

# REVISTA DE CRITICA CULTURAL

JUNIO 1998

Nº 16

\$ 2.500

DESTIEMPOS TEMPORALES,  
FRAGMENTACIONES  
LATINOAMERICANAS  
Y RESIDUOS UTOPICOS

Jesús Martín-Barbero

DE ESAS PEQUEÑAS

FANTASIAS

EN PLENA TEMPESTAD

Sergio Rojas

REPENSAR EL 1898: RAZA,  
NACIONALIDAD, FRONTERAS  
CULTURALES E IMPERIO

Arcadio Díaz- Quiñones

TRABAJADORES DE

LA MUERTE

Diamela Eltit



Separata

PRIMER CONGRESO DE ENSAYISTAS CHILENOS

## ¿ DESPUES DEL NIHILISMO?

Sergio Villalobos R.

Comentario a :  
*"Después del Nihilismo"*,  
 de Martín Hopenhayn  
 Editorial Andrés Bello  
 Santiago, 1997

*...Hay que considerar nuestros pensamientos como gestos...*

Friedrich Nietzsche

¿A qué nos conduce la sentencia que inicia, como epígrafe, la política de la reseña?. Si el pensamiento se presenta como gesto, entonces lo re-conocemos en la mímica que conlleva toda escritura. Se trata de la escritura como mímica que expone al cuerpo, en tanto lo somete a presentarse en el despliegue de una determinada contorsión. Por ello se escribe en la diferencia (y no sobre ella), para atestiguar la forma verosímil o no del cuerpo.

Pero llamamos estilo a la mímica, sin sopesar que, lo que se juega en el estilo es el cuerpo mismo. El estilo es la «sistemática» inscripción de los gestos, y en ello se aventura siempre una pequeña política. Prueba de lo anterior da la impensada diferencia entre épocas que se exponen radicalmente en un libro, y «libros de época». Ahí mismo no deja de llamar la atención la pertinencia del libro de Martín Hopenhayn, pertinencia que se entiende a la hora de presentar un determinado verosímil de Nietzsche, ajustado al rendimiento de un análisis epocal.

“Libro de época” he dicho, no sin advertir que semejante alusión repara precisamente en la incómoda posición a la que queda destinada la reseña: ¿cómo reseñar un libro que recorre, sinuosamente, las claves de lectura del «caso Nietzsche», haciéndolas coincidir con la trama que depara el fin de la Razón (o de la Utopía y de los dispositivos discursivos totalizantes)?, ¿cómo reseñar, sin someterse al artilugio jurídico que reclama la razón, como derecho a pensar correctamente; sobretodo ahora, que el libro expresa la buena-nueva del avance-de-la-emancipación?

Antes bien, habría que confesar que cuando el autor me entregó el libro, me hizo, en cierta forma responsable del inevitable juego que se arma entre el reiterativo mensaje de su texto y la forma en que esto altera la misma economía de la reseña. Delicado problema este, pues toda lectura atenta, no podría permitirnos «re-editar» cierta astucia de la razón, que optaría por disputar, en este caso, la correcta interpretación de Nietzsche. Sin

embargo, más allá de la aludida pertinencia del libro -que también está llamada a deleitar al lector-, su retórica gestual, su escritura, incómoda. Sería pues, en esta incomodidad, donde las siguientes notas quisieran habitar, no para oponer una interpretación a otra, antes bien, para pensar el pacto evocado por el autor, entre el «saber» de Nietzsche, y nuestra actualidad.

La incomodidad aludida, impide celebrar un pacto entre la reseña y su objeto, pero, a la vez, tampoco convence el otro acuerdo, que en el consabido gesto de la crítica estilística, se pregunta por la pertenencia escritural de su estilo, por las condiciones de su producción, de su circulación, de su soterrada política. Entonces, simplemente plantearé ciertas fisuras problemáticas; por supuesto el autor no podrá argumentar una mala lectura.

Retomemos acá la primera sentencia: un libro de época, que condensa inteligentemente la presentación del «caso Nietzsche», para entremezclarlo, en la lógica del palimpsesto, con una deliberada interpretación crítica de nuestra actualidad. Doble interpretación entonces, una de Nietzsche, la otra, intimamente ligada a la primera, de su actualidad. Después de todo el mismo prólogo atestigua esta intención: «...Las páginas que siguen no constituyen una interpretación docta del pensamiento de Nietzsche ni de su influencia en la filosofía posterior. La apuesta es más personal. He querido buscar puentes entre mi subjetividad y la de quienes comparten la perplejidad ante una vida desprovista de valores estables y creencias perennes...» (pág. 9). Se trata de la interpretación puesta al servicio del sobrepujamiento de la subjetividad, también la del mismo autor; en el contexto de una determinada transformación del mundo, que resuena en la perplejidad de nosotros mismos. En el nudo problemático de esta perplejidad, Hopenhayn se atreve a reponer cierto horizonte de comprensión, no sin antes advertir el carácter «modesto» y no narcisista de su construcción: «...La muerte de Dios, como muerte del logos que vaticinó Nietzsche, tiene su acontecimiento emblemático un siglo después, cuando cae todo el orden del Este sin que poder alguno pueda -o quiera- evitarlo. El salto al vacío se produce ahora que los dioses de la política y de la razón han revelado su vulnerabilidad...» (pág. 12). Entonces se entiende el por que de Nietzsche, volver a él y retomar su «oferta», para repensarnos a nosotros mismos, en el vacío casi inefable de una paradoja, en la que despunta la historia como avanzada de la liberación.

Delicadas operaciones supone esta declaración. Se trata del destiempo de la escritura sin-tiempo (y por tanto, sin circulación) de Nietzsche y sus relaciones con

la urgencia de la perplejidad. ¿A qué eventual y prodigioso acontecimiento debemos la suerte de habitar en una época que se quiere a sí misma a la altura de la libertad?. El libro de Hopenhayn no pretende ser docto, pero no puede evitar devolvernos a Nietzsche como un autor actual, como un pensador de época. Aunque, pensar al mismo Nietzsche en el programa de ésta época, ¿no será otra forma de suavizar la mímica material de la inscripción, en el fondo oscuro y servicial de la cultura?. Esta sería la primera paradoja de su interpretación.

Por esto, en el corazón de aquella perplejidad, el autor nos presenta un Nietzsche sonriente, que festeja la crisis de «nuestros proyectos personales y colectivos», pues en ello se anuncia la noticia del desfundamiento y, a la vez, la experiencia radical de la necesidad como necesidad de reinventarnos nuevamente: toda la historia de occidente interpretada como «avance» de la secularización y la libertad: «...Entiendo aquí -nos dice Hopenhayn- por secularización la lucha del sujeto moderno por liberarse de prejuicios, mitos y costumbres, y ganar, en esta lucha, la libertad requerida para crearse una nueva imagen de sí mismo. En este sentido, la nueva oleada secularizadora constituye una radicalización de la potencia desmistificadora de la modernidad...» (pág. 13). El eterno retorno aparece como permanente revenir de la secularización, entonces, ya ahí, la historia vuelve a tener sentido. Por supuesto que estas frases vienen soportadas por un repertorio de testigos contemporáneos: Alain Touraine, Gilles Lipovetsky, Gianni Vattimo. Testigos que testifican, en la insondable heterogeneidad de su parentesco, la desdramatización de la crisis, en el escenario de una fundación Post-Nihilista de la subjetividad. Aunque, claro está, el mismo Nietzsche conoce el dolor de semejante afirmación.

El autor ya lo ha dicho: Nietzsche, escrupuloso adivino, vaticinó hace un siglo, el avance de la secularización, leyendo la «historia humana», como odisea de la libertad: la dialéctica Dionisiaca-Apolínea trasuntada como progresiva metamorfosis del camello en león y del león en niño. Claro que, también habría que decirlo, para que esta metamorfosis se realice hace falta un cuerpo: el cuerpo de la historia comprendido como campo de innumerables batallas.

Sin embargo, no todo es tan «fácil»: Hopenhayn también critica la época, ya que ella contiene las más insospechadas posibilidades de creación estética de la subjetividad y, a la vez, contiene la posibilidad de autodisolución del yo en el ánimo ingravido de la postmodernidad. De esto se trata el Post-Nihilismo, no de una pústula infecciosa que lacera a la cultura, sino de un ánimo,

demasiado moderno, que nos permite entrever en la portentosa encrucijada del presente, a la misma técnica como catalizador exponencial de la creación del sí-mismo, indefinidamente: «...Nunca antes el mundo había estado tan conectado con la fuerza del momento, nunca antes la simultaneidad había alcanzado tal grado de intensidad y extensividad...{...}...No sólo es un fenómeno massmediático o de transnacionalización mercantil: es un fenómeno de secularización radical que encuentra su multiplicador exponencial en las telecomunicaciones, en la ciberización del intercambio comunicativo y en la consagración de un mercado sin fronteras...»(pág. 277). Un multiplicador exponencial que acelera a la misma creación de la subjetividad, en la dimensión anestésica de la civilidad. Por supuesto que el autor no defiende el statu quo -pero precisamente ahora, cuando el mismo statu quo no se defiende a sí mismo; ahora, cuando su crítica es también uno de sus momentos-, al contrario, el autor reconoce que es necesario avanzar desde los discursos fragmentarios e intersticiales, hacia retóricas que cristalicen en una «profundización de la democracia», como pluralismo exacerbado y tolerante- ahí mismo es cuando Nietzsche comienza a ser leído desde Touraine, por ejemplo-. Por ello, según Hopenhayn, Nietzsche no es ningún postmoderno. Tampoco lo es Martin, quien valientemente se atreve a pensar la democracia como realización de la subjetividad emancipada. (¿Cuánto se habrá avanzado desde el Estado prusiano como modelo de realización de la historia humana, hasta la democracia contem-poránea, con un mercado ilimitado e ilimitadas formas de autocreación de nosotros mismos?).

Entonces aparece Nietzsche que, como pensador de la Historia, desentraña ciertas claves que evidencian a la cultura como sistema de crueldad; y en un inteligente ejercicio de desciframiento, el autor nos presenta un programa Post-Nihilista, que se quiere a sí mismo, modesto y recurrente, para repensar nuestra propia actualidad. También por esto hemos dicho que se trata de un libro pertinente, encargado por la urgencia de repensar la crisis epocal en los derroteros de la propia subjetividad. Pero el mismo autor sabe lo complejo que resulta, no sólo este ejercicio, sino el uso de la palabra subjetividad; pues, aparentemente, ahí donde se ha presentado la historia de occidente como la progresiva acumulación de oleadas de secularización, entonces es posible ver ahí mismo, a la subjetividad sostenida como a priori analítico en la construcción de esta lectura. Sin embargo, Hopenhayn no sólo es un decisivo lector de Nietzsche, sino que no escatima en ejemplificaciones y relaciones con los casos de Kafka y Foucault. Luego, el sujeto no

aparece como a priori, sino que como eje de la propia construcción del libro. Por ello, no debe parecer raro que la misma historia que fue leída como proceso de secularización, ahora pueda ser entendida como escenario de la producción material y efectiva de la misma subjetividad; aunque ello conlleva, necesariamente, repensar al mismo libro que, en clave de cierta filosofía de la historia como emancipación secularizadora, se ahorra el trabajo de comprender al mismo Nietzsche como pensador histórico, en el que resalta, más que el festejo massmediático de la libertad, la insufrible condición de la lucha. Ello, evidentemente, da mucho que pensar.

Pensaría yo, en tal caso, que la intención de Hopenhayn es menos la de producir una lectura sistemática rotulable en el viejo código de «teoría de la subjetividad», que la de hacer con la misma operación escritural, una cierta catarsis de autoexplicitación del sí-mismo, el de Martin y el nuestro; dejando abierta la posibilidad de que este proceso sea infinito. Después de todo, la secularización es el advenir irremediable de la multiplicidad, alimentada telemáticamente, en la intensidad del instante. Pero aquí es, precisamente donde el libro realiza una operación determinante.

Se ha sostenido ya cierta diferencia entre «libros de época» y libros que exponen en su propia escritura, la insufrible contorsión que deparan al cuerpo. ¿Cuánto más habrá de esperar la locura de Nietzsche para ser pensada como «locura metódica»? Se trata de 1888, de *Ecce Homo*, de aquella pregunta que no deja de resonar en el horizonte de una comprensión radicalmente material de la producción de la subjetividad: ¿Cómo se llega a ser lo que se es?. Pregunta que retoma el intento genealógico de volvernos hacia nosotros mismos, ahí donde «nosotros los que conocemos, somos desconocidos para nosotros mismos». No cometeré la imprudencia de preguntarle esto a Hopenhayn, ni de especular con la relación entre la ingravidez gratificante de su escritura y la forma específica en que él cree reconocer aquello que lo constituye, su pasado histórico, político. Por el contrario, bueno es asumir aquella primera sentencia respecto de la cual, el «caso Nietzsche» sólo nos lleva a repensar nuestra perplejidad. Sin embargo, esta «locura metódica» avisa la insufrible radicalidad que se extiende más allá de la dialéctica dionisiaca-apolínea: la radicalidad de la pregunta por nosotros mismos, ha dejado ya de encontrar, en el ejercicio ilustrativo de los ideales griegos, una respuesta que esté a la altura de la pregunta. ¿Cuánta distancia separa al eterno retorno como revenir de la secularización, del eterno retorno como advenir de la diferencia?.

Me parece que hay cierta rebelde entonación en Nietzsche, una rebeldía que impide, en cierta forma, retomar la contorsión

corporal de su escritura y descifrarla a nivel de cierto análisis filosófico-cultural; claro que, ya lo he dicho, en esto «no» sólo se trata de interpretaciones. Por ello, habría que volver a destacar la pertinencia del libro de Hopenhayn, una pertinencia vestida con las ropas del comediante, que en la autoescenificación de su escritura, escasamente comete el error de desvestirse para volver a su identidad; ágil escritura entonces, ésta que no repara en sutiles interpretaciones para pensar la época; aunque, me permito citar a Nietzsche: «...Un aforismo, si está bien acuñado y fundido, no queda ya «descifrado» por el hecho de leerlo, antes bien, entonces es cuando debe comenzar su interpretación, y para realizarla se necesita un arte de la misma...{...}...y por ello ha de pasar tiempo todavía hasta que mis escritos resulten «legibles» -(se necesita), una cosa para la que se ha de ser casi vaca, y en todo caso no «hombre moderno»: el rumiar...» (Nietzsche, *Genealogía de la moral*). Por supuesto que acá hay una intempestiva ironía, puesto que el mismo Nietzsche estaba advertido de que rumiar no es privativo de las vacas...

Buenas intenciones las del autor, quien quiere pensar, personalmente la condición de la perplejidad, en un nosotros que se constituye en la experiencia de la incertidumbre. Habría que agradecer el gesto explícito de esta escritura: desdramatizar el desfondamiento, para avizorar en su recurrente vacío, la forma intempestiva en que adviene la posibilidad de recrearnos permanentemente. Pero, también habría que enfatizar que este advenir comporta un determinado dolor, dolor que se expresa en la contorsión del cuerpo y en su reiterada inscripción en el sistema de la crueldad; por ello asombra la bajada condescendiente de Hopenhayn cuando festeja los multiplicadores exponenciales del capitalismo tardío, pues, por muy lacerante que sea el fracaso de «nuestros» ideales, no por ello debemos adoptar el tono ceremonial del desengaño: hay, sin duda, un insufrible dolor, que no se amortigua con la programática re-entonación en clave moderna, del «caso Nietzsche», después de todo, siempre llega el momento en que. «...Nos daremos cuenta de las dificultades que se dan sobre la tierra para criar un pueblo de pensadores...» (Nietzsche, *Genealogía de la Moral*).

Tan sólo una última cuestión, de verdad que se trata de un libro razonable, pues ¿a quién podrían molestar semejantes intenciones?. Por ello, lo reconozco, no deja de resonar, a esta hora que escribo, el último tratado de la *Genealogía*: se trata de una radical desconfianza en los ideales ascéticos que se expresan en la cultura moderna; ya Nietzsche lo sabía, ahora también nosotros: los sacerdotes siempre están, aunque sólo sea para informarnos la muerte de Dios.

## IMAGENES EXCENTRICAS DE AMERICA LATINA Y ESTADOS UNIDOS

Néstor García Canclini

Comentario a exposición:  
"In Site"

San Diego, Estados Unidos  
Septiembre de 1997

Mucho de lo que sucede en los países latinoamericanos tiene que ver con las imágenes que sobre nosotros se forman en Estados Unidos. Una parte de lo que sucede en Estados Unidos, y no sólo con los casi 30 millones de hispanohablantes, tiene que ver con lo que ha ocurrido, ocurre o nunca ocurrió pero podría haber acontecido en América Latina.

Lo que antes eran influencias diferidas entre una región y otra ahora se han vuelto coexistencias simultáneas. Incluso distintas temporalidades, la no simultaneidad (para emplear este juego de Carlos Rincón), se ha vuelto simultánea. Quiero contar aquí cómo se forman en estos años finales del siglo las imágenes generadas entre Estados Unidos y América Latina, y sobre todo con México, anticipando algunos elementos del análisis que estoy realizando sobre las artes generadas en ese punto de la frontera entre ambos países que es la región Tijuana-San Diego.

Hace algunos años que México es multicitado en la literatura artística internacional por algo más que sus sitios arqueológicos, los museos, el muralismo y los pintores reconocidos como herederos de ese esplendor histórico: desde Tamayo y Toledo hasta los neomexicanistas. En libros y revistas se habla ahora de la frontera con Estados Unidos como fascinante laboratorio intercultural y estético, y muchas obras cultas y populares generadas en ese contexto son vistas como emblemas posmodernos.

En esta "herida abierta" entre los dos países se realizaron en 1992 y 1994 las muestras de arte urbano *In Site*, cuya vasta repercusión facilitó que en 1997 pudiera emprenderse una exhibición de mayor envergadura: 42 artistas de toda América, desde Canadá a la Argentina, recibieron diez mil dólares cada uno para producir instalaciones en espacios públicos de Tijuana y San Diego. El impacto de esta experiencia en el mundo

artístico y en más de cuarenta medios de prensa, radio y televisión de los dos países que acompañaron la inauguración el 26 y 27 de septiembre de 1997 se explica, en parte, por la calidad de la mayoría de las piezas, notable si comparamos con muestras cercanas donde predominaron las instalaciones (la Bienal estadounidense del Museo Whitney en el mismo año y la muestra del Centro Cultural de Arte Contemporáneo, en la ciudad de México, con unos 140 artistas latinoamericanos: apenas diez o doce obras merecían atención, y por eso hicieron dudar a los críticos sobre la fecundidad del arte-instalación). Otra clave que vuelve a *In Site* útil para examinar los dilemas actuales del arte público es el programa organizado con el fin de evitar el paracaidismo de obras concebidas sin tomar en cuenta el contexto: antes de formular sus trabajos, los artistas invitados debieron residir varias semanas en la región, hicieron recorridos guiados por expertos en la frontera y convivieron con la gente en los espacios donde insertaron sus obras.

Al atractivo de esta frontera erizada por tráficos legales e ilegales -60 millones de cruces anuales sólo entre Tijuana y San Diego- *In Site* añade el interés de ser un programa donde se experimenta la colaboración de organismos estatales y privados (el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, fundaciones, sponsors e instituciones culturales y barriales). La participación local es decisiva para lograr la aceptación de las obras en una zona de intensa violencia y vigilancia estricta de las fuerzas de seguridad de ambos países, donde son tan difíciles de conseguir los permisos oficiales para hacer experiencias a metros de la frontera como el respeto y la colaboración de colonias populares que controlan con celo sus territorios.

### Del muro de Berlín al de Tijuana

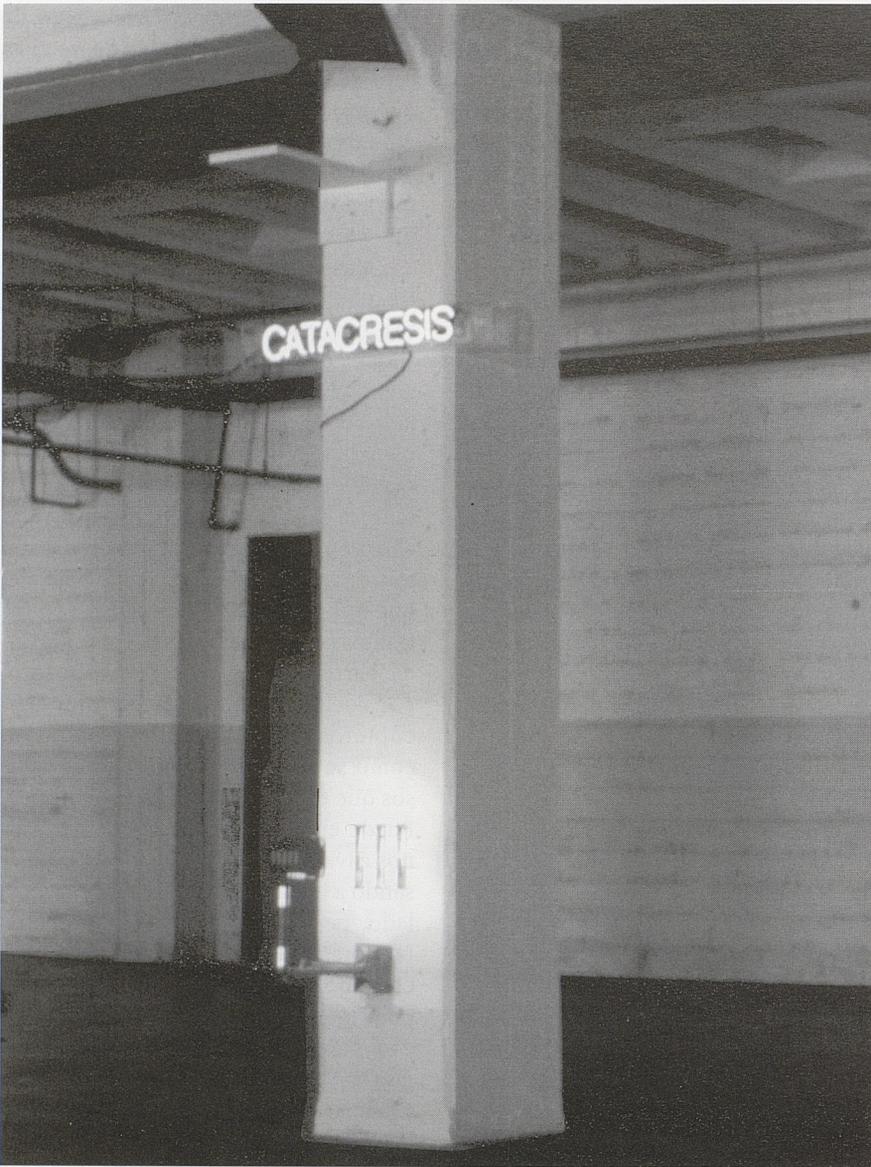
Es más que un juego lingüístico decir que los mayores performances ocurren, sin necesidad de artistas, en esta frontera donde todos los días, frente a las veinticinco casetas que controlan el paso de México a San Diego, se acumulan de 100 a 400 metros de coches. Para cruzarla, aun quienes tienen documentación eufemizan sus intenciones: "vamos de shopping", "llevo a mis hijos al Parque Balboa". Los agentes de la "migra", entrenados durante años en las artes del simulacro, saben imaginar lo escondido: "open the cajuela", "qué lleva atrás". Si el día está fácil, en se-

guida dejan seguir por el laberinto de bardas colocadas haciendo curvas caprichosas, como si el chofer tuviera que probar su aptitud para conducir.

Los otros días las filas no avanzan, y puede durar dos o tres horas la aglomeración inerte de coches, que parece una gigantesca instalación.

Más esquiva es la confrontación entre quienes buscan pasar sin documentos y quienes tratan de detenerlos. La "línea" de alambre que existía en los años ochenta, mil veces burlada, ha dejado su lugar a un símbolo rotundo: las planchas de acero que se usaron para pistas de aterrizaje en el desierto durante la Guerra del Golfo, reconvertidas ahora en kilómetros y kilómetros de un muro, apenas un metro más bajo del que hubo en Berlín. Respaldado en los tramos más vulnerables por una segunda barrera de columnas de cemento, por coches de la border patrol y helicópteros, desaniman la creatividad, como se ve por los graffitis más escasos que en aquel monumento europeo. Puede encontrarse a veces a cinco niños cavando un túnel de juguete, y pasando a jugar por breve tiempo del otro lado, pero predominan los grupos de hombres y mujeres que huyen, algunas con hijos muy pequeños, se esconden de la migra y también de policías mexicanos en bicicletas, que dicen perseguirlas "porque son las que vienen a robar a los que quieren pasar al otro lado".

Los centenares que siguen infiltrándose diariamente desconciertan a los constructores de muros, laberintos y sistemas láser de vigilancia nocturna. Pero tampoco del lado mexicano es fácil saber qué acciones pueden ser eficaces ante las multitudes que llegan de todas las regiones de México, la lucha entre cárteles que hacen de este punto el lugar de mayor narcotráfico hacia Estados Unidos, los asesinatos diarios de políticos, policías y ciudadanos comunes, nunca esclarecidos. En vista de la cantidad de películas, relatos periodísticos y la próxima filmación de una telenovela basada en este tipo de acontecimientos, el Ayuntamiento conservador de Tijuana consiguió a fin de agosto del Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial el Registro del "buen nombre de la ciudad" para protegerlo de quienes deseen usarlo en "publicidad y negocios, difusión de material publicitario, folletos, prospectos, impresos, muestras, películas, novelas, videograbaciones y documentales". No es difícil imaginar los trastornos que hubieran sufrido desde hace siglos con



políticas semejantes escritores como Shakespeare por situar sus crímenes en Dinamarca, o Bertold Brecht y tantos otros que también ubicaron historias espinosas en países que no eran el propio. La pregunta acerca de quién es el dueño del patrimonio se ha vuelto aún más compleja en esta época globalizada, en que gran parte del patrimonio se forma y difunde en las redes invisibles de los medios. Cuando las autoridades quieren convertirse en administradores de los imaginarios sociales, ¿qué les queda a los especialistas en este campo, a los artistas?

*In Site*, como su nombre sugiere, los invitó a actuar "en la realidad". Algunos aceptaron el desafío eligiendo lugares y procesos comunicacionales en que se construyen las imágenes de San Diego y Tijuana, y de una ciudad sobre otra. A Thomas Giassford se le ocurrió que en el Centro de Información Turística de San Diego, en el centenar de pantallas de video que exhiben las atracciones de esta ciudad, faltaba una de las ofertas: sus 117 canchas de golf.

Usó varias pantallas para exhibirlas, instaló mini campos de golf (tapetitos verdes con banderas de EU en cada hoyo) en el Centro y por toda la ciudad, y proyectó un video, *City of greens*, en el que actúa como agente secreto, con portafolio metálico encadenado a su muñeca, que no se quita ni para hacer el amor, huye por la ciudad donde los campos de golf proliferan en las antenas de teléfonos, en las azoteas de rascacielos y hasta en la cajuela de un coche, siempre coronados con la bandera de EU. Su fuga culmina en la frontera hacia México, donde lo espera la gigantesca bandera tricolor, semejante a las colocadas últimamente en la capital para afirmar el sentido nacionalista del país.

Algunos artistas utilizaron espacios en desuso. En el edificio semiabandonado, semireciclado, de lo que fue la fábrica Carnation, Helen Escobedo documenta los usos contrastantes de la leche. Convirtió la ex-lavandería en "desmanchadero" donde a las vacas se les quita lo oscuro, y, atravesando un

muro de cajas de leche descremada, se accede a la exhibición paródica de decenas de variedades de leches dietéticas, mitad reales, mitad inventadas, aunque siempre es arduo discernirlo en "un mundo donde la mitad de la población sufre hambre y la otra mitad está a dieta". El valor artístico de la muestra es "consagrado" por su título, *L'Ubre Mooseum*, en alusión paródica al museo francés donde aun se siguen formando imágenes de lo que son otros países representados en sus colecciones.

La representación dramática de la migración no se permite ironías en los murales de Chicano Park, espacio verde bajo tres autopistas que se cruzan, donde los habitantes latinos llevan años pintando sus modos de imaginar la historia épica de México y de California. Es distinto el enfoque de la brasileña Rosanna Rennó, quien ocupó vitrinas comerciales con grandes fotos de migrantes de todas las regiones de México, pero representando la tranquila cotidianidad de los múltiples oficios en que sirven a la población californiana: meseros, mecánicos, empleados en farmacias, maquiladoras, y mercados.

Hubo artistas que sintieron difícil apropiarse del espacio de San Diego, de sus barrios dispersos, conectados más que unidos por la autopista que va a la altura de los techos, ocultando la ciudad. ¿Por qué varios participantes —especialmente latinoamericanos— eligieron sótanos o garages para ubicar sus obras? A veces, funcionan como refugio, por ejemplo de los rollos de arcilla que Anna María Maiolino instaló con el deseo de recuperar, más allá o más acá del tráfico exterior, la intimidad con materiales primarios. En otras obras, el espacio cerrado acentúa el agobio de las metáforas inventadas para nombrar la frontera. La barda de acero, semejante a la frontera bélica imponente por EU, terminada en guillotina hecha por el colombiano Fernando Arias, que cae sobre un polvo blanco evocativo de las imágenes formadas internacionalmente sobre su país. Y, en una de las obras más potentes de este conjunto, el chileno Gonzalo Díaz colocó en un enorme sótano vacío, como estacionamiento de thriller, pájaros envueltos y módicos carteles de neón en 14 columnas, estaciones de un Vía Crucis, *La tierra prometida*, en el que las palabras que anuncian cada etapa son figuras de la retórica: metáfora, metonimia, hipérbole... Díaz dice que cada una de ellas podría encontrarse en los discursos sobre la frontera, lo cual

puede comprobarse en las diferencias estilísticas con que la representan los demás participantes, pero me parece que la ritualización de este espacio habla sobre todo de prácticas artísticas que buscan su sentido en catacumbas, parajes sórdidos y discursos secretos, protegiéndose de la furia o la asepsia de la arquitectura de San Diego.

Si estas alusiones elípticas o francas "huidas" del espacio urbano forman parte de lo que los artistas pudieron hacer con esta ciudad, ¿qué les ocurrió al querer apropiarse del espacio caótico, repleto, hipercontradictorio de Tijuana? "Al principio, casi todos los invitados de Estados Unidos querían actuar del lado mexicano, y la mayoría de los latinoamericanos en San Diego", dice Ivo Mesquita, uno de los curadores junto a Olivier Debroise, Jessica Bradley y Sally Yard. Los intentos por trabajar "con la comunidad" en un lugar extraño vuelven aún más patente la complejidad y las ambigüedades que implica salir de los museos. Patricia Patterson convenció a una familia en la popular colonia Altamira de que su casa mejoraría aplicándole vibrantes colores "mexicanos" (rosas, verdes, azules) y armando cuadros con fotos de álbum que hicieran presente la memoria familiar en las paredes. Marcela, la dueña, la dejó hacer: "pero le dije que después me tenía que pintar todo de blanco". "Cuando los vecinos veían la barda de la calle con una madera de cada color, me preguntaban si iba a poner un kinder. Luego fui comprendiendo el proyecto", dijo usando varias expresiones semejantes que la mostraban tan satisfecha como "informada" de las expectativas de quienes la entrevistábamos. Tan sorprendente como ente-

rarnos de que Patterson anduvo haciendo esto como "una búsqueda de lo indígena".

Mejor inserción revelaron las fotos de Allan Sekula, cuya elocuente policromía no sofoca lo que quieren decir rostros y escenas de Ensenada, donde el puerto fue comprado por coreanos para facilitar la exportación de lo que producen las maquiladoras, y de Rosarito, donde Hollywood instaló estudios en los que acaba de filmarse "Titanic": sus imágenes de alta tecnología corresponden al impulso industrial dado por capitales multinacionales a esta zona norte de México, al alarde de quienes rellotan aquí un vetusto barco ("precursor de una maquiladora incógnita") y prolongan las aventuras del imaginario blanco que iniciaron los conquistadores de California, los fugitivos de Hollywood siempre huyendo hacia esta frontera, destino utópico "de libertad infantil, donde las langostas pueden ser devoradas con ferocidad, donde los coches se manejan con imprudente abandono".

Al uso exótico de los coches se refirieron las obras realizadas por Betsabée Romero en la colonia Libertad de Tijuana y por Rubén Ortiz en San Diego. Ambas obras impresionaron tanto por su lograda compenetración con las culturas locales como por lo que su comparación sugirió acerca de las relaciones distintas de los sexos con ese símbolo masculino que son los autos. La mirada de Ortiz no renuncia a este sentido, pero lo sutaliza bajo la estética *low rider*, mientras la feminización ornamental de Betsabée, cubriéndolo con tela estampada y llenándolo de flores secas, que subraya la violencia al incrustar el coche en la tierra junto a la

barda fronteriza, induce a la vez significados lúdicos y dramáticos bien captados por los niños y niñas que jugaban con el coche y se complacían en ser fotografiados con este nuevo símbolo plenamente integrado a la colonia.

### Rediseñar el caballo de Troya

Marcos Ramírez Erre ha instalado a pocos metros de las casetas de la frontera, un caballo de madera con dos cabezas, una hacia Estados Unidos, otra hacia México. Evita así el estereotipo de la penetración unidireccional del norte al sur, y también las ilusiones opuestas de quienes afirman que las migraciones del sur están contrabandeando lo que en EU no aceptan, sin que se den cuenta. Es un "anti-monumento" frágil, efímero y "translúcido, porque ya nosotros sabemos todas las intenciones de ellos hacia nosotros, y ellos las de nosotros hacia ellos". En medio de los vendedores mexicanos circulando entre autos aglomerados frente a las casetas, que antes ofrecían calendarios aztecas o artesanías y ahora "al hombre araña y los monitos del Walt Disney", Ramírez Erre no presenta una obra de afirmación nacionalista sino un símbolo universal modificado para indicar la incertidumbre de un tiempo donde las imágenes de lo que somos se forman desde muchas direcciones extrañas. Una respuesta lúcida a quienes todavía creen posible establecer aduanas rígidas, proteger las ciudades y sus imágenes con decretos.

Tal vez las mejores metáforas que el arte puede proponer son las que problematizan los estereotipos de ésta

**Gonzalo Díaz, 1997. The Promised Land / La Tierra Prometida.** Instalación: *Vía Crucis* de figuras retóricas. Subterráneo del Children's Museum, San Diego, California. Fotografías: Paul Rivera



y de otras fronteras. En un mundo tan interconectado las innovaciones formales se instalan en un espacio cuando asumen sus ambivalencias, cuando hablan a los que viven allí, a los que atraviesan el lugar y van a otra parte, a los que se enteran de estos hechos por los medios. Las preguntas por el impacto que estas obras producen entre los habitantes locales encontraron que la mayoría ignoraba la existencia de *In Site*, y ante las obras con las que tropezaban sentían desconcierto a veces, placer otras, intriga o indiferencia. Varios periodistas e intelectuales locales que ya habían apreciado la edición anterior, en 1994, declaran que el mayor efecto de estas experiencias se da en las comunidades artísticas de Tijuana y San Diego. Corroboran esta repercusión restringida la mejor comprensión hallada en quienes visitaron las obras en centros culturales, o enmarcadas por un contexto "cultural".

Quizá un análisis más extenso, como el que estoy realizando sobre la recepción de este programa de instalaciones, permita confirmar en *In Site* lo que en los últimos años se ha vuelto habitual en gran parte del arte contemporáneo: más que apropiarse de espacios físicos, o intervenir en culturas o fronteras específicas, los artistas realizan obras transfronterizas, que transitan a la vez por los circuitos del arte y de los medios.

En los meses siguientes a esta exhibición casi todas las televisoras de México y varias de EU, que filmaron las experiencias de *In Site 97* y las difundieron por el mundo, están incorporando este conjunto de obras a la discusión contemporánea sobre cómo puede relacionarse el arte con la globalización y la interculturalidad. Una de las visiones innovadoras que estas obras proponen, especialmente trabajos como el caballo de Troya bicéfalo, es que las imágenes de los latinoamericanos sobre Estados Unidos, y de los estadounidenses sobre América Latina, se forman en el intercambio multidireccional. La misma estructura del programa *In site* -binacional por su administración y lugares de puesta en escena, multinacional por los países que los artistas representan- apunta a la superación de las prácticas estéticas concebidas como autoafirmación de la propia tradición nacional. Expresan esta tendencia del arte contemporáneo, pero con antecedentes en Shakespeare y aún antes, a imaginar excéntricamente lo que somos.

**LA EXPANSION DE LOS TROPOS: ARTE E INSTITUCIONALIDAD CULTURAL**

**Alberto Madrid**

Comentario a la muestra **Unidos en la Gloria y en la Muerte**, de Gonzalo Díaz, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Diciembre 1997

**EL ESPACIO COMO DISCURSO**

En *Unidos en la gloria y en la muerte*, Gonzalo Díaz sitúa al lector -espectador- en un ejercicio de mirada, cuya percepción debe deshabitarse del recorrido y la legibilidad a la cual está habituado respecto del Museo. La ocupación que hace de este espacio-discurso se puede leer como una sobreimpresión de textos, dicha operación la realiza mediante intervención de fachada e instalación de faena.

La escultura *Unidos en la gloria y en la muerte* de Rebeca Matte es apropiada por Gonzalo Díaz como un dispositivo de construcción de obra: En ella están contenidas las señalizaciones que son desplazadas. También se puede considerar a ésta como un tropo que permitirá la expansión del sentido que se debe leer estratificadamente.

**D-ESCRIBIR (DISPOSICION)**

Afuera-arriba. Desplazamiento del título de la escultura en la fachada del museo, letras de neón *Unidos en la gloria y en la muerte* sobre la inscripción en relieve *Museo de Bellas Artes*. (Pendones con anuncios de exposiciones).

Dentro-abajo. En la Sala Matta, a la entrada se encuentran los textos de presentación del autor y de la obra. (Otros: dato de reconstrucción de la sala e indicación de alto voltaje).

En la sala se han instalado en todo su perímetro tres corridas de alzaprimas de metal sobre la base de madera y un envigado del mismo material; entre las alzaprimas al modo de una veladura en letras de neón el texto: "*Se ha confiado más en la ley, en el juicio de los padres y en los sentimientos naturales. Cuando estos se extravían o faltan, la voz de aquella es impotente, sus prescripciones facilísimas de eludir y la esfera a que les es dado extenderse, estrechísima. ¿Qué podrían las leyes en materia de testamentos y donaciones, contra la disipación habitual, contra el lujo de vana ostentación que compromete el porvenir de las familias, contra*

*los azares del juego que devora clandestinamente los patrimonios?. El proyecto se ha limitado a reprimir los excesos enormes de la liberalidad indiscreta, que si no es a la verdad, lo más de temer contra las justas esperanzas de los legitimarios, es lo único a que puede alcanzar la ley civil, sin invadir el asilo de las afecciones domésticas, sin dictar providencias inquisitorias de difícil ejecución, y después de todo ineficaces".* Párrafo del mensaje de Manuel Montt en que solicita al parlamento la aprobación del proyecto de ley que contiene el Código Civil de Andrés Bello.

**LA CONSTRUCCION DE LA LECTURA (RECORRIDOS)**

La descripción diagramática de la disposición de los materiales y textos es reconstruida en los diferentes recorridos que van elaborando la legibilidad y su sentido. Parafraseando las operaciones de lectura que se realizan sobre la superficie de una página en la cual se va descifrando con el ojo y la mano, reproducen la reconstrucción de la obra en la escritura. "Escena gráfica".

Recorrido afuera-adentro. Vuelvo sobre la escultura de Rebeca Matte cuando indicaba que en ésta se encuentran en parte las claves de lectura. Gonzalo Díaz desplaza y emplaza en el Museo desde la lógica de la escultura en tanto representación conmemorativa y el uso del lugar. Dicha lógica le permite desarrollar su programa de resignificaciones. PRIMERO: La lectura de la fachada del Museo en cuanto a su carga histórica origen y función de su construcción, es decir, el Museo en sí es un texto, sobre éste a partir de la desconstrucción se apropia del título en un sentido alegórico; interviniendo el espacio real, el frontis en el cual escribe con luz el título de la escultura sobre la puerta del Museo Nacional de Bellas Artes y bajo el friso de la escultura de Guillermo Córdoba, *La alegoría a las bellas artes*. SEGUNDO: La desconstrucción de la escultura en su base, su emplazamiento problematiza el no lugar y, en la alegoría de la disociación entre el título y la obra, genera una expansión. La monumentalidad y carga conmemorativa señalada en la fachada como intervención de superficie del patrimonio será reconstruida dentro.

Recorrido interior. Las operaciones que realiza Gonzalo Díaz en la Sala Matta tienen que ver con la construcción. De ahí lo metomímico de los materiales. En otra extensión, el artista repara sus muros como continuación de la intervención de fachada o debe hacer toda una instalación de faena que le permita sostener la obra.

Recupero un texto que puede pasar desapercibido a la entrada de la sala: "*Esta Sala*

fue completamente reconstruida después del terremoto de 1985, gracias a la Fundación Consorcio Nacional de Vida. Febrero 1989". Otro dato: la existencia de la Sala Matta se debe al proyecto de expansión del Museo a cargo de Nemesio Antúnez, la cual siendo el subterráneo de éste es habilitada y queda con problemas de construcción. Entonces Díaz constructor se va "hacer cargo del lugar en que se expone" repitiendo su metodología de otras obras: *El jardín del artista*, 1993; *El estado de derecho*, 1995; entre otras. En ese sentido se ocupa de la monumentalidad y conmemoraciones. Viene al Museo a hacer una restauración del patrimonio y también a hacer un llamado de atención mediante la recontextualización del texto de Manuel Montt que funciona como una lectura sintomal en cuanto al papel del estado de crear las condiciones mínimas sobre el funcionamiento de este espacio de exhibición.

Necesario es recordar la función de las alzaprimas, lo cual está indicado en uno de los textos a la entrada de la sala. "Utilizado en la construcción para sostener niveladamente el encofrado del as bases de concreto mientras fraguan". ¿Qué es lo que nivela y fragua Gonzalo Díaz en el Museo?. Volveré sobre esto.

Recorrido dentro-fuera. Cuando el visitante sale desde la Sala Matta lleva otra mirada, de ahí que al remirar la fachada opera como limpieza de superficie. La sensación de no lugar pasa por la lectura del espacio en su totalidad. Otro dato; en la sobreimpresión de textos están los pendones de anuncio de exposiciones y su asociación con lo público y lo privado en términos del papel del mecenazgo en el arte. Frente al Museo hacia la izquierda se lee "La cultura es parte del desarrollo". Juego de palabras: o está aparte del desarrollo y de una institucionalidad que le permita desarrollarse o no posee lugar en el proceso de modernización que vive el país.

#### LA ENCICLOPEDIA DE LECTURA

Reutilizo la gráfica de la presentación de la muestra:

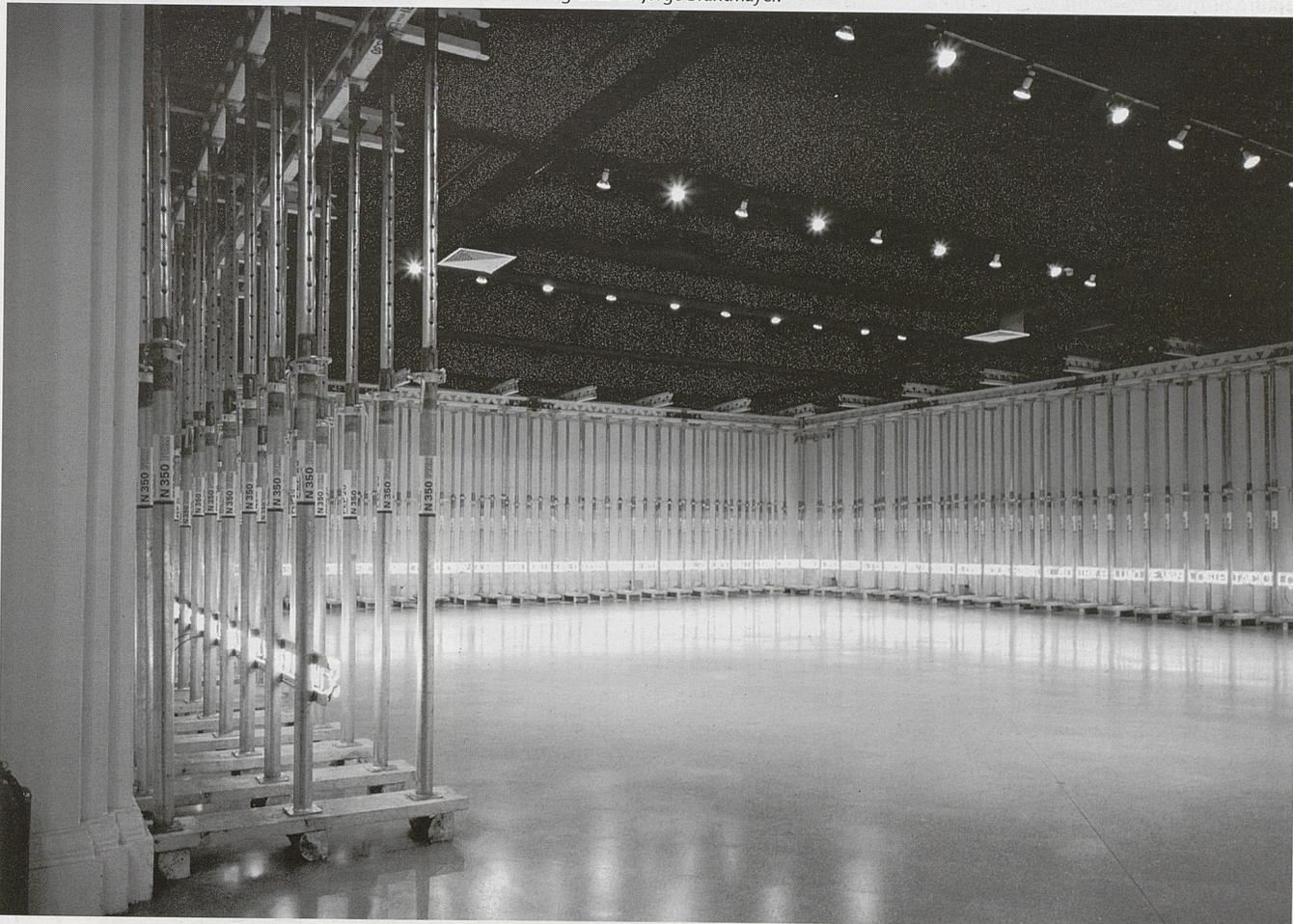
UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE  
GONZALO DÍAZ

En su descomposición y quiebres gráficos leo *Diccionario de Díaz - AZ-*. Que en otra torsión es revisar y recuperar el archivo de documentación con que Díaz desarrolla su metodología de construcción de obra como un enunciado escrito-visual (*Ponencia de artista*. Coloquio internacional de in-

vestigación en artes plásticas, Escuela de Arte PUC. 1995). Pequeña enciclopedia de documentación, selección de materiales que son citados en sus trabajos: texto, imágenes y definiciones que recontextualizados operan como "la determinación de campo" y las relaciones de construcción de carácter analítico. Cito dos imágenes. Una del desierto, sobre éste texto: "La fachada y la planta configuran un acto de enunciación monumental que señala el alcance de la transferencia informativa. El hall del Museo es una extensión de la invención aristocrática del arte chileno, habilitada como espacio de recreación del orden de las familias". Dos; en la otra página una fotografía de la inauguración del Museo Nacional de Bellas Artes, en el pie de foto alude al terremoto de 1985 y el daño de su estructura, situación sobre la cual llama la atención la instalación de faena.

Recupero este material como una especie de arqueología de las operaciones de intervención y del emplazamiento que realiza Díaz. La instalación obedece a un plan de reutilización y resemantización del cuerpo de obra o, en otro sentido, como un hipotexto que recontextualizado en el Museo problematiza la diferencia "entre el espacio de arte y el espacio de lo que no es arte".

*Unidos en la Gloria y en la Muerte*, de Gonzalo Díaz, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Diciembre 1997. Instalación en Sala Matta e intervención de la fachada del Museo. Fotografías de Jorge Brantmayer.



En otro giro, la ocupación es un acto de (re)construcción respecto de las condiciones de exhibición y del rigor curatorial.

#### LA LECTURA Y EL REFERENTE

He reiterado en este comentario respecto de *Unidos en la gloria y en la muerte* el nombrarla como ocupación, lo digo en el sentido que la obra es emplazada en un lugar que tiene como finalidad (entre otras) la conservación de obras. En el caso de ésta en cuanto a materialidad, quedará el registro fotográfico y la edición del catálogo-libro al cierre. Creo leer un gesto de atención en relación a un cierto estado de cosas en materia cultural y la política de gobierno respecto de ésta. No deja de ser sintomático que en el momento del cierre de la exposición se reúna la *Comisión Asesora Presidencial en Materias Artístico-Culturales* encargada de elaborar un informe y proyecto de una institucionalidad cultural. Por otra parte el éxito de venta del libro de Tomás Moulian, *Chile actual: Anatomía de un mito*. No entraré sobre lo obvio, pero sí extensivamente me permito señalar *Unidos en la gloria y en la muerte* como una obra pública, de ahí su intervención en lo monumental en términos de preocupación por lo patrimonial. Y en ese sentido se puede hablar de ésta como una obra política, en tanto construcción de obra como lectura política. El emplazamiento de esta última excede al Museo apuntando al rigor de construcción de obra en el espacio de arte.

En relación a lo primero. Recitar un texto a la entrada de la Sala Matta: "*Sostener la precariedad cultural del espacio Museo que apenas resiste la fragilidad de su presupuesto*". Lo segundo, efecto de reordenamiento de problemas de producción de obra sobre "el estatuto de la instalación".

Vuelvo sobre la pregunta enunciada: ¿Qué es lo que nivela y fragua Gonzalo Díaz? Me parece que alegóricamente alude a la suspensión de la enunciación, los referentes significativos tienen que ser descifrados como un acto de limpieza y construcción para dar cuenta de una coyuntura. Recuerdo que la expresión coyuntura se utilizaba en los años setenta en los análisis políticos, de ahí que proponer *Unidos en la gloria y en la muerte* como obra pública en otra extensión como ocupación, al modo de las "tomas de terreno", aludiendo a la habitabilidad de la casa del arte, sobre la ausencia de condiciones mínimas de exhibición y por ser literal, a propósito de otro texto, la indicación de "alto voltaje" de la Sala Matta se podría leer como la necesidad de un Andrés Bello que dicte un Código Civil de la Cultura.

### DIVISION DEL TRABAJO, SENTIDO Y AUTORIDAD

**Carlos Pérez Villalobos**

Presentación del Catálogo de muestra **Unidos en la Gloria y en la Muerte**, de **Gonzalo Díaz**, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 28 de Enero de 1998

¿Qué hacer? –pregunta ineludible a la hora de encarar una tarea, pregunta que comporta un estado de indecisión, de suspenso, y de cuya respuesta dependerá la acción a seguir. Esa pregunta –título de un panfleto de Lenin– fue el nombre de una obra de Gonzalo Díaz que precursa directamente ésta, la actual exposición que ya se clausura en el Museo, y cuyo catálogo, su presentación, es el motivo que convoca esta cita. ¿Qué hacer?, pregunta que está a la base de esta exposición y de la que esta exposición es la respuesta. ¿Qué hacer?, pregunta que está a la base de los textos de este catálogo: ¿qué hacer, a la hora de escribir sobre Díaz, sobre lo que Díaz hizo? ¿Qué hacer?, pregunta que me hago ante la tarea de presentar un catálogo, este catálogo? ¿Qué hacer?... De esa condición dubitativa –y en ella se está de lleno cuando ningún aval garantiza los pasos a seguir– se sale únicamente apostando. ¿Qué hacer *unidos en la gloria y en la muerte*?

Empezaré abordando la portada del catálogo. Ninguna seña explícita de identidad hay en ella –ni título, ni autoría, ni marca editorial. Sólo la fotografía de corte a corte de la fachada del Museo. Esta, recortada sobre un cielo nocturno, aparece revestida de una verdosidad asociable al retorno de la muerte –o de la muerta, tal como la imaginó Hitchcock en su *Vértigo*. Ningún texto se sobrepone a esa fotografía, y ello porque la marca decisiva está inserta, contenida, en el mismo frontis del museo. A saber, la intervención que Gonzalo Díaz ha realizado de entrada, sobre la entrada: la frase "Unidos en la gloria y en la muerte", que es el título de la exposición, blasona en letras de neón la portada del Museo y su divisa luminosa brilla como el único texto que contiene la portada verdosa de este

libro. No, pues, la tapa del catálogo, sino el museo –su portada– es soporte de texto. El hecho no es menor: impone desde ya el argumento del trabajo de Díaz. Título y gesto a la vez, esa marca de neón hace ostensible la operación que define la apuesta que este catálogo registra y glosa.

Así, la intervención que la fotografía registra es la marca registrada con la que Díaz se apropia del Museo, de su cara exterior, sobreponiéndole al nombre de su identidad –Museo Nacional de Bellas Artes– otro nombre, el que Díaz ha recogido del plinto de la escultura que se antepone a la entrada, y cuyo significado, por enigmático, queda abierto a la interpretación. El texto de Roberto Merino, el primero del catálogo, trabaja en este terreno, recurriendo al motivo del monumento de Rebeca Matte –Icaro muerto en el regazo de su padre Dédalo, escena en cuyo mito se entrelazan cuestiones centrales: técnica y naturaleza, elevación y caída, Ley del padre y castración. Se tiene, pues, que la fotografía del Museo que hace de portada no necesita señales de identidad porque tales señales están inscritas en el Museo fotografiado: tenemos el título de la obra, tenemos la sustancia de su operación; tenemos, también, el registro de una marca, una firma, una marca registrada, esto es: un autor, porque el neón de la letra es hace tiempo, en el campo de las artes visuales en Chile, la letra identificable de la firma Díaz. Quiero decir: Díaz –como lo explicita el segundo texto, el de Justo Mellado, que historiza el imaginario de su producción– ha hecho del neón parte de su trama, de la trama de ese trabajo que lo erige como autor; se ha apropiado del neón transformándolo en signo de su cuerpo autoral, de su lengua. ¿Cómo alguien podría, dentro del campo de las artes visuales en Chile, hacer uso del neón, sin empujar por desviar, citándolo o parodiándolo, el trabajo de Díaz?

Pero no es sólo el injerto de la frase de neón lo que en la fotografía identifica este trabajo. También la balastrada del edificio es un signo alusivo desde que Díaz expuso el balaustro, en un trabajo de 1988, exhibiéndolo en su proceso artesanal de producción, como la unidad mínima de la retórica ornamental del poder, de sus ínfulas, como bien dice Oyarzún. El edificio mismo, intervenido por la firma de neón, es leído así, ya desde su balastrada, como signo del discurso que instituye a la nación y cuya

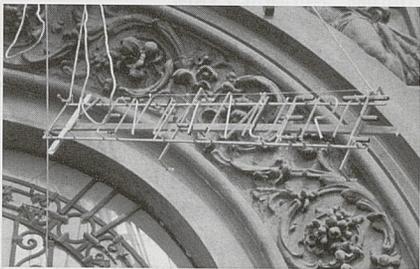
base es la letra de Andrés Bello. El orden simbólico que nos sujeta como chilenos, que nos inscribe como sujetos, tiene su escenografía en la arquitectura de la institución de la República, de la que este Museo forma parte. El orden simbólico es retraído, así, a las condiciones de producción de sus unidades mínimas. La configuración técnica, política, jurídica, estética, de la institucionalidad queda aludida, a través de una gestualidad minimal, como el efecto de una retórica material, la cual para fraguar exigió, como toda edificación, de una ortopedia cuyo destino es desaparecer una vez que el edificio endureció, esto es: se instituyó. Esa ortopedia es el alzaprime: ya no el suplemento ornamental (el balaustro) sino que el suplemento en estado puro: aquello que sirve de ortopedia a la construcción –a su fragua– para desaparecer una vez cumplida su función. Suplemento es-

tructural, se diría, estructura del suplemento, el alzaprime es el injerto, material y metafórico, central de la operación de lectura de Díaz: pone de manifiesto aquello sin lo cual esa construcción es imposible. El alzaprime queda, gestualizado por Díaz, como el dispositivo metafórico de aquella condición necesaria de construcción sobre cuya desaparición se erige el edificio material y simbólico. Literalmente, el alzaprime hace posible la erección del edificio material; metafóricamente el código de Bello es lo que hace posible la erección del edificio simbólico. La letra de Bello, codificador de la Ley, es el alzaprime del orden simbólico nacional –una de cuyos signos enfáticos es el edificio en el que nos encontramos ahora. La intervención de Díaz, su lectura, hace retornar el reprimido sobre el cual el Museo se construye, haciendo trabajar en él, dentro de él, aque-

llo que siendo condición constructiva de su texto éste ha dejado fuera, ha exteriorizado, para constituirse.

La labor de Díaz no es, como se ve, la del "bricoleur", que desvía el uso convencional de prestados elementos heterogéneos, haciéndolos jugar en un nuevo sistema de funcionamiento. Se trata de una operación más compleja. Díaz no desvía el funcionamiento de los elementos que manipula –aunque este verbo es, como veremos, equivocado–, sino que, más bien, hace visible, en registro simbólico, ese mismo funcionamiento. Digámoslo mejor: hace visible, a través de poner en funcionamiento ciertos dispositivos, la escena latente sobre cuya represión se erige el orden simbólico que nos inscribe como sujetos. De esto se ocupa bien el cuarto texto del catálogo, el de Pablo Oyarzún. El cuarto texto, decimos, porque según el

*Unidos en la Gloria y en la Muerte*, de Gonzalo Díaz, intervención de la fachada del Museo. Fotografías de Jorge Brantmayer.



índice de esta publicación, cuyo editor es el mismo Gonzalo Díaz, el tercer contenido del catálogo es el registro fotográfico que Jorge Brantmayer hizo del trabajo "Unidos en la gloria y en la muerte". Así, pues, entre los textos de Merino, de Mellado y el de Oyarzún, el registro fotográfico, la edición visual, de la escenografía de Díaz, que es, como ya se deja adivinar, la puesta en escena de una lectura.

¿Qué se trae entre manos el trabajo de Díaz? Si escuchamos este giro literalmente, deberíamos decir que Díaz nunca se trae nada entre manos. No obstante su trabajo ostente, tanto en su concepción como en su ejecutoria, una competencia técnica y constructiva impecable, nada hay en su gestión que tenga que ver con la manipulación, con el trabajo manual, con la excelencia artesanal, con los prestigios de la mano maestra, asociados tradicionalmente al artista —al pintor o al escultor. Sabemos que, durante este siglo, esta tradición está atravesada y puesta en crisis por lo que alguien llamó "la opción analítica del arte moderno" (Menna) y cuyo motivo es, antes que nada, hacerse cuestión sobre el arte mismo, su institución, su mito, su concepto. Díaz, trivial es decirlo, pertenece a ese linaje que va de Duchamp a Kosuth, pero que tiene —y esto es menos trivial— a Bernini y a Wagner entre sus antecedentes más densos. El artista como aquél que concibe una idea que se despliega estéticamente, esto es: sensiblemente, a través de dispositivos materiales que se disponen ante la mirada como un espectáculo. Así concebido, la especificidad del acto artístico no reside en la construcción, en la realización material, del espectáculo —que puede ser encargada a los artesanos y expertos que corresponda—; el acto artístico es el de la concepción y proyectación de una idea —de un experimento mental, en palabras de Galileo—, a lo que se agrega la acción de su puesta en curso a través del mandato, cálculo y administración por parte del artista. "Pintura por encargo" (1985) fue el título de un trabajo de Díaz, en el que éste se retrataba. El artista, pues, como "arquitecto", escuchado este nombre en su etimología, como el que proyecta y manda; manda, autorizado por el proyecto de su autoría, a los encargados de realizarlo materialmente. Todo esto compromete una reflexión sobre la división del trabajo, como origen del

sentido y de la autoridad, esto es: la división del trabajo como sostén del ordenamiento social, jurídico, ideológico de una cultura, de su configuración simbólica. La exposición de Díaz compromete esta reflexión y la pregunta política, ética, metodológica, epistemológica que comenzábamos recordando —"¿Qué hacer?"—, toca de lleno este punto. La palabra "exposición", sin embargo, asoma inadecuada.

El trabajo de Díaz no se expone en el Museo —éste no es el espacio que Díaz ocupa para exhibir su obra reunida. Ese trabajo, diríamos mejor, expone al Museo, lo exhibe a la lectura, lo dispone como texto, indisponiendo su trivialidad, la previsibilidad de su formato, la inercia de sus disposiciones. A fuerza de relevarlo, esto es: suspenderlo y destacarlo a la vez, la intervención pone de manifiesto al Museo como institución, como conjunto de disposiciones, como ley, y, al mismo tiempo, suspende su autoridad, dejando a la vista su frágil sostén. Díaz, con su injerto exterior, a la entrada, y con su injerto interior en el subsuelo, ha convertido el edificio del Museo —y lo que representa, a saber: la institución del arte en Chile— en texto a leer, en soporte de lectura. La acción Díaz es, principalmente, pues, una acción de lectura cuyas hipótesis son —y éste no es un mero juego verbal— las prótesis que Díaz injerta en el edificio, en el texto a leer. Lo que el catálogo edita, lo que sus textos leen, es la lectura —las prótesis de lectura— que Díaz sobrepone al Museo, a la trama del poder en que su institución se inscribe.

Proponiendo el poder como representación y darlo como texto a leer, Díaz, al mismo tiempo, expone la acción apropiativa de su lectura. La dimensión performativa de ésta hace ostensible su firma: para la memoria, la fachada del Museo habrá agregado para siempre la inscripción de la letra de Díaz y su interior difícilmente se podrá zafar de la huella de ese hipogeo en estado constructivo en el que fue convertida su sala Matta, iluminada por la letra secretamente operante de Bello. "Una función del arte —escribe Borges— es legar un ilusorio ayer a la memoria de los hombres". Para la memoria, repito, la gestión Díaz queda no como una obra exhibida en el espacio del Museo, sino como el Museo transformado por una hipótesis —por una prótesis— de lectura. Díaz no

expuso en el Museo, Díaz se expuso en el Museo, exponiéndolo. He ahí el rendimiento de su acción. Su apuesta política. Es por eso que la portada de este catálogo no es otra cosa que el registro fotográfico de la fachada blasonada por la frase que, reescrita en neón, Díaz ha hecho suya, así como ha hecho suya también la letra de Andrés Bello. De ese gesto, de ese gasto, de esa gestión, de su memoria, el Catálogo es la edición. Quiero decir: este libro es indiscernible de la gestión de ese gesto. No viene él a guardar el testimonio de una obra, ser su testigo. Viene a completar su operación. La acción Díaz es, principalmente, lo hemos repetido, la acción de una lectura; el gasto de ésta, su puesta en escena, el efecto de una gestión —no de una manipulación: Díaz, el interventor Díaz, proyecta y manda, administra recursos, no mete mano, gobierna. Los textos de este catálogo son textos por encargo, fueron mandados a hacer antes de la ejecución material del proyecto. No son, pues, la lectura de la puesta en escena que nosotros ya conocemos. Son, cada uno a su manera, el despliegue escritural de la ideación de Díaz —su plan, su plano, su proyecto de obra. Si imaginamos a Díaz como arquitecto y jefe de obra, como compositor y editor de su proyecto, podemos imaginar que quienes escribieron por encargo para Díaz son los primeros glosadores de un plan, de una partitura que no ha sido ejecutada aún —y sigo aquí una figura musical que me sugirió el mismo Gonzalo. Los textos que leemos ahora, nosotros que ya hemos presenciado la ejecución, son pues la interpretación previa y serán su inscripción posterior: la obra de Díaz habrá sido, para la memoria, lo que registra fotográficamente este catálogo y lo que se pone a trabajar en estos textos. Esa obra será mañana lo que este catálogo presenta. En este sentido, el catálogo no sólo edita un conjunto de textos que glosan y documentan la obra, sino que son la edición final de la misma. Lo que se pone a trabajar en ellos es el cuento de Díaz —su plan de lectura— y, así, los textos son cuentos sobre un cuento. Desde ahí, la puesta en escena, el gesto material de la obra, parece un suplemento, un incidente, un mero alzaprima. Y lo es. Sólo que —así lo demuestra Díaz, esa es su prótesis de lectura— el suplemento —el alzaprima— es justo el fantasma, el reprimido, que la lectura debe hacer retornar para construir un nuevo texto. Esa es al menos la idea.