tiene su historia previa y consiste en la reivindicación orgánica de las producciones artesanales *más autóctonas*, que habían logrado permanecer en un estado de *relativa pureza* en algunas zonas rurales, y que gente como Neruda y Nemesio Antúnez —que, dicho sea de paso, re–funda el espacio del grabado en Chile— introducen en el espacio artístico. Esta introducción del referente artesano popular tendrá el valor de convertirse —más allá de la conciencia de sus agentes— en una especie de extensión gráfica del muralismo, proporcionando argumentos suplementarios eficaces para combatir el cosmopolitismo de los informalistas.

c) La hegemonía informalista y el primer intento de constitución de la modernidad pictórica chilena

Sin embargo, después de unos viajes de Balmes y su grupo a Europa, a fines de los 50's, en que toman contacto con la pintura de Tápies, abandonan la dependencia de la vertiente francesa y regresan al país trayendo

consigo la impronta del informalismo español, cuya inscripción chilena ya está preparada por la *tradición manchística* a la que ya he hecho referencia.

Lo extraordinario es que el arribo de esta pintura al expresionismo es inevitable; sin embargo se realiza mediante el rodeo por la filial europea.

La hegemonía del informalismo no impedirá, sin embargo, la incorporación de otros referentes de procedencia estadounidense en las cercanías de los 70's, representados por jóvenes profesores cuya presencia tendrá un efecto acelerador, tanto en la apertura hacia nuevos materiales —histórica introducción del acetato de polivinilo— como en la revalorización de la serialidad.

IV. EL DESEO DE LATINOAMERICANIDAD

a) La hipótesis del *latinoamericanismo débil*

Si se considera la modernidad —en términos muy generales— como una experiencia diferenciada que tiene un centro desde el cual irradia una zona de periferias que crea y reproduce una homogeneidad cultural a través de todos los fragmentos, quiebres, pliegues, collages y desplazamientos que la mantienen ligada al centro hegemónico, la propia identidad de estas zonas se construye en parte con la imagen de ese Otro; así como su cultura se elabora con fragmentos de esa otra cultura. En tal sentido, no sólo hay centros que disputan periferias adecuadas, sino que hay también una *periferia del*

centro que respecto a la, *periferia de la periferia*, adquiere un carácter propiamente centralizador.

El caso chileno no es ejemplar, ni su carácter puede ser extendido a los modos como en el subcontinente la cuestión de la *identidad latinoamericana* ha sido abordada. Diría incluso que, en las ciencias sociales y en la política chilena, ha existido un *latinoamericanismo débil*, con períodos de manifestación más explícita de lo que considero un *deseo de latinoamericanidad*, más que un *programa*.

La *actitud gramsciana* —avant-la-lettre— de la cultura comunista —que es algo más vasto que el partido— impidió, me parece, el desarrollo reductivo de una *teoría latinoamericana*, así como la disolución del *paradigma marxista*, en el curso de los 70–80's. Esta disolución, y la introducción orgánica de Gramsci en el espacio político chileno, recompuso el tipo de reflexión que la izquierda histórica había realizado sobre la producción cultural.

b) La *identidad latinoamericana* como espacio temático entre dos polos en conflicto

La desmarxistización progresiva del discurso social, así como la profusión reflexiva en torno al problema del Estado en la región, como condición, casi, de la reflexión sobre las políticas de transición, desdibujó —en parte— el interés por el tema de la *identidad latinoamericana*. Por lo menos en Chile.

En la constitución frustrada de la modernidad pictórica chilena, en los 50–60's, hay Centros que se disputan a través de la aparición de discursos que se sitúan en dos polos: el de la modernización (teoría del desarrollo) y el de la revolución (teoría marxista).

La frustración de dicha constitución tiene que ver con la ausencia de paso de una situación de *periferia de periferia* a la de *centro periférico*, instancia de mediación que señala la vía de acceso a la Periferia del Centro. Por cierto, estas relaciones se establecen a nivel de los Modos de Circulación de las producciones.

c) El espacio plástico chileno de los 60's y la ausencia de discurso propio

Lo que advertía en términos de ilustratividad, en el caso del informalismo, su ausencia de inscripción en la escena internacional de los 60–70's, está en directa relación con la fragilidad del espacio plástico como espacio autónomo. Se advertirá que para dicho período me refiero a la enseñanza y a los enseñantes como agentes articuladores del espacio, y no a artistas precisos que tengan inserción en el mercado internacional y/o reconocimiento en el espacio de la Fundaciones y de los Museos, preferentemente estadounidenses. El caso excepcional de Matta no hace más que confirmar la regla.

Los artistas chilenos del período 50–70's, consumidos en la formación de aparatos de protección académica que garantizaban su inscripción social, adquieren un estatuto de funcionarios intelectuales que no requieren

de la existencia de un mercado en forma para obtener su reconocimiento en el plano interno. En este trabajo de posicionamiento, el discurso propio no tiene valor alguno; es más, la plástica chilena sobrevive con un discurso prestado que proviene del *sentido común marxista*, el cual le proporciona un léxico de amarre a una cultura. Pero en términos estrictos, se trata de un espacio de tradición oral, donde domina una terminología impresionista con la que se las arregla como puede para relatar sus vicisitudes y conquistas.

Hoy día, a través de la metodología de las *historias de vida*, es posible retrazar una parte de la trama de la plástica chilena de los 50–70's, porque además de su lucha contra la ilustratividad se debe tomar en cuenta —como índice faltante de modernidad— la no constitución de un espacio discursivo. En verdad, no precisaba de uno propio, ya que el *sentido común político* —cuyos límites eran la *teoría del desarrollo* y la *teoría de la revolución*— hablaba por ella.

Es preciso establecer hoy día el modo como ese *sentido común* hablaba por el espacio plástico y, de alguna manera, sigue hablando por él durante la transición democrática; período en que la ilustratividad ha sido nuevamente puesta en regla por el discurso del consenso.

Hablar de las *historias de vida* no obedece a ningún espíritu programático. Sólo señalo en ellas su relativa utilidad, en el caso chileno, para recuperar una memoria que debe ser documentada, para servir, con los cuidados del caso, de fuente a un trabajo de historia de largo

plazo.

V. IMPOSICION TACTICA DEL TEMA DE LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA

a) Los soportes subjetivos de la modernidad en una era de crisis paradigmática

¡Qué curiosa petición externa de identidad, cuando en lo interno apenas han sido establecidas las fuentes para el trabajo de ....identificación .... de los agentes por los cuales la modernidad adquiere un soporte subjetivo!

Hablo de *petición externa*, por cuanto percibo en la formulación del título de la convocatoria a este seminario un interés que no proviene de la distribución temática de los actuales trabajos en historia y crítica cultural, por lo menos en la revisión de las bibliografías nacionales en ciencias humanas. Me parece que el interés manifiesto, en Chile por lo menos, es *el tema de la modernidad*; en tanto los *temas* de lo pre-moderno y lo post–moderno, se refieren a los desplazamientos metodológicos con que el tema mismo de la modernidad es abordado en *la era de la crisis de los paradigmas*.

Ajustándome a la lógica del título formulado para este encuentro, la *identidad cultural* tiene que ver con las representaciones de la modernidad en América Latina; la *identidad artística*, en cambio, depende del tipo de relaciones modernizadoras que los centros emisores de arte contemporáneo sostienen con centros receptores,

articulando una política de nuevo trato para la inclusión en el circuito internacional de las obras de arte producidas en el *tercer mundo*. En el entendido de que los centros emisores, teniendo que abordar en este tiempo su propia *tercermundización* interna, condenan al arte latinoamericano a compartir el estatuto de las minorías étnicas que adquieren relevancia política en sus propias naciones.

La modernidad artística internacional configura un fondo posible para la realización de un cierto tipo de modernizaciones, que afectará directamente la triangulación ya señalada entre enseñanza, reforma universitaria y partido político en nuestro país. Es un hecho notorio que la realización de modernizaciones (elevación de la calidad de la enseñanza, fortalecimiento de los circuitos de inscripción de obras de arte, fortaleza de instituciones de mediación, etc.) no acarrea consigo la constitución de una representación consistente de la modernidad.

En este cuadro, la identidad latinoamericana es una definición cuyas condiciones de enunciación dependen actualmente del grado de articulación de las instituciones que producen su necesidad. La cuestión de la identidad ya no es planteada en las formas que asume la década de los 70's, sino en un momento de desmarxistización cuasi total del debate en torno al problema, sabiendo todos que, al menos en sus errores, la marxistización del debate levantaba un muro de contención crítica que al menos impedía un copamiento total de las instituciones productoras de centralidad continental en la producción discursiva de la región.

La única manera de señalar una posición que tome en cuenta las particularidades identitarias en América Latina es fortalecer estrategias institucionales transversales entre las múltiples entidades que en *la periferia de la periferia* trabajan en la disolución de las nuevas formas de primitivismo moderno.

b) Las *ventajas* del cuerpo victimalizado

Después del golpe militar de 1973, todo discurso que se acercara a una reivindicación *latinoamericanista* caía bajo la sospecha de complicidad con el discurso de la izquierda y era severamente reprimido; como lo sería también todo discurso desarrollista que hablara de integración latinoamericana. Esto obedecía al interés estratégico de la política económica del régimen militar por abandonar la referencia latinoamericana convirtiéndola en sinónimo de caos, propio de zonas atrasadas, cuando Chile debía abrirse hacia el Pacífico, hacia Oriente, como única forma de asegurar su modernización.

Así planteadas las cosas, se comprenderá que 17 años de *dar vueltas las espaldas a América Latina* provocarán un desmantelamiento grave de las líneas de contacto entre el arte chileno y el arte latinoamericano. Todos los contactos regionales del arte chileno serían asumidos, desde entonces, por organismos no gubernamentales o personas privadas, estableciéndose nuevos canales de dependencia.

Esto quiere decir que, desmantelados desde 1973 los aparatos culturales propios de un Estado difusor —que

por lo demás entraba en severa crisis interna—, quienes en la oposición interior y exterior tomarían el control de la *resistencia cultural* lo harían en términos que, respecto a los intentos de desilustratividad de los 70's, resultarían casi regresivos.

En la clandestinidad o en el exilio, los agentes políticos restarían autonomía a los agentes artísticos, imponiéndoles una práctica subordinada que los convertiría en *auxiliares* —muy eminentes— de agitación y propaganda; sobre todo, durante los primeros años del régimen militar.

Ahora bien: la mayor parte de los artistas exiliados se instalaría en Europa, recibiendo la resonancia de la política cultural del comunismo francés de los 70–80's, que redundaría en un relanzamiento de un *latinoamericanismo* forjado a la medida de las *tareas de solidaridad*.

El exilio chileno, principista y moralizador, sacaría las ventajas de victimalidad y combatiría las producciones que, a partir de una nueva formación de agentes de transferencia, habían iniciado —entre los 77-80's— prácticas que abrían el camino a una nueva tentativa de desilustratividad, mediante trabajos que, poniendo en crisis el estatuto de la representación pictórica, ponían también en crisis el estatuto de la representación política.

VI. NUEVOS INTENTOS DE DESILUSTRATIVIDAD EN LOS 80's

Es preciso mencionar que en algunos trabajos *conceptuales* y de *intervención del entorno* que emergen en el espacio chileno entre los años 70–80's, se afirman algunas tentativas de desilustración, que se ven desmentidas en el desarrollo de su inscripción social. Más bien lo que opera es un desplazamiento de la ilustratividad de los discursos de la historia. Sobre todo hacia fines de los 70's, en que el discurso marxista dominante sufre mutaciones importantes en el seno de los centros de estudios alternativos (ONG). Estos, para obtener líneas de financiamiento adecuadas a la empresa de reconocimiento de una sociedad en violenta transformación, requieren de garantías utópicas que blanquéen la sobreideologización que las ciencias humanas habían experimentado en el período anterior. Dichas garantías provienen del espacio de la poesía, en un momento en que el léxico gramsciano en la política chilena reemplaza al léxico accionalista. Me refiero, en particular, al período que culmina alrededor de los años 80's.

Pues bien: la petición de garantía poética es un indicio del tipo de relaciones interdependientes que en la formación chilena entablan el espacio político y el espacio literario. Entre el espacio político y el espacio plástico habrá, por el contrario, una relación de subordinación estructural del segundo respecto al primero. El imperativo de la ilustración no estará ausente en este período, si bien habría un conjunto de trabajos que manifestarían una serio esfuerzo por desarrollar una política de autonomización. En los hechos, más que consolidar una estrategia de este tipo, lo que ocurriría sería un despla-

zamiento de la ilustratividad, desde el *sentido común marxista* hacia el *sentido común estructuralizante*, difundido mediante la inflación e impertinencia metodológica de un léxico semiologizado. La impertinencia referida no tiene que ver con la fortaleza orgánica de las teorías, sino con la operatividad de sus transferencias hacia el campo plástico.

Puesto que de transferencias se trata, he sostenido que en Chile no hay trabajo vanguardista, en sentido estricto, sino que lo que se denomina *trabajo de vanguardia* o *escena de avanzada* no es más que la puesta en forma institucional de nuevos dispositivos de transferencia diferida, de prácticas e informaciones de arte, en un momento de desmantelamiento de los aparatos clásicos de reproducción del saber plástico. En este sentido, es preciso distinguir el tipo de transferencias fuertes que tienen lugar en el arte chileno, primero en torno a los años 60's y, luego, alrededor de los años 80's. La primera es producto de una conquista, por parte de los agentes de arte contemporáneo, de los aparatos de reconocimiento universitario; la segunda, es efecto de la destrucción de dicho aparato y de su sustitución por nuevas estructuras ligadas a zonas limítrofes del mercado editorial y de la industria publicitaria.

El tono limítrofe de estas estructuras será el adecuado para que un conjunto reducido de obras sea tomado en cuenta por el circuito internacional, produciéndose por vez primera, desde el reconocimiento de Matta, la presencia de trabajos chilenos en la escena de distribución simbólica más eminente del arte contemporáneo. Esta escena, por cierto, no corresponde necesariamente con

el espacio diseñado por el curso de las ventas de las casas de remate de Nueva York, sino con la valencia de su circulación por instituciones pesadas de arte contemporáneo, ya sea estadounidenses como europeas.

La transferencia fuerte de los años 80's provocaría una conjunción de obras que harían bloque durante un corto tiempo, dando curso a la mitología movimientista de la *escena de avanzada*. En verdad, no existen compatibilidades formales ni ideológicas entre los trabajos del CADA, de Carlos Leppe y de Eugenio Dittborn. Sin embargo, han sido conocidos en el extranjero compartiendo una misma escena conceptual. El CADA, por ejemplo, combina elementos formales provenientes de la performance y del happening, enunciados en un léxico místico de un vitalismo de dudosa referencia chamánica. Carlos Leppe, por su parte, desarrolla un *arte corporal para la fotografía*, donde la simulación de ritos victimalizantes se erige en modelo de superación de la representación pictórica. Eugenio Dittborn, es —a mi juicio— el único artista cuya obra logra desmarcarse, tanto de la presión chamánica como de la retórica de la simulación, para formular una crítica radical de los modos representacionales de la historia de la pintura. Para obtener este cometido, ha tenido que anclar su procedimiento en el *desmontaje icónico* del discurso de las ciencias humanas, sin por ello sucumbir ante la ingenuidad programática de la *salida del cuadro*[1].

[1] Por *salida del cuadro* entiendo, polémicamente, la ficción interpretativa que el crítico Gaspar Galaz pone en operación, para señalar el rol precursor de la obra de Francisco Brugnoli, respecto de

las obras de la segunda transferencia fuerte que he señalado. Por cierto, no compartiendo dicha ficción, cabe indicar que un estudio histórico riguroso de las obras de Brugnoli, no permiten avalar semejante hipótesis. A fines de los años 60's, el mismo Brugnoli no poseía la conciencia artística que Galaz le atribuye. Todos los antecedentes indican que se trata, más bien, de una conversión hipostalinista del *arte povera*, enfatizando aspectos emblemáticos de objetos de procedencia *proletaria*, adquiriendo el valor de indice moralizador del arte contemporáneo chileno de entonces.

LA NOVELA CHILENA DEL GRABADO

(El efecto simbólico del modelo del grabado en la articulación del espacio plástico chileno de la última década)

Una primera versión de este trabajo fue publicada en las Actas del XVII Coloquio de Historia del Arte, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (Zacatecas, 1993).

I. La hipótesis inicial

El propósito de este estudio es ampliar la hipótesis sobre la especificidad de la transferencia artística chilena, enunciada en la ponencia presentada en el Simposio *Identidad Artística y Cultural de América Latina*, realizado en Sao Paulo en el mes de septiembre de 1991 [1]. En dicho trabajo, titulado *Un Caso de Producción de Identidad Artística*, sostuve que —referida al caso chileno— *la disolución de la ilustratividad era un síntoma de la modernidad pictórica, a condición, claro está, de haber sostenido como hipótesis inicial que la historia de la pintura chilena no era más —ni nada menos— que la puesta en ilustración del discurso de la historia.* Para ello ponía el acento en el movimiento argumental de los discursos jurídicos y de la poesía nerudiana en la producción de la *idea de Chile*. En esta producción, el espacio plástico jamás ha ocupado un lugar relevante, en la medida que la idea que los chilenos tienen de su *país-cidad* se sustenta en la fidelidad a la disposición evangélica de la Conquista. La visualidad hispana resulta ancilar en la economía religiosa, concentrando ésta sus esfuerzos en la difusión de la retórica cristiana de acuerdo a los cánones pedagógicos dominantes.

No es una casualidad que una de las primeras obras que rinden cuenta del territorio cultural y geográfico de la nueva capitanía tenga por objeto la descripción persuasiva de un paisaje, destinada a aquellos clérigos que pudieran eventualmente interesarse por venir a estas tierras con el propósito de fortalecer la actividad misionera. El padre Alonso de Ovalle publica la *Histórica Relación del Reino de Chile*,en Roma, siendo sus láminas

realizadas en talleres de grabado romanos, a partir del *relato–hablado* de las escenas referidas por el mismo padre Ovalle en persona.

II. La invención de Chile

El primer *monumento* literario sobre la idea que podemos tener de Chile es escrito por un español, hombre de corte, que ha venido a estas tierras en busca de condiciones que le permitan un retorno consistente, susceptible de ser invertido en un espacio político que le ha bloqueado los modos habituales de posicionamiento. Alonso de Ercilla viene a *hacerse un lugar* porque en la metrópoli carece del suyo propio. Y lo que *se hace* es un lugar en la literatura. Esta, pues, se convierte en sucedáneo de ocupación territorial. Definitivamente lo *que hace lugar*, es la literatura, inscribiendo un nombre de país. La pintura, en esta epopeya inscriptiva, sólo sirve de *veladura*. Quizás ésta sea una clave suplementaria para abordar efectos de transferencia primordiales, que incidirán posteriormente en la invención de un país.

En un segundo *mo*(nu)*mento* tenemos a un clérigo nacido y formado en esta capitanía, discípulo de los primeros colegios jesuitas instalados en el territorio, escribiendo la historia como relato de las primeras divisiones parroquiales. Estas divisiones establecen a nivel global la extensión del primer reticulado de las ciudades, haciendo calzar los dominios espirituales y temporales de acuerdo a las reparticiones de sus potestades, cuya fundamentación se puede encontrar en el

discurso de la escolástica decadente. Esta sería, pues, única manera de señalar el estado real de la evangelización —diseminación del Verbo—, teniendo como propósito lograr que un mayor número de clérigos europeos viajen a Chile a proseguir la empresa.

Las láminas desplegadas a lo largo de su obra no hacen sino ilustrar un territorio por acometer militar y clericalmente; un territorio señalado por la fertilidad de una sanción gráfica; refrendada por el discurso literario, pero sobre todo jurídico —como extensión de derecho canónico—, legitimando el derecho de la Corona sobre las tierras habitadas por paganos [2].

A riesgo de repetir la formulación de la hipótesis, sostengo que la discursividad de la conquista es un efecto de escolástica decadente, dominada principalmente por su carácter apologético. En ese terreno, la visualidad jamás ocuparía un lugar preponderante: las estampas religiosas de consumo habitual serían traídas de Cuzco y Quito. En el reino de Chile jamás habría una autonomía de producción imaginera como es el caso de otras zonas de la Corona. Su condición de capitanía y la persistencia de las guerras de Arauco harían que la vida urbana durante la colonia fuera extremadamente austera. Tan austera, que una vez declarada la república no habría en Chile artistas ni artesanos en número y calidad suficiente para *cartografiar* a los grupos sociales ascendentes. Esa será la tarea de los extranjeros: realizar la instalación de la pintura como empresa del retrato.

Pero decir extranjero, respecto a la coyuntura de los años 1820's, es apenas plantear una distancia respecto de las filiaciones de origen, en la medida que las familias eminentes —con escasas generaciones criollas— descubren en la pintura un modo consagratorio de ingresar en una historia que se está fabricando a la medida de su pose. Pintura académica que repite sobre ciertos personajes el mismo gesto que Alonso Ovalle hace ejecutar a los artesanos romanos del grabado: relatar y retratar una imagen de país. Con una diferencia, sin embargo. Los artistas viajeros importan consigo un sentido común romántico que conviene a la actitud intelectual de un grupo social que tiene en sus manos la recomposición del poder político.

III. La intervención fotográfica

Lo anterior decidirá el tipo de tratos que la discursividad política mantendrá con la visualidad durante todo el siglo XIX. Pero sobre todo, definirá el tipo de transferencia artística que tendrá lugar, según los períodos de la historia política y tecnológica. Ahora bien: los efectos de esta última no calzarán con las sensibilidades sociales de las clases dirigentes, las que quedarán a la zaga en la comprensión de las transformaciones por venir. Por ejemplo, no será advertido, por la dirigencia estatal de la época, el hecho de que la fotografía, antes que la pintura, haya configurado realmente la noción de paisaje. En este terreno, el *paisaje de salón*, practicado por la pintura que se realiza en Chile por extranjeros, desvía la

atención de otro hecho no menos significativo: en esa misma época el Estado chileno todavía no completa la ocupación de su territorio, tanto en el norte como en el sur. Es como si de esas zonas estuviera vedado tener representación pictórica, porque la noción misma de un territorio no había sido conceptualmente satisfecha.

Lo sorprendente es que por la misma fecha en que se funda la Academia de Bellas Artes, cuyas direcciones son ocupadas sucesivamente por un pintor alemán –Kirbarch–, un pintor italiano –Mochi– y un pintor español –Alvarez de Sotomayor–, un experto en minas –William Oliver–, escocés nacido en Valparaíso, recorre la pampa salitrera con una cámara fotográfica.

En América, la tecnología fotográfica le sigue los pasos a la instalación de la infraestructura tecnológica de la industria extractiva. Ambas tecnologías se acompañan, se articulan, se citan, registrando la gran estrategia republicana de marcación territorial del siglo XIX: el trazado del ferrocarril. Este, en Chile, coincide con el desarrollo de importantes proyectos de arquitectura metálica firmados por el complejo industrial francés Creusot-Schneider. En esa medida, la tecnología fotográfica no hace más que redoblar el carácter extractivo de su aparato de base. Lo esencial, aquí, no es *capturar un rostro*, sino erigirse en monumento –en *signatura*– del avance de una modernidad que se caracteriza por poner todas sus inversiones al servicio de una tecnología del despojo. De ese paisaje, no hay pintura. Para ese paisaje, la pintura chilena será ciega.

V. Fortaleza política de las instituciones de transferencia artística

Ha sido preciso hablar de estos antecedentes como una condición histórica y metodológica, que permita abordar la hipótesis sobre la especificidad de la transferencia artística chilena y el lugar que en ella ocupa el modelo del grabado. Sólo a partir de su desplazamiento material y analítico ha sido posible re–trabajar en la pintura chilena su *deseo de nacionalidad*.

Desde el momento de la apertura de la Academia de Pintura y el inicio de la reproducción del academicismo, el *paisaje de salón* seguiría su curso continuo hasta ingresado el siglo XX. La historiografía chilena señala como punto de ruptura la aparición de *La generación del 13*, pero en verdad no es más que el fruto de un cambio en la conducción de la academia, a cuyo director italiano le sucede un director español. Este será responsable de la importación de un realismo que encadenará a la pintura chilena con la pintura gallega de fin de siglo.

La historiografía chilena oficial construye una secuencia descriptiva que considera en una línea progresiva –del realismo a la abstracción– *La generación del 13, El grupo Montparnasse* y *La generación del 40*. Se trata de una sucesión cronológica de nombres, cuyas obras son calzadas a la fuerza por normas de clasificación y designación del arte contemporáneo, que sintomatizan el retraso de los estudios estéticos y la miseria de la

historia del arte como disciplina en la universidad chilena.

Habrá que esperar la década de los 80's y el desarrollo de una discursividad no sujeta a la debilidad académica para que esta sucesión haga visible la política de transferencia implícita en los gestos inscriptivos de la pintura anterior. Transferencia cuya visibilidad dependerá de la fortaleza orgánica adquirida por la principal institución de transferencia artística, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

La universidad chilena ocupa un lugar decisivo en la reproducción del saber social de la época. Pero sobre todo en la recomposición del campo cultural. Es por eso que no será de extrañar el hecho de que la hegemonía de tal o cual filiación pictórica esté ligada a la capacidad que desarrollan determinados sectores políticos en la ocupación de espacios académicos. Será el caso de la relación que se establecerá entre hegemonía informalista y conducción institucional de la cultura de izquierda, hasta tal punto, que se puede decir que en Chile el arte moderno se instala por efecto de una operación pictórico–política. Tanto es así, que en la década de los 60's la Universidad Católica fundará una Escuela de Arte, al alero de la Facultad de Arquitectura, entre otras razones, para combatir la *hegemonía comunista* en el terreno que se mostraba institucionalmente más débil: el grabado.

Ahora bien: para dimensionar este combate es preciso señalar que dicha fundación posee una vertiente pictórica, que se afirma en la presencia de Mario Carreño,

quien desde ese entonces se instala definitivamente en Chile. En el centro de esta iniciativa de combate a la *hegemonía comunista* estará una figura clave de la modernidad arquitectónica chilena: el arquitecto Sergio Larraín García–Moreno.

En resumen: Sergio Larraín entiende combatir la política cultural del *comunismo orgánico* empleando paradojalmente para ello las figuras de dos connotados *nerudianos:* Nemesio Antúnez en grabado y Mario Carreño en pintura. Ahora, decir *comunismo orgánico* es simplemente un forzamiento discursivo, en la medida que por *orgánico* doy a entender que su hegemonía responde al modo como se remodela, en los años 60's, la influencia de la intelectualidad comunista en el aparato universitario chileno, principalmente en la Universidad de Chile.

V. La Lira Popular, un caso de escritura visual residual

En el mes de agosto de 1970 se lleva a cabo en el Museo Nacional de Bellas Artes la Cuarta Bienal Americana de Grabado. En dicha ocasión, son expuestas al público, en sala especial, una selección de estampas de La Lira Popular, prestadas para tal efecto por el bibliógrafo don Alamiro de Avila Martel. A juicio de Pedro Millar, grabador y profesor de grabado de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, a partir de los años 80: 'ese acto constituyó el reconocimiento público al valor de la obra gráfica de la Lira, y a su estatuto fundacional en la tradición chilena del grabado en madera' [3].

¿Qué era La Lira Popular? *'Un impreso en forma de hoja suelta, tamaño tabloide, que circulaba a fines del siglo pasado, en el cual el texto poético (en décimas) e imagen xilográfica, daban expresión comunicable a formas culturales provenientes de sectores marginales de procedencia campesina'.* [4]

En su origen –hacia 1450–, la glosa se caracteriza por preferir temas de la vida diaria, con comentarios sutiles, ingeniosos y festivos cuya forma lúdica puede comprenderse en su contacto con tradiciones arábigo–hispanas. Como se sabe, la forma clásica de la glosa queda fijada hacia 1575 y se emplea en festividades académicas y disputas literarias. En su versión burlesca decae a mediados del siglo XVII, desapareciendo casi por completo a fines de ese siglo. Sin embargo esta forma poética llega a Chile con los mismos soldados, misioneros y funcionarios de la Península.

Sobredimensionado por su sentido festivo y utópico, este tipo de usura y deformación diaria de la palabra pone en evidencia la frustración que significa la conquista, para muchos, que esperaban encontrar *la tierra de Jauja*. La glosa se transforma en un juego reparatorio que denota el modo como las clases populares se apropian, a lo menos, de un lenguaje; más aún, cuando no tienen acceso a procesos identitarios análogos a la pintura.

Entre 1870 y 1920 se desarrolla la *edad de oro* de la poesía popular glosada en Chile. De tradición oral mantenida por los cantores, alcanza los *honores* del papel impreso. Sin embargo, no abandona jamás su

carácter de edición pública; las hojas de La Lira Popular están destinadas a ser clavadas o pegadas en los muros para ser leídas en voz alta por ciudadanos letrados.

He señalado anteriormente que la intervención tecnológica del paisaje –a través de la industria salitrera– es registrada por una tecnología adecuada a su desarrollo: la fotografía. La Lira Popular, combinando xilografía y tipografía, es el registro de un residuo narrativo hispano que ha sido apropiado por sectores que están experimentando en ese momento las primeras olas migratorias del campo a la ciudad, trasladando consigo sus antiguas formas de nombrar. Será el primer caso de expresión imaginal de un sentido común popular urbano en mutación, coincidiendo en época con el nacimiento de la clase obrera en el extremo norte del país.

Me parece posible, a partir de los hechos mencionados, proponer una hipótesis complementaria a la ya enunciada sobre la transferencia. Hipótesis, esta última, que tendría que ver con el desplazamiento inscriptivo y que podría ser formulada de la siguiente manera: si las primeras imágenes de la *condición obrera* –en imágenes de procesos tecnológicos productivos y de luchas sindicales, localizables en un paisaje desértico– tendrán en la fotografía su aparato de inscripción social, la xilografía se ocupará, en cambio, de narrar visualmente de acuerdo a un esquematismo gráfico primario la vida cotidiana de la primera población migratoria (del campo

a la ciudad).

VI. La subordinación institucional del espacio del grabado

La Cuarta Bienal Americana del Grabado sancionó gloriosamente un fenómeno que tuvo su punto de partida en los años 50. Hasta ese entonces, las aproximaciones al legado de La Lira Popular habían sido realizadas por estudiosos de la literatura, postergando el valor visual de dicha producción. Es a partir de la década del 50 que, ligada a la actividad cultural de los partidos políticos de *vertiente ideológica marxista*, se realiza una recuperación de la Lira Popular, en términos de establecer una línea de continuidad y correspondencia entre lo que dicha vertiente designa como *formas auténticas de expresión popular* y las políticas culturales implícitas que dichos grupos ponen en marcha al ocupar los espacios académicos universitarios y algunas instituciones subordinadas a éstos, especialmente museos y centros de difusión artística.

Una de las razones que podrían explicar esta recuperación es el peso que adquiere la obra del mexicano José Guadalupe Posadas, fortalecida por la presencia en Chile de David Alfaro Siqueiros, exiliado. Pero no parece factible determinar hasta qué punto ello pudiera ser efectivo, teniendo en cuenta que en Chile ya existía, directamente ligada a la actividad de la prensa comunista, una actividad xilográfica consistente. La falencia tecnológica de los periódicos comunistas los obligaba a

emplear planchas xilográficas para imprimir las ilustraciones y linotipia para componer los textos. He aquí, pues, una curiosa *plataforma tecnológica de compromiso*, en la medida que la textualidad y la visualidad de la Lira, se desplaza desde la narración de la vida cotidiana a la narración de las condiciones de lucha de sectores populares organizados.

Este peso de la xilografía en la subcultura partidaria, favorecido por un cierto obrerismo, fortalecería aún más –en la coyuntura de los años 50's– el sentido común muralista, que, de paso, se combinaba con el prestigio creciente que adquiría el canto popular en la formación y reconocimiento de lo que se denominará posteriormente *cultura de izquierda*. Al respecto, es conveniente poner dos acontecimientos en perspectiva. Lo interesante es que ambos ocurren en 1957, año altamente significativo para la cultura comunista chilena: por una parte, el Festival Mundial de la Juventud, realizado en Hungría; por otra, la derogación de la Ley de Defensa de la Democracia.

La importancia de lo primero tiene que ver con el peso que adquiere en el trabajo cultural del comunismo chileno la defensa de la recuperación literaria del canto campesino y de La Lira Popular, como expresiones genuinas de la identidad del movimiento popular. A Hungría asiste una gran delegación de artistas chilenos, ligados de distintas formas al partido comunista, que en esos momentos es ilegal. A dicho encuentro asiste Violeta Parra, cuyo trabajo hace operar la incorporación a la cultura de izquierda de un folklore ligado a las formas de expresión del campesinado pobre, rescatándolo de

una primera recuperación nacionalista, realizada por una sensibilidad patronal agraria estilizada para consumo urbano por la radiofonía y la industria fonográfica.

Sin embargo, en el seno de la cultura de izquierda, el canto campesino y el grabado popular no lograrán sostener la pulsión muralista correspondiente; en tal sentido serán desplazados de los espacios decisionales de política difusiva por la plataforma académico-política de la pintura universitaria dominante. Es preciso entender que el espacio pictórico era específicamente aquel cuyos límites señalaba la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, a través de una compleja secuencia de mediaciones administrativas, partidarias y mercantiles.

VII. La refundación del grabado chileno

El intento fallido que realiza el muralismo por hegemonizar la plástica chilena considera apropiarse del referente popular de La Lira. Es necesario proyectar este deseo en el hecho de que la ilustración y el cuidado de la impresión de *Canto General* de Pablo Neruda son realizados por José Venturelli. Si se quiere, Neruda, en Chile, era proclive a los pintores *muralizantes*. Aunque en el caso de Venturelli, su relación con Neruda pasa por una organicidad de *tiempo duro*, ya que dicha impresión se realiza en plena clandestinidad, puesto que durante el gobierno de González Videla, el PC había sido puesto fuera de la ley.

Sin embargo, artistas chilenos consagrados, pertenecientes a la misma vertiente –como es el caso de Nemesio Antúnez en ese entonces–, pero adoptando posiciones más cosmopolitas, inician la recuperación de formas campesinas de alfarería que luego introducirán en su propia producción. Lo que hacen es repetir, guardando las proporciones, el gesto de Picasso respecto a la *escultura primitiva* africana. Es importante señalar que esto corre paralelo a la apertura de un campo pictórico netamente moderno –ligado al desarrollo de la obra de José Balmes–, que en su consolidación no trepida en conectarse con las corrientes informalistas europeas, ligadas al exilio español en Francia, entre fines de los años 50's y comienzos de los 60's.

La historia del grabado contemporáneo requería hacerse de una *escena primitiva*. La Lira Popular cumplirá dicho propósito. El resto, es historia reciente. Reciente, pero subordinada al peso de lo pictórico. En Chile, a partir de esta situación fundacional, se ha consolidado el mito del Taller 99, que es el lugar institucional donde el efecto de la Lira se convierte en leyenda. Hace falta un estudio histórico y problemático acerca de las condiciones de su fundación, así como del itinerario seguido por sus principales agentes.

Organizado teniendo como modelo el Atelier 17 de W. S. Hayter, es preciso distinguir en él a su principal gestor –Nemesio Antúnez– de la actividad del resto de los participantes. En esta ocasión, me propongo seguir, más bien, el destino de dos de sus principales *agentes*. Empleo esta palabra para no tener que caer en el uso indiscriminado y poco preciso de *discípulo*. La estructu-

ra del taller, es justo reconocerlo, permite una gran libertad de trabajo y creación. El caso de Eduardo Vilches y Pedro Millar será ejemplar en la aceleración formal de la xilografía y su recalificación en el sistema de arte, quedando sellada desde ese momento su independencia orgánico–partidaria.

Hay un hecho que permite esta independencia: hablando en términos de la época, el grabado se hace *abstracto*, y permite a sus agentes iniciar un camino de experimentación a través del color, favorecido en gran medida por la presencia de Joseph Albers, quien viaja a dictar cursos durante un corto tiempo, invitado por la Universidad Católica.

En el seno de ésta última, se había fundado en 1961 una Escuela de Arte, que tenía por aspiración competir contra la *tradición laica* de la Facultad de Bellas Artes. Pero como no se puede hablar de *pintura católica*, lo que la Escuela recién fundada actualiza es el deseo de reposicionar *lo espiritual en el arte*. La Facultad, a su juicio, se ha vuelto *materialista*; no sólo porque domina en ella la cultura de izquierda, hegemonizada por los comunistas, sino porque el peso del informalismo y de lo matérico consolida finalmente una pintura de escasa variedad tonal.

Propongo otra hipótesis, para nada complementaria, sino reinterpretante de la *fase modernizadora*, cuya constitución he situado en la década 50–60.

A comienzos de los 60's se verifican dos filiaciones artísticas: la de una *tradición tonal* –que denominaré *manchística*– en un espacio académico de tradición laica –Facultad de Artes de la Universidad de Chile–; la de una *tradición plana y colorista* –que denominaré *onirizante*–, en un espacio académico de tradición católica –Escuela de Artes de la Universidad Católica–.

Así dadas las cosas, *manchísticos* y *onirizantes* darán lugar a un espacio pictórico nacional en que los segundos jamás alcanzarán a formalizar una tradición consistente. Más bien se trata de la apertura de un refugio pictórico, para una tendencia de minoría en la enseñanza y en la interpelación interna del espacio plástico real, pero que sin embargo triunfa en los salones con el aval de una *estética visual nerudiana*, que en ese terreno se conectará en la década siguiente con la ideología literaria del *realismo mágico*. Ciertamente, hablo de Mario Carreño y de Mario Toral.

En la Escuela de Artes, esta estética compartirá el mismo techo que el grabado; pero será éste quien sostendrá la política de enseñanza. Hace falta un estudio profundo de la coexistencia del grabado y la pintura en la Universidad Católica. De hecho, el primero pondrá en pie un sistema que se distanciará de la herencia del Taller 99 y establecerá las condiciones para los *trabajos desplazatorios* de los años 80's. Es decir: habría dos grandes momentos en el desarrollo del grabado en el campo de la Escuela. El primero, ligado a la tradición cercana del Taller 99 y a la figura de Nemesio Antúnez; el segundo, veinte años más tarde, como efecto de la enseñanza de los agentes que, habiendo sido miembros

jóvenes del Taller 99 –Vilches y Millar–, a la fecha ya habían demostrado con una obra consistente la autonomía de sus enseñanzas. Es esta autonomía la que se convertiría en plataforma desplazatoria en la coyuntura plástica de los 80's.

VIII. Los *discursos manifiestos* de las enseñanzas plásticas: Escuela y Facultad

La cuestión es saber, una vez consolidado el segundo momento que refiero, de qué manera y bajo qué condiciones de desarrollo esa opción por el grabado, que en sus inicios abraza una política de la abstracción (1970 aprox.), se convierte en práctica desplazatoria abordando –como un tercer momento– la crítica general de la visualidad (1980 aprox.). En el paso que designo se produce un salto, una perturbación en la continuidad de las enseñanzas, produciendo efectos de obra que sobrepasan con creces el campo exclusivo del grabado.

Quizás no deje de tener importancia el hecho de que dicha escuela se desarrolle al abrigo de una enseñanza del diseño y de la arquitectura, tal como estos últimos se practican en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica, en el marco de una política racionalista y funcionalista. Esto quiere decir que la investigación formal que llega a consolidar el segundo momento en el grabado tiene como telón de fondo referencial una práctica del diseño y de discursividad dependiente del modernismo arquitectónico chileno.

En la Facultad, en cambio, la discursividad de las prácticas visuales está ligada al desarrollo de la literatura y la crítica literaria. Es decir, que tanto en uno como en otro espacio el discurso plástico jamás tuvo autonomía, sino que se manifestó a través de un léxico arquitectural o literario, contaminándose de procedimientos reflexivos ajenos que, sin embargo, le permitieron reconocerse como un campo perfectamente delimitado.

Algunos autores han sostenido la no existencia en Chile de un discurso plástico anterior a los años 77's. No me parece legítimo ni metodológicamente correcto pensar en una *miseria del discurso plástico*; más bien me parece preciso decir que dicho discurso era *hablado en otra lengua*; una lengua cuyos efectos aglutinantes dotaban de consistencia a dicho campo, en combinación con prácticas orgánico–partidarias, que, en ocasiones, entraban en conflicto a propósito de la adecuación más o menos conveniente de los discursos a sus políticas de ocupación académico–administrativa. Es así como la reforma universitaria se desarrolló, al menos, entre los años 65–71's.

Si en la Escuela el discurso manifiesto estaba contaminado de léxico arquitectural, en la Facultad estaba atravesado por un léxico literario cuya filiación lo remite a la *Generación del 50*. Posteriormente, habrá intentos reformistas por *marxistizar* el discurso, pero dicha empresa no logra desterrar el viejo estilo impresionista narrativo, que, utilizando un léxico de voces imprecisas –alquimista, diría–, llegaba a satisfacer las demandas de reproducción de un saber ligado a la *cocinería pictórica*.

Ahora bien: ese viejo estilo es un discurso oral, que no trepidará en tomar prestado al *discurso literario de los 50's* sus herramientas más adecuadas para reproducirse. Lo curioso es que veinte años después, habiendo ocurrido una transformación del discurso de la crítica literaria chilena, habrá un efecto similar en este lenguaje impresionista. Sólo que habrá *agentes de pintura* habilitados a escuchar de otro modo dicho discurso, permitiendo la articulación de efectos impensados en la crítica de la *cocinería*. Dicha crítica se afirmará, en un primer momento, en una *política de la serialidad*.

IX. Primeros atisbos de una *política de la serialidad*

No es casualidad que en Chile ya exista una industria serigráfica, vinculada a la publicidad, pero con la mirada atenta hacia la experiencia de la gráfica cubana de entonces. Esto proviene de la complicidad establecida entre los primeros empresarios que montaron esta industria y los artistas de la Facultad que no vacilaron en realizar trabajos de *afichistas*. De ahí, a pedirle a los empresarios que realizaran ediciones de arte en serigrafía, había un paso. De manera que este tipo de contactos se realizaba desde por lo menos a fines de la década de los 50's.

Es así como más tarde, pintores salidos de la Facultad se contratarán como artistas gráficos, los que, teniendo acceso a este campo híbrido de relaciones entre arte y publicidad, sabrán sacar provecho de su proximidad con

esta industria.

Como se puede apreciar, casi en el mismo momento que el Taller 99 recupera las técnicas clásicas del grabado, la incipiente industria serigráfica fortalece un espacio de producción artística que transformará el trato con la visualidad. Era como si tuviera lugar un desplazamiento en sentido inverso: mientras algunos intentaban hacer ingresar la artesanía del grabado al sistema del arte, otros, en cambio, pretendían abandonar el sistema del arte abrazando la serialidad. Es evidente que los términos de un trato dogmático de ambos fenómenos estaban dados, en la medida que la artesanía quedaba remitida a la manualidad; la serialidad, postulando la mecanización. Este fenómeno, que ocurre empíricamente hacia los años 60's, sintomatizará en los años 80's las tensiones del campo plástico chileno; tensiones que se traducen en un antagonismo forzado entre *idealismo* (manualidad) y *materialismo* (mecanización).

En los 60's, desde la incorporación del referente fotográfico al espacio del cuadro hasta su progresiva autonomización y *epopeya de salida*, se verifica una mutación del deseo de realismo. El informalismo sufre la presión de la figuración. En su interior, hay un corrimiento: la figura se anticipa a través de una política de la silueta. Esa política se acerca a la gráfica abstracta. Pero el combate contra el informalismo se inicia desde el interior de su propio campo, en una perspectiva realista que toma prestados los códigos del *pop* y de los primeros objetualismos. Pues bien, las primeras *acumulaciones* de artistas chilenos, a fines de los 60's, vistas interesa-

damente desde los discursos actuales de reacomodación histórica, pueden ser interpretadas como *raushenberguianas*.

¡Nada más lejano! Los *acumulacionistas* chilenos buscaban ordenar un símil de representación obrera, exhibiendo el inventario de *morceaux choisis* –objetos emblemáticos– que permitían ilustrar los primeros deseos de *abandono del cuadro*. Este último, por sí solo no garantiza la crítica de la representación pictórica que, por lo demás, no era un *tema* que estuviera *a la orden del día*. Lo que sí, en términos plásticos, estaba a dicha *orden* era el deseo de serialidad de artistas que en ello podían aspirar a resolver la distancia entre el arte y las clases populares, en un marco implícito de política cultural hipostalinista.

La serialidad en los 70's –por lo menos *esa* comprensión de la serialidad– constituía el tope de la reflexión y de la extensión del sistema de arte. Lo curioso es que dicha comprensión resulta una manera defensiva con que ciertos grupos de artistas se plantan frente al muralismo delirante de las *brigadas de pintura* durante el período de la Unidad Popular. Junto a esta posición, las *acumulaciones* constituían una manera objetual –en pugna con la escultura– con que se combatía, desde otro frente, a los mismos muralistas.

X. La culpabilización del artista y el *acomodo crítico* del aparato fotográfico

He dicho que la serigrafía transformará el trato con la

visualidad, tanto en el terreno de la determinación fotomecánica en el espacio del cuadro como en el de la puesta en circulación de un ideal de serialidad que se autodefine como interpretante de los nuevos tiempos, caracterizados por el *ascenso de las luchas de masas*. Y en la *teoría marxista menor* que circulaba en ese espacio, ese *ascenso* suponía la culpabilización del trabajo artístico, y su consecuente política autopunitiva.

Hago la salvedad de que estoy hablando de comienzos de los años 70's. El deseo de serialidad de los artistas defensivos pasa por alto la determinación simbólica del aparato fotográfico, porque dependen ideológicamente del sistema del grabado clásico. Deseaban ser modernos, pero no sobrepasaban epistémicamente a Senefelder. Esto es importante, puesto que lo que tenían en el horizonte era la *obsesión de la masificación* de una consigna secreta que el arte de entonces debía portar como residuo ontológico de la *salvación proletarista*.

En este marco, lo que interesa a los informalistas y serialistas, que no necesariamente se contradicen, sino que forman parte del mismo espacio, empleando tácticas diferentes según el tono de la coyuntura, es la posición del *significante tecnológico*. Lo que les preocupará será la cuestión de la *incorporación* de la imagen fotográfica en el cuadro, sin percatarse de la naturaleza del medio que se fragmentaba y se citaba. *Habrá que esperar la aparición en escena de la obra de Eugenio Dittborn para entender que todo lo que allí se daba a ver era una estructura de 'seres de grano', y no la epopeya de la incorporación de la fotografía en el espacio del*

cuadro, tal como se tematiza en los 80's, cuando se intenta reconstruir el tono de los discursos plásticos de los años 70's. Intento fallido, claro está, a raíz de la voluntariosa y sistemática práctica de retoque iniciada por historiadores que se dejaron amedrentar por la amenaza simbólica de los grupos de *transferencia fuerte.*

Lo anterior habla del precario estatuto de la historia del arte en Chile, siempre subordinada al doble peso, por una parte, de las fabulaciones de la crítica periodística y, por otra, a los imperativos de un trabajo académico preocupado por hacer calzar sus inventarios con cuerpos doctrinarios a dominante sociológico–moralizante.

XI. La desculpabilización del trabajo artístico

Desde 1974 el trabajo de Eugenio Dittborn consistirá en el desmontaje de la *noción informalista de mancha pictórica.* En el desarrollo de esta estrategia se apoyará en la intervención fotográfica del sistema del grabado. La desculpabilización de la imagen y de la práctica estarían directamente ligadas a la puesta en pie de un dispositivo que tomaría a cargo en su determinación tecnológica las condiciones de su producción, articulándose a la *episteme* que le correspondía.

Su experiencia de ruptura, al contrario de lo que he señalado como desarrollo progresivo del grabado abstraccionista de Vilches –en la pequeña tradición de

la Escuela–, tiene lugar al interior del *sistema balmesiano*, en la *cuenca semántica* de la Facultad.

El informalismo hegemónico, sobre todo a partir de la exposición de Balmes *Santo Domingo*, en 1965, intenta dominar la incorporación del referente fotográfico, remitiéndolo a ocupar un espacio subordinado en una *política de composición*, en la cual la fotografía impresa en el periódico hace estado de *objeto*, trasladado al espacio del cuadro para representar *presentificantemente* un *realismo de nuevo tipo*; que es, como ya lo he señalado, el realismo que acompaña en esa etapa a la nueva capas sociales ascendentes.

Dittborn, en esa época, es un aventajado estudiante de la Facultad. Quizás, el más brillante representante de la ideología informalista; sin embargo, antes de terminar sus estudios, hay algunos datos que hacen prever la ruptura con la hegemonía informal. En 1965 viaja a España. La Academia de San Fernando no está en su horizonte. Más bien, ingresa a trabajar como asistente menor en el taller de serigrafía que imprime la publicidad de Canada Dry. Durante el viaje, a su paso por Buenos Aires, había visitado una exposición de Lichtenstein y quedado petrificado. El sistema de la mancha balmesiana sería violentamente perturbado por la noción de molde y de repetición mecánica.

Esa manera que tiene Dittborn de leer la necesidad de mecanización proviene de la enseñanza de Eduardo Bonatti, al interior del *sistema balmesiano*. Mientras en la misma fecha en la Escuela de Arte de la Universidad Católica, la herencia del Taller 99 es reapropiada por los

grabadores abstraccionistas, en la Facultad de la Universidad de Chile se había instalado la enseñanza de grabado de Eduardo Bonatti. Este es un artista y profesor que pertenecerá a una de las tres *minorías* que tolerará el *sistema balmesiano* de enseñanza.

Por *sistema balmesiano* entenderé un conjunto de dispositivos didácticos de transmisión de un saber tecnológico y material que se verifica en el espacio del *taller*, clásicamente considerado, en el marco político–administrativo y académico de la Reforma Universitaria, entre los años 1963 y 1973. Es lo que denominaré *década hegemónica*, que es el período en que el poder político–académico de la enseñanza balmesiana se verifica orgánicamente, coincidiendo con el copamiento político de la izquierda comunista en el espacio de la Facultad. En la Escuela, en cambio, dominaba un populismo socialcristiano que sintomatizaba el quiebre ideológico de las capas aristocráticas que surtían de agentes de arquitectura y de diseño al *capitalismo cepaliano* de entonces.

Esta distinción entre Facultad y Escuela reproduce el quiebre interpretacional de la génesis de la cultura chilena plástica de la última treintena. José Balmes dispone de un gran poder de convocatoria entre un enorme cuerpo de profesores y ayudantes que reproducen el saber pictórico que los cohesiona y los transforma en un *frente artístico* sin cuya referencia es difícil entender la polémica plástica del momento.

En este terreno, si Balmes representa la política hegemónica, al mismo tiempo posee la lucidez para convocar

a grupos minoritarios que harán avanzar formalmente su propio marco de enseñanza. Esa tarea les será inconscientemente encomendada a los artistas Rodolfo Opazo en pintura, a Eduardo Bonatti en grabado y a Carlos Ortúzar en escultura. Esta organización no es el simple efecto de una política partidaria, si bien los comunistas son mayoritarios. Es el resultado natural de una enseñanza en movimiento, que se nutre de la política gráfica del informalismo y la declina hacia otros terrenos para producir actividades de recomposición plástica en los que tendrá efectos inusitados, principalmente en el terreno del grabado. Esto explica que Eugenio Dittborn, preparado ya al interior de la enseñanza balmesiana por el criticismo gráfico de Bonatti, cuando llega a Madrid en 1965 considera que su nuevo polo de avance es el taller industrial de serigrafía. Es una expresión del *abandono maoísta* de la institución de enseñanza para *descender* a una posición en la que le fuera posible practicar una *línea de masas* adecuada.

XII. La *pequeña política* del grabado abstractizante

Hasta ahora me he empeñado en el intento de señalar una vía de aproximación *histórica* a la hipótesis inicial, según la cual la pintura chilena no ha hecho más que ilustrar el discurso de la historia. Ilustrar quiere decir, aquí, *poner en escena*, figurar una política del verbo (teológico, jurídico, literario). *Si hay algo que puede definir la modernidad chilena en pintura es, justamente, la posibilidad de su desilustratividad.*

Como *la sombra que antecede al concepto*, todo esto no es más que la introducción al desarrollo de la tesis formulada en el título: *el efecto simbólico del modelo del grabado en la articulación del espacio plástico chileno de la última década.*

Con el objeto de advertir este efecto, era preciso señalar su *defecto histórico*; esto es, el proceso de su conversión en modelo de enseñanza y de *dicción gestual* de un discurso histórico, diría, sobredeterminado por el *activismo angustioso de la inscriptividad.*

Lo que persiste, al buscar su filiación tecnológica, es su pertenencia a un universo artesanal apropiado por la ideología obrera, que es quien lo incorpora a una tradición urbana y lo separa de su función ilustrativa de las crónicas de la vida cotidiana del pueblo, para convertirlo en ilustración de un programa partidario, en una fase de precariedad tecnológica de la prensa obrera.

En la década de los 50–60's, dicha ilustratividad fue incorporada al sistema de arte; se le atribuyó un lugar en las *artes superiores*. En pleno establecimiento de las condiciones de desilustratividad en pintura, habría quienes persistirían a través de la recuperación del grabado el resituar sus condiciones de ilustratividad, buscando establecer una línea de continuidad entre arte moderno y artes populares. Para ello debía reinventar la pureza de su antecedente y excluir de lo popular toda referencia urbana.

Lo que funciona en este gesto de recuperación, que sólo podía restituir una imagen adecuada de primitividad, es

la determinación rural, agraria, de esta filiación. Lo que la fábula del Taller 99 borra es la intermediación de lo orgánico partidario, que habría desnaturalizado el sentido *auténticamente popular* del grabado. En esa búsqueda de la raiz incontaminada sería un equívoco encaminarse por los caminos de la abstracción. Pero pavimentado de equívocos está el camino de la modernidad. La generación formada en el Taller 99 y que tiene bajo su responsabilidad articular la enseñanza del grabado en la Escuela de Arte abandona sin más el primitivismo agrarizante y formula una *política de desilustración* cuyos efectos se harán visibles en las obras de Eduardo Vilches y Pedro Millar.

En la Facultad, en cambio, en plena hegemonía del informalismo, la desilustración ya ha instalado sus cuarteles. En ello habrá sido fundamental la *transferencia francesa*, y luego, por filiación lateral, la *transferencia catalana*, que intervienen en el modelo de continuidad instalado por la transferencia europea finisecular. Dicha continuidad, desde comienzos del siglo XX, reduce la distancia con los centros hegemónicos del arte, y, habilitada por la fortaleza creciente de las plataformas de recepción de transferencia (universidades), logra realizar una *lectura de ubicuidad* respecto a la filiaciones de reemplazo.

XIII. Las plataformas de recepción de transferencia

Es así como la crítica a la representación pictórica fue anticipada por una crítica a las discursividades que la

sostenían. Esta última, elaborada con herramientas que interpelaban la tradición de la crítica literaria y de las ciencias sociales; a saber, herramientas tomadas en préstamo al *estructuralismo francés*. Por este último entenderé, simplemente, un complejo de referencias autorales que conectan nombres tan diversos como Freud, Benjamin, Lacan, Foucault, Barthes, Kristeva, Lyotard, entre otros. Se trata de préstamos parciales y asistemáticos, invertidos de manera inmediata en campos –retórica escrito/visual– para los cuales no habían sido originariamente elaborados.

La crítica de los discursos plásticos anteriores tampoco es sistemática, sino que se realiza como condena estigmatizante, abarcando períodos globales y rechazando en bloque un sentido común plástico que será llamado *impresionista*. Más que una crítica de los discursos, en verdad lo que elabora es una *teoría de la constructividad* de obra, aproximando su camino al de los conceptuales anglosajones, pero reinterpretándolos, desde el *deseo de retórica latinoamericana*.

Hace un momento he hablado de *manchísticos* y *onirizantes* en la coyuntura plástica chilena de los 70–80's. La *vía del grabado*, lateral y silenciosa, se había fortalecido desde el Taller 99 y había terminado por fundar una enseñanza autónoma en el espacio académico de la Escuela de Arte.

El golpe militar de 1973 significó la exoneración y exilio

de una gran cantidad de artistas–profesores de la Facultad. Tanto la Escuela como la Facultad pertenecían, de modo diferente, a una misma cultura intelectual, que para no reducirla bajo el nombre de cultura de izquierda me parece más adecuado hablar de Cultura Progresista, porque acoge y reproduce la actividad de intelectuales y artistas que se ubican en un espectro social cuyos polos son *un cierto marxismo* y *un cierto social–cristianismo.*

La *vía del grabado* quedó intocada, en términos académicos; pero las otras filiaciones fueron prácticamente desmanteladas. Es así como la hegemonía del informalismo (*manchismo*) fue barrida *manu militari*, dejando el terreno a la filiación subalterna (*onirizante*), que desde entonces, sin haberlo querido, pasa a ocupar la primera línea de la escena plástica. Estoy hablando de los años 74–78's; de los *años duros*, por decir lo menos.

Desde hacía algunos años, sobre todo desde los 70's, algunos artistas habían iniciado una línea de trabajo autónoma respecto a las dos filiaciones que he referido. Sin embargo, estos trabajos carecían de escena: un dato revelador es el retorno a Chile, en 1970, de Eugenio Dittborn, que había vivido desde 1965 en España, Francia y Alemania.

Vuelve, prácticamente, *a ninguna parte*. La Facultad, que había sido su *medio natural*, no le ha guardado lugar alguno. En cinco años, la correlación política impide la existencia de alguien que carezca de garantía académico–partidaria. Trabajará, hasta el 73, en la división de comunicaciones de una gran empresa estatal. Su re-

aparición, en el espacio plástico post–73, tiene que ver con la protección intelectual que obtiene por parte del equipo de crítica literaria que se desarrolla en el Departamento de Estudios Humanísticos, que depende de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile.

XIV. La vulgata realista–mágica y la vulgata estructuralizante

Ciertamente, Dittborn no reconocería como interlocutores a quienes configurarían, a comienzos de los 70's, el precario espacio teórico ligado a la Facultad: como digo, especie de *vulgata latinoamericanista* –mixtura de sudamericanismo surrealista, *realismo mágico* y materialismo histórico– que no recuperaría discursivamente, tampoco, lo que hasta ese entonces constituía *la tradición manchística* de la Facultad.

Si se quiere, el *discurso oral* de esta tradición –que abarca un período de treinta años– atravesó hasta hoy, por dos grandes remezones, sin por ello perder su tonalidad y expansión; por un lado, el discurso marxista y, por otro, un discurso *vanguardista* confeccionado a base de una articulación peculiar de apresuradas lecturas de autores cuya enumeración designa un espacio de referencias bibliográficas que abarcan desde la Escuela de Francfort hasta los textos semióticos de Julia Kristeva.

Es preciso hacer una pequeña recapitulación en lo referente a la sucesión discursiva anteriormente men-

cionada.

La vulgata realista–mágica marxistizada domina en torno a los 70's, en el espacio de la Facultad. La vulgata estructuralizante, en torno a los 80's, dominará los bordes de un espacio *académico alternativo* de sustitución partidaria, constituido por Organismos No Gubernamentales de desarrollo comunitario y de producción de conocimientos en ciencias sociales, ya que la política del régimen militar ha logrado a esas alturas desmantelar el aparato universitario como soporte de un espacio de reproducción del saber social. El espacio artístico, que en el marco universitario anterior tenía ya un espacio precario, sufrirá un desmantelamiento de proporciones. El espacio *académico alternativo* será el único espacio de reproducción de un saber crítico –dadas las condiciones de reproducción de la teoría social en Chile–,dominado, a su vez, por los movimientos internos –desplazamientos– que operan en las ciencias humanas.

La tradición manchística *oral* será recusada, omitida, por el mismo discurso estructuralizante, representado principalmente por el discurso de Nelly Richard, aprovechando el despoblado plástico luego de la exoneración de la mayoría de sus agentes, y gozando como nunca antes grupo alguno de intervención intelectual, de un aparato editorial –Francisco Zegers Editor– que terminará apoyando a sectores que durante la hegemonía del informalismo fueran minoritarios –como es el caso de Francisco Brugnoli–, y que, en torno a los 80's, deseosos de distanciarse de la cultura comunista que los habían generado, intentan sobredimensionar discur-

sivamente el papel que como minoría les cupo en los 70's.

Cuando Balmes consolida su retorno del exilio, en 1984, trae consigo de vuelta la memoria de dicha tradición oral y se encargará, con su obra, de reponerla en movimiento, en un espacio artístico cuya trama ha sido severamente modificada. De alguna manera, el desinflamiento de la vulgata estructuralizante –a raíz de una conducta entrópica– favorece su recuperación. Ahora bien: el valor del retorno de Balmes sólo se puede apreciar desde la consolidación y prestigio internacional creciente de la obra de Eugenio Dittborn. Transcurren ocho años entre el retorno de Balmes y la concurrencia de Eugenio Dittborn a la Documenta IX. Este acto permite resolver la crisis de filiación del *manchismo*, remitiéndolo a las condiciones formales de su propio desarrollo.

XV. La fábula del *impresionismo chileno* y la crisis del sistema del grabado clásico

Estas condiciones formales están ligadas a la lectura forzada que Balmes, en los 60–70's, realiza de un *impresionista chileno*, Pablo Burchard, que resulta ser el antecedente más cercano a los impresionistas catalanes que él conociera en su niñez, en Cataluña, antes de 1939. A Burchard se le hace jugar un rol análogo al de Reverón en Venezuela, si bien sus pinturas no son comparables. Lo que sintomatiza Burchard es el nuevo valor que adquiere el interior pequeñoburgués modesto

como espacio de una resentida autorreferencialidad. Con Balmes, la pintura sigue siendo atributo pequeñoburgués, pero abandona la determinación categórica de *lo pobre* para encarnar, simbólicamente, la fuerza ascendente de un nuevo sentido histórico.

Lo que intenta la crítica dittborniana es declarar que la *manchicidad* del balmesianismo no es el efecto de una relectura, operada en virtud de su propia conveniencia orgánica, en la cual Balmes se instalaría como *padre originario*, sino la expresión de un modelo que lo precedía y que solamente se hace visible con la puesta en crisis del grabado clásico chileno, en la década de los 80's. Es un hallazgo de importancia capital constatar cómo la debilidad estructural de la constitución de la modernidad pictórica chilena es sólo apreciable desde la crisis del sistema del grabado. Hay una razón: dicha crisis formal y de procedimientos pone en evidencia la precariedad de los modelos generales de inscripción y traspaso. Es por el traspaso y la reproducción que el conocimiento plástico se hace presente en sociedades periféricas, bajo determinadas condiciones de transferencia informativa y tecnológica.

El *padre originario* pone en pie una *ficción del origen* que repite la fábula de la *introducción primordial* de la pictoricidad en Chile. Lo que caracteriza las leyes de su transmisión es el hecho de provenir de *otro lugar* y de presentarse bajo la forma de una reproducción constitutiva. El atributo ilustrativo de esta determinación está inscrito en el modo de producción de la primera transmisión.

Balmes reemplaza a la cabeza de las ficciones filiales un primer hilván de determinación gallega (Alvarez de Sotomayor introductor de Sorolla), por un hilván de determinación catalana (Mir y Meifren como *precursores desconocidos* de Burchard). Dittborn corta dichos hilvanes y reacomoda las piezas del género; de este *género de historia*, realizando una operación metodológica radical en la producción de series iconográficas, cuya procesualidad pondrá en crisis la *buena conciencia* de una modernidad que teme declarar su momento constitutivo.

XVI. La *cuenca metodológica* de Eugenio Dittborn

Para comprender la radicalidad metodológica de Dittborn es necesario comprender que la *escena intelectual chilena de los 60–70's, dominada superlativamente por el discurso político*, impedía toda manifestación crítica que no estuviera garantizada por las relaciones partidarias.... o familiares. Paradojalmente, el desmantelamiento por parte de la dictadura, de la situación universitaria anterior a 1973, deja libre el espacio para que la crítica literaria y los primeros sostenedores del *estructuralismo francés* inicien la crítica del discurso de la representación.

No es casual que dicha crítica se inicie en un espacio académico no directamente ligado con los lugares clásicos de enseñanza de la filosofía y de la literatura en la Universidad, como es el caso del Departamento de

Estudios Humanísticos de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile. Es allí que en las obras de autores como Enrique Lihn (poeta, novelista y crítico literario), Ronald Kay (crítico de arte y de literatura), Patricio Marchant (filósofo), Cristián Huneeus (crítico literario y novelista), por nombrar a algunos, se inicia un *deslizamiento discursivo* que reposicionará la transferencia teórica hacia una zona procesual y constructiva que tendrá un efecto significativo en la programación de las estrategias de obra plástica.

Es importante mencionar este deslizamiento discursivo, porque se trata de un grupo de académicos que a mediados de los 60's debe cambiarse de zona al interior de una misma universidad –asolada por los conflictos internos propios de la Reforma Universitaria–, ya que los lugares *habituales* de la filosofía y la crítica literaria habían sido *ocupados* por sectores políticos que defendían un proyecto que les impedía el ejercicio de la profesión. Pero además, porque el hecho de depender estatutariamente de la Facultad de Ingeniería los hacía abordar, desde otras demandas, una reflexión humanista sobre los problemas que enfrentaba la creación de una industria interna de sustitución de importaciones. Es decir, que no era posible discursivamente abordar cuestiones de este tipo sin preocuparse por la lógica de las transferencias, ya sea tecnológicas como inconscientes. El interés que despertaban estos problemas era cercano a la procesualidad de la obra de Eugenio Dittborn.

A mediados de los 70's, después de la instalación de la Dictadura, en la medida que los sectores políticos que

dominaban la filosofía y la crítica *habituales*, concentrados en el antiguo Pedagógico, fueran exonerados, el Departamento de Estudios Humanísticos se convirtió en el *único* espacio de crítica política, sin proponérselo manifiestamente, sino tan sólo llevando a cabo un programa de transferencia teórica que por su sola puesta en marcha tenía asegurado un efecto crítico respecto al tipo de problemática filosófica y literaria puesta en juego hasta entonces en Chile. Esta crítica de nuevo tipo posee elementos de desmontaje radical del discurso político chileno; discurso que no debe ser reducido al solo discurso del Régimen Militar, siendo éste una instancia de excepción del mismo discurso antes señalado.

Llegado el momento, el deslizamiento discursivo –teorías limítrofes– antes señalado entrará en articulación con ciertas prácticas artísticas, que pondrán el énfasis en la visibilidad de las mecánicas productivas operadas desde sus significantes tecnológicos y corporales. En esta consideración, el efecto en el trabajo de obra de nociones ligadas a las tecnologías corporales de base, en un sentido muy cercano al formulado en el célebre texto de Marcel Mauss, repotenciado desde una lectura psicoanalítica de la corporalidad, se hará sentir principalmente en la obra de Eugenio Dittborn.

Pero esta lectura será habilitada por una consideración fabril del trabajo literario, que no sabría omitir su deuda formal con Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle). Mi hipótesis consiste en el traslado que hace Dittborn desde repertorios de operaciones de lenguaje presentes en este tipo de producción de escritura, hacia el

espacio de la visualidad, montando para ello reglas precisas de traslado, de engendramiento, de combinación y de variación gráfica que darán lugar a un cuerpo de obra determinado, cuya configuración definitiva puede ser situada alrededor de los años 80's.

XVII. El siglo XVIII como chiste metodológico

Sólo desde la noción del cuerpo como vejiga –el cuerpo que mancha– le será posible iniciar la crítica ideológica del *manchismo balmesiano*. El punto nodal de esta aproximación intentaba declarar el lugar de una ficción, que es la ficción del origen del lenguaje. Siendo, Chile, un *país–efecto–de–lengua*: escritura, traumática, de *La Araucana*, por Alonso de Ercilla.

La astucia del argumento de Dittborn consiste en pensar una situación anterior a la enunciación de Ercilla, sin por ello tener que recurrir a vestigios de literatura precolonial. Esto último hubiera significado compartir argumentos propios de un cierto indigenismo, acerca de una precedencia ontológica del hombre precolombino, en el debate sobre identidades durante el último período. De tal manera, pensar una antecedencia a la primera inscripción verbal de la invención de Chile, pasaba por inventar una hipótesis que debía ser primera en la cadena de determinaciones literarias. Eso pasa por poner a circular en una escena intelectual como la nuestra, el valor de hipótesis de corte rousseauista, que instalan una *ficción teórica* en la que la precedencia corporal respecto de la

enunciación verbal asegure las premisas ontológicas del hombre americano.

Esta ficción tiene por objeto parodizar la discusión sobre las antecedencias de los lenguajes. ¿Qué es primero? ¿La música? ¿La danza? ¿La poesía? Estas preocupaciones dieciochescas serán vueltas a ser consideradas por Dittborn en un espacio de reflexión intelectual que tomará los debates de los materialistas franceses como un fondo semántico para poner en crisis la racionalidad de los iluminismos, en el modo cómo en América éstos son transferidos.

Hacerse la pregunta ¿qué es primero? es un chiste metodológico. En la perspectiva de Dittborn, en los años 80's, dicha pregunta era doble: no sólo se trataba de *saber* quién era primero en América, sino también, quién era primero en la serie de cuestionamientos formales del estatuto de la representación. La pregunta general, en su torpeza, mimaba la torpeza del campo plástico, en cuyo seno se había entablado una lucha por la conquista del cetro de la radicalidad artística. Por ejemplo, las acciones de arte se situaban a la izquierda de los trabajos gráficos que incorporaban objetos o que no declaraban abiertamente su voluntad de *salir del cuadro*. De este modo, un curioso y divertido combate por la nominación de radicalidad estableció una escala de distribución, prácticamente parlamentaria, de los trabajos de arte ejecutados en la escena más avanzada del campo. En esta polémica, preguntarse quién era primero, desde la obra de Dittborn, era defenderse, por la vía de la parodia, contra las determinaciones dogmáticas de una crítica estructuralizante que privilegiaba por

decreto su apego al significante. Era tal el dogmatismo decretal, que se llegaba a situaciones en las que por el hecho de ser acciones corporales, éstas privilegiaban el polo del significante, dejando para las obras gráficas sobre soporte bidimensional, el polo del significado. Situarse en el polo del significante era revolucionario y situarse en el polo del significado era reaccionario. Pero la situación no era efecto metodológico, sino efecto de denominación política. Había un grupo decisional fuerte que atribuía su *label* a los artistas que aceptaban su política de inscripción pública.

¿Cómo explicar, por ejemplo, que un artista como Juan Domingo Dávila fuera situado en el polo significante, mientras Dittborn siempre corría el peligro de ser calificado en el polo del significado? Esta curiosa disputa es interpretada por el mismo Dittborn con un sentido paródico del cual obtendrá efectos metodológicos consistentes. Desde el juego de re–historizar la pregunta ¿qué es primero?, lo que hace es poner fin a la distribución cronológica de las prácticas críticas, combinándolas y articulándolas como lo haría un *bricoleur*, haciendo conjugar las categorías artísticas de la historia universal del arte con los rudimentos poéticos de las obras particulares de la escena chilena, que desde un significado significatizante comienzan a combatir los calces didácticos de una determinada representación de estructuralismo francés rudimentario, aplicados a la legitimación discursiva de obras chilenas del período.

La pregunta ¿qué es primero? disuelve la antecedencia cronológica, situándola a título funcional en una cadena interpretativa y propositiva no circular, no lineal, sino

cortocircuitada, que combina, a sabiendas, estructuras similares de repetición histórica, pertenecientes a distintos tiempos, buscando efectos analíticos cuya filiación ascendente pone a las obras, en el presente de la creación artística, como fuentes de la fabulación del arte chileno contemporáneo.

La respuesta de Dittborn será, pues, mediante una astucia argumental rousseauista, la siguiente: *lo primero es el cuerpo.*

XVIII. Del *relato–hablado* al *retrato–hablado*

Entonces, desde la lengua, en la lengua, había que buscar las armas para revertir la situación subordinada que la visualidad chilena padecía frente a la hegemonía de la discursividad histórica. Así, si Dittborn busca armas en la crítica literaria estructuralista –y no estructuralizante, en su versión chilena dogmática– para, por efecto de traslado y retroversión, desmontar el mecanismo de subordinación ilustrativa, del mismo modo buscará en la misma picturalidad el modo de hacerle un paso a la noción de inscriptividad, con la cual poder iniciar la crítica de la misma pictoricidad. No se trata de negación de la pintura, sino de un tipo específico de picturalidad determinante. Lo que Dittborn entabla es la crítica de la pictoricidad en la pintura, denunciando la determinación ideológico–tecnológica de su régimen básico. Dicha crítica suponía, desde su propia obra, proporcionar *paradigmas* transitorios que pusieran en estado de

licuación los cálculos historiográficos de la modernidad pictórica chilena.

Para ello debía apoyarse en la crisis de los *relatos de incisión*; y qué mejor para dicha empresa que desmontar la narratividad de uno de los primeros monumentos de ilustratividad, donde las estampas resultan ser el *retrato–hablado* del paisaje chileno. Me refiero a la *Histórica Relación del Reino de Chile* del padre Alonso de Ovalle. Sin embargo, debía habilitar la noción *retrato–hablado*, sacándola de su léxico policial de origen para hacerla operar en un espacio discursivo colonial, que daba las pautas para comprender cómo había tenido lugar la primera representación del paisaje chileno, en la tecnología adecuada al desarrollo de las fuerzas productivas de ese tiempo. No es un asunto menor el que los grabados del libro fueran realizados por grabadores romanos, a partir del *relato–hablado* del mismo padre de Ovalle.

Esa obra es un *relato de incisión*, porque mima la primera incisión territorial del conquistador, al tramar el reino de acuerdo a la jurisdicción religiosa, a su vez, sostén de las demás jurisdicciones relativas a la propiedad de la tierra, por ejemplo, y por qué no decirlo, relativas a la circulación del Verbo.

¿Por qué remitirse a una obra del período colonial? Porque es la primera en la que aparece una representación icónica del paisaje chileno. Ya ese mismo paisaje es un *relato–hablado*. Esto es clave. En seguida, la poesía nerudiana repite el gesto de *La Araucana* y desplaza a la visualidad en la facultad de inventar un

país. Ahora bien, en los años 50's, fecha de la edición del *Canto General*, la poesía nerudiana tenía un correspondiente plástico: éste consistía en un compromiso entre una particular versión chilena del muralismo mexicano, establecido por las obras de José Venturelli, y una mixtura entre populismo gráfico y pintura telúrica, manifestada por la obra de Nemesio Antúnez.

Dittborn, en los 80's, necesitaba recurrir a otro tipo de *retrato–hablado*, a través del cual pudiera hacer pensar en la posibilidad de una fisiognómica crítica de clases. Por eso iniciará una pesquisa de otros relatos de incisión, esta vez institucionales, ligados a la consolidación del Estado. En estos nuevos *relatos de incisión*, el paisaje habrá sido desplazado, desde el territorio y su primera representación pictórica finisecular, hacia la trama inventariada de los ciudadanos en el seno de un *Estado de Deseo moderno*, a través del *bertilloneo* y su versión editorial criolla. El *bertilloneo*, recuperado como una fisura a través de la cual se podrá entender la dificultad de nombrar a Chile, pero desde las dificultades lingüísticas de una escritura descriptivamente débil, porque apegada al léxico de la medicina legal. Es recurriendo a la retórica del texto legal que Dittborn ataca la mi(s)ticidad del texto nerudiano, mediante operaciones que tensan de manera inédita las relaciones entre imagen y escritura en el campo plástico chileno.

La hipótesis de Dittborn consiste en denunciar a la pintura chilena de fines del siglo XIX por haber abandonado el territorio. Más bien, dicho abandono se verifica como una omisión de su representación. Es así como apoyada en una tradición gallega, esta pintura traslada

su gesto intelectual –que consiste en darle vueltas a la ciudad y a la conquista del país–, transformándose en *paisajismo de salón*. Descubre que a mediados del siglo XIX William Oliver recorre la pampa del salitre registrando la medida de la primera industria del despojo y de la excavación. La tecnología fotográfica será contemporánea. El *bertilloneo*, entrado este siglo, proseguirá la excavación de los bordes sociales con la misma precisión industrial que la defensa de la seguridad interior del Estado requería.

La defensa a que hago referencia se hace notar en la publicación, durante los años 30's, de las fichas de delincuentes prófugos o buscados por la policía en la revista *Detective*, que cincuenta años después Dittborn rescata, recupera, exhuma de esa prensa, convertida en sepultura de una identidad reprimida cuyos residuos vuelven a circular en virtud de una *decisión de arte.*

El arte rescata esos rostros y los inscribe en la historia documentaria chilena; es decir, la historia de las fuentes para hacer la historia; a ellos, cuya historicidad había sido aparentemente cancelada, ya que su primera condición de presencia ocurría al interior de un dispositivo de búsqueda y de persecución. Se trataba de personajes no habidos por la justicia, y en esa condición tenían el raro privilegio de identificarse como heterogeneidad social. Siguiendo la línea de dicha heterogeneidad, Dittborn los recupera para dar a ver la función estatal del nombre, pero sobre todo, de la libre disposición de los cuerpos.

Puedo afirmar, en relación a los acontecimientos políti-

cos, ocurridos en Chile entre 1973 y 1990 que sólo hay democracia cuando esa libre disposición puede ser ejercida. No hay democracia cuando dicho derecho es cancelado. La decisión de arte aísla el fenómeno de la desaparición del nombre y del cuerpo, mediante la puestas en exhibición superlativa de una franja de sancionados como *oficialmente* fuera de la ley. Al menos, éstos tenían, en 1930, un nombre y un *alias*. Este último atribuido por el organismo policial, con el objeto de reconocer la legalidad paralela de la tribu, como si su *alias* fuera una lengua aborigen *articial*, a lo menos, artificiosa. Durante el régimen militar, los *alias* de algunas personas, también declaradas fuera de la ley, son desplazados por operaciones encubiertas de sustitución de nombres. Así, centenares de personas secuestradas por los organismos de seguridad eran inscritas en cuarteles policiales con sus nombres sustituídos, para poder ser ejecutadas luego de su puesta teatral en libertad.

Sin embargo, éste no es un elemento decisivo en el trabajo. La cuestión del nombre, del *alias* y de su sustitución, hace que la coyuntura sea más compleja, pero en ningún caso podemos hacer depender esta operatoria dittborniana desde un determinismo político, que por lo demás es común en la crítica anglosajona.

XIX. El cuerpo que mancha

La cuestión del nombre de los cuerpos representados

por Dittborn, en numerosos trabajos, supone esbozar una *pequeña teoría dittborniana* de la corporalidad. El punto de partida es el siguiente: antes, incluso, de hablar, o de socializar en términos de la fábula *rousseauista*, el cuerpo *ya habla* por sus emisiones (lágrimas, sudores, mucosidades, menstruación, micciones, etc). El uso por parte de Dittborn del relato de la madre que escribe al Reader's Digest afirma esta concepción del cuerpo como vejiga, cuyas secreciones lenguajeras deben encontrarse con un soporte –la camiseta de algodón– que las acoge y las da a conocer como inscripciones. Lo digerido en esta interpretación es la mención inconsciente del niño que le recuerda a su madre cuáles son sus obligaciones. Recordemos: el niño vuelve al caer la tarde, sucio. Hay una escena bíblica que determina este retorno: Jesús niño perdido en el Templo. El templo del niño del Reader's es su casa, y la madre lo increpa por no respetar el orden doméstico. El niño reivindica las palabras de Jesús: ¿no sabes, madre, que me ocupo de los asuntos de mi padre? ¿Cuáles asuntos? Asuntos de machos en la experimentación básica del poder en el seno de la *horda* de los juegos de infancia. Igual cosa: las primeras inscripciones pictográficas sobre el territorio chileno deben ser concebidas como *huellas de pies desnudos sobre la arena*. La pintura se asocia, en ese terreno, a la afirmación de un soporte básico de hominización: el cuerpo mancha, por eso simboliza.

La mancha es previa a la incisión. El cuerpo, antes de requerir de un instrumento de inscripción, ya incidía por si mismo. Buscando citas y antecedentes en la *literatura popular infantil*, Dittborn encuentra un *cliché* apro-

piado para asegurarlo, en una frase de Defoe (Robinson Crusoe). Cuando Robinson descubre la existencia de Viernes, Defoe escribe lo que éste ve: *huellas de pies desnudos sobre la arena.* Esta frase será puesta en relación con imágenes didácticas de policía técnica, en el capítulo relativo al levantamiento de huellas en el lugar del crimen. Dittborn lee a Defoe para señalar que el lugar de encuentro anticipado entre Robinson y Viernes es un lugar de crimen. Las relaciones entre curatorías anglosajonas de arte latinoamericano y el arte latinoamericano propiamente dicho están determinadas por el texto de Defoe: huellas de (arte) desnudo sobre la arena (institucional).

Las primeras huellas del hombre en la arcilla húmeda serían la primera traza, la primera referencia material de su memoria. Con sólo manchar, previo a señalar el efecto gráfico de su marcha, el hombre había iniciado su lucha contra el olvido. La astucia del dispositivo de Dittborn se hace notar cuando combate la pictoricidad en su cocinería –en su ideología tecnológica–, remitiendo la huella a la estampación primaria, que no requiere de un pincel ni de una tela; el pie es un sello formal que exige de su soporte la maleabilidad mínima de recepción. La tela imprimada, en cambio, reproduce la ideología de la re–virginización: es preciso que se bloqueen todos los poros de la tela para que el pincel se deslice sin oposición, favorecido por la untuosa complicidad de la materia. Revancha del grabado: impedir que el sentido se escurra. Las incisiones deben dejar la huella abierta, en carne viva, desafiando la representacionalidad de las carnaciones.

En verdad, en la era de la reproducción mecánica, la carnación es un terreno mítico. Por ejemplo, aparece como un modelo clásico remitible también al siglo XVIII: imagino la pintura galante. O bien, todo lo que se instaura entre esa pintura y el *Marat* de David. Ese es el sistema que Dittborn ataca, como si fuera un inconsciente plástico determinante de la representación neoclásica de lo histórico. El ataque de Dittborn se verifica en la *iluminación*.

Por *iluminación* se entiende aquí la actividad de retoque de una fotografía, realizada en los laboratorios especializados en retratos de familia por la *mano experta de un retocador profesional* que usa para este menester un pincel, aceite, barniz y polvo de mina de lápiz rojo. La importancia de esta práctica reside en que el retoque es un campo de encuentro de dos técnicas de producción de imágenes: una mecánica (la fotografía) y la otra manual (la pintura). La referencia a la *mano experta de un retocador profesional* remite al análisis que Dittborn realiza del poema de Ronald Kay, *Fuera de Alcance*, incluído en el libro *Variaciones Ornamentales*, que este último editara en 1979. Es a propósito de este texto que Dittborn opera una intervención gráficotextual en su obra autoeditada *Estrategias y Proyecciones sobre la Década del Ochenta* (1979). En dicha operación, es un fragmento de Kay *–el rosado deliberadamente crudo–* quien desencadena la serie asociativa con el rosado de las iluminaciones fotográficas y permite acercar la actividad del retocador profesional con la del matarife, en el sentido de que ambos requieren la posesión de una *mano experta*. Es en el

efecto de esa acción que el retoque se delata como *acto de venganza*, que pretende conjurar el trauma que la pintura ha producido en la fotografía. Es así como la pintura paga el crimen de haber sido *anterior*. Es así como la fotografía se cobra en el cuerpo y en el paisaje dicha puesta en *falta*.

XX. La crítica de inscriptividad

Conocemos el rol jugado por los pequeños dispositivos que Freud pone en operación para hablar de las trazas mnémicas y explicar la existencia del inconsciente (el bloc maravilloso, el aparato fotográfico, etc). Un trabajo análogo en la crítica arqueológica de la pictoricidad es abordado por Eugenio Dittborn desde la consideración del modelo clásico del grabado. El paso desde la noción de *cuerpo–que–mancha* a la crítica de la inscriptividad, se realiza a través de la condensación de un fenómeno cuya atenta observación nos entrega los elementos de su traspaso. Se trata de la observación de las gotas de aceite que quedan visibles sobre el pavimento cuando se desplaza un vehículo cuya mecánica no logra retener el lubricante ya gastado en condiciones normales.

Hay desgaste de un *cuerpo mecánico*, cuyo efecto se da a ver en un soporte cuya consistencia material lo acerca a una piedra litográfica. La mancha obtenida es un efecto de gota, por (d)efecto de uso. Desde allí, es posible pensar que toda emisión corporal es efecto de un defecto previo. Y por consiguiente, en sordina, resuena la idea del cuerpo como *máquina* productora de signos. La gota, no siendo más que la huella de una *falta*

de cuerpo. La pintura misma siendo la huella de esa falta, suficientemente civilizada por el consumo societal.

Ciertamente, de ahí a la ilustración del cuerpo crístico había un paso extremadamente corto. Aproximación, esta última, que en una tierra catolizada en el eje del culto marial, adquiere un raro carácter, ya que dicha referencia habla de una mujer –la Virgen María– que concibe sin falta. La pintura siendo, de alguna manera, la manifestación de un deseo de recuperar un origen –americano–, que ya en su formulación histórico–europea es simbolizada como falta por los mismos agentes de la conquista. Me parece que éste es el *sentimiento* que atraviesa el texto que bajo el título *Del Espacio de Acá* escribe Ronald Kay acerca de la obra de Eugenio Dittborn en 1980. Uno de sus capítulos principales se titula, por cierto, *el cuerpo que mancha*.

La pequeña historia de observación de la gota de aceite de automóvil ocupa el lugar de un *ready made* literario, semejante al *biografema* implícito en una historia recuperada por Dittborn, extraída de un ejemplar de las Selecciones del Reader's Digest. Esa recuperación habla del tipo de relación que Dittborn establece con los inventarios de anécdotas que pueblan las enciclopedias del sentido común.

Una madre escribe a la revista para contar que su hijo vuelve un día a casa con la camiseta enteramente sucia. Ella lo regaña porque tendrá que lavar de nuevo su ropa. El niño, ante dicho reclamo, responde con orgullo, golpeándose el pecho como una manera de reivindicar sus manchas: *'Mamá, es un día entero de mi vida'*. El

único soporte que ha podido recoger la huella de ese día ha sido una camiseta de algodón –similar a un apósito absorbente–, que para este efecto cumple con la función del sudario de Cristo, el cual, producto de la impregnación de los bálsamos propios de la ceremonia de enterramiento, recibe la estampa de su imagen, invertida, anticipando un proceso de conversión fotomecánica. Este sería, a juicio de Dittborn, el primer negativo de la historia. Diríamos, una imagen fundante, que se imprime por efecto de traspaso, repitiendo los pasos de impresión de una monocopia; es decir, realizando una operación de grabado.

El *biografema* del niño será empleado en una gran cantidad de obras de Dittborn, a título de epígrafe o de comentario, como para no olvidar la referencia a la gota de aceite quemado, que se emparenta con el óleo empleado en la tecnología pictórica básica. Desde el grabado, como inconsciente tecnológico, hará visible una práctica tecnológica perversa, que consistirá en pintar sobre tela de yute –a su vez recuperada de sacos de patatas reciclados en soporte de pintura–, con aceite quemado, ciertas imágenes que ya a estas alturas son reconocidas como *fondo imaginal de la obra Dittborn.* Es decir, sobre una tela sin imprimar –no revirginizada– realizará acometidas monocromáticas usando un material que ha perdido toda su *eminencia*; propiamente, el excremento automotriz.

XXI. Eugenio Dittborn, editor

Eugenio Dittborn no pinta,edita. En esta estrategia grá-

fica, la recopilación de imágenes de la prensa y su traspaso directo a otro soporte –que hace abandonar la imagen de su campo mediático de origen para hacerlo circular en el campo plástico– tiene por objeto combatir la manualidad de la tradición del grabado. Pero esta actitud será un efecto sobredimensionado del deseo de hacer calzar la práctica artística con un estado determinado de desarrollo de las fuerzas productivas. El punto de quiebre no es el de expresar los deseos de un colectivo, como podría haber sido el interés de la hegemonía informalista y de las diversas políticas del grabado hasta entonces operando en la escena chilena. Dicho punto se deja apreciar como el intento de escapar de la determinación de la crítica literaria de nuevo tipo, para formular un efecto discursivo propio, cuya base de sustentación habrá que buscar y rastrear en las obras, de manera singular, coyuntura tras coyuntura.

La recopilación señalada tiene un segundo objetivo, a saber: el de remitir todas las modalidades de la historia de la pose fotográfica a un inventario ya realizado –aun si empíricamente pudiera ser incompleto– por los *temas gestuales* de la pintura renacentista, como un estadio avanzado en la codificación de la política iconográfica de la Iglesia. En suma, deseo de acoplar la historia chilena de la imagen –la historia chilena en imagen– a los patrones –en sentido religioso– de la historia general del arte. Sin embargo, lo que diferenciará a Dittborn de todos los artistas chilenos anteriores será su concepción desfalleciente de la historia. No habrá en su obra el optimismo de los años 60–70's, que se hacían eco figural del *ascenso de las luchas de masas*. De las únicas masas que hablará Dittborn será de las

monocromáticas resoluciones de materiales cuya extensividad, suficientemente metaforizada por el dispositivo problemático–descriptivo de su procedimiento artístico, señalará la posibilidad de *retornar al origen* de las tecnologías de reproducción, como condición de repetición de las imágenes que en la escena simbólica chilena designan los nombres que faltan.

1 Simposio Identidad Artística y Cultural de América Latina, 23 al 25 de septiembre de 1991, Memorial de America Latina, Sao Paulo. (Conferencia realizada por el Memorial de América Latina en asociación con Arts International, división del Instituto Internacional para la Educación, en colaboración con la 21 Bienal Internacional de Sao Paulo).

2 A propósito de un caso común de la literatura política española del siglo XVII, se encontrará un relato preciso de la justificación teológica de las conquistas españolas y portuguesas, en *Discursos de la jurídica y verdadera razón de estado católica*, publicada en 1626 por el jurisconsulto portugués Pedro Barbosa Homem.

3 Pedro Millar, *La Lira Popular y la Tradición Chilena del Grabado en Madera*, Revista de Arte U.C., año 4, nº 6, 1990, Santiago de Chile.

4 Pedro Millar, op. cit.

PEQUEÑA NOVELA DEL GRABADO CHILENO

(Nota sobre las obras de Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Eduardo Vilches, Pedro Millar, Arturo Duclos, Carlos Altamirano, Nury González, Virginia Errázuriz y José Fernández presentes en la X Mostra da Gravura Cidade da Curitiba)

Texto para el Catálogo de la X Mostra da Gravura, Cidade da Curitiba, 1992

Cuando acepté, hace algunos meses, la responsabilidad de producir el Envío chileno a la *X Mostra da Gravura*, me di cuenta que tenía ante mí la grata y no menos arriesgada tarea de tener que justificar la selección. Los contactos con Ivo Mesquita y Paulo Herkenhoff, a través de quienes he podido adquirir una visión estra-tificada y panorámica, a la vez, de la escena plástica brasileña, me han proporcionado un marco de discusiones acerca de las relaciones entre pintura y grabado, que me han significado redoblar mis esfuerzos en el trabajo analítico sobre la escena plástica chilena. Si se quiere, el resultado de este trabajo y el efecto de la selección, se los debo como tributo a una compañía cercana en el interés que tenemos algunos curadores y críticos del continente por diagramar una *nueva cartografía artística.*

Es preciso indicar a nuestros amigos de Curitiba que esta invitación viene a sancionar más de una década de trabajos de arte, en que *los desplazamientos formales del modelo del grabado clásico* han provocado efectos significativos en la recomposición del espacio plástico chileno. El propósito de este texto es, pues, describir un proceso específico de marcación simbólica que asume algunos rasgos que son comunes a la escena del grabado brasileña. Sobre todo, si tomamos en cuenta la tensión dialéctica entre la *cocinería* propia del oficio del grabado y la emergencia de los procesos fotomecánicos. Bajo esta tensión es posible dibujar las coordenadas del desarrollo del grabado chileno en el curso de la última treintena.

He seleccionado a nueve artistas cuyas procedencias histórico-intelectuales son marcadamente diferenciadas, así como obras que pertenecen a coyunturas diversas de producción. Lo que importa no es la aparición cronológica de las obras sino el diseño de sus combinaciones formales en el seno de un espacio determinado.

Ciertamente, la producción de grabado chilena es rica y abundante; sin embargo, gran parte de ella ha permanecido en una zona de respeto fetichista al oficio, que ha terminado por estancar su desarrollo. Es así como en las zonas laterales de su campo se han desarrollado trabajos que toman del grabado préstamos tecnológicos e intelectuales que luego son empleados de manera perversa, desviando su procedimiento como una necesidad metodológica de la búsqueda plástica.

Es evidente que el desarrollo de la litografía y la xilografía, ligado a la existencia del *Taller 99*, a comienzos de los años 60's, se ve acelerado por la presión de la tecnología serigráfica, que se instala en toda su magnitud a fines de la misma década. Sin embargo, la postura de los artistas que atraviesan la década de los 80's, es radicalmente diferente. La *ideología de la serialidad*, propia de los 70's, será reemplazada por una *ideología de la reproductibilidad.*

Si los 70's estaban marcados por el deseo de abandonar el cuadro y producir una sinonimia forzada entre la calle y lo colectivo, los 80's pondrían el énfasis en otro forzamiento: el de adecuar los procesos artísticos al desarrollo de las fuerzas productivas. Es así como sería posible afirmar que el grabado que correspondía al siglo XX, en

analogía a lo que la xilografía representara para el siglo XV, era –por lo menos– la xeroscopia. Dispositivo que de manera inmediata podía permitir la conversión de una copia en matriz de una nueva copia que, a su vez, acusaba su propia degradación. Nada más apropiado para extender este modelo de reproducción a los modelos de interpretación de la condición cultural continental. De ahí, pues, la afirmación autopunitiva por la cual se entra a considerar la cultura chilena como carente de aura.

Dicha pérdida, en el límite de la lamentación y el desfallecimiento, permitiría sin embargo una transformación fundamental en el proceso de extensión del modelo mismo del grabado. Esto quiere decir que la reproducción permitió en nuestro espacio plástico una conquista metodológica irrenunciable, que toma en consideración la *epistemología implícita* de los procesos tecnológicos de la reproducción imaginal, usándolos como diagrama de reconocimiento de los aparatos y estrategias de reproducción de las enseñanzas y transferencias artísticas en un momento determinado. Lo que el Envío chileno amarra conceptualmente es la hipótesis de la reproducción como soporte de reflexión sobre el arte.

EUGENIO DITTBORN

Para entrar a describir las operaciones que me llevaron a escoger a estos nueve artistas, debo remitirme a una obra de Eugenio Dittborn, que no será reproducida en este catálogo, porque me he impuesto el deber de tener

que describirla como si la recordara de manera impropia. Es un pequeño chiste freudiano que me permito, para señalar la desconfianza en la memoria y la necesidad de contar con aparatos de registro –siempre insuficientes– que la conserven. El deseo de grabado en Chile, pasa por combatir el miedo al olvido.

El trabajo de Eugenio Dittborn al que me refiero es uno de los que más me conmociona. Se trata de una edición xeroscópica en que comparecen la reproducción de la fotografía de un niño chileno que cursa su primera escolaridad y la reproducción de la fotografía ya reproducida en un periódico, de un condenado a muerte que escribe al Presidente de la República la carta en que pide su indulto.

El niño escribe de puño y letra sobre la portada del periódico *La Tercera de la Hora*, el acto mismo de sobreescribir dicha portada, usando un marcador negro, tomando la rejilla gráfica del periódico como si se tratara de los renglones de un cuaderno de caligrafía. Además de las dos fotografías reproducidas aparece la reproducción del facsímil de la carta escrita por el condenado. Al editar las reproducciones sobre un mismo soporte xerográfico, el artista convierte al escolar en un condenado a muerte. Este último, para comprender la naturaleza de la falta por la que la sociedad le hará pagar, ha tenido que aprender a leer y escribir en prisión. Su condena lo había transformado en ciudadano, ya que en la época en que asesinó a una madre y sus hijos era un *lumpen agrícola*, cuya existencia estaba regida por el *estado de naturaleza*. De ahí que la condena y la prisión signifiquen para él el acceso al *estado de cultura*.

El artista, al exhibir ambas caligrafías, pone en escena dos actos performativos:

1) el del niño, que tiene que ver con el hecho que la noción de Cultura es adscrita a condición de portar la marca de su destino: ser para la muerte. Lo que él hace es escribir la portada del diario como si escribiera sobre una hoja de su cuaderno; es decir, que escribir sobre la hoja de su cuaderno es escribir una petición de indulto, que por lo demás será (siempre) denegada,

2) el del condenado, que tiene que ver con el hecho que su propia escolaridad se justifica como la instancia de comprensión de la naturaleza de la falta. Y, ciertamente, para ser eficaz, la escolaridad debe estar siempre del lado del servicio de prisiones.

Hay dos detalles que homologan el dolor de comparecer en esa página: las caligrafías de ambos son semejantes; poseen los mismos titubeos. Pero además, ambos están peinados y exhiben unos jopos brillantes encima de la frente límpida. Se diría que ambos habían sido peinados por la misma mano antes de partir a la escuela. La mano de (la) madre: madre de los textos. Hay alguien que ha enseñado a repetir el gesto retenido de un palote, a título de acto indicativo. Lo que los escolares–condenados repiten es la letanía que acompaña su ingreso a la Ley, con lápiz grafito. En esos primeros palotes el escolar–condenado dice *yo*. Inscribe su deseo en la *tablilla caldea* que corresponde a su época, que es la época de su reproductibilidad adecuada.

En verdad, esta obra bien podría titularse *El autor como productor* y haber sido firmada Benjamin. Es un hecho que todo escolar es un benjamín y requiere de una determinada educación sentimental. La primera lección es la que corresponde al uso y reconocimiento de los instrumentos de inscripción y de incisión, como si tuviéramos que seguir el estudio de una plancha de la *Enciclopedia* destinada a informarnos sobre el grabado. Esto quiere decir que el grabado actúa como un modelo que sostiene un fantasma originario.

Lo que hace Eugenio Dittborn, en la obra a que me he referido, es señalar la primera versión de una fábula que a propósito de este Envío no me queda más que declinar.

La edición xerográfica en cuestión fue presentada en el mes de abril de 1982, en *Galería Sur* de Santiago de Chile, en el marco de una exposición colectiva convocada bajo el título *Arte & Textos.* En dicha ocasión fueron depositados y puestos a disposición del público, sobre una mesa, varios centenares de fotocopias. En esa mesa se exhibía también un cierto número de ejemplares del diario sobre cuya portada el niño había escrito la descripción de su acto de copia del dictado del artista, que coincidía con la mención a la fecha de publicación del mencionado diario. Esa era la mesa del *grabado diario.* Por lo que recuerdo, sobre la mesa, igualmente, había un balde de aceite quemado de automóvil, lleno hasta la mitad, en el cual se embebía el extremo de una sábana blanca.

El trabajo de Dittborn me proporciona la mayor parte de los elementos del conjunto de problemas que sostiene el Envío chileno a la *X Mostra da Gravura Cidade de Curitiba*. Mi memoria es incierta y la exigencia de exactitud del relato mantiene mi deseo de imprimir estos elementos sobre un soporte duradero. Lo cierto es que en mi memoria lo duradero es lo que estoy en condiciones de inventar para sostener el alcance general de la hipótesis que me sirve para cohesionar este Envío, que puede ser concebido como un trabajo similar a la puesta en edición del trabajo de Dittborn, que se titulaba, por lo demás, *Leer y escribir*.

No se trata, pues, de un *collage*, sino de una *mise en page*. Y la dinámica articuladora de la escena gráfica considerada es la tensión entre Estado de Naturaleza y Estado de Cultura, planteando desde ya la necesidad de su reversibilidad, a título complementario de la exigencia según la cual sólo se lee para poder escribir y sólo se escribe para poder seguir leyendo: cuestión de saber y de inscripción; cuestión del *saber de la inscripción*.

PEDRO MILLAR

En esta misma exposición de 1982 había un trabajo de Pedro Millar, artista que pertenece a la filiación del *Taller 99*. Filiación, es decir, proveniencia, afecto y efecto, que lo sitúa en una tradición que por otros medios se plantea en ese momento problemas formales similares a los que Dittborn diseña. Pero el trabajo de Millar no se agota en la leyenda póstuma del *Taller 99*, sino que la sobrepasa. Leyenda póstuma, digo, con el objeto de resituar su pe-

so en la coyuntura chilena de la última década, en la cual, la crítica histórica oficial repite sin mayor preocupación por la naturaleza ficcional de sus fuentes, la tesis de la preeminencia de dicha leyenda en el grabado chileno de hoy. Aprovecho la ocasión para señalar la disolución de este efecto legendario, en la medida que las omitidas obras de Pedro Millar y Eduardo Vilches, ya desde los 70's han proporcionado datos y señales suficientes como para pensar en un quiebre de la continuidad fundacional ligada a la memoria del Taller 99.

El punto histórico y problemático no es saber de qué manera se reproduce una leyenda, hoy, sino en el modo cómo la historiografía se resiste a derribarlos, comprometiendo el desarrollo del grabado posterior. Por eso, los artistas han tenido que ir contra la historiografía, elaborando una crítica teórica que se ha sostenido, más que nada, en la diagramaticidad de sus propias obras.

El trabajo de Pedro Millar para *Arte & Textos* es la instalación en el interior de la galería de un fragmento de quiosco de diarios: los diarios del día de la inauguración, en una época presionada por una contingencia que por momentos adquiría rasgos maniqueos y ejemplarizadores. La noción de reproducción exigía la cercanía de la noción de edición y de diagrama.

En ese entonces, el modelo del grabado clásico sufriría las máximas presiones, desde sectores artísticos para los cuales la crítica de la representación pictórica se hacía viable, en virtud de un vacío institucional provocado por el desmantelamiento *manu militari* de la principal escuela de enseñanza, en 1973. En esa fecha –por

razones que no es el caso indicar en el marco de este ensayo– la hegemonía del informalismo en Chile se había convertido en un obstáculo para las transferencias artísticas conceptuales de proveniencia anglosajona.

Una vez abandonado ese campo, habría sectores nacionales a través de cuyas obras se vehicularía la transferencia teórica vulgarizada del estructuralismo literario francés, dando origen a desplazamientos que pondrían al grabado en el límite de su resistencia. La definición del grabado contemporáneo tomaría el camino de la correspondencia con el off–set; ya que se adecuaba con el estado de las fuerzas productivas.

Todo esto es, por cierto, un chiste analítico que en su sobredimensión daría lugar a la reflexión sobre la reproductibilidad que ya he mencionado. Para retener lo que tenemos, en ese plano, fue necesario sufrir en exceso un cierto terrorismo de los desplazamientos, que en su usura terminaron por producir magros resultados y habilitaron la autofagia de los grupos que los sostenían.

Una cierta política de escritura sobre el arte chileno produjo la idea de ajustarse al efecto simbólico de la tecnología que correspondía, manifestando su deseo de adecuación literal a la frase *a cada época, la tecnología de reproducción que se merece.* Y el grabado clásico ya no merecía. Era, al menos, la determinación inconsciente de las plataformas plásticas que se desarrollaban a comienzos de esta década. Plataformas que a fuerza de combatir el modelo del grabado no hacían sino afirmar su presencia estructurante en el campo

plástico. Semejante audacia tendría sus efectos: cuando la pintura perdía el rumbo, el grabado sostenía el peso de su recomposición.

En este Envío, Pedro Millar, eximio grabador, extraordinario profesor, eje de la enseñanza del grabado en Chile, al igual que su colega y amigo Eduardo Vilches, presenta una serie de litografías pertenecientes a la carpeta editada en 1983 y que lleva por título *Fábrica*. Es importante retener la fecha: 1983. Un año después del trabajo de *Arte & Textos*. En este último, la preocupación formal estaba resuelta mediante una trasposición simple, al terreno de la galería, de un quiosco de diarios.

En *Fábrica*, Pedro Millar reconfirma su línea de trabajo de fondo, que había sido agredida desde el terrorismo de la extensión fotomecánica en el grabado. Desde su paso por el Taller 99, a comienzos de los sesenta, hasta sus trabajos de los ochenta, la crítica prácticamente lo ha omitido. Ha sido importante hoy recuperar el estudio y reflexión sobre su obra de esa veintena, como condición de sutura de una historia inconclusa del grabado chileno.

La respuesta de Pedro Millar fue solitaria, silenciosa, pero sistemática, con la certeza paciente de quien ha construido una obra sedimentada. Es esta obra la que ha servido de referente clásico consistente para un número nada desdeñable de artistas jóvenes que después de los ochenta se han comprometido con los desplazamientos. Es decir, la paradoja consiste en que el trabajo de Pedro Millar, no ajustando su obra a la retórica de los desplazamientos, al igual que Eduardo

Vilches, es condición de éstos, en el sentido que estos mismos se validan como trasgresión formal de una tradición que es preciso circunscribir nítidamente para validar las distancias formales posteriores.

Las imágenes que Pedro Millar recupera pertenecen a un fondo documentario diferente al que emplea Eugenio Dittborn en la construcción de su obras. ¿Por qué mencionarlo junto a Eugenio Dittborn? No se trata de satisfacer una visión comparativa. Sería demasiado banal. El punto es que los jóvenes artistas chilenos a que me he referido consideran a Dittborn como un referente ineludible, pero a condición de haber pasado por el marco de exigencias formales planteado por las obras de Millar y de Vilches. Justamente, porque jamás se sometieron al fetichismo de la cocinería. En ellos, el grabado era el sostén tecnológico inconsciente de su constructividad artística.

EDUARDO VILCHES

El caso de Vilches, que pasa también por el Taller 99, es ejemplar en el sentido que se hace vehículo de la implantación de una estrategia de enseñanza de grabado asentada en el estudio cromático y en una simplicidad formal de filiación albersiana. Pero esta simplicidad es una manera de abordar formas básicas extraídas de la utilería doméstica y productiva de las culturas agrarias tradicionales.

En los sesenta, esta travesía formal a partir de formas

clásicas de las culturas populares impide a Eduardo Vilches sucumbir ante la ostentación de las imaginerías populistas en boga. Formas clásicas austeras que nada tienen que ver con el barroquismo de otras manifestaciones latinoamericanas. Hay, en la imaginería populista chilena –producto de una invención política partidaria ligada a la tradición del muralismo mexicano– una nostalgia de un precolombinismo que no nos corresponde. Es así como en esos mismos años, en respuesta a esta imposición, algunos abstractos chilenos reivindicarán formas y colores provenientes de las culturas andinas, que encontrarán eco en la enseñanza albersiana de la que el mismo Vilches se convertirá en uno de sus principales reproductores.

Lo que ocurre con Dittborn es un cambio de estatuto respecto a la manera de concebir las culturas populares en el capitalismo tardío. Si este último se ha convertido en un experto archivista de fotografías anónimas que retratan las horas libres de las clases trabajadoras –fotos de plaza, grabados de poses perdidas–, Pedro Millar realiza el inventario de la iconografía religiosa de consumo popular, generalmente de pequeño formato, tomándola como punto de partida para formular unas clasificaciones mínimas de objetos emblemáticos, que participan de la retórica visual de los exvotos.

Un exvoto es una ofrenda que los fieles cuelgan en los muros de los templos, en recuerdo de algún beneficio recibido. En este caso, se trata de poner en relieve una presentificación formal de lo que hace falta: es decir, elementos básicos de la vida cotidiana, pan, vino, amor, etc. Intento, sin más, de conservar también una historia

de infancia que reposiciona las fábulas del origen.

En Chile, crecimos de niños animados por una prohibición tomada a cargo por la historia escolar: la prohibición de botar a la basura los restos de pan, porque en el pan estaría reflejada la cara de Dios. Deseo, pues, de retener una presencia ideológica que nos ponía en contacto directo con la cuestión de la visibilidad y de la transubstanciación.

GONZALO DIAZ

En estas fábulas del grabado como instancia de retorno a los orígenes, Gonzalo Díaz pone a circular otro aspecto de lo que podríamos llamar *poética del retorno*. Es decir, poética del retorno de lo reprimido. Sabiendo que Freud se afirma en el modelo del aparato fotográfico –en *Moisés y el Monoteísmo*– para validar la legalidad de dicho procedimiento, que de hecho ya había sido anticipado por el recurso al modelo del block maravilloso.

A través de estos pequeños modelos recursivos, lo que estaba en el horizonte de preocupaciones conceptuales eran las nociones de inscripción original, serialidad y repetición. ¿Y qué hay en el origen? Esa es la pregunta que se hace Gonzalo Díaz, pasada la década de los noventa, mirando hacia atrás, con la perspectiva descendente de la parodia, en el entendido que el origen es la invención que se acomoda a la reconstrucción de la identidad del presente de obra.

Pues bien: lo que hay en el origen es, siempre, una *cita*

latina. Pero en verdad, es *la tina* lo que importa. O sea, la tina de Marat. Allí donde el tribuno del pueblo aplaca sus males de piel. Cita, pues, de la pintura de un brazo marmóreo. Cita, en la tina, como si el cuerpo averiado de Marat estuviese sometido a la acción de un *agua* (demasiado) *fuerte*. Ese es el forzamiento que trabaja los títulos de las obras, como cita de lugares comunes, siendo, ese Marat, un lugar común en pintura.

Locus Amoenus, Hortus Oclusus, Carpe Diem: palabras grabadas en mármol, para establecer toda la distancia que sea posible entre la conmemoración imperial e imperiosa y el espacio doméstico referido en las imágenes de Pedro Millar. Diríase: la *monumentalidad del espacio público y la depresión formalizante del espacio privado*, que señala el deseo de *estar en casa*. Los exvotos y las imágenes formalizadas de la cultura popular configuran el material propio de la *casa*; el mármol, en cambio, es el soporte visible de la voluntad de poder.

Gonzalo Díaz trabaja, para este Envío, no sólo la preeminencia de la cita latina como *parodia de una lengua escrita de origen*, así como de la *cita (en) la tina* a título de parodia de la genealogía de los lugares comunes en pintura, sino que sanciona la lógica de desplazamientos de la que la mayoría de los artistas escogidos para este Envío participan. Por ejemplo, el *locus amoenus*, como forma textual, ilustra el deslizamiento del arte oratorio hacia el arte poético y, finalmente, hacia la autonomización del pedazo, de la parte. La teoría de las ruinas como modelo de producción artística señala la importancia de los trabajos de construcción formal; es decir, del trabajo de montaje de dispositivos intelectua-

les que desde la modelización empírica de las obras diseñan la anticipación fisurada de las racionalidades sociales en curso. Y por esta vía, entender que Marat es un síntoma pictórico–político de la fisura que se produce en el comienzo de la ficción chilena republicana, que es uno de los soportes materiales –en tanto relato histórico– de gran parte de las obras de Gonzalo Díaz. En este sentido, *grabar la palabra* es satisfacer el deseo político de normalizar las fisuras del discurso.

Las molduras negras que encierran –encuadran y separan– cada plancha, delimitan las señales de sus andanzas; la moldura, siendo, desde ya, un aparato ortopédico sin el cual es imposible definir lo que está adentro y lo que está afuera; lo que está dentro del marco (heimlich) y lo que está fuera del marco (unheimlich). Es decir, lo que hace función de cuadro en tanto descripción. Más aún, si se trata de molduras en que uno de sus lados ha sido reemplazado por una regla de arqueología. O bien: la regla de arqueología es condición de la moldura. Esta regla que sirve para dar la proporción de los objetos al ser fotografiados en un yacimiento. La obra se expone como yacimiento, como foco arqueológico, exigiendo que su visualidad sea tratada –trabajada– con el cuidado y atención que requiere la manipulación de un objeto desenterrado. No es una casualidad, entonces, que esta obra especialmente producida para la *X Mostra*, lleve por título *Tratado del Entendimiento Humano*.

En Dittborn, en Millar, en Díaz, las obras presentadas son elocuentes; no son persuasivas, sino ostentatorias. Señalan superlativamente lo que hace falta. Del mismo

modo, en Vilches las formas referibles a la simplicidad de una silueta, señalan, como sombra, el cuerpo faltante. Pero como sombra, antepone lo que el cuerpo señala en su falta.

Gonzalo Díaz, sabiendo que el *locus amoenus* es un *topos* de origen judicial, fabrica una prueba del traslado de este *topos* descriptivo, para señalar –grabado en mármol– *el deseo de casa*. Ciertamente, el *fantasma de la habitabilidad* amenaza el arte chileno. Ahora bien: desde Aristóteles, la teoría de la prueba recurre a un *argumentum a loco* que apunta a fundar sus pruebas en la naturaleza misma del lugar en el que se desarrolla la acción. Ese lugar, en Díaz, es el lenguaje impreso–esculpido, para designar la ambivalencia del signo de tránsito. La casa que señala en su deseo es un mausoleo: precisión y previsión museal fundamental. Necesidad, pues, de poner al arte chileno bajo la consideración de las artes funerarias.

En efecto, las placas marmóreas se disputan el carácter de lápida como de indicación del tránsito ... de esta vida a la otra, sobre el decorado presentido del infierno latino.

Si pienso en el ejercicio escolar referido en la obra de Dittborn a que hice referencia al comenzar, las citas latinas de Díaz ponen en evidencia lo que ha sido la evolución del arte internacional en el curso de los años ochenta. Esto me hace asumir una frase de Dan Cameron, contenida en el pequeño y revelador texto que escribiera sobre Arturo Duclos –*El Corazón del Problema*–: dicho resultado es '*la lenta pero inexorable evacuación del territorio del signo por el sentido*'. Esto

supone que un cierto arte, anterior a los ochenta, y que ejerció funciones hegemónicas en el circuito, estaba dominado por la primacía del significante.

¿Cuál es el corazón del problema planteado por Gonzalo Díaz?

Después del tercer cuadro, a corta de distancia de la regla que ejerce *función de lado*, una repisa de metal sostiene la réplica en madera de la falsa esfera de Riemann. Es, literalmente, un objeto fuera del cuadro, dispuesto en ese lugar para puntualizar de manera terminal la proposición sobre la representación de los planos y la primacía de la geometría euclidiana en la analítica sobre arte. En efecto, las paralelas se cortan, en algún lugar.

La mención objetual al espacio de la topología indica el deseo de concebir el espacio de la política desde otras coordenadas: algo así como el deseo de no ser ya determinado por la noción aristotélica de causa. La evacuación del territorio del signo equivale a reconocer la evacuación de la lectura anglosajona del estructuralismo francés. Manera estadounidense de recuperar la explosividad de dicha discursividad, que los ayudara a salir del impasse a que los condujera el formalismo greenberguiano. En América del Sur, sin embargo, la recuperación del terreno del significado revaloriza la función voluptuosa de la fábrica discursiva, que desde sus propias fisuras constitutivas puede relatar la impostura que sostiene la razón moderna. América es esa fisura como síntoma. Y el modelo del grabado redobla el temor permanente a no incidir: a no dejar huella.

Valga señalar que el título de su instalación en la Bienal de La Habana (1991) es *La declinación de los planos*. En la Bienal de La Habana, la palabra declinación es forzada desde el campo literario hacia el campo plástico, para producir efectos plásticos que son devueltos al campo literario. Podría ocurrir que las obras realizadas en el Cono Sur de América forzaran el campo plástico calvinista. Mi deseo particular es que el modelo del grabado colabore conceptualmente en la disolución de la teoría libidinal de Max Weber.

Si se quiere, Dittborn y los artistas chilenos de esta década habían reproducido por adelantado esta disolución, habilitados por el modelo del grabado mediante una operación que no habría tenido condiciones de visibilidad. Esta sería una de las razones de la extensión y saturación de un texto de presentación para estos trabajos. La *X Mostra da Gravura* ha proporcionado, la ocasión de poder exhibir el *efecto de una ficción* que se acomoda para interpretar e interpelar la última treintena del arte chileno, y su inclusión subalterna en el circuito internacional.

Interpretar, a partir de la extensión del modelo de grabado; interpelar, en el sentido de que obliga a la última treintena pictórica a explicarse por la ley que la rige. Siendo, esta última treintena, aquella en la cual tiene lugar la constitución de la modernidad pictórica chilena. Modernidad cuyas dificultades de instalación parcial y consolidación fragmentaria sólo pueden ser comprendidas desde el efecto simbólico del modelo del grabado en la tarea interpretativa.

Esto quiere decir que el arte chileno sintomatiza el trauma del origen, como un origen que no ha sido suficientemente inscrito. O bien, que resulta, dicho origen, siendo el efecto de una imposición verbal: *En el principio fue el Verbo*... Chile, como invención, siendo un efecto de poesía pentecostal. Por eso, el espacio plástico es estructuralmente débil: sólo se le reserva el derecho –la obligación– de ilustrar, nada más, el discurso de la historia.

VIRGINIA ERRAZURIZ

Memoria de esa incidencia como efecto de impresión originaria es el trabajo de Virginia Errázuriz, fechado en la misma época que los trabajos ya mencionados de Dittborn y Millar: *Huellas de Pies Desnudos sobre la Arena*. Cita de Defoe, por cierto, para significar que había una *robinsonada chilena* básica en el acto de marcar unas franjas diminutas en la zona mediana inferior de unas láminas de cartón gris, llamado también *cartón piedra*. Franjas diminutas, retraídas, en azul, en blanco, en rojo, remitiendo paródicamente a los colores de los emblemas patrios. Lo que mayoritariamente amarra este Envío es la consideración de cierto arte chileno como parodia de su propia inscripción.

De este modo, la exhibición de tres señales cromáticas no hacen sino convertir la impresión misma, retraída, en un emblema. Pero del grabado chileno como emblema de la coyuntura política: ya no *pies desnudos*, sino efecto de impresión mecánica básica en su más mínima tasa de figuralidad.

El cartón gris reemplaza a la hoja de papel noble. Este cartón es fabricado a partir de papel reciclado. Arte chileno, arte reciclado. Aquí, reciclado no adquiriendo la connotación ligada a los *productos ecológicos*, sino la de una metáfora del campo social. Para eso, en el extremo superior del cartón, Virginia Errázuriz escribe con letraset la frase *Hecho en Chile*. Ese gesto remite a pensar una especie de off–set manualizado que rebaja al máximo el imperativo industrial de la imprenta. Es preciso insistir en estas palabras: es una especie *de*... Porque lo que es, lo es apenas. El cartón gris reciclado y la letraset, como normalización de la empresa de escritura utilitaria, se repelen. Virginia Errázuriz trabaja sobre los índices de repelencia de la cultura gráfica, siguiendo el principio de *menos es más*.

Gonzalo Muñoz, otro poeta chileno que ha sido cómplice de estas extensiones, ha escrito sobre su trabajo: *'Errázuriz organiza su obra desde una noción general de la carencia. Carencia que opera a partir de la disposición de los elementos, en los materiales y en los gestos. Carencia de procedimientos, que establece su marca como silencio, como distancia'*.

En otros trabajos de la misma época, Virginia Errázuriz emplea timbres de goma para señalar la condición simbólica de la propiedad traspasando a la obra otro acto jurisdiccional de la cultura popular chilena. Por ejemplo, cuando hay un litigio por el destino del patrimonio de una institución en situación de quiebra, lo importante es determinar quién se queda con la propiedad del timbre... para poder seguir poniendo su sello. Saber quién se queda con el timbre es saber quién puede usar

Altamirano ha preparado para la *X Mostra* una intervención que revela una vez más el carácter refractario de su obra, trabajando con la noción de circunscripción, ocupada en una tarea de desvalorización de la ilustratividad, señalando con una cinta adhesiva el marco que define su intervención en el muro del museo, a través de tres enmarcaciones que titula *Naturaleza Muerta, Paisaje y Retrato.* En el primero, invade de manera arbitraria la zona prescrita con la impresión en timbre de goma de un dibujo anatómico de un corazón, a título de lección de repetición de la figura de un órgano en quien se deposita la noción de ritmo. Lo que significa aquí, es la arritmia de la presión manual del sello.

En el segundo cuadro, Altamirano satura la zona con papel mural floreado, reservando para el tercero el dibujo de un reticulado en cuyos cruces de coordenadas fija un autoadhesivo que lleva impresa la imagen del escudo de Chile. En este punto, esa imagen retoma lo ya señalado por el trabajo de Virginia Errázuriz, hace una década: significa *hecho en Chile*, no como afirmación nacionalista, sino como *deseo de estampación* de la palabra Chile como *lo otro* del sistema de arte.

El timbrado arrítmico de la imagen del corazón, en un país que sabe suficientemente de los efectos del Sagrado Corazón de Jesús; el empapelamiento floreado, como sinónimo de la estampación generalizada de dicho efecto en el espacio privado; y el estampado de un emblema patrio, como remedo de la proliferación ilimitada de una *imagen de marca*; no hacen sino confirmar la conversión museal de tres formas de impresión que provienen de espacios manifiestamente no artísti-

cos. Pero sobre todo, de tres formas de *intervención* de un espacio museal especializado en grabado, en cuyo muro pervierte la circunscripción del gesto general de este Envío, etiquetando su propia conceptualización. Es preciso insistir en esto: la conceptualización del arte contemporáneo se confunde con su etiquetación.

ARTURO DUCLOS

Arturo Duclos era alumno de Vilches cuando expuso, también, en la colectiva *Arte & Textos*, en abril de 1982: dispuso en la galería una silla de madera, sacada fuera del contexto de una sala de clases, sobre cuyo respaldo colgó una cartola que contenía un verso del poeta chileno Nicanor Parra, escrita en letras de molde: '*Lo reconozco bien, este es el árbol que mi padre plantó frente a la puerta*'. Dicha inscripción ya había sido dispuesta sobre una serie de objetos fabricados con madera elaborada, buscando una línea de parentesco cercano con la matriz xilográfica, mediante los cuales pudiera asociar –como ya otros lo habían hecho antes que él– los dos polos de la inscriptividad: Naturaleza y Cultura.

Lo cierto es que desde esa fecha ya se podía hablar de la línea de parentesco que Duclos establecía con las obras de Camnitzer y Dittborn. Duclos proviene de esa filiación, teniendo a Vilches como punto de partida. Los versos de Parra anticipan, de algún modo, la manera como Duclos a lo largo de esta década instalaría su dispositivo de designación y de transformación de los signos pictóricos. Lo que justifica su presencia en este

Envío es el hecho de que para resemantizar la práctica pictórica le ha sido preciso conducir los desplazamientos de acuerdo a una rigurosa pauta de trabajo, teniendo como base la enciclopedia de las tecnologías del grabado clásico.

Es la extensión del modelo del grabado hacia las operaciones de transformación, tanto de textos literarios como visuales, que le permitiría a Duclos –como será también el caso de Dittborn y Díaz– abordar *la crítica pictórica de la crítica de pintura*, así como enfrentar la crítica del territorio del signo desde el campo del significado. Esta sería una manera de saldar sus cuentas con el terrorismo del significante, mostrando que éste no tiene ninguna superioridad ontológica sobre el significado; y que, por el contrario, es perfectamente posible que este último pase a la posición dominante.

Para la *X Mostra* hemos escogido su trabajo *Happy Birthday, amigo Colón*, que ha sido ya presentado en el proyecto *Imaquinaciones*, patrocinado por la Comisión Quinto Centenario (España). Nunca el título de un proyecto institucional había calzado de manera más precisa con su obra que en este caso. Sobreponiendo las resonancias lenguajeras y homofónicas entre las palabras *imaginación* y *maquinación*, Duclos opera la *maquinalización de su imaginario plástico*, dando lugar a un relato scripto–visual que pone en escena *la falta* del encuentro entre dos mundos.

En este relato, el *Encuentro de Dos Mundos* es remitido al encuentro de dos mundos tecnológicos: la pintura de Duclos será traspasada a una serigrafía de tres metros

por cinco; será arrancada de la galería para ser remitida al espacio de la valla caminera. De este modo, la noción *ambos mundos* se extenderá a las relaciones del mundo del arte con el mundo de las comunicaciones. La valla caminera será resemantizada en su función, nada más que por estar bajo la protección extensional de la Comisión Quinto Centenario, que actuaba en este terreno como instancia de recalificación museal. Comisión ... que comete el delito de conmemoración, o bien, no hace más que montar la conmemoración de un delito, y de paso, habilita la conmemoración como delito.

Es así que el humor de Duclos convierte las actividades de conmemoración del encuentro entre dos mundos en una ocasión para diseñar un comentario al más puro estilo emblemático. No es casual que uno de los libros preferidos de Duclos sea *Empresas Políticas*, de Diego Saavedra Fajardo (1640), entroncado con la tradición de las representaciones pictóricas del Siglo de Oro español. Esto quiere decir, tomar las armas de un barroco imperial para atravesar los siglos y las referencias de la historia del arte y de la historia literaria, con el objeto de potenciar la cuestión del significado en una coyuntura artística internacional caracterizada por el efecto de lo *políticamente correcto*. En particular, desmarcándose de los usos del *barroco latinoamericano* convertido en discurso oficial de la recuperación eclesial del Encuentro referido. En verdad, Duclos exhuma las clásicas formas retóricas de la filosofía española del siglo XVII para combatir la despiadada racionalidad del formalismo calvinista, ya mencionado en pasajes anteriores.

En *Happy Birthday, amigo Colón*, las osamentas se refieren a la pintura como a la bandera de un corsario, para designar todo acto de arte como acto pirata, al desviar el curso del sentido manifiesto hacia un descanso enigmático indebido. En efecto, los signos hebreos plantados como puntos cardinales señalan que el quinto centenario es, también, por sobre todo, *el quinto centenario de la expulsión de los judíos.*

En seguida, la mano atravesada por un puñal nos remite a la naturaleza del encuentro tecnológico –y por qué no, patológico– entre pintura y grabado: ciertamente, el pintor se fotomecaniza porque le ha sido cortada la mano. La fotomecánica sólo puede ser vivida como castigo, ya que la pintura se ha hecho culpable, por siglos, del crimen de *lesa representación*. En el espacio plástico chileno, todos los grabadores juegan a contarse historias de manos cortadas. Digo, manos cortadas por el formato del cuadro, mientras en su representación lo que hay es una mano atravesada parcialmente por un puñal. Sin dejar de señalar que la zona de contacto entre el metal y la carne está cruzada en semicírculo por la palabra *amigo*. ¡Risible! La estampa parece provenir de una caja de prestidigitación y de bromas.

La ironía de Duclos consiste, también, en no faltar a las citas. Pero la cita de Duclos es de un carácter diferente al de la cita latina de Díaz. El cartel –carta de visita de Duclos– sobre el que aparecen escritas las palabras *rendez–vous* sirve de soporte a un ave que sostiene un canto mudo; que es el canto de un pájaro que se sitúa entre el gallo republicano y el búho de la revisión de Occidente. (Encuentro metonímico de dos aves parlan-

chinas). Sabemos, además, que la declaración ostentatoria de acudir a una cita puede significar el deseo de querer faltar a ella. Faltar, por ejemplo, al encuentro del resto de los símbolos distribuidos en cada ángulo del cuadro: ramo de flores, condecoración y ficha del autor, indicando la fecha.

Ahora bien: en el rombo central de la figura, la frase de saludo parece salir ondulante del pico mismo del pájaro, que a estas alturas no puede sino ser percibido como un pájaro de mal agüero. La palabra *amigo*, al interior de dicha frase, se revierte para devolver su sentido contrariado.

JOSE FERNANDEZ

Contrariada será la presencia de los grabados de José Fernández en la *X Mostra*, porque no pertenece a ninguna de las tradiciones cercanas mencionadas a lo largo de este texto. Por el contrario, es el único artista que proviene de fuera de Santiago y denota el desencuentro de filiaciones artísticas que dejaron de compartir los mismos referentes de ruptura.

Fernández proviene de Concepción, la misma ciudad de la que son originarios Vilches y Millar. Pero estos últimos la abandonan en el momento en que comienza a desmantelarse un modelo de enseñanza universitaria, producto de las transformaciones acaecidas en la estructura productiva chilena de los años cuarenta.

Al cabo de veinte años, dicho sistema entra en crisis, no

sin antes haber sido catalizador de dinámicas culturales que tendrían un efecto consistente. Dato imprescindible para comprender de dónde provienen Vilches y Millar, así como para situar –en torno a los años ochenta– la existencia combinada de la lógica de los desplazamientos con una lógica refractaria de defensa fundamentalista de la xilografía. José Fernández es producto de esta última y emerge en el plano local en la misma época que Duclos lo hace en Santiago. Sirva esta mención para señalar la distancia de las filiaciones plásticas metropolitana y periféricas al interior del país. La xilografía, en Concepción, había pasado a convertirse en un refugio de identidad artística regional, estructurando una especie de subcultura que mantiene la xilografía en una línea de deuda plástica extraordinariamente apegada a la tradición muralista de la ciudad. Baste citar los nombres de Julio Escámez, Raúl Ampuero y Santos Chávez para señalar una imaginería que se perpetúa como un rito conmemorativo de la tecnología corporal ligada a la xilografía.

José Fernández es producto de dicha entropía, pero habiendo aprendido a desmarcarse de ella mediante la proliferación deformante de su iconografía y la amplificación desmedida de su formato. Iconografía que pertenece a una pervivencia de la ideología literaria del realismo mágico y de la narrativa chilena de un costumbrismo regional depresivo, determinado por un escepticismo desfalleciente. Uno de los aspectos interesantes de su obra es que de manera precisa se resiste a responder las interpelaciones de las prácticas desplazatorias, repitiendo un gesto ancestral, de base eminentemente agraria, apelando a la memoria averia-

da de algunas manifestaciones locales de literatura de cordel. José Fernández simboliza la increíble fortaleza de dicha *avería* para repetir el efecto de un *des–encuentro* entre dos mundos chilenos del grabado.

NURY GONZALEZ

Efecto suplementario del mencionado *des-encuentro* es la presencia de las obras de Nury González. Los dos mundos referidos en su caso están significados por dos tramas sobrepuestas: trama de las inscripciones pictográficas de los primeros habitantes del territorio y trama figurada por el enrejado del soporte material empleado en la actual fabricación de alfombras, que repite y habilita con la ayuda de tecnología contemporánea los gestos ancestrales que dieron origen a los primeros puntos y amarres de los tejidos de los mencionados habitantes.

Desde los trabajos de Dittborn realizados a fines de los setenta, la sobreposición de tramas se ha convertido en un ejercicio formal distintivo de los artistas del desplazamiento: a una década de dichos trabajos, la inflación metafórica de Nury González habilita el paso de las tramas textiles básicas hacia las tramas de las mallas de impresión serigráfica, hasta llegar a las tramas de distribución de los flujos sociales. Cada una de ellas debiendo ser primero respetada en sus campos de operación, para luego iniciar sus traslados y producir todo tipo de intercambios dominados por una lógica determinada de perversión de las tecnologías. (El arte de los desplaza-

mientos es un arte de las perversiones).

El respeto del modelo clásico del grabado ha servido de detonante para elaborar programadamente deformaciones en sus relaciones formales. Estas darán origen a espacios de obra cuya pertinencia residirá en el establecimiento de una *tasa de deformabilidad* que incidirá en la potencialidad de las asociaciones indebidas; como indebida resultará para las ciencias políticas del período hablar del *des–encuentro de dos mundos.*

Indebido resulta, pues, que Nury González hable de un des-encuentro entre las nociones de territorio y paisaje, a partir de la consideración de las primeras inscripciones gráficas pre–republicanas. Eso está planteado teniendo como perspectiva la invención republicana del paisaje; antes, sólo hay territorio.

En todas las láminas de Nury González, en un costado, como notas al margen, como margen, ella misma, en este Envío, aparece la impresión del modelo del telar aborigen. Necesidad, pues, de seguir al pie de la letra el relato de Freud sobre el aporte de la mujer a la historia de las técnicas y someter dicho relato a la presión de la frase de Leroi-Gourhan: 'El arte es un mejor instrumento de medida de la humanidad que la técnica'. Entonces, en este envío particular, lo que recoge esta superposición de mallas son nociones como peces; a saber, nociones de mujer expuesta a la medida del arte e invención de los textiles para significar la factura primordial de las redes de recolección básica de los signos de intercambio.

El trabajo de Nury González es una Nota al margen, que

se repliega como corpus subordinado respecto a los pictogramas que laboran –*labor: trabajo, fatiga*– las primeras significaciones del habitar un país y construirlo como paisaje: la cultura como *retoque* de sus fuentes, en el Quinto Centenario. Siendo, este último, la excusa de fondo para hablar de la conquista como representación cristiana; o más bien, la representación cristiana del mundo como conquista; esto es, diseminación de una palabra que será permanentemente desmentida por el flujo retenido y desviante de la imagen.

CIERRE

A propósito del Encuentro de dos mundos, el sistema del grabado pone a circular la problemática de la inscripción primera: transferencia de la primordialidad. ¿Será posible? El énfasis chileno en los sistemas de inscripción se afirma en el temor de perder la huella.

Debo cerrar esta proposición pidiendo auxilio al texto de Eugenio Dittborn del 16 de abril de 1982: *Leer y Escribir.* ¿Y de qué modo? En su reverso había escrita, con tipografía de máquina IBM, una frase de Foucault: 'Lo nuevo no está en lo que se dice sino en el acontecimiento de su retorno'. En el arte chileno, el sistema del grabado y su desplazamiento trabaja *lo ya dicho y lo ya visto* como condición de producción del origen. Esta pequeña novela es el relato de una pequeña muerte; desfallecimiento de una historia vivida como descendimiento: al modo cómo una copia podría descender desde un paradigma; concibiendo la copia como descenso filial que tiene dificultad para reconocer su prece-

dencia; la copia como una muerte del paradigma: el paradigma de la modernidad. El temor a perder la huella es el temor redoblado a no estar seguro del paradigma identificatorio primario: *pater incertus*. Modelo traspasado que pierde inexorablemente su densidad vital, como una fotocopia de fotocopia, que acusa una pérdida progresiva de generación. El grabado chileno opera en esa pérdida y hace de la memoria de sus tecnologías de traspaso, la condición de su retorno.

LAS ESTRUCTURAS ELEMENTALES DE LA TRANSFERENCIA TEORICA

Ponencia presentada en el Tercer Encuentro Chileno–Francés de Psiquiatría y Psicoanálisis, Universidad Diego Portales, 10 al 13 de agosto de 1992.

Abordaré el objeto designado en el título de esta ponencia, a partir del empleo de dos modelos ficcionales; el primero, proviene de los mitos de origen en pintura; el segundo, del relato de un chiste conocido.

Por modelo entenderé toda situación, toda escena o todo modo de comportamiento que, sin ser idéntico al fenómeno considerado, puede ser transformado en él por medio de una simple operación de pensamiento (desplazamiento, sustitución, simbolización,etc.).

Por escena, no entenderé su acepción teatral, subordinada al espacio de la representación, sino su condición de escena-grafía, escena de inscripción, escritura en sentido general, filatura de sus estructuras elementales. Tomaré la no traducción de la palabra *filature* para emplearla positivamente en un mal castellano. Filatura remite a manufactura textil y, al mismo tiempo, a la instalación de un dispisitivo de persecusión en el cual, el fugado, es tomado preso en un cruce de coordenadas que le han sido tendidas. Lo que persigo es un sentido que se me escapa. Que no deseo que cruce la frontera de mi conveniencia. Entonces, puesta en escena de algunas estructuras elementales de transferencia teórica.

Es necesario señalar que lo que está en el sócalo de este título es la noción de parentesco. El parentesco sostiene esta reflexión sobre la transferencia teórica. Es su subsuelo. Es su sub–versión. Es su elemento propiamente subversivo, porque corre por debajo. Es decir, si se habla de transferencia teórica, de lo que se habla es de filiaciones que habilitan los traslados nocionales y conceptuales de un campo a otro de saberes, reproducien-

do la figura retórica de la catacresis.

De lo que me ocupo en esta intervención es del problema de los traslados continentales de las teorías y los avatares de su instalación orgánica. En esta Guerra de Troya de las ciencias, Eneas busca una playa latina. Algo que la historia republicana chilena ya conoce. El primer pintor chileno republicano, no es chileno. Es peruano. Es mulato. Y pinta al interior de una episteme colonial hispana. El primer pintor europeo que se instala en Chile una vez fundada la república es un francés, que había fracasado tres veces en su postulación al Prix de Rome y que había formado parte del taller de Jacques-Louis David durante su exilio en Bélgica.

Jacobino terminal y residual, viene a las costas de Chile para curarse de un mal de amor. La historia republicana de la pintura chilena depende de una historia conyugal. De un malentendido conyugal. Manera chilena de repetir la fábula del origen de la pintura relatada por Plinio y que tuviera tanta aceptación en la Europa pre–revolucionaria: la hija de un alfarero de Corinto trazó sobre el muro el contorno de la sombra del cuerpo de su amante que partía de viaje. La pintura es hija de un abandono.

Esta fábula plantea, por una parte, la relación de origen entre el deseo y la representación; y por otra, la separación entre la representación y su objeto. La representación traiciona siempre, en algún punto, la ausencia del objeto y el deseo de su presencia.

¿Acaso, todo movimiento de traslación conceptual, no

estaría sujeto a los avatares de esta pequeña fábula de pintura?

En la imagen dibujada por la hija del alfarero, jamás el imitante ha estado más cerca del imitado. En la representación, en el lugar en que la sombra hace figura, el objeto está presente casi en persona. Pero eso no puede impedir desde el comienzo que haya una separación entre la imitación y el objeto. Por cierto, la sombra no es la cosa. Solo la dobla de manera imperfecta a cierta distancia, contando con una fuente de luz y un muro. La imagen no es la sombra. Esta no hace más que figurar su contorno, su límite.

Regreso al pintor francés que se avecina en Chile, en el primer cuarto del siglo XIX. Su apellido es, justamente, Monvoisin: mi vecino. El no traza el contorno de la figura de su amante que parte de viaje, sino que parte el mismo de viaje con ella, para sustraerla del mal ambiente romano. El pintor francés cautiva, literalmente, al objeto de su amor. No establece la menor diferencia entre éste y su representación. Viene a estas tierras para retratar a la clase ascendente, que tiene necesidad de tener una... representación. Un pintor extranjero se instala para satisfacer el deseo de inscripción de quienes detentan el poder en constitución.

Este pintor es un neoclásico de tercera categoría, que conoce el carácter teatral de los grandes gestos históricos y presume ya, que la historia se escribe dos veces, como tragedia y como farsa, y que por añadidura, pone en escena, *avant–la–lettre*, el guión por el cual el mismo Marx se pregunta por la razón que tienen las

clases ascendentes, de vestirse con atuendos greco-romanos para realizar la misión de su tiempo. Monvoisin viene a retratar, sobre todo, atuendos. Vestuarios. Pinta la piel como un vestuario. El precio de sus cuadros variaba según los encajes fueran pintados o estampados. Todo un programa, ¿verdad? En Chile no había quien trazara el contorno de una figura. Debía venir alguien, de fuera. A trazar. Lo maravilloso del asunto es que el pintor peruano, primer pintor chileno, era un topógrafo militar. Hacía el diagrama del territorio por transformar. Monvoisin ilustra el efecto de su intervención, porque él mismo es una sombra como pintor, en el supuesto real que la luz (pre)viene de Europa. Lo que es efectivo: Las Luces. Pero en su acepción de *Limières*, y no de *Enlighment* ni *Aufklerung*. Aquí, la razón iluminista a la francesa, lo que no es poco, ha tenido a la pintura como su anticipación. El claro–oscuro llega con Monvoisin, por (d)efecto de revolución (a la) francesa. Es decir, se instala por efecto de una crisis conyugal. Y no deja de ser curioso que en una de sus últimas obras, Lévi-Strauss hable de otra alfarera: la *alfarera celosa* como un mito modular que reune un conjunto de variaciones sobre relatos en los que las disputas conyugales entre Sol y Luna están en el origen del universo.

El conflicto conyugal da forma al subsuelo de mi primera proposición: el parentesco es la sub–versión de la transferencia teórica, en el sentido que corre por debajo. Y se la corre por lo bajo. Ahora bien, lo sub–versivo se transforma en proceso reversivo: parentesco y transferencia serían como el tiro y retiro de un impreso. Por cierto, lo que me acomoda en esta alocución es la célebre metáfora saussuriana: la lengua es comparable a una hoja de

papel. Ya se conoce suficientemente la metáfora por la cual se conjura el fantasma de la escritura frente a la hoja en blanco. Cuestión de remitirse a Isidoro de Sevilla y su pequeña historia de tinta que se escurre entre las pienas abiertas de la pluma de ganso inscriptiva, cuya separación señala la distinción de los regímenes diurnos y los regímenes nocturnos de la repartición de los discursos.

Les propongo imaginar que en esa hoja de papel se firma una partida de nacimiento, o bien, un salvoconducto. Las pinturas se firman, generalmente –digo–, en el extremo inferior derecho. Las pinturas son certificados de filiación representativa. Pasemos. Ya sabremos quien nos habilite. Porque de lo que les hablo es de Eso: de certificación de filiaciones.

Retomo la hoja de papel; esto es, el papel de la hoja: el pensamiento es el tiro y el sonoro es el retiro. No se puede cortar el tiro sin cortar al mismo tiempo el retiro. No se puede intervenir el parentesco sin intervenir al mismo tiempo la transferencia. Es decir, habrá sido preciso entender la trasferencia como el diseño y montaje de una Filatura. No se puede intervenir los sistemas que permiten determinar en forma inmediata el círculo de los parientes y de los allegados, sin intervenir los modos de producción del acceso al *saber de donde se viene*. Algo sabemos, en Chile, de allegados, para extender su condición al trabajo teórico como práctica de urbanización, es decir, como reverso del sitio eriazo. Y es posible que se considere al psicoanálisis lacaniano como un ocupante ilegal de terrenos municipales que estaban destinados a otra cosa: a La Ciencia Ministerial, por ejemplo.

Borges escribe: lo importante no es saber hacia adónde se va, sino de dónde se viene. Y se viene de un cierto tipo de prescripciones y prohibiciones que determinan quienes son y quienes no son parientes. Ahora, lo que me hace pensar en esto es la noción de matrimonio; pero no en el sentido de *mariage*, sino de *alliance*, para tener que producir el término *mésalliance*; una alianza mal concebida, que dará curso a una serie de conflictos conyugales interminables, que pondrán en peligro en un determinado momento, la continuidad de algunas filiaciones.

De las filiaciones que deseo hablar es de aquellas que habilitan los traslados nocionales y conceptuales de un campo a otro del conocimiento. Ya lo he mencionado: traslados continentales de teoría y avatares de su instalación orgánica, siguiendo la lógica de las disputas conyugales. Disputas conyugales de las ciencias, que dicen ser neutras y no participar de la producción de subjetividad. Lo que postulo es que de todos modos, la ciencia dice *je*, y no *moi*, a través de su *filosofía espontánea*. Ella es su parentela lejana. Su sub–suelo. Porque siempre hay, en una historia familiar, algo que esconder. Eso es su *filosofía espontánea*. Su propia Filatura.

Empleo el término Filatura de manera forzada, porque en castellano no existe. Filatura, pues, es una invención programática invertida en este discurso para condensar en su lengua de destino, el sentido que tiene en la lengua de origen: *filature* se remite a *manufactura textil*, pero sobre todo, a un dispositivo policial de persecusión. De ahí que la expresión *être pris en filature* pueda traducirse

como ser descubierto en la práctica corriente de nuestra *filosofía espontánea*.

¿Qué sería una *filosofía espontánea*? La manera de trazar, sin saberlo, la sombra que antecede al concepto y que permite hablar de pre–historia oficial. En términos de la historia del psicoanálisis, en Chile, valga la pregunta, ¿cuál es la sombra que antecede a su concepto? Todos los aquí presentes estamos determinados por una historia intelectual singularizada y singularizable: historia de la instauración, no ya de escuelas universitarias de psicología, no ya organización previa de enseñanza psiquiátrica, por ejemplo, sino instalación de lecturas orgánicas de autores que confirman nuestro deseo de saber y cimentan nuestros bloqueos y resistencias, en el seno de una práctica clínica dominante, cuyo título de dominio depende de un tipo particular de alianza; porqué no, de *mésalliance*.

Una lectura orgánica supone la existencia de un sistema de reproducción de sus efectos. Sistema de reproducción que está regulado sintomalmente de acuerdo a las reglas del parentesco: es decir, que en la base de su mecánica, lo que hay es una prohibición, redoblada por una prescripción básica. Hay alianzas que se pueden hacer, hay alianzas que no se pueden hacer; también, hay, matrimonios contra natura. La reproducción de las especies y de los géneros intelectuales posee reglas de filiación precisas. Chile es una sociedad intelectual pequeña, una aldea profesional, donde la promiscuidad es la base de su reproducción: todo es, historia de familia. Las novelas de José Donoso ponen en escena este diagrama.

Hay, en Chile, una *filosofía espontánea* del analista que hace referencia a las sedimentaciones que se alojan en el fondo del cauce conceptual recientemente incorporado en el flujo de la traslación de conocimientos. Es así que se habla en una terminología nueva y se socializa un léxico, como si para sustentar su avalancha le fuera necesario dotarse de un aceite filosófico hermenéutico, pero que recupera el efecto de representación hermenéutica que una determinada empresa de traslación filosófica universitaria ha instalado en Chile, bajo las condiciones de la universidad bajo la dictadura militar, como representación oficial de la filosofía.

Me pregunto por las filiaciones y parentescos subterráneos, que hacen que para validar sus cartas de ciudadanía, el psiconálisis en Chile deba pedir la garantía de una cierta filosofía chilena. ¿Qué cosas, no tiene, a su activo, que pudiera revertir la situación, a tal punto que pudiéramos hablar, efectivamente, de un psicoanálisis de la filosofía? Pero de la filosofía chilena. Pesquizando, por de pronto, el carácter de las intrigas estructurantes de las filosofías espontáneas de los médicos, de los psicólogos, de los mismos filósofos, para obtener información sobre las contaminaciones y transmigraciones de las empresas de lectura freudiana y lacaniana en la actual coyuntura. Esto tendría por objeto proporcionar materia prima a los estudios de reproducción institucional de saberes que, de manera cíclica, aunque tardía, establecen en el campo intelectual chileno su Omaha (cabeza de playa).

En virtud de lo anterior, sugiero que cuando hablemos de libertad, lo hagamos en términos del modo cómo

encajonamos el deseo. Encajonar, como deseo de dar sepultura y someterse a guardar aquellas cosas que quisiéramos no perder. Por decir, lo menos: osamentas calcinadas. Y por demás, que no perdieran la dirección del flujo; que no perdieran, simplemente, la forma.

Desde aquí sería posible formular otra hipótesis: habríamos estado perdidos, siendo otra cosa. Entonces, el deseo de encontrar un *claro en el bosque* nos habría conducido al deseo de la formación analítica. O sea: formateando un cierto psicoanálisis, a lo mejor, de lo que se trata es simplemente de volver a Heidegger; a la circulación de Heidegger en el espacio chileno de la filosofía universitaria. ¿Y quién nos dice que este deseo de formación, como formación de deseo, no nos sitúa en el lugar análogo al de nuestros pintores del comienzo?

Como se recordará, me he referido a dos modelos de traslación y de instalación; esto es, *habitar*, pero *habitar decayente*: decaído, decadente, desfalleciente. Un pintor de antiguo régimen, Gil de Castro, que retrata la nueva fisiognómica del poder; un pintor republicano, neoclásico decaído, Monvoisin, que al transformar su *travail de deuil* en *travail de l'oeil*, diagrama el paisaje de la nueva representación social.

Esta historia de pintura era la primera ficción que señalé al iniciar este relato. La segunda ficción tiene que ver con el modelo del chiste: un chiste cuyo diagrama ya he invertido en trabajos de análisis de ciertas obras plásticas. En esta ocasión quisiera poder invertirlo en el análisis de las estructuras elementales de la traslación nocional.

La historia sería la siguiente: Un conferencista extranjero viene a dar una conferencia. Decir su habla. Siendo, esperado. En un lugar. Porque de oídas, su palabra importa. Dije: de oídas. Primera condición del arribo. O sea, la demora en llegar. El público se habría puesto muy inquieto. Se debe poner atención a los detalles. El público estaría muy inquieto. Sólo un conferencista extranjero podría provocar esta *inquiétante étrangété*. Un viajero es, siempre, ominoso. No se sabe, a ciencia cierta, qué se trae en la maleta. Pues bien: llegó tarde. Se hizo esperar. No sabría el camino. El organizador de la conferencia le habría entregado el número equivocado para ponerlo en falta: para evidenciar la falta de venir de fuera.

Pero habrá otro problema: el conferencista habla otra lengua. No sólo llega tarde. Habla (en) otra lengua. Y el público se percata de este problema, cuando, para abrir su conferencia, formula una pregunta; expresando su deseo de ubicuidad. Ya que le habrían dado mal la dirección, habría que verificar si ese era el lugar que correspondía.

Antes de pronunciar su título; es decir, antes de enunciar el título mismo de la conferencia, el conferencista extranjero plantea la siguiente pregunta: *Il y a quelqu'un qui parle français ici?* La sala que estaría espectante por su llegada y molesta por su tardanza, se habría quedado *lela*. El organizador tramposo no se lo habría esperado. Luego de un silencio, el conferencista arremete: *Il y a quelqu'un qui parle français ici?* Pero nadie le responde. A la tercera vez que hace la pregunta, su molestia se hace visible. En la cuarta ocasión se enfurece

y golpea la mesa. Entonces, es sólo en ese momento que desde el fondo de la sala un tipo levanta tímidamente el dedo y dice: *Je*.

En correcto français el tipo debió decir: *Moi, je parle français*. Pero el francés conferencista, ¿acaso es correcto?, llegó tarde. Es verdad, le entregaron mal la dirección. Maldad del receptor. En las historias de transferencia no hay hospitalidad. Si de transferencia se trata, y si de desplazamiento de afección, de lo que hablamos es de otra cosa, con esta transferencia que se nos revela, más bien, como un acto de hostilidad. La hostilidad del conferencista no se manifiesta en la pregunta, sino ya sólo en el hecho de venir. Todo organizador de conferencias entrega el número cambiado. Está en su naturaleza. Y esto, por cierto, remite al tema de las Jornadas: la libertad. La libertad de crítica, la libertad de plática. Por ejemplo: esto tiene que ver con los modos de circulación de la palabra y con las relaciones entre la lengua madre y la lengua segunda, en el horizonte de la distinción lacaniana entre *moi* y *Je*. Lengua madre, la del parentesco; lengua segunda, la de la transferencia. La filiación es la que anuda la recepción y le indica a qué cabellera debe amarrarse. Entonces, si hay hostilidad en la trasferencia teórica, hay rechazo de la fuente de los verbos.

El conferencista extranjero viene de un lugar del que no sabemos si lo ha perdido y viene a decirnos algo. Quizás su lugar le habría sido arrebatado en su tierra de origen y viene a hablarnos de su deseo de lugar. Esto es afirmado a pocos días del aniversario de la travesía de Colón. Cuando él llegó a Guanahani formuló la misma

pregunta. Pero se le respondió de manera implícita que estaban esperando a un francófono que escribiera el contrato social mediante el cual podrían ser reconocidos como sujetos en la historia.

Esto me lleva a considerar el viaje de Freud a los EEUU: otro caso de búsqueda de una ruta para las Indias. En este viaje, Freud –conferencista extranjero– pronunciaría cinco conferencias, que luego serían publicadas bajo el inquietante título de *Cinco Lecciones de Psicoanálisis*. Freud, al ponerse en la situación de un conferencista extranjero, seguramente preguntó *il y a quelqu'un qui parle français ici?* A lo mejor, *parler français* en términos de Freud implicaba hablar de la Salpetrière, de Charcot, de la prehistoria de su trabajo. Quizás esta pregunta *il y a quelqu'un qui parle français ici?* remite a la pregunta por los vestigios, y el conferencista espera que en la sala haya alguien que le diga algo que es esencial para su saber. Podría ser, simplemente, algo afectuoso.

¿Quién le habrá respondido a Freud en los Estados Unidos? Lo que sabemos es que quien respondió esa pregunta fue la segunda ola de analistas americanos; aquellos que sufrieron un desplazamiento mayor y tuvieron que tomar el camino de la imigración , lo cual terminaría por reestructurar el campo analítico americano.

Vuelvo a mi conferencista del comienzo: ¿vino a hablarle a uno solo? Quizás, hasta él mismo se preguntó: ¿le hablo a uno solo o da lo mismo a cuantos yo hable? A lo mejor, cuando hace la pregunta de si hay alguien que sabe francés en la sala, lo hace para tener la seguridad

que será traducido. Entonces, no sabemos si viene a hablar porque desea ser traducido o sólo le viene a hablar a uno, que apenas sospecha su lengua. Queda la hipótesis del recurso bíblico: en verdad, viene para salvarlo a uno solo. Si sólo hay un hombre justo en la ciudad, la ciudad merece ser salvada. ¿Pero de qué estaba perdida? La ficción de la pintura nos habrá dado algunos indicios. Pero ahora, situados de lleno en el terreno del *Je*, ¿cómo sabemos que se trata de un *Je* que remite a un significante; que no es un *Je* de libre elección del sujeto parlante? Es decir, cuando el tipo responde *Je*, en verdad no es él quien responde.

¿Quién es el que responde cuando se equivoca y dice *Je*? Por ejemplo, el tipo que responde podría no saber francés. De hecho, no sabe francés, pero responde porque se pone en una posición muy curiosa: desea responder. Cualquier cosa, porque el conferencista podría irse por donde vino y dejarlo solo. El tipo amenaza con la pregunta, la sala recibe la pregunta y no sabe cuál es la respuesta; pero alguien tiene que salvar a la sala. Este alguien se apresura en responder y responde cualquier cosa, porque la pregunta plantea el lugar de una palabra vacía y el tipo que está en la sala y asume el riesgo de responder le tiene horror al vacío. No es libre de su horror. Ni tampoco de su error.

Ciertamente, hay un problema de localización. Ustedes saben cual es la dimensión del horror que asola a Occidente en el siglo XVI: la ficción del Gran Turco. Es decir, la amenaza que viene de Oriente. Imaginemos que la lectura de Lacan es concebida como esa amena-

za. Es la lectura venida de Oriente. Oriente es un significante.

A propósito de Oriente, no puedo dejar de mencionar las palabras de Michel Thibaut en la conclusión a las actas de las Segundas Jornadas de Psiquiatría y Psicoanálisis. El hacía referencia a la cantidad de títulos franceses que hay en la biblioteca del Hospital Psiquiátrico. Manera de señalar cómo la psiquiatría chilena de los orígenes es deudora de una lectura venida de Oriente y que luego fue desplazada por una lectura venida del Norte. Mi ficción: que los textos fuertes fueron desplazados por textos ligeros. Freud va y vulgariza el psicoanálisis en EEUU y como todo nos viene de EEUU, la figura injuriosa consiste en decir: hay que reponer la lectura bajo la Tesis de Oriente porque la del Norte ya ha sufrido un deterioro difícil de recuperar.

Eso plantea la noción de transferencia teórica. Deseo de Oriente y resistencia al Norte. En análisis hablamos de transferencia, pero de lo que aquí hablo, no es de un acto afectuoso, sino de un efecto de Guerra Fría y mezclo, a sabiendas, cuestiones que no pertenecen al mismo registro, pero cuyos efectos son similares.

El modelo de la pintura y el modelo del chiste me han servido para abordar la posibilidad de extender el mal uso de la noción de transferencia, para hablar de los traslados de teoría de un continente a otro, y de las condiciones de recepción de dicha teoría. A lo mejor, efectivamente, el organizador institucional de esta recepción ha falseado la dirección, a tal punto, que ya no se reconoce el destinatario. Y cuando hablo de continente,

me refiero a su acepción geográfica y también, a su dimensión como terreno de conocimiento. Ya hablé de la posible condición de toma de terreno en un sitio eriazo de la Ciencia comportamental chilena.

Yo no soy un clínico y acepto de mala gana –no me queda otra– ser acusado de uso indebido de términos estrictos. Escucho con sorpresa la distinción redoblada entre Teoría y Clínica, como si la clínica no tuviese una *filosofía espontánea* propia que la habilitara a colgarse de la Teoría. Lo que propongo es, simplemente, la puesta en tensión de un modelo, de un concepto que posee una historia clínica particular, y hacerlo operar en un campo para el cual no fue pensado. Es, en parte, lo que hace Lacan. No estar jamás allí donde suponemos que está; no plantear jamás un problema allí donde suponemos que está planteado, más allá de sus formalizaciones.

He venido aquí a hablar de otra cosa que la mencionada en el título. Hay que hablar de otras cosas. Hay que tomar conceptos de otros lugares, que nos sean útiles para formular la cuestión de la ética del psicoanálisis, porque finalmente de lo que se habla aquí es de eso: del lugar del enunciado. Se habla del derecho y/o del deber de no intervenir, ¿a eso se reduce la ética? No es un derecho. No hay un aparato jurídico que fundamente este ejercicio. ¿Cómo opera la intervención analítica? Esa intervención pone en escena el deseo del analista. Y finalmente, nuestro deseo de análisis.

Esto es, finalmente, lo que he querido plantear.

VARIA

Los textos sobre Verónica Barraza, Carolina Bassi, Jaime Cruz, Pedro Millar, Patricia Novoa, Mario Soro, Eduardo Vilches y Claudio Vidal pertenecen al Catálogo de la Exposición *Pruebas de Artista,* que reunió en 1992, en el Centro de Extensión de la Universidad Católica, a los docentes de la línea de grabado de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile.

Verónica Barraza realiza el estampado de su propio autorretrato: sentada, de frente, de espalda, a tamaño natural, en colores que me hacen recordar el papel volantín; pero sobre todo, el peso de los volantines en las ensoñaciones populares. Esto último no es justo, ya que al mencionar el papel volantín remito a una lectura nostálgica del grabado en madera, ligada a la memoria impostada de su precariedad.

Lo que hay en el fondo de esa referencia es una escena de niños chilenos a pies pelados, haciendo *comisiones*, tejiendo el cielo, dibujando la topografía aérea de los combates sociales que ocurren en el mundo sublunar. Ese es uno de los tipos de fondo narrativo en que cuaja la imaginería chilena *típica* del grabado chileno. Por eso es injusto de mi parte pensarlo respecto de estos trabajos, porque si hay algo contra lo cual Verónica Barraza ha tenido que combatir, para estamparse en el grabado chileno, es ese fondo.

Escribo este comentario determinado por el deseo de justicia acerca del reconocimiento de su trabajo de los años 80's. Trabajo que ha sido puesto entre paréntesis por la sobredimensión de las extensiones fotomecánicas de entonces. Y no es la única que le tocará sufrir las omisiones de la historiografía.

Hace unas semanas he descubierto su serie de lo que he llamado *el cielo prensado*: un cielo celeste, unas nubes púdicas y un aparato mecánico de presión. Era

algo más que una alegoría de la oclusión política, si no una autorreflexión sobre la imposibilidad de su objeto, en la xilografía. La prensa significaba la cita de sí misma, intentando capturar con la lentitud de sus procedimientos una parcela de deseo figurado. Desde ese entonces hasta hoy, su trabajo ha oscilado entre la *instancia de presión y la estancia del frotamiento.*

La primera vez que vi los autorretratos de esta última serie, le hice a Verónica Barraza el siguiente comentario: me parecía que había escogido una figura sentada recortada contra un fondo flotante, para no tener que pasar por la angustia de tallar un cuerpo de pie, que sobre la mesa de tallado estaría extendido como un cadáver. Lo que ella estaría tallando sería la figura de un muerto. De una muerta, en ese caso, puesto que se trataba de su autorretrato. Necesidad, para poder hablar de sí, de *hacerse el muerto.* Sabiendo, ya lo he dicho en otro lugar, que por homofonía parcial el verbo tallar se acerca a la palabra francesa *tailleur*, o sea, traje de dos piezas y/o sastre.

Porque lo que hace sobre la placa matriz es confeccionar unas piezas de referencia uterina, haciendo hueco a todo lo largo, sacándole cuerpo a una dimensión humana que sobra.

Sólo reproduciendo su imagen (a)sentada, partida en dos, adquiría ésta el carácter de un autorretrato. ¿Y la silla? La subjetividad requiere (siempre) de un soporte a la medida de su autorrepresentación. Es cierto: el respaldo simula una escalera; pero sobre todo, la referencia objetual exterior de la caja torácica. Si hay algo que

me impresiona en la xilografía es la representación de las costillas, aunque vayan por fuera, como en este caso.

De frente, las manos juntas señalan el pleno de sentido que hace agua; de espaldas, es preciso no olvidar el respaldo de la silla como aparato ortopédico; como ortopédico es el recurso a la fotografía como subsuelo de la xilografía.

De lo que aquí se trata es de reparar el daño supuesto de las inversiones fotográficas en el campo del grabado, como de castigar el dispositivo mecánico mediante una ostentación de la manualidad, tanto en el formato monumental, como en el proceso de estampado por frotamiento. Verónica Barraza ha puesto extremo cuidado en este juego de manos, excedido en su soporte, con el propósito de reemplazar el *efecto de grano* por el *efecto de filigrafía*. Esto último consiste en trabajar señalando de dónde se viene y es, a mi entender, la invención adecuada que permite contener el afecto que la filiación de su imaginalidad condensa.

Presentado en el Concours Matisse (Grabado), el tríptico de Carolina Bassi me hizo recordar de inmediato el texto de Margaret Holmes–Williamson, *La Escarificación de las Mujeres entre los Kwoma*, publicado en la revista *Cause Commune* en 1979.

Los kwoma viven en las alturas de Waskuk, cerca de Ambunti, en la ribera del río Sepik en Nueva Guinea, y son conocidos de larga data por las escarificaciones abdominales de sus mujeres. Según Whiting, antropólogo que en 1941 se volcó a su estudio y a quien debemos las primeras fotografías de una mujer mostrando sus escarificaciones en relieve; éstas son practicadas en el curso de ritos de iniciación que marcan el paso de las muchachas kwoma a la edad adulta.

Margaret Holmes-Williamson, fijando su atención en uno de los motivos ornamentales sostendrá la hipótesis contraria, según la cual estas prácticas no tienen que ver con un rito de iniciación, sino que su significación es la de dar a conocer la *fuerza* de la mujer que la porta.

Carolina Bassi se apoya en el relato antropológico para precisar el estatuto de su propia intervención formal y tecnológica –de su propia *fuerza*– en la actual coyuntura sintomal del grabado chileno. Su método somete la historia del arte y las relaciones limítrofes entre esa historia y la antropología, a la presión de las estructuras del parentesco: la muchacha kwoma es incisa por el hermano de la madre, a menos que éste esté impedido,

en cuyo caso se llama al sabio del pueblo. La muchacha no puede ser incisa ni por el padre, ni por el hermano, ni por el padre de su marido o el hermano de éste, porque toda la línea siendo de su misma sangre, la intervención equivaldría a comerse a sí mismos. Todo ocurre como si la incisión remitiera a un acto de consumo, que además puede indicar la repulsión de los kwoma por el canibalismo.

¿Cuál es el parentesco que este tríptico establece entre los distintos regímenes imaginales? Una pintura desconstructiva, una fotografía y una estatuaria corporal son el referente de partida para construir la fábula de la representación de *lo mujer* en el arte. No es casual que el título del tríptico sea *Las Criaturas Fabulosas.*

Carolina Bassi interviene el soporte a la manera de los incisores kwoma. Las incisiones que realiza son actos desplazatorios del grabado, mediante los cuales inscribe un tipo de marca tecnológica que remite a las artes de la costura, pasando por el corte y confección. Por cierto, en el entendido que el léxico de esta última actividad ha proporcionado conceptos que han dado sus frutos en el terreno de la crítica del dibujo y de la representación. No es posible omitir como antecedente el libro único de Eugenio Dittborn, editado en 1981, *Hilvanes y Pespuntes para una Poética de las Artes Visuales.* Es sobre este fondo nocional que adquiere importancia la factura de línea sobre tela negra sintética no–tejida; es decir, no tramada, empleada hoy día en la industria del vestuario para reemplazar la entretela. Es más: el pespunteo de Carolina Bassi –realizado con hilo blanco– bajo la forma de una inscripción lineal entrecortada será el encargado

de dibujar el alcance de un trauma múltiple: trauma de las citas que construyen la representación de la mujer en el arte y de la mujer en el grabado, armando la escena de reproducción de *lo mujer* como una matriz incisa.

El efecto de dicho trauma será reparado mediante una operación balsámica de pintura, dando lugar a un espacio ornamental que adquiere dimensiones paródicas. Al exhibir la pequeña antología de la heráldica, lo que hace es erigir una especie de plinto figurativo que consolida el carácter alegórico persuasivo del conjunto.

Lo decisivo en la obra de Jaime Cruz es la figura humana y la representación literaria y sociológica de sus transformaciones. Esta es una hipótesis con la que no estoy del todo cierto que Jaime Cruz coincida. Pero si apreciamos su trabajo desde los años 60's hasta la fecha, podemos ver en él una correspondencia constante con un tipo de discurso social, filtrado y distanciado por una referencia nerudiana de base. Diría que, en sordina, su obra hace hablar la utopía como proyecto de humanización.

Por ejemplo, la representación de las transformaciones de la figura humana se asienta en la arquitectónica precolombina, no como mero recurso ilustrativo, sino como índice de las relaciones de la piedra y de la carne. De la carne petrificada a la carnificación de la piedra, los grabados de la década 60–70 son un testimonio. Tanto es así, que Jaime Cruz concibe el grabado como algo que va más de allá de la tecnología; para él es un dispositivo autobiográfico que asume su propio cuestionamiento formal como registro de las intervenciones pulsionales de la matriz.

Para hablar de la referencia nerudiana, la cuestión matricial es esencial, ya que es mediante esta noción y la práctica de su modificación que se anuda el sentido de su figuración. Lo que Jaime Cruz intenta es fijar, registrar, la huella de las modificaciones de este proceso de carnificación/petrificación, enfatizando aquellos momentos mutacionales en que la figura adquiere rasgos de

indefinición y redefinición que la hacen postular conjuntos híbridos detenidos en un estado determinado de su proceso.

Esta es la razón de la fascinación de Jaime Cruz por las pruebas de estado. Diría que su obra de conjunto es una permanente puesta a prueba de los diversos estados por que atraviesa la construcción de una figura. Estas pruebas de estado señalan un tipo de obra centrado en la retórica del inacabamiento. La matriz es concebida como una lengua de origen –imagen de la matriz– que sufre sucesivas transformaciones y deformaciones, dando lugar a múltiples lenguas de destino –imagen del soporte–, animadas por el fantasma de una prueba final que jamás es alcanzada del todo.

Su trabajo desarrollado durante los últimos cinco años ha estado definido por una modificación sustancial desde las carnaciones/petrificaciones de los 70's, hacia una progresiva informalización de la carnación, como se puede apreciar en la serie *Mutante rotundo*, realizada en 1987.

Siempre había visto la obra de José Fernández desde mi preocupación por los desplazamientos del sistema del grabado clásico (Dittborn, Duclos y Cía.). He intentado explicar en qué consistía su anomalía respecto a dichas políticas de la imagen. Por eso lo incluí en el envío chileno a la X Mostra da Gravura – Cidade da Curitiba, en noviembre del año pasado. Pero el conocimiento que tengo de la travesía plástica del grupo Grisalla, de quien José es una de sus reservas morales, me ha hecho concentrar mi atención sobre las polémicas que su trabajo sostiene con sus colegas inmediatos en el campo de la xilografía. Allí, también, su posición es anómala. Pero su desplazamiento adquiere otro carácter. No cumple con las reglas que suponen controlar el género. Además, una desbordante figuración de rasgos monstruosos y grotescos que se combinan en escenas eróticamente paródicas –*Funerales del pájaro negro* (100x70 cms)– y socialmente cáusticas –*Ataque en el water* (20x20 cms.)–, hace que sea más inquietante aún el uso cuasicaligráfico de la gubia. De una caligrafía que hiere la carne del relato. Del relato encarnado en estas historias que parecen no tener otro fin que satisfacer la pulsión de borrar una verdad insostenible, a fuerza de rasgar ostensiblemente una superficie, para hacer hablar la piel en la falta misma que se hace.

En realidad, la física de su trabajo es fundamental en su estructuración narrativa. José Fernández no toma el instrumento como lo hacen todos los grabadores, sino que lo enarbola como un lápiz *burileado*. De ahí que sea

posible decir que José Fernández *burilea* la xilografía sobre soporte cholguán, trayendo prestado a su campo las adquisiciones incisivas que ha realizado en el campo de los metales y las aguafuertes. Digamos, manteniendo sólo los préstamos secos, para obtener la puesta en ejecución de un aparato perverso de línea. O bien, de un aparato de producción de una línea perversa que ocupa materialmente la totalidad del espacio de su (re)cuadro.

José Fernández no deja zona sin intervenir, porque retiene en una superficie de reparación mínima, las leyes personales de una producción tonal marcada por la memoria de las primeras tramas manuales de la industria gráfica. Esta preocupación por el tono lo llevará a no usar prácticamente color. Este es para grandes extensiones. Aquí, ni siquiera se permite que la veta diga lo suyo. No tiene nada que decir, en verdad. Por eso, José se obliga a trabajar en cholguán, porque a la memoria supuesta de la materia, él se propone anteponer la memoria de su trazo abigarrado y obsesivo, como si manifestara un consistente horror al vacío.

Plinio el Viejo, en su Historia Natural, asocia el origen del arte a una historia de cuerpo, de sombra y de amor; a una historia de la tecnología del trazo y del trato con la ausencia. Un alfarero de Corinto fue el primero, escribe Plinio, que inventó el arte de hacer retratos con la arcilla que empleaba para fabricar sus utensilios; sin embargo, este desvío –por así decir– manufactural se debió gracias a su hija. Esta, enamorada de un joven que debía partir de viaje, encerró con un trazo la sombra de su rostro proyectada en el muro por la luz de una lámpara; el padre aplicó arcilla sobre este trazo y realizó un modelo que puso a cocer junto con los demás objetos.

Este relato concentra una masa de elementos que resultan de gran utilidad para la comprensión del gesto de Pedro Millar. Por ejemplo, sostiene la ficción por la cual se ubica al dibujo como el fundamento de la pintura y de la escultura. La cuestión empírica de la precedencia no tiene aquí importancia alguna, sino el intento formal de recuperar los vestigios de una enseñanza perdida.

Esto tiene directamente que ver con el compromiso que Pedro Millar mantiene respecto a paliar los estragos provocados por el desmantelamiento de la enseñanza de arte en Chile durante las últimas dos décadas. El sustituto de la hija del alfarero, por intermedio del dibujo, apunta a compensar una ausencia, a delimitarla y conservarla como recuerdo. Del mismo modo, la ausencia de una enseñanza es circunscrita y conservada como fantasma, redoblada por el deseo de conservar y hacer

soportable mediante una nueva presencia, imágenes perdidas de un tipo de socialidad chilena muy particular.

Las imágenes que Pedro Millar recupera provienen del inventario de la iconografía religiosa de consumo popular, generalmente de pequeño formato. Ellas son el punto de partida para formular unas clasificaciones mínimas de objetos emblemáticos, que participan de la retórica visual de los exvotos.

Un exvoto es una ofrenda que los fieles cuelgan en los muros de los templos en recuerdo de algún beneficio recibido. En este caso, se trata de poner en relieve una presentificación formal de lo que hace falta: es decir, elementos básicos de la vida cotidiana, pan, vino, amor, etc. Intento, sin más, de conservar también una historia de infancia que reposiciona la fábula del origen recientemente mencionada.

Crecimos de niños animados por una prohibición expresada en una historia escolar: la prohibición de botar a la basura los restos de pan, porque en el pan estaba reflejada la *carita de Dios*. Deseo, pues, de retener una presencia ideológica que nos ponía en contacto directo con la cuestión de la visibilidad y de la transubstanciación. Un pequeño trauma de pintura reticulaba nuestra infancia, y de paso, sobredetermina la manera cómo Pedro Millar organiza el espacio de su desplazamiento: de grabador (xilógrafo, litógrafo, serigrafista) a escultor minoritario, que toma prestado a los ceramistas sus fórmulas básicas.

Esto significa producir la *ficción de abandono* de la

actividad de *hacer hueco* en una matriz, de incidir en la memoria; pero la memoria figurada en este residuo contemporáneo de tablilla caldea. Las arcillas cocidas de Pedro Millar, en su economía material e icónica, designando apenas un levantamiento topográfico, amenazadas por el fantasma del plano, permanecen en la cercanía del gesto modulante del alfarero de Corinto, que retrata con la tactilidad del gesto reparador la ausencia que no puede colmar.

Recuerdo haber visto publicado en una revista de fotografía un rollo entero de tomas realizadas a Marilyn Monroe, que ella misma había desechado, censurado, perforando cada negativo. No puedo dejar de asociar ese orificio circular con esta marca repetida en la serie de Patricia Novoa.

Estas fotos me provocan un efecto y un afecto medio y medido. ¿Qué me interesa en ellas? ¿La relación con ese recuerdo? Más bien, una cierta condición que me hace sostener la atención que divide el cuadro de acuerdo a la línea del horizonte para consagrar las fugas en la madrugada de la toma. Hay otro elemento, que me atraviesa, que me perfora, que me puntea. Aquí la herida de la foto coincide con el punto: El punctum es ese azar que, en ella, me punza (Barthes).

Lo que importa es la cuestión del agujerito, el disturbio en el campo, repitiéndose como la marca obsesiva de una prohibición.

Es decir, acercarse a la puerta, pero no atravesar el umbral por temor a ser destruido. El cementerio es un campo análogo al de la toma: demasiada información en el silencio clasificatorio de las sepulturas recortadas contra el cielo.

En Chile, ya sabemos lo que significa fotografiar el desierto. Siempre: instalaciones industriales decimonónicas y cementerios. Es decir: esas instalaciones de

punta para la época se encargan de extraer una riqueza de la que la nación se ve despojada. ¿Acaso no hay una similitud con el acto fotográfico? Este sería, siempre, la memoria actualizada de un despojo. Extraña necesidad de nuestra subjetividad, el documentar la pérdida. Porque en definitiva, las instalaciones salitreras son la imagen de lo que no tenemos; de lo que nunca tuvimos. Y en esa línea, los cementerios son el negativo de la voluntad política e industrial del acto de ocupación territorial precedente.

Demasiada información en el círculo ciego de la perforación que excita la cercanía de la pérdida. Por ese orificio se ve lo que nos hace falta: el cuerpo deseado en su ausencia –¿la montaña no se asemeja a un cuerpo materno?–, trayendo consigo la memoria de la distancia y el abandono: alcance siempre diferido de este acto fotográfico, producir la captura de un objeto imposible.

La primera vez que me enfrenté a la obra de Claudio Paredes fue en el Concours Matisse de Grabado, del cual yo era curador. En un concurso donde sólo había un gran premio y cinco menciones honrosas, el Jurado le asignaría una de éstas, por dos trípticos que forman parte de esta muestra.

Uno de estos trípticos no podía dejarme indiferente, a raíz de la proximidad que existe entre mi escritura y las tecnologías del corte y la costura. Se trata de tres xilografías de gran formato, reproduciendo cada una la imagen de un dedal, un carrete de hilo y una aguja. El gran formato tenía que ver con el tamaño natural de un hombre de pie. El carrete daba la tónica y formaba el panel central del tríptico.

Si yo imaginara que se trataba de un retablo, el carrete de hilo sería la imagen principal, respecto de la cual la aguja y el dedal serían subordinadas. Jugando a estas comparaciones, no me sería difícil pensar en la frase *no dar puntada sin hilo*. Y me pareció que Claudio Paredes no daba puntada sin hilo. Porque si hay algo que llama al amarre técnico y simbólico, son estas series de tres en tres, hilvanándose para confeccionar una muestra.

Pero, ciertamente, la frase pensada como puntada no era ésta, sino la marca misma de fábrica del carrete: WHEEL FLYING, que quiere decir *rueda volando*, para señalar que en ese carrete el hilo se desenrolla con

extrema facilidad. Y lo que hace la imagen impresa de ese carrete es, justamente, retener el vuelo. Esto, los jóvenes chilenos lo saben demasiado: irse de carrete es como irse, simplemente, dándose por entero hasta agotar la vida, por el solo placer de desenrollarse. Placer de muerte.

Que sea una marca de fábrica no deja de ser importante en este asunto, puesto que se convierte en la marca misma del autor al hacerse efecto de incisión. Palabra grabada, como en la losa de una sepultura. Cuestión de irse en grabado, para irse en tinta, sexualmente hablando. Es por este efecto que Claudio Paredes será reconocido, al tallar la ampliación monumental de un utensilio paleotécnico cuyas dimensiones originales son diminutas. Así ampliada y reproducida, la aguja simulará la hendidura primordial. Es decir, exhibirá lo que apenas se hace visible: el ojo de una aguja. A tal punto, que uno podría pensar en meter la mano. Y lo que hace Claudio Paredes es meter la mano, ahí. En la cuestión del ojo. En la figuración de una fisura que no hace sino hablar lo indecible. Por eso era preciso anteponer en la lectura de izquierda a derecha, el dedal, protector, ampliado al tamaño de un recipiente nocturno, para soportar la presión del impulso digital y contener la mirada que busca asimilarlo a la cabeza incandescente de una estufa a parafina. En verdad, para coser es preciso tener una incandescencia en mente.

Ahora bien; lo que importa no es la semejanza como producto de su monumental amplificación, sino el sistema de referencia que Claudio Paredes arma con las imágenes contiguas. En este sentido, los trípticos de

esta exposición se ordenan de acuerdo a unos ejes que he podido establecer, en función de mi sujeción a este primer tríptico, que me servirá de introductor al sistema. No es, por cierto, un análisis exhaustivo de ellos, pero sí lo suficientemente pertinente como para elaborar una pequeña teoría sobre estas obras.

De esta exposición tomaré cinco trípticos y les asignaré un nombre: La Costura (dedal, carrete de hilo, aguja), La Comensalidad (cuchara, tenedor, cuchillo), El Enterramiento (espiga, pala, fémur), La Transfusión (rosa, jeringa, rosa) y El Anclaje (clavo, pluma, perno).

En los dos primeros ninguno de los paneles puede ir sin el otro; el tercero y el quinto, en cambio, son narraciones de tres cuadros, guardando un nivel de intercambio suficiente. Efectivamente, deben ser leídos de izquierda a derecha: siendo, cada cuadro, una historia mínima. El cuarto que he designado es, a diferencia de los otros, absolutamente simétrico y puede ser acercado a la estructura de un retablo.

En La Costura y La Comensalidad se exhibe el inventario básico de dos actividades directamente ligadas a la procuración del vestuario y al consumo de alimentos. Lo que importa es el inventario de funciones: proteger, coser, punzar–atravesar, recoger líquidos, pinchar, cortar. Funciones que remiten a la memoria de su soporte: tela y mesa. Desde ahí, será fácil pesquisar la lógica inconsciente de un sacrificio.

En El Enterramiento, la espiga es fruto y condición del pan; pero sobre todo, celebra el deseo de fertilidad y de

progreso. Su peso visual es frágil. Literalmente débil. La pala es, en cambio, el elemento inquietante de la historia, porque es la herramienta empleada para cavar zanjas. En éstas últimas suelen encontrarse huesos. Digo, restos humanos. De esto, algo se sabe en este país.

El fémur es un resto de cuerpo cuya conversión en polvo es, a su vez, condición de la espiga. Pero la verdad es que cada cuadro designa un espacio cósmico: cielo y tierra, intermediados por una herramienta y representados por un vegetal y un fragmento anatómico. Este último, remite por el pan, al sacrificio anunciado en La Comensalidad: la pala es, también, una cuchara. Pero el fémur, es un emblema que sirve para señalar con la máxima sutileza, el destino de un cuerpo que será objeto de una operación de costura. Así, La Costura correrá con los gastos simbólicos del sudario, como función de envoltura y de figuración. Ya se verá cómo, al abordar La Transfusión.

El Anclaje, por su parte, participa de la misma base distributiva que El Enterramiento, porque separa las dimensiones del aire y de la tierra. Aquí, la gravedad se graba. La pluma designa la condición del despegue, de la elevación, pero también de la escritura, del registro de la historia; en cambio, el clavo y el perno son condición de armado y consistencia de dispositivos determinados.

Por ejemplos, aparatos mecánicos, de esos que aparecen en las láminas de la Enciclopedia. Aparatos de antes de la revolución industrial. En cambio, valga recordar que la aparición de los procedimientos fotomecánicos es contemporánea de las máquinas de vapor.

¿Por qué no pensar que estos trípticos se hilvanan para producir una misma historia? Historia de un madero fundamental. La xilografía, como procedimiento serial, se instala para popularizar la estampa religiosa, y también, el panfleto político hugonote. Es decir, la xilografía es condición de una guerra civil. Si acaso, los medios de comunicación de masas de hoy resuelven el deseo xilográfico de esta época. Entonces, ¿en qué consiste el gesto de Claudio Paredes? La pulcritud de sus imágenes es propiamente hugonote. Quizás intenta castigar la imagen industrial de la gigantografía serigráfica que puebla las esquinas de Santiago. ¿Será posible tanta moralidad? Lo que postula sería, más bien, una ética de la imagen, cuya factura se afirma en una manualidad que toma como punto de partida un grano propiamente fotográfico.

En esa ética, los clavos del sacrificio se pueden conectar con los clavos y los pernos de la carpintería neotestamental que remite, finalmente, a la filiación del sacrificiado y a un objeto específico de la profesión paterna: la manufactura de un féretro.

Pequeña advertencia: la aguja se homologa con el clavo y la cuchara con la pala. Pensar en clavos es recordar viejas canciones andaluzas. Cada imagen es producto de un grabado en madera. Cada imagen es un clavo. Que me clava. Cada imagen es tallada en un taco cuyas dimensiones se asemejan a las de una urna. Diría, la cubierta de una urna que contendría en su interior el objeto representado. Pero esto es pura especulación. El grabador en madera realiza en este formato ciertos gestos que lo acercarían a los ritos de embalsamamiento,

transformando la incisión en trabajo de limpieza, y anteponiendo al lavado del cadáver el entintado y la impresión con cuchara de palo. Cocina y sepultación se acercan obedeciendo casi a una petición fundamental: las maneras de morir se aprenden en las maneras de la mesa.

Pero por otra parte, la cuchara de palo es lo que más se acerca a la rasqueta de la impresión serigráfica. La procedencia de Claudio Paredes es la serigrafía. Difícil cercanía, forzada conveniencia argumental. La serigrafía, por fotomecánica que sea su determinación tecnológica, está sometida de todos modos a la manualidad y optica doméstica de los calces, cuando no al cansancio físico de los operadores, cuya capacidad de presión en la pasada determina todavía las tonalidades y consistencias. Con la cuchara de palo se logra establecer una especie de *diálogo* con la veta fina de la madera terciada. Como si ésta guardara un secreto que transmitiría sólo a quien supiera hacerla hablar.

Por lo demás, terciar, ¿no significa –entre otros– echarse algo a la espalda? Como si Claudio Paredes intentara echarse a la espalda su filiación fotomecánica. O sea, seguir su huella, remontando y desenrollando el enigma que encontrara en el comienzo.

Retomo la cuestión de la bobina, del carrete, para mencionar –¡cómo podría no hacerlo!– el juego del *fort–da*. Freud subraya que este juego no se explica sólo por el principio de placer, sino por un principio que entonces llama *demoníaco* y que apuntaría a controlar el traumatismo de la partida de la madre, representada por la

bobina. La bobina–madre que desaparece y es hecha aparecer al ser recogida por el extremo del hilo. ¿Qué es una madre, si no aquello a lo cual uno se enrolla? ¿Qué es una imagen matricial, si no aquella imagen perdida y recuperada, en estas obras, para conjurar la pérdida de la matriz?; mejor dicho, la separación de la matriz y de la copia por efecto de sobajeo a la cuchara de palo, que hace aparecer la veta decisiva del terciado.

Hacer hablar la veta, su indecible. Hacer hablar de grabado, por lo menos en la actual coyuntura, después de una década de extensiones y desplazamientos, es una audacia formal. La táctica de Claudio Paredes ha sido la monumentalidad retenida en el tamaño natural. Al ampliar las imágenes y someterlas al forzamiento extensivo de esa dimensión, las arranca de su contexto y las reinvierte al interior de un espacio que enfatiza la ilusión de su inteligibilidad. Los objetos referidos son sometidos a una alteración morfológica de segundo orden, realzando sus propiedades intrínsecas que en su dimensión original, en la pura superficie, no eran visibles, provocando un reordenamiento de su estructura.

La amplificación –propiamente escultórica– de las imágenes de estos objetos, que son parte de un fondo de herramientas y utensilios, las convierte en una totalidad ostentatoria que las libera de la contingencia de su origen como objeto técnico y las subordina a las reglas de inclusión en el sistema del arte. Reglas que toman en consideración permutaciones finitas en un espacio reducido y que remiten a un modelo de combinaciones que contaminan su contigüidad y dan lugar a narraciones icónicas como las que he podido articular, entre otras.

Hace diez años Mario Soro realizaba unos traspasos de fotocopia –entre otros trabajos– al interior del sistema de enseñanza. Esos traspasos eran sólo el diagrama de otros desplazamientos corporales y tecnológicos, que me han conducido a calificar el *mito Duclos–Soro–Paredes*.

Conocí a Mario Soro en el año 81, cuando había tomado la Escuela como formato de experimentación de la reproductibilidad de una enseñanza de dibujo y de grabado. A lo largo de estos años he constatado la persistencia de una estrategia que pone el énfasis en el desmontaje de las mismas formas de enseñanza. En lo más hondo del desmantelamiento de este último período, los trabajos de Soro ponen en cuestión las pequeñas plataformas de rearticulación. Haciendo maratónicas clases en institutos privados y en la universidad, repone a circular, repotenciado desde el diagrama de trabajos planteado en los 80's, la batería básica de la representación del espacio y del cuerpo.

Su trabajo para la última versión de la Bienal de La Habana tendría ese sello: omitido. In–visto. No podía ser de otro modo. El trabajo de Soro no se subordina a las correspondencias dominantes de la época. Sus trabajos de traspaso de fotocopia, combinando imágenes del Che Guevara con la representación de volúmenes extraídas del tratado de perspectiva de Jan Vredeman de Vries, no tuvo lectura.

En esta ocasión, frente a cada lámina –soporte de traspaso– se levanta un plinto sobre cuyo extremo, a una altura que casi obliga a empinarse, dispone la maqueta de la figura geométrica reproducida en la composición colgada en el muro. Dicha composición relata, cuadro a cuadro, las modificaciones de un estatuto político: el Che en su mesa de trabajo ministerial, luego pronunciando su discurso en Punta del Este, y, finalmente, en la morgue de Camiri. Esa secuencia de traspaso reproduce el desplazamiento del valor representacional del héroe moderno, teniendo como soporte ideológico, el diagrama de los espacios clásicos del poder. Para ello es preciso recordar que la escritura de El Príncipe de Maquiavelo no hubiera sido posible sin la diagramaticidad del espacio albertiano. Aquí, el diseño del espacio plástico precede el diseño del espacio político. Todo traspaso de imágenes implica un reticulado conceptual que hace posible la proyección de un programa en la pantalla colectiva.

La obra se titula *La Mesa de Trabajo de los Héroes* y consiste en una declinación de la lección de anatomía, como fisiognómica de la reproducción del saber que se tiene de los cuerpos. Saber qué, a la enseñanza de arte le hace falta. Mario Soro sintomatiza dicha falta, haciendo de sus cursos trabajo de obra.

Ya se ha dicho suficiente de la analogía entre la pose y la disposición del cuerpo del Che y la pintura de Mantegna. Esto, para enfatizar en el carácter de la pintura como subsuelo de (toda) la representación fotográfica del cuerpo.

La mesa de trabajo (escritura) se transforma en púlpito (oralidad) y luego, en mesa de disección (representación gráfica), para establecer un campo de intervención doble, sobreponiendo la red de la representación política del espacio con la red de su reproducción discursiva. La secuencia de fotografías del Che corresponden a las políticas de montaje que pasan a constituirse en imagen de marca de procesos políticos, pero su secuencialidad, aún parcial, los convierte en vía crucis.

Estos tres grabados en punta seca han sido hilvanados por una sola idea: la pilosidad. En el primer grabado, el pelo de la mujer señala el deseo de abandonar el cuadro, pero no la escena. Esta se desarrolla gracias a los cuadros sucesivos, que permiten relatar una historia en tres tiempos: tiempo del abandono, tiempo de la memoria paterna y tiempo de la crucifixión. En el primero, los brazos del hombre suplican. Tanto dolor por dicho abandono sólo puede ser disimulado por la talla de la vegetación vertical que cubre la mitad de los cuerpos.

En el segundo grabado, el pelo de la mujer indica su incorporación en la escena del cuadro. Aquí es la cabeza del hombre la que está fuera del cuadro. Las siluetas del primero se (in)corporalizan en el segundo, amplificando las señales de diferenciación sexual: si en el primero los brazos en alto designan el sexo masculino, ello es porque lo masculino se define por la amenaza de abandono; en el segundo, en cambio, la distinción se hará efectiva a partir de la línea: línea caligráfica para el femenino, dibujando el cuerpo como los límites de un corte; línea gruesa para el masculino, aislando la figura con una referencia bizantina, localizada en la manera de precisar las costillas y las piernas. La pierna como verticalidad desplazada que exhibe lo que al miembro le hace falta. Ese es un hombre con la cabeza ida, fuera de cuadro, que sólo exhibe la pilosidad de su caja torácica, para recordar al padre que la acoge, como un árbol.

En el tercer grabado, el pelo de la mujer está recogido y

cubierto por un manto de tinta que fija la imagen de la madre, como la sombra que acecha desde el primer cuadro. El hombre descubierto a su lado es un hijo. Hijo, es ser eso: descubierto, costilla al aire. Su desnudez está en función de la noción de carcaza torácica, que es lo único más cercano a una estructura de nave. Lo que importa es que la pilosidad se ha desplazado hacia el árbol de doble tronco: la trama fina rellena una forma que se asemeja a una campana. Es lo que me permite decir que la madre es viuda. Es ella quien responde por quién están doblando las campanas. La masa del árbol redobla el anuncio de la madre, porque de manera metonímica señala el lugar de la crucifixión.

¿Cómo relacionar el actual trabajo fotográfico de Eduardo Vilches con el que le conociéramos, publicado en la portada de Revista de Arte UC? Había una ventana, detrás del vidrio había una plaza, y delante, unos objetos: entre los cuales, un Cristo datado.

¿Era, efectivamente, su primer trabajo fotográfico? O bien sólo era el primero que accedía a publicar, luego de unos cuantos años de *abandono*. Mido mis palabras: ¿abandono del grabado? ¿abandono a la fotografía? Como quien dice de alguien que se *ha abandonado* a prácticas dudosas.

Dudosas y productivas serán las relaciones entre sistema chileno del grabado y fotografía en el último período. La fotografía, para un grabador paciente –y sapiente–, sería su perdición: se daría a ella, en tanto no habría sabido –ni querido– resistir a la tentación. La fotografía *maquinaría* su deseo, como un dispositivo maníaco–depresivo, el polo maníaco subordinado al aspecto fenomenológico de la instantaneidad y el polo depresivo al de la pose. Tanto uno como otro aspecto se alternan y se superponen, estableciendo relaciones de mutua necesidad. Como necesaria y fatal es la relación alternada y superpuesta del sistema chileno del grabado y la práctica fotográfica.

Permítaseme emplear un léxico psicopatológico para fundar una metáfora, desde la cual poder rendir cuenta de este trabajo. El abandono de Eduardo Vilches aborda

el aspecto maníaco de su paso de una tecnología a otra –serialidad lenta a serialidad rápida– con el propósito de fijar una pausa –depresiva– que no hace más que retratar la ausencia del referente figurativo.

Esa ausencia está dibujada en la línea espiral que denota un extremo monumental reversible. Toda esa masa mínima concentrada en el encierro del encuadre puede, efectivamente, venírsenos encima, de vuelta. Fijar la pausa es retener su inevitable devolución.

Estas fotografías retratan el cuerpo que falta. Escenificar esta falta ha sido la constante en el trato de Eduardo Vilches con la figuración. Lo que en el sistema del grabado hacía era reproducir el efecto de un contorno, como si lo único que le hubiese importado hubiera sido delimitar la sombra. Pero la sombra como anticipación olvidada del cuerpo.

No es una casualidad que Eduardo Vilches y Pedro Millar pertenezcan a un espacio contiguo de producción artística. El mito de la invención de la pintura retorna para que ambos escriban el acontecimiento de su novedad en el arte.

BIBLIOTECA NACIONAL
SECC. SELECCION ADQUISICION Y CONTROL
3 FEB 1998
Ca. D. CO

EPDLU

4 21405 47845
1234 2014

ECONOMIAS DE GUERRA es un acto político-editorial fundamental que pretende hilvanar algunas selecciones de textos representativos y polémicos de la crisis de acontecer del relato Chile.

Publicar una obra como la de Justo Pastor Mellado, crítico cultural cuyo trabajo somete a ficción el espacio plástico, revelando la crisis de relato de la historia cultural secundarizada por el espacio político, satisface nuestra expectativa editorial.

Su operación crítico-narrativo consiste en trazar los límites de las retóricas que se han disputado la creación-invención de país, y para eso, se sirve de la metáfora del grabado como acto matricial que imprime políticas en Chile. Su acto político narrativo nos parece fundacional e ineludible en el campo cultural y político chileno.