APUNTES SOBRE LA EXPOSICIÓN DE UNA SELECCIÓN DE OBRAS DE LA COLECCIÓN PEDRO MONTES EN EL MUSEO DE ARTES VISUALES

21 DE MARZO AL 14 DE JUNIO DE 2015
SANTIAGO DE CHILE

PRIMERA ENTREGA

I.- PALOTES

En el periódico La Tercera de la Hora de Santiago de Chile del 6 de septiembre del 2010, Rodrigo Miranda -periodista cultural- publica una entrevista realizada a Eugenio Dittborn, a propósito de su exposición de Pinturas Aeropostales en el Museo de Artes Visuales. En la introducción de las preguntas, Miranda señala dos cosas que son de interés para la determinación del carácter de una polémica-de-obra que tiene lugar en la coyuntura plástica chilena de 1983-1987. Lo primero que sostiene es que "en 1974, Eugenio Dittborn decidió no dibujar más a "mano alzada" y creó una "mano ortopédica" -una expresión de Enrique Lihn- compuesta de instrumentos de dibujo técnico con el objetivo de reprimir cualquier emotividad de su gesto". Y luego le pregunta a Dittborn sobre el cambio de estrategia que le significa dejar de trabajar con "obras pesadas". Ni siquiera menciona la noción antagónica de "obras livianas". Dittborn le responde de inmediato que esas obras pesadas eran in-transportables. Y agrega: "Mi último trabajo importante realizado sobre una superficie tan pesada como extensa y tan rígida como frágil fue mi envío a la Bienal de Sídney en abril de 1984".

La afirmación de Dittborn sobre el abandono del dibujo a mano alzada es preciso tomarla en lo que vale; es decir, que jamás dejó de dibujar a mano alzada (en el privado de su producción de obra), mientras realizaba su programa ortopédico (de disposición pública). Más bien, hay que entender que en paralelo, la ortopedia vigilaba el alzamiento de la mano y que este último se regulaba de acuerdo a unos procedimientos rigurosos, que tomaban el trazo como unidad gráfica mínima de enunciación.

"LET US SEE IF YOU CAN BE AS GOOD AS ME." es una pieza de Dittborn, realizada (aprox.) en 1987. La primera dificultad que debe ser sorteada es que se trata de un envío por correo; es decir, de una carta dirigida por Dittborn a un miembro de la comunidad artística santiaguina, con quien está debatiendo acerca del carácter de su propio trabajo, hasta ese momento. Dittborn responde a través del envío por correo de un dibujo, haciéndole saber a su destinatario cual es su "escena de origen", donde el "palote" es la marca de una retracción sentimental. No hay narración epistolar, sino una disposición de signos que deben ser leídos por el receptor como un manifiesto ideo(pro)gramático. Esta es la razón de por qué señalo la existencia de una polémica desplegada desde las obras, poniendo de relieve los términos de un conflicto formal. Mi propósito es entregar antecedentes suficientes que permitan reconstruir la escena de la polémica referida, prefigurando las pruebas que me autorizan a sostener que el Sistema Dittborn precede no solo cronológica, sino conceptualmente a la instalación de la estrategia de la "aeropostalidad", que desde hace algunos años a esta parte se ha convertido en el canon interpretativo acerca de la obra dittborniana. Resulta sorprendente, en este sentido, que todos los críticos que han acudido a aportar su auxilio a la preeminencia de la "aeropostalidad", desestimen el período de formación in(d)icial de la obra dittborniana y omitan sistemáticamente las pruebas que demuestran la existencia de un proceso de construcción de obra, cuya modelización ha resultado ser ejemplar para la constitución de un nuevo campo de productividad en la escena chilena.

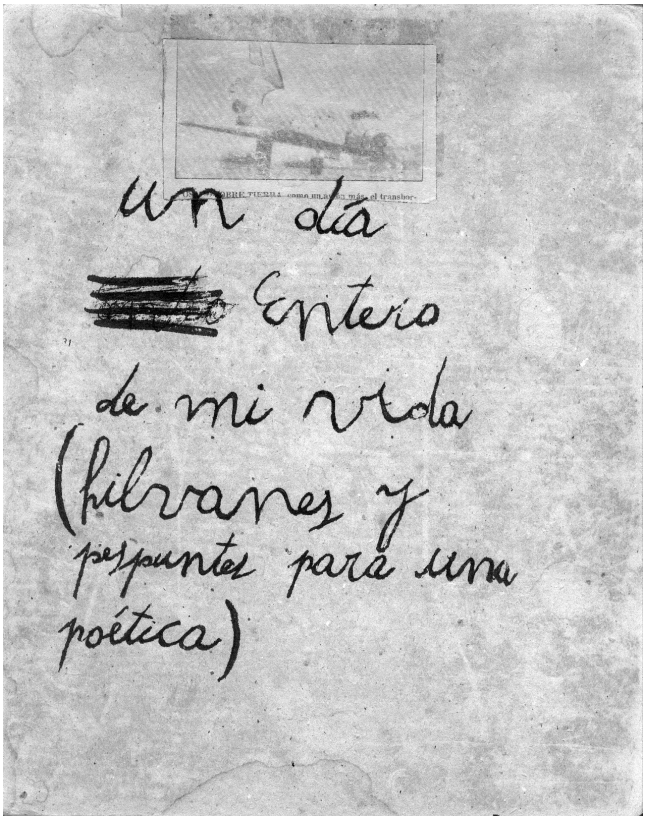
Sobre una lámina de cartón -que ha servido de soporte a un block de papel borrador fiscal-, Eugenio Dittborn dispone una serie de palotes, marcados no directamente por un lápiz, sino que su intervención ha sido mediada por la aplicación de un papel calco que ha cubierto la lámina de cartón, sobre el que se ha ejercido la presión de un lápiz. Una vez retirado el papel calco aparece la inscripción resultante, producto del traspaso. Este gesto apela a enfatizar el valor que tiene para Dittborn el "argumento del traspaso" como un momento técnico de proyecciones conceptuales, en el que Dittborn se invierte para construir una distancia crítica, a través de la cual ratifica su preocupación por

Eugenio Dittborn, c.1987.

las ortopedias del traspaso mecánico de la imagen. Sin embargo, la distancia se ha construido al dejar en evidencia la ausencia del papel original que es colocado sobre el papel calco. De este modo, Dittborn instala la preeminencia del papel que hace (la) falta, para autorizar el rol sustituto del papel carbón que es, por así decir, ascendido a un rol de "original". Y luego, el propio papel carbón es dejado de lado, excluido, deportado, como si se constituyera como "la prueba de una prueba" que ha sido preciso escamotear, para dejar en suspenso el andamiaje tecnológico de la memoria gráfica como la iniciativa de un traspaso habilitado por sus propias condiciones de registro y de reproducción.

Un palote es un trazo recto y vertical de escritura que se realiza en papel pautado cuando se está aprendiendo a escribir. Sin embargo, en esta lámina de Dittborn los palotes están inclinados, un poco hacia la derecha, como si anticiparan la condición de una impresión tipográfica en itálica.

Resulta sorprende cuánto los críticos de la posteridad cercana omiten la sobredeterminación tipográfica en la obra editorial de Dittborn. Es decir, en una obra que se concibe a sí misma como una gran puesta-en-edición, que articula el carácter "combinado y desigual" de las políticas de transferencia. En alguna ocasión, cercano a la fecha de que hablo, Dittborn declara "no pinto, imprimo". Lo que equivale a decir, "yo transfiero". De ahí, su afección por la letraset y los dispositivos de traspaso gráfico, sobre todo en 1981, cuando edita un libro magistral, que jamás ha sido publicado: UN DIA ENTERO DE MI VIDA.



Eugenio Dittborn, c.1981. Portada proporcionada por CEDOC-CCPLM.

Mi hipótesis es que en este libro, comenzado en 1979 (aprox.), Eugenio Dittborn expone la "teoría" que sostiene su "sistema de obra", desplegando sus argumentos scrito-visuales sobre una materialidad que recusa la ideología del "papel blanco", al hacer empleo de los papeles de más baja calidad, tales como papel de envolver, papel secante, papel semi-acartonado (que en Chile tomaba el nombre de "papel carátula"), cartón gris, por mencionar algunos. En Dittborn, es preciso situar la importancia que adquiere el cartón piedra, que es el cartón de más baja calidad; pero sobre todo, porque es el

producto que más se acerca al secado de una pulpa grosera, todavía tibia al pasar por los rodillos de la máquina en el molino de papel. Pues bien: sobre estas páginas, Dittborn evoca la teoría de Locke según la cual el hombre carece de ideas innatas. Lo cual constituye una humorada teórica para insistir en el hecho de una página en blanco está sobrecargada de sentido; que en definitiva, no existe la página en blanco, sino esta página sobre la que la cultura ya ha sancionado su existencia, como superficie de recepción de los fragmentos y recortes de revistas, fotocopias de fotografías encontradas, fotocopias de fotografías de fragmentos de su propia obra, fotocopias de fragmentos de libros, sobre las cuáles escribía (o hacía escribir) con pluma y con tinta china, a veces roja, a veces negra, refranes y lugares comunes. En otras páginas, escribía a máquina (en alta), textos descriptivos sobre las condiciones de producción del propio libro, así como transcripciones de algunos textos de Ronald Kay, poeta y escritor que había escrito, ya en esa fecha, los más relevantes textos sobre su obra de 1978-1980.

En relación a lo que interesa para mi propósito, hay decenas de páginas en las que Dittborn transcribe a máquina, utilizando una IBM eléctrica "de bola", cuyos modelo disponía de un carrete que contenía una cinta de carbón y una cinta correctiva. Sin embargo, la cinta de carbón tenía un problema de seguridad, ya que podía leerse en la cinta el texto que se había escrito, ya que las letras aparecían claras sobre un fondo negro. Por esta fecha, podemos encontrar obras de Dittborn en las que emplea la cinta de estos carretes, disponiéndolas como "pie de página" a título de zócalo de la imagen.

En la lámina de los "palotes", de 1987, Dittborn escribe el título con esta máquina, en mayúsculas, y deja en minúscula la frase "una calcografía de eugenio dittborn". En 1987 reproduce el mismo gesto programático ya planteado en 1981, en UN DÍA ENTERO DE MI VIDA, pero invierte los términos, en que ocupa como firma efectiva la escritura mediante el empleo de una IBM eléctrica y deja para la argumentación pre-textual el efecto de lo "hecho a mano", mediante los palotes inclinados puestos allí para señalar la inexistencia de una pauta.

En los cursos de dibujo en la escuela de arte (antigua) se hacía completar a los estudiantes de primeros años, cuadernos enteros de "palotes" a mano alzada, de diversos grosores, como ejercicio elemental. Esta costumbre dejó de ser practicada hace muchos años. Pero recuerdo que los estudiantes debían llegar cada lunes con miles de "palotes" -de distintos grosores- dibujados durante la semana. De ahí la importancia de los "palotes" en los comienzos de la caligrafía, en el entendido que escribir, en el fondo, es practicar un tipo de dibujo especial, indicial e inicializante.

Para terminar, Dittborn hace referencia a un espacio de "restricción ejemplar", como es el espacio carcelario, pero no emplea el trazo horizontal que marca la completación de un periodo, dejando establecida la hipótesis sobre la propia práctica del dibujo y de los procedimientos que le corresponden, como un espacio de "restricción ejemplar". Lo que importa, en la coyuntura de 1987, es el recuerdo del uso programático del palote, en Dittborn, para designar la eficacia de su propia "escena de origen". (En todos sus trabajos, esta cuestión está presente: lo nuevo es el acontecimiento de un retorno; que es el retorno de los problemas que ha planteado en su libro de 1981).

El trazo "a mano alzada" es la sola novedad que Dittborn puede afirmar en el debate cifrado que sostiene con otros artistas, en la coyuntura de 1988, en el momento de preparar su exposición de Pinturas Aeropostales en el Centro Cultural Miraflores, de Lima. Sin embargo, se trata de la mano alzada en "su grado cero" de expresión. Eso es un "palote": escena de origen de la escritura. Todo eso posee, en el sistema dittborniano un lugar eminente, siempre habilitado por una mediación; de ahí que los "palotes" sean realizados sobre papel calco, porque con esto remite a la asociación con el

sistema fiscal de la reprografía. Lo que la dictadura militar ha puesto en crisis es el modelo de la fiscalidad anterior, sobre cuyo soporte gráfico Dittborn re-edita los indicios de una memoria averiada, en cuya reproducción el papel (del) Original ha desaparecido.

El papel calco juega su rol en el universo de la dactilografía, realizado en un espacio de oficina pública. Esta es una sutil y distante referencia del artista a la situación de exclusión, de represión de la experiencia sensible que afirma las relaciones del ciudadano con la administración del Estado, que ya no es más su espacio de recurso "providencial". De ahí, la necesidad de marcar a mano alzada sobre papel calco, para dotar al gesto individual de un carácter burocrático fundamental que insiste en el deseo de un regreso al origen de donde provenían, en la democracia, anterior, todas las inscripciones institucionales.

Durante la dictadura, los artistas como Dittborn se empecinaron en poner en evidencia las faltas infringidas a la matriz, como noción, para contrarrestar las iniciativas de aniquilación material y simbólica de las memorias anteriores que el régimen militar se había propuesto borrar. De ahí que en la coyuntura de fines de los setenta, fueran usuales -en los artistas chilenos- las referencias al sistema del grabado clásico, siendo éste un campo de operaciones desde donde se podía ejercer la crítica política, apelando directamente al diagrama implícito que habilitaba su propia memoria tecnológica. Esto coincidiría con una fobia pictórica que sería la característica de una coyuntura en que la pintura sería calificada como una práctica reproductora de una impostura constitutiva, en el arte chileno.

La copia de un documento permite que haya envío de un original, al momento que las copias se distribuyen en diversos archivos, constituyéndose en documentos de prueba. Al dibujar los "palotes" a través del papel carbón, Dittborn le atribuye a su dibujo el rol de una prueba para un "original extraviado".

Ahora bien: esta pieza de la que me ocupo es indicativa de una polémica específica, que no va a ser percibida por el conjunto de la crítica que va a resolver a nivel de obra. Al dibujar en papel calco sobre la lámina de cartón de bloc de borrador, Dittborn hace una referencia material degradada y paródica de un modelo de trabajo con el cual Gonzalo Díaz ha operado desde 1985. Me refiero al modelo del "bloc mágico", al que hago referencia en un texto que escribí sobre la obra de Gonzalo Díaz, KM104, exhibida en junio de 1985 en Galería SUR.

No es necesario describir aquí en qué consiste el "bloc mágico". Existe una similitud entre el modelo original de este "bloc" que da curso a un análisis de esa obra de Díaz y la "copia" (documento probatorio) a través de la cual Dittborn realiza una cita sarcástica del extravío del "original" de Díaz, que ha sido realizado mediante impresión serigráfica. Dittborn le hace recordar que se puede habilitar traspasos mecánicos simples a través de la intermediación de un material de transferencia (papel carbón) sobre el que se puede intervenir a "mano alzada". En cierta medida, el argumento de Dittborn apunta a declarar que Díaz carece de un original de referencia lo suficientemente consistente y le recuerda que la serigrafía corresponde a un dispositivo más de transferencia, y que si se trata de hacer la memoria de las transferencias en el arte chileno, ya debiera saber a quién remitir la deuda.

Esta no es la única mención a Gonzalo Díaz. El título de esta lámina es "LET US SEE IF YOU CAN BE AS GOOD AS ME" y es una transformación del título de la obra que Gonzalo Díaz envía a la Vª Bienal de Sidney, a la que ambos asisten, formando parte de un curioso envío chileno, en el que participan Díaz, Dittborn y Dávila. Curioso, por el triángulo de exclusión que se configura como soporte de un envío a una bienal que tiene como eje la proposición "Símbolo Privado: Metáfora Social".

Entenderé por triángulo de exclusión formal la ausencia de complicidad

epistemológica entre los diagramas de obra de los artistas mencionados. La coherencia de un envío a una bienal, teniendo como curadora nacional a Nelly Richard, hace pensar que los artistas debieron haber sido otros, si uno se atiene a lo que es dable esperar como reflejo de la posición teórica que la propia crítica de arte ha elaborado para instalar la dictadura de un significante pictofóbico en la escena interna. Sin embargo, la solicitud de coherencia que se podía esperar no tenía por qué ser satisfecha, en la medida que su discurso de exportación bien podía sostenerse mediante una solución de compromiso formal, habilitado por el eje explícito de la bienal, que acogía en un mismo envío a tres artistas cuyas obras eran puestas en situación de repelencia formal.

Por razones de espacio y de oportunidad solo haré referencia a la repelencia que tiene lugar entre las obras de Gonzalo Díaz y Eugenio Dittborn. Para hablar de repelencia no reduciré la visión al asco o a la impertinencia, sino a la propiedad de los suelos, como una metáfora que se atribuye para si las propiedades de unas obras, como en este caso. Más bien me voy a referir a la repelencia al agua que, siendo una propiedad de las obras, reduce las tasas de infiltración, pudiendo llegar éstas a ofrecer una resistencia intensa a la humectación.

Pensar las relaciones entre las obras de Díaz y Dittborn en términos de repelencia tiene el valor de fijar una pareja de opuestos entre humectación y sequedad. Díaz piensa en términos de una humectación que favorece la permeabilidad de las asociaciones en un espacio gráfico concreto, sobre el que comprime y diluye al mismo tiempo operaciones de veinte a veinticinco pasadas de bastidor; en oposición a Dittborn, que opera sobre la erosión temporal de la imagen a través de una monocromía que trabaja amenazado por el fantasma de la sequía. Gonzalo Díaz está de regreso de su estadía en Florencia en 1980 y viene de montar en Galería SUR, a comienzos de 1982, la emblemática exposición "Historia sentimental de la pintura chilena", con la que se propone interpelar una obra de Eugenio Dittborn de 1978, "delachilenapintura,historia", sancionada de manera implícita como el anverso de la sentimentalidad. La pulcritud narrativa de esta última, que recurre a piezas para las que Dittborn emplea un sistema de ortopedia gráfica (trazos realizados con regla de arquitecto y rapidograph) es enfrentada al exceso higienista consagrado por Gonzalo Díaz mediante la figura de una sirvienta, sustraída desde la publicidad de un limpiador de artefactos sanitarios, que con un paño de fregar en la mano ha llegado al arte chileno para limpiar -desengrasar- el grumo monocromo a que ha sido sometida la condición de representación en la escena chilena.

En este debate, Gonzalo Díaz introduce el humor humectante de la imagen de la sirvienta que viene a "representar" la tarea de higienización de la escena, que de manera implícita había sido intoxicada por los efectos químicos de las tintas de impresión serigráfica. Hipótesis que funcionaba solo si se consideraba el espacio dittborniano como subordinado a la desertificación de la imagen y del soporte, respecto de lo cual, la exhuberante asociatividad narrativa de Gonzalo Díaz no hacía mas que apelar a la humectación y permeabilidad que conducía las referencias serigráficas hacia un universo léxico en que la noción de seminalidad ocupaba un rol hegemónico, adquiriendo proyecciones propiamente pentecostales.

La humectabilidad conectiva de las referencias iconográficas en Díaz se proponía superar la resequedad de la fijación de un fondo austero de injerencias figurativas monocromas en Dittborn; en el sobreentendido que la humedad barroca de Díaz debía confrontar el espacio de una economía de la restricción en Dittborn; es decir, donde aparecía el delirio sentimental (1982) como una estrategia de respuesta al martirio doloroso de la impresión de grano (1978). Bajo estas circunstancias, esta es la primera tentativa visible de Gonzalo Díaz por re-pictorizar el dispositivo serigráfico en la escena chilena, y anuncia lo que va a

consolidar en la producción de su obra KM104, que será presentada en Galería SUR en mayo de 1985.

En el ensayo que escribí a partir de esta obra, sostuve que el uso de la pareja humectación/sequedad reproducía, en cierta manera, los términos de una polémica significativa a nivel de obra. Dittborn había instalado la supremacía de la coagulación en la pintura, haciendo un uso ampliado del "caput mortuum rot" (el color de la sangre coagulada) como grado cero de la pictoricidad. La sangre que brota del cuello del animal decapitado es análoga al aceite quemado de auto que se precipita por una falla del sistema de lubricación de un automóvil. Dittborn homologa de manera forzada la mecánica automotriz a la mecánica corporal, poniendo el énfasis en el líquido que cae sobre una superficie absorbente. Por eso empleará tela de yute para recepcionar el goteo del aceite de manera a formar una gran mancha aureolada por la temporalidad de la absorción y del secado. De este modo, la humedad de la liquidez en Dittborn es solo un momento que permite valorizar su efecto de secado.

En Díaz, en cambio, la humedad se propone mantener activa la conectividad líquida entre las imágenes y las temporalidades políticas que condensa en una sobreposición, cuando combina elementos de diversa procedencia. Aquí, "Historia sentimental..." interpela a la "historiachilena, pintura" a nivel de la disputa entre licuefacción y coagulación del título. La sentimentalidad de la mirada y de la factura mecánica de esa serie de Gonzalo Díaz, se propone de manera manifiesta lubricar la narratividad dittborniana mantenida en condiciones de secado programado. De ahí que no se entienda a cabalidad la incorporación de ambos artistas en un mismo envío a una bienal que tiene como eje la metaforización de los símbolos privados. A menos que, de manera efectiva, cada uno de los artistas representara estrategias diferenciadas que debían dar pie a un compromiso formal desde la repelencia manifiesta de sus diagramas de constitución.

Todo lo anterior es muy plausible, pero solo desde la necesidad que Nelly Richard pone en evidencia para depositar sus argumentos sobre estas obras de funcionalidad excluyente y poder sostener su hipótesis de trabajo a partir de una pregunta -"Latin America: cultures of repetition or cultures of difference?"- que ya desde 1979 -siendo responsable de revista CAL-, convirtiera en su programa de trabajo analítico. La astucia editorial requería instalar la validez de su programa, utilizando la ilustratividad de las obras de Díaz, Dávila y Dittborn, en una coyuntura extraordinariamente restrictiva para el arte chileno. Valga recordar que en esa coyuntura las exposiciones de artistas chilenos en el extranjero no eran comunes y que el envío a la Quinta Bienal de Sídney es un momento de inflexión.

De este modo hay que dimensionar la ausencia de exposiciones de proyección internacional y bajo esta consideración, el envío a Sídney concitó a tal punto el interés y la expectación de la escena chilena, que las obras fueron expuestas en Galería SUR, en diciembre de 1983, antes de ser embaladas para ser retiradas por la empresa de transportes que se hacía cargo de su traslado.

Respecto de la obra de Dittborn, este envío es realmente un momento significativo. Ahora se entenderá por qué doy comienzo a esta ponencia haciendo mención a sus propias declaraciones a la prensa, con ocasión de su exposición en el Museo de Artes Visuales, en septiembre del 2010.

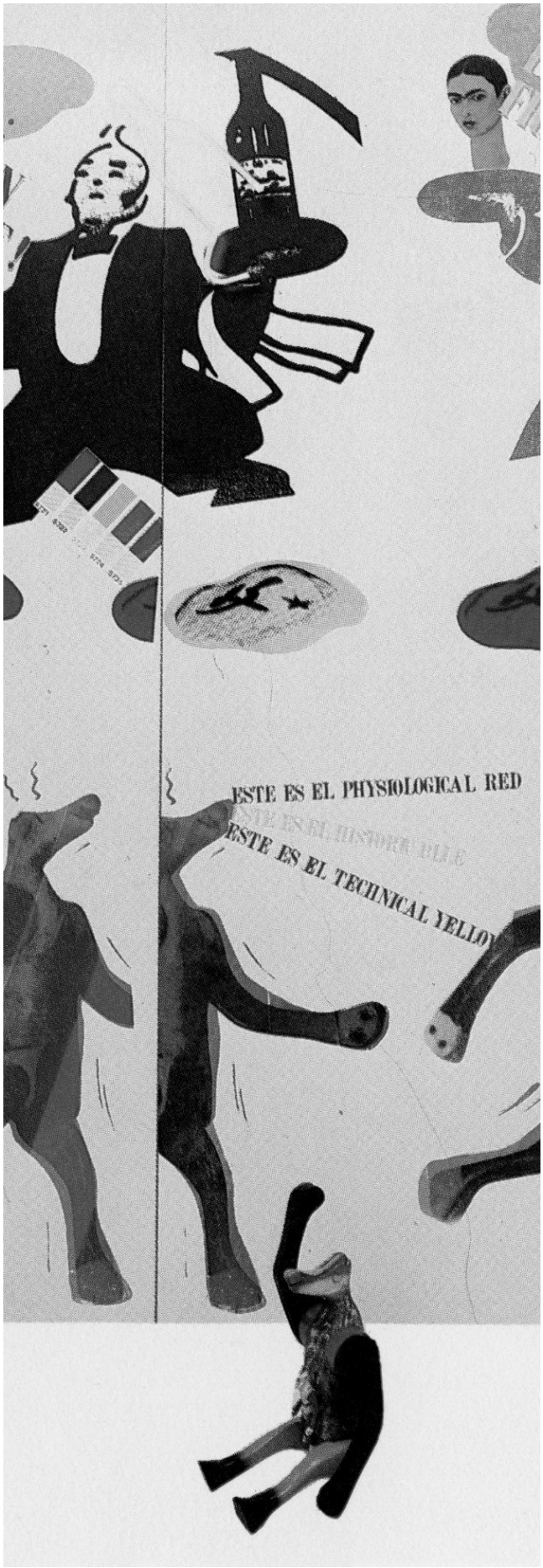
El entrevistador le pregunta a Dittborn sobre el cambio de estrategia que le significa dejar de trabajar con "obras pesadas". Es decir, obras embalables bajo condiciones de extrema complejidad, para un artista que vive en Santiago, que es un punto de arribo terminal para todos los vuelos intercontinentales con destino hacia "el fin del mundo", en lo que esto significa en costos de traslado y de seguros. El trato del arte chileno con el mercado de los seguros y de los transportes, y por lo tanto, con los embalajes, en 1983, es decididamente

precario, no alcanzando a satisfacer las condiciones mínimas. No existiendo capacidad exportadora del arte chileno, es imposible contratar empresas en el rubro específico del transporte de obras de arte porque simplemente ninguna de las que intentan realizar dicha función alcanzan los rangos mínimos. Dittborn le responde al periodista que esas obras pesadas se habían convertido en obras intransportables. Esta afirmación apunta a reconocer no solo una fatalidad conectiva, sino que los curadores internacionales de renombre no incluyen en sus agendas una visita a nuestro país. ¿Qué mejor, entonces, que diseñar un dispositivo que permita acceder a lugares de exhibición, resolviendo de antemano todos los problemas logísticos relativos al manejo de "obras pesadas". Por esta razón repito la declaración de Dittborn sobre el realismo con que aborda una situación que favorece su exclusión del circuito internacional: "Mi último trabajo importante realizado sobre una superficie tan pesada como extensa y tan rígida como frágil fue mi envío a la Bienal de Sídney en abril de 1984".

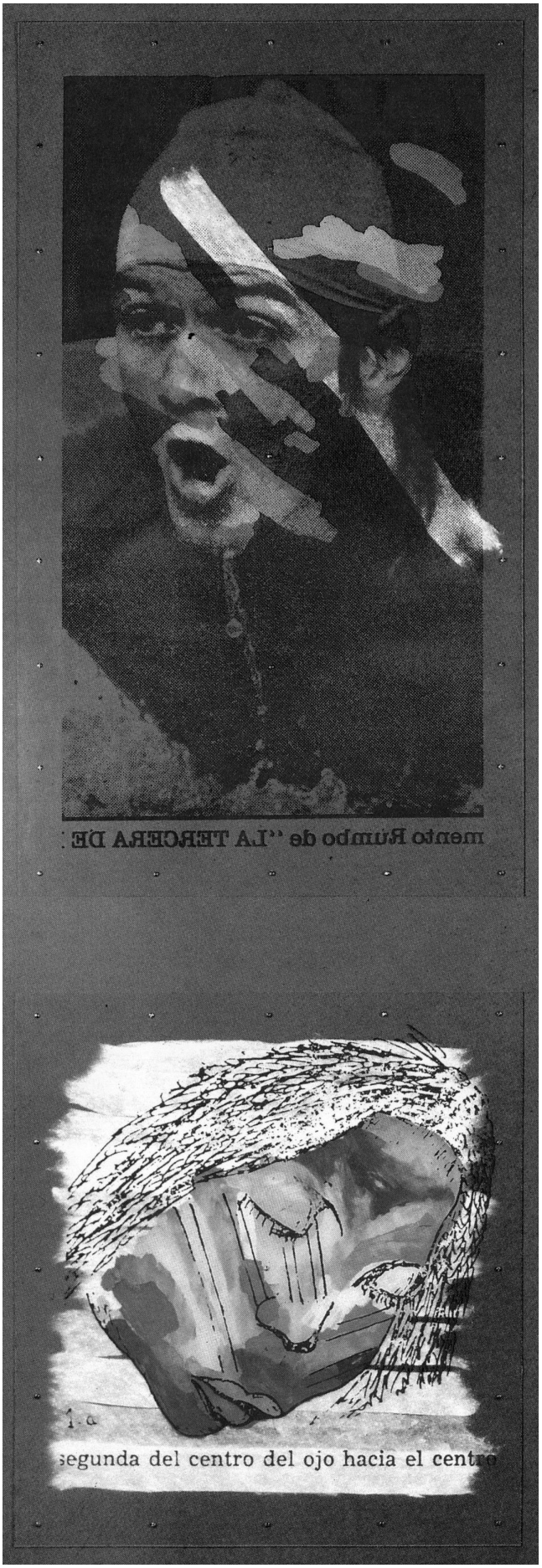
Este es el momento que justifica el "nacimiento oficial" de las Pinturas Aeropostales como estrategia de inserción en el mercado internacional, para un artista de la Periferia. Una solución de este carácter termina por convertirse en un complejo aparato de producción formal con una historia que contempla la re-puesta en escena de los dispositivos de su producción anterior, dando pie un re-comienzo de tal envergadura en cuanto a su reconocimiento e inscripción que ha pasado a convertirse en el sinónimo de su obra. Sin embargo, sostengo que el Sistema Dittborn ya estaba instalado, antes de 1983; solo que carecía de circulación internacional. En este sentido, no me cansaré de repetir que el diagrama de la obra ya había sido construido y es contra sus efectos conceptuales en la interpretación de la fase, que la pieza que Gonzalo Díaz produce para Sidney se levanta desde el propio título: "LET'S SEE IF YOU CAN RUN AS FAST AS ME (A ver si puedes correr tan rápido como yo). Título que pasa a precisar un acto de agresión solapado, de baja intensidad, que da curso al deseo de que la figura del Correcaminos (dibujo animado) represente por contigüidad el factor de velocidad de transferencias y recambio de referentes que debiera tener lugar en la escena chilena entendida como desierto. A estas alturas queda solo por preguntar -desde esta operación- a quien le cabría ocupar el lugar del Coyote.

Es preciso poner en relación la traducción literal del título de la pieza de Gonzalo Díaz con el título de un relato empleado por Dittborn desde 1977 (aprox.) y que se convirtió en un procedimiento ejemplar en la producción del trabajo de éste último desde esa fecha en adelante. No deja de ser fundamental el hecho que para la Quinta Bienal de Sidney, Dittborn considere para su envío, dos piezas: LA PIETÁ y UN DIA ENTERO DE MI VIDA. A mi juicio, estas piezas exponen a cabalidad el diagrama de lo que he dado en llamar Sistema Dittborn.

La sequedad ha sido la condición dittborniana para sostener un criterio de desertificación de los referentes pictóricos transferidos a América desde hace cinco siglos. De este modo, levanta una hipótesis que le permitirá invertir el proceso tecnológico de reproducción de la pintura, mediante la literalidad expansiva de sus procedimientos. Sin embargo, esta operación no podía ser realizada desde el interior del sistema pictórico, sino que debía recibir el auxilio de un procedimiento analítico que Dittborn inventó desde el campo del grabado clásico, pero que éste "lee" como pre-historia de los procedimientos tecnológicos de transferencia. Siendo esta la razón de por qué dirijo mi atención hacia la fascinación que guarda Dittborn respecto de los dispositivos de traslado y que se conecta con la decisión de producir la lámina de "palotes" a la que me he referido profusamente al comienzo de esta ponencia.



Gonzalo Díaz, 1983, detalle.



Eugenio Dittborn, 1983, detalle.

Eugenio Dittborn, 1983, detalle.

La literalidad dittborniana concibe el desplazamiento analítico de los elementos que entran en la definición de la pintura, según la categoría del gesto, del soporte y del médium. En el fondo, si el sistema pictórico oficial exige pintar al óleo, entonces Dittborn afirma que él lo hace, pero con otro tipo de "óleo"; a saber, el aceite quemado de automóvil. ¿Qué es lo que importa aquí? La noción de merma. No se trata ya de recurrir al óleo de marca, sino a la excrecencia de un lubricante que asegura el funcionamiento de una máquina corporal. Luego, si el sistema exige pintar sobre tela, éste lo hará sobre un soporte sin imprimar que va a recuperar de sacos de yute ya utilizados, y que -de nuevo- exponen el efecto de las mermas de traslado, como un modelo que prefigura toda práctica de transferencia informativa en lo que a historia de la pintura se refiere. Y finamente, si el sistema le exige involucrar la manualidad, Dittborn responde recurriendo a un gesto simple, que es dejar escurrir. Si bien hay que admitir que antes de subordinarse al escurrimiento, realiza pintura sobre tela de yute o tela de linoca sin imprimar, ejecutando algunos compromisos iniciales, para los que emplea unas herramientas simples que le permiten manchar por aplicación directa y dar una cierta forma al escurrimiento. Una de las piezas para Sídney, LA PIETÁ, recupera esta manera de trabajar, que ya había puesto en práctica hacia 1977. El modelo del gesto (cita bíblica) es un intento de contener la deflación y la escurrencia de la corporalidad. Aunque por el momento, mi propósito inmediato -falto de espacio- es mencionar de donde viene el título de la otra obra presentada: UN DÍA ENTERO DE MI VIDA (A WHOLE DAY OF MY LIFE).

Todo proviene de un relato obtenido como "fragmento literario encontrado" -en el Reader´s Digest- que adquiere el rol de biografema; es decir, anécdota de proyección significante. Una madre regaña a su hijo porque regresa al final del día a casa con la camisa enteramente manchada por el efecto de sus andanzas infantiles. El niño observa su prenda lleno de orgullo y responde: "Mamá, esto es un día entero de mi vida". La tela de la camisa le ha absorbido el sudor y ha acogido las manchas de tierra obtenidas en el curso de sus juegos. Mediante este conflicto, Dittborn relata las dos formas de apropiación técnica de la imagen; ya sea por absorción como por contacto directo (monocopia). Podremos observar que las imágenes impresas de esta pieza corresponden a dos fotografías: las superiores, reproducen la imagen obtenida de un impreso deportivo de un nadador sobre el agua realizando su máximo esfuerzo por avanzar; las inferiores, el dibujo del estado de una momia reproducido en una publicación antropológica. El esfuerzo corporal máximo supone la humedad, mientras que el desfallecimiento de la representación calza perfectamente con la momificación (sequedad).

Dittborn sabe en ese mes de diciembre de 1983, en que el envío a Sídney se exhibe en Galería SUR antes de ser embalado, que a nivel de obra el programa ya está definido y que solo debe esperar un tiempo razonable para que la estrategia

de la aeropostalidad se instale, no solo como dispositivo de circulación de obra, sino como sistema de trabajo. Con esto quiero sostener la hipótesis por la cual la aeropostalidad es el efecto residual del sistema que el propio artista pudo montar, ya desde antes de 1983.

Es así como en 1987 (aprox.) envía a un miembro de la comunidad artística santiaguina, una lámina de cartón conteniendo los "palotes" a los que me he referido al comienzo de este ensayo. Solo ahora es posible entender la importancia que se instala en la pequeña diferencia entre los dos títulos involucrados en la polémica-de-obra: "LET´S SEE IF YOU CAN RUN AS FAST AS ME" (Díaz, 1983) y "LET US SEE IF YOU CAN BE AS GOOD AS ME" (Dittborn, 1987).

II.- POLÉMICAS-DE-OBRA

Mientras organizaba el traslado de las obras de la Colección Pedro Montes al Museo de Artes Visuales para su exhibición, recibí por correo electrónico la noticia de la prórroga para la entrega de las ponencias que debían calificar a las 8ª Jornadas de Historia del Arte. Había que presentar un texto no mayor de 25.000 caracteres. Desde hacía algunas semanas me había puesto a trabajar sobre los alcances políticos de esta lámina, que titulé PALOTES. Esta lámina me fue enviada por el propio Eugenio Dittborn, en 1987, cuando yo vivía en un departamento en calle Curicó. Enviada, quiere decir, por correo, en un sobre de papel kraft de tamaño oficio, que tenía impreso en serigrafía la ampliación de un trazo gráfico. En su interior venía esta lámina, con un título escrito a máquina: "LET US SEE IF YOU CAN BE AS GOOD AS ME". La traducción no me podía dejar indiferente. Era una alusión directa al título del envío de Gonzalo Díaz a Sídney, en 1983-84. Habían pasado tres años y Dittborn hacía una alusión elusiva a una situación que en el texto de la ponencia que decidí escribir denominé "polémica-de-obra".

Siempre he sostenido que se escribe, que se produce, contra. En su doble acepción: de antagonismo y de producción paralela. Solo en el conflicto formal es posible avanzar. De este modo, hay que conocer cuál es el conflicto formal que se instala como un momento crucial y decisivo en la producción de obra. Dittborn asistió a la performance de Leppe, en el Taller de Artes Visuales, en junio de 1981. Su título era PRUEBA DE ARTISTA. Hay que entender hasta qué punto la intervención de Leppe estaba planteada en contra del TAV, en su propia casa. La casa donde se hacían, en verdad, "pruebas de artista". Y esta sería la ocasión de ponerse a prueba como artista, en el lugar de emisión de una teoría reductiva del rol de la cultura en la lucha contra la dictadura, porque reproducía el sentido común comunista, que intentaba declarar que el "formalismo literario" era un cómplice del régimen militar. Todavía recuerdo la reacción histérica de los miembros más connotados del TAV, en el anfiteatro de la CEPAL, frente al análisis que hacía Ronald Kay sobre una obra de Dittborn: LO QUE VIMOS EN LA CUMBRE DEL CORONA (video, 1981). Una jornada patética.

Entonces, Leppe se las cobraba, no por defender a Dittborn, sino para establecer el primado de su argumento corporalista, frente a lo que debía entenderse como la caída en el "reformismo del registro video". De ahí que, en la filigrana de la textura analítica comprometida, la performance de Leppe respondía por extensión a la puesta en escena dittborniana del "proferimiento" de la palabra radiofónica, que registraba la lectura que una actriz de radioteatro hacía de un reportaje sobre la caída de un avión de LAN CHILE, en Lo Valdés. La mujer leía enmarcada en la ortopedia básica del registro sonoro, haciendo alusión a la ortopedia ya empleada por Leppe en una pieza video que tituló LAS CANTATRICES y que presentó como parte de la instalación SALA DE ESPERA (GALERÍA SUR, 1980). Pero sobre todo, LO QUE VIMOS EN LA CUMBRE DEL CORONA es la respuesta de Dittborn al emplazamiento que le hace Leppe al registrar en primerisimo plano el rostro de su madre, Catalina Arroyo, hablando de cosas relativas a la puesta en el mundo del propio Leppe. Es decir, un discurso delirante de madre es refrendado por otro discurso regulante, de la madre del radioteatro chileno.

Existe una secuencia polémica en la que cada artista responde al gesto de otro, con una "argumentación" sostenida a través de la propia producción de obra. La exhibición que Leppe hace de las condiciones de emisión de la voz, como expresión máxima de la subjetividad (colectiva) reprimida, es contrarrestada por la exhibición de una subjetividad regulada por la lógica de los medios y no como expresión de una pulsión. Siendo Leppe, por cierto, el polo de la pulsión -performance des/regulada- , mientras Dittborn pasaba a tomar posición en el polo de la regulación enunciativa, ya

que reproducía dos puestas en escena sucesivas como factores determinantes de la palabra; primero, la recuperación -como literatura encontrada- de la retórica de la prensa roja chilena (Revista VEA); segundo, como visibilización de todos los aparatos que sostienen la trazabilidad de la voz de la actriz, como performance regulada.

Todo lo anterior tiene lugar en un corto período, que va desde febrero a junio de 1981. Recupero la secuencia e introduzco un nuevo antecedente en la lucha por la primacía de performatividad, entre Dittborn y Leppe, en esa coyuntura. Me refiero a la ACCIÓN DE LA MANCHA, que Dittborn realiza en el desierto de Tarapacá y que consiste en el derrame de un tambor de aceite quemado de auto sobre la arena del desierto. Casi cien litros de aceite han sido derramados -teoría del escurrimiento crítico- sobre el desierto metamorfoseado en "tela de yute", en los términos que ya he señalado respecto de la función que este soporte realiza en la formación del Sistema Dittborn.

Entonces, la secuencia es la siguiente: Dittborn performativiza su teoría del derrame (Tarapacá, febrero); Ronald Kay precisa la retórica dittborniana de la regulación performativa (CEPAL, marzo); Leppe responde a estas dos arremetidas diitbornianas mediante la acción en el TAV (junio). Es lo que yo siempre he denominado, repito, "polémica-de-obra". A esta obra de Leppe, Dittborn responde -un año más tarde- mediante la edición de LA FELIZ DEL EDÉN.

Justamente, es sobre esta polémica que escribo a comienzos de los noventa a Paulo Herkenhoff e Ivo Mesquita, razón por la cual seré invitado a curar los envíos chilenos a las Muestras de Grabado que estos organizaron en Curitiba y que fueron muy importantes, porque fue en éstas que ambos anticiparon las ideas de lo que serían luego sus curatorías para la Bienal de Sao Paulo.

De este modo, la noción de "polémica-de-obra" fue propuesta por mi trabajo como un procedimiento de avance, siguiendo la secuencia de unos conflictos significativos. Solo hay avances formales porque existen polémicas formales que definen el carácter de una escena. Y esa fue mi hipótesis para reconsiderar la exportación analítica de la hipótesis sobre los desplazamientos del grabado clásico, que es la gran Invención del arte chileno contemporáneo y que permite establecer un parámetro formal al que es posible adscribir una cierta jerarquización de problemas, que son aquellos que van a definir el sentido de un período.

El carácter de una escena estará, como es usual, referido a las coordenadas que sostienen una coyuntura determinada. En cambio, el sentido de un período será reconstruido desde la articulación desigual de los elementos que forman parte de las polémicas que lo animan. De este modo, siempre definí que la polémica decisiva en el comienzo de los ochenta se establecía entre pintura y fotografía, a partir de las obra de Dittborn. Hipótesis recusada por Leppe, en cuanto a que era su corporalidad escenificada como des-construcción de la teatralidad y de la representación pictórica la que definía el carácter de la polémica y que superaba, formalmente, las inflaciones atribuidas a la dialéctica de los desplazamientos, que a juicio de Leppe no lograban superar las determinaciones fantasmales y materiales del soporte.

Así las cosas, la performance de Leppe de junio del 81 instala el argumento de la primacía del arte corporal, en esta lucha, que ya había tenido como un momento polémico previo, la edición de grabado desplazado con que Dittborn participa en el debate sobre la inclusión de la fotografía en el arte chileno, que tuvo lugar en el TAV durante el mes de mayo, probablemente. Recuerdo perfectamente que en esa mesa redonda, Dittborn llegó con un centenar de ejemplares de una plaqueta que tituló FALLO FOTOGRÁFICO, y sostuvo que él no iba a argumentar discursivamente en la mesa, sino que sus "argumentos" se desplegaban a nivel de obra, ya lo he adelantado, mediante este formato de participación. De este

modo, la hipótesis de que la polémica que arma la coyuntura es la que se establece entre pintura y fotografía, en verdad se acelera y se despliega hacia la performatividad y su registrabilidad, con el efecto de conversión del registro en obra, y regreso, por lo tanto, al primado de lo impresivo.

En la performance de Leppe, lo central de todo reside en la práctica carnal de un traspaso de un impreso mediante el recurso de un stencil. Las letras caladas (ACTIVO/PASIVO) remitían a valorizar las instancias de corte, como amenaza de castración, delimitando el alcance perimetral de un carácter, en sentido tipográfico. Leppe interpelaba a Dittborn convirtiendo el cuerpo, no ya en una vejiga, como era la propuesta dittborniana, sino como una valija o cajón de viaje al que se debía rotular una condición de carga. La valija contiene; la vejiga retiene. Se saca algo de la valija; se presiona la vejiga para que el fluido sea proyectado. Por esta razón, la tipografía escogida era del tipo con que se imprime el destino e identificación de una carga. Y por otro lado, el acento puesto en el traspaso, reproducía el alcance del sello homosexual de la producción de Leppe, que hacía ostentación de la territorialización implícita de todo traspaso de tinta, entendida esta como una condensación eyaculatoria, que a juicio de Leppe, contrastaba con el desplazamiento seminal de la pintura por escurrimiento y por chorreo, como era la hipótesis dittbornana en las pinturas de deposición mecánica con que participa en la Bienal de Cali a comienzos de 1981. Esto es lo que yo llamo una "polémica-de-obra". Es decir, una disputa efectiva por definir un momento decisivo de avance en la lucha por la des-representacionalidad del arte chileno, en esa coyuntura.

Si hay algo que atraviesa toda las preocupaciones de tendencia al dominio de la escena por parte de los actores elocuentes de ese período, esa es la preocupación por liderar la crítica de la representación. Menciono la tendencia al dominio como una expresión constrictora de los efectos del fantasma de las vanguardias. Esa es la razón de por qué en el léxico de quienes asistían a las discusiones en el TAV, comenzara el empleo de las palabras "arte de avanzada" para no tener que hablar de "arte de vanguardia". La razón inmediata era que el uso de la palabra vanguardia delataba la pertenencia a la izquierda, reprimida y perseguida durante la dictadura. En la ensoñación partidaria, por lo demás, los destacamentos forjados para conducir el movimiento social a la victoria, no habían logrado su objetivo. Sin embargo, en la normalidad lexical de la Unidad Popular, la palabra vanguardia no era de uso frecuente, porque esta pertenecía más bien al universo discursivo de la extrema-izquierda. Los partidos clásicos aspiraban a conducir al conjunto del pueblo hacia la realización de las tres tareas definidas en el programa de Allende y recalificadas por Enrique Correa en su rol de secretario general del MAPU: tareas de profundización de la democracia, tareas anti imperialistas y tareas para la construcción del socialismo. Es decir, que en dicho espacio nocional no cabía el uso de la palabra vanguardia. Y por último, la derrota misma indicaba que las vanguardias efectivas tampoco habían estado a la altura de las circunstancias, por lo que el empleo de esta palabra para designar el tipo de acciones que un conjunto de artistas y críticos sostenían en la coyuntura de 1979-80, decididamente no correspondía. En el TAV, espacio de obediencia comunista, no se empleaba la palabra vanguardia; esta palabra no pertenecía a su tradición política. El partido era considerado el "natural" conductor de la clase obrera y el pueblo; de manera análoga, el TAV debía ser reconocido como el "natural" detentor de la tarea de conducción del "movimiento cultural" de la oposición democrática a la dictadura. Pero había gente que los sobrepasaba a nivel de obra: Leppe y Dittborn.

¿Avanzada respecto de qué? La regla de izquierdización des-representativa de las prácticas se había instalado como una herramienta de discriminación efectiva. En algún lugar ya hice la descripción de su funcionamiento. El procedimiento

era sencillo y no menos cándido. A la izquierda de esta regla estaban las acciones corporales de Leppe, mientras que en el extremo derecho se reconocían las fotocopias de Roser Bru. Esta última era considerada reformista porque, si bien empleaba la fotocopia intervenida, también imprimía en serigrafía. De este modo, establecía un rango de negociación socialdemócrata en el terreno de la gráfica, dejando que otros ocuparan un lugar entre la corporalidad radical y la impresión. Así, la pintura no entraba en esta regulación de intensidades formales. Diitborn podía ocupar una amplia gama cercana a la izquierdización radical de la corporalidad, pero no podía superar la salida absoluta del cuadro, para entrar directamente en la disputa por la presentificación de la carne. Al fin y al cabo, la regla funcionaba de manera implícita en la persecución a los agentes calificados de representativos; es decir, pictóricos. La fobia era de rigor y Dittborn debía esconder sus pinturas de 1975 y 1976. Debía, en suma, castigarse la mano, él mismo, omitiendo sus faltas. Eso era, en Chile, la falta de pintar. No porque fuese escasa, sino por la falta que implicaba.

Sin embargo, Dittborn se recuperaba argumentando que, finalmente, aunque Leppe pusiera toda la carne, de todas maneras tendría que pasar por la reducción fotográfica. De este modo, cuando edita LA FELIZ DEL EDÉN, Dittborn pone en evidencia las condiciones de reproductibilidad del cuerpo de Leppe que son traspasadas a las condiciones de consignación de las polaroids, como una secuencia de "grabados únicos". O sea, que no solo tendría que depender de la puesta en escena fotográfica, sino que el error formal básico de dependencia simbólica de la monocopia hacía que Leppe enfatizara el uso de la polaroid, en contraposición de la serialidad serigráfica. Ajustándose a la lógica de la regla de radicalidad, la serialidad estaba en el polo de la izquierda gráfica, mientras la polaroid hacía que las cosas regresaran a la pieza única, convertible rápidamente en "rareza" de coleccionista. Valga insistir en que la palabra coleccionista no era de uso corriente en los debates de dicha coyuntura. Menos aún la reivindicación de su práctica.

Dittborn, al menos, al editar LA FELIZ DEL EDÉN, lo que hacía era llevar al máximo la explotación del sistema de fotocopiado como sinónimo expandido de una prensa de grabado. En todo caso, el uso del adjetivo expandido no estaba en uso en esa misma coyuntura. Aparece recién mencionado a raíz de la publicación española del texto de Rosalind Krauss sobre la "escultura y su campo expandido". Leppe y Dittborn había construido una polémica interna mediante la habilitación de la hipótesis sobre los desplazamientos del modelo de grabado clásico, mucho antes, y habían demostrado su rentabilidad analítica. La noción de campo expandido es posterior y pasa a ser empleada por estudiantes y profesores que desde los parámetros de los años dos mil, se abstienen de estudiar las complejidades que los precedieron y se hacen deudores directos de prácticas no vigilantes de analogía dependiente. De modo que hay que leer LA FELIZ DEL EDÉN en el marco de esta polémica, que se extiende entre el momento en que se discute en el TAV sobre la incorporación de la fotografía en el arte chileno, que pasa a ser entendida como "incorporación al espacio del cuadro". De ahí que el beneficio orgánico de esta reflexión le fuera distribuido a la obra de Balmes (1965), Santo Domingo. Siendo el de Balmes, un apellido del que no se quería escuchar hablar en el TAV de esa coyuntura. Pero Galaz se refirió a eso: al uso de la fotografía en la pintura chilena. Y mencionó a Balmes cuando desde el TAV se hacían todos los esfuerzos por desentenderse del mandato implícito que éste había dejado antes de salir al exilio. Nadie quiere hablar hoy día de dicho mandato y del modo como los administradores del espacio instalan la necesidad de su independencia.

Lo que hizo Galaz, sin darse cuenta, fue combatir el discurso reductivo que en el propio TAV había comenzado a circular, en vistas a desnaturalizar el lugar que Balmes había levantado en la Universidad de Chile, pero esta vez, en

un espacio cultural "alternativo" que deseaba ser reconocido como "el lugar" de la "oposición de los artistas visuales" a la dictadura. Entonces, Galaz les hace recordar que esas piezas de 1965 se caracterizan por ser las primeras que en el arte chileno consideran el lugar de la fotografía impresa, pegada en el espacio del cuadro, sin por ello caer bajo la denominación de collage. Leppe asiste a dicho debate y es uno de los receptores de FALLO FOTOGRÁFICO. Lo toma en sus manos y desde ese mismo momento comienza a preparar su doble respuesta; a Galaz y a Dittborn. Evidentemente se trata de dos objeciones totalmente diferentes. lo que le interesa a Leppe es "completar" el punto de vista de Dittborn y por esa razón decide realizar una performance en la casa del grabado, tomando las piedras litográficas como si fuesen las lápidas del discurso del TAV, que en la escala de radicalidad, debíoa ocupar un lugar en la mediada, entre el reformismo gráfico de Roser Bru y la radicalidad dittborniana.

De este modo, PRUEBA DE ARTISTA fue la respuesta de Leppe a la arremetida encadenada de Dittborn, entre febrero y mayo de 1981. Ya he señalado la importancia de esa secuencia: ACCIÓN DE LA MANCHA, LO QUE VIMOS EN LA CUMBRE DEL CORONA, FALLO FOTOGRÁFICO. En está última, la apuesta de Dittborn no sería del todo diferente, porque se preparó con semanas de antelación y realizó una obra en el formato de la encuesta sociológica, según Fred Forest, en la que visiblemente hacía visible la ortopedia paródica de la encuesta sociológica trasladada y re-semantizada en un espacio fuera del ámbito sociológico. Es decir, lo que ponía en relevancia era la visualidad de la pequeña burocracia de la encuesta, que recuperaba la objetualidad "funcionaria" y funcional de los papeles de oficina. Y fue así como distribuyó un panfleto a personas que él consideraba aptas a participar en su encuesta, para que respondieran una sola pregunta, sobre el uso de la fotografía. Esta hoja fue distribuida a una lista de personas susceptibles de convertirse en interlocutores interpelados, desde Enrique Lihn hasta personas que se tomaban fotos de cajón en algunas plazas de Santiago. Luego recolectó las respuestas y las editó, combinándolas con imágenes y textos con cuyos recortes y re-montaje había trabajado con anterioridad para dar cuenta del diagrama efectivo de su trabajo y que había sido ya sancionada por el propio Dittborn mediante la publicación de una proto-ponencia, bajo el título ESTRATEGIAS Y PROYECCIONES DE LA PLÁSTICA NACIONAL SOBRE LA DÉCADA DEL OCHENTA (1979).

Si mal no recuerdo, esta publicación fue una ponencia en un encuentro organizado por una agrupación cultural. Habría que indagar y consultar con algunos testigos y con el propio Dittborn. Lo que importa al respecto es que ya se demuestra que éste no habla, no interviene en los debates, sino a partir de su obra, preparando piezas específicas destinadas -como obra- a intervenir demostrativamente en el debate. Lo propio de un artista, dirá Dittborn, no es hablar ni leer un discurso (texto de artista) sino de que se entienda que su "producción textual" reside en la producción de obra en términos estrictos. De modo que esta ponencia se ubica entre la publicación de LA TORTILLA CORREDORA, CATORCE TUMBOS (1976) y CORRECAMINOS (1988; aunque en algunas publicaciones Dittborn señala que es un texto que ya viene preparando desde 1985). Aunque es preciso insistir que entre LA TORTILLA... y ESTRATEGIAS... hay otra textualidad, anticipativa y determinante, que son los textos diseminados en la publicación del catálogo FINAL DE PISTA (1977).

Y por cierto: las portadas en cartón piedra (anilladas) con un impreso debían ser entendidas como un grabado, ya que cada ejemplar estaba firmado y numerado como si fuese una edición clásica de una carpeta. Usar la palabra grabado tenía el propósito de señalar una "escena de origen de pacotilla". Pero, ¿cual era ese impreso en FALLO FOTOGRÁFICO? Obviamente, la foto de una llegada de caballos a la meta, mediante el procedimiento del foto finish; es decir, de la determinación del ganador de la carrera mediante un "fallo fotográfico".

Ahora, si bien en 1981 la impresión de esta instantánea fija el rigor de su análisis, Dittborn ya ha empleado la imagen del caballo de carrera, pero en los dibujos de 1973, de los que hay dos láminas en esta exposición, en el eje de dibujo, en la sala destinada al TRAZO INICIAL. Son dos láminas realizadas en 1973 en las que se verifican los antecedentes de la exposición GOYA CONTRA BRUEGEL, exposición de una "historieta" realizada por Dittborn y exhibida en septiembre de 1974 en Galería Carmen Waugh, que quedaba en calle Moneda 920.

Es preciso, al respecto, leer las tres hojas impresas en papel carátula de color azul añil que hacen de catálogo de la muestra. En la lista de obras de la "historieta" de Dittborn hay textos cortos de dos sociólogas, Giselle Munizaga y Consuelo Morel, que hacen directa referencia al estatuto del artista como "productor de imágenes" que recupera su "esencia estética" de "nuestro universo de imágenes masivas (...) transponiéndolas así al plano artístico y haciendo de ellas un arma crítica".

Por cierto, primero hay que tomar en cuenta el peso del subtitulo de la exposición: "historieta". En segundo lugar, es preciso poner este subtitulo en relación con la actitud analítica de Dittborn para señalar, en 1974, el carácter de su trabajo, en una coyuntura signada por la existencia de una dictadura que ha modificado el continuum de una Historia. Y en tercer lugar, esto hace referencia a las modificaciones internas que tienen lugar en el propio campo de arte. De ahí que el primer párrafo de Consuelo Morel haga alusión a que "cada uno de estos dibujos de Eugenio es una tesis. El tema es Goya y Bruegel y ¿que hacen? Están en contradicción o en alianza. O bien Goya y Bruegel se equilibran destruyéndose o entran en alianza para destruir afuera".

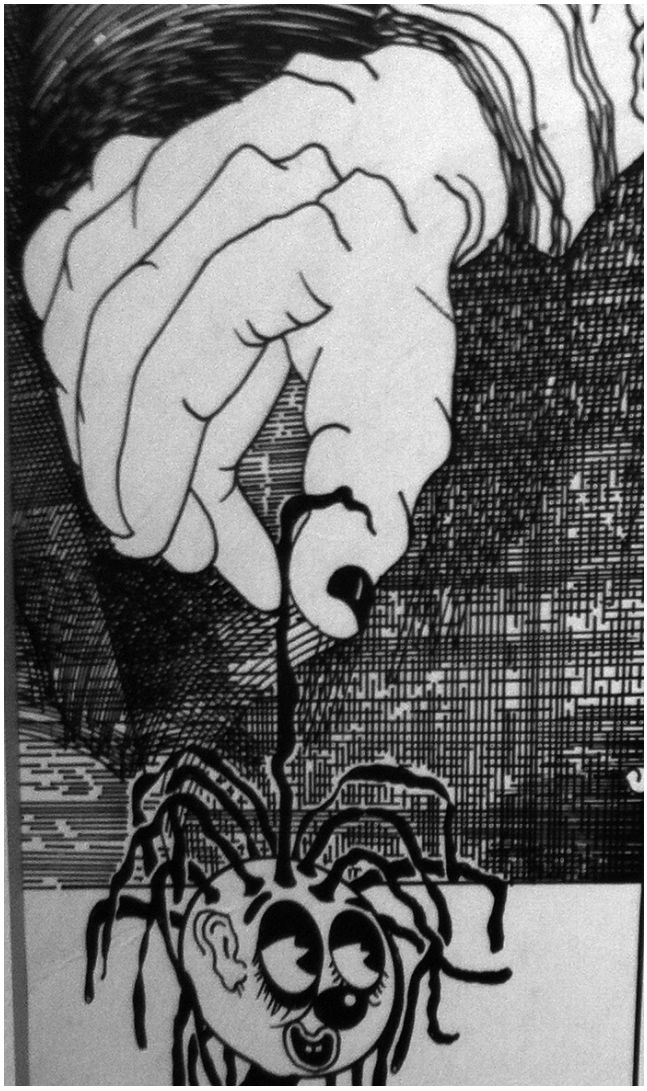
La decisión que hemos tomado con Pedro Montes de exhibir estas dos láminas de dibujo apunta a reconsiderar el peso que éstas tienen en la construcción del diagrama inicial de su obra. Son obras de las que se habla, pero que se conocen escasamente. No es del todo seguro que éstas hayan estado en la exposición, pero al estar firmadas en 1973 señalan una antecedencia directa que concentra el carácter que tuvo la exposición de 1974 en la Galería Carmen Waugh. De este modo, preceden lo que será en 1976 DELACHILENAPINTURA,HISTORIA.

Mencioné el hecho que en una de estas láminas hay un dibujo de un hombre a caballo, en medio de una carrera, a todo galope. Encontraremos los caballos de carrera llegando a la meta en la portada de FALLO FOTOGRÁFICO (1981). Ha sido, entre 1973 y 1981, el paso del dibujo a la fotografía. Un paso progresivo, que contempla todas las operaciones que ya han sido mencionadas -a nivel de títulos, al menos- en las ediciones y obras restantes de Dittborn en el contexto de esta exposición.

Eugenio Dittborn, 1973, detalle.

Uno de las grandes decisiones de Pedro Montes ha sido adquirir para su colección estos dibujos de 1973, que anticipan, como he señalado, la exposición 22 ACONTECIMIENTOS PARA GOYA, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Hay que insistir en la estrategia de lo grotesco, en Dittborn, desde 1973 a 1976, y luego, 1979, antes de convertirse en un impresor de fotografías recuperadas de la prensa de masas, ampliadas y reproducidas en

serigrafía. La prensa de masas, los Medios, serán su primer yacimiento para iniciar aquello que terminará por instalarse en la fase en torno a 1980, como una "historia de la pose". Me refiero a otras dos piezas, presentes en la exposición, en el eje de TRANSMISIÓN DE LA PINTURA. En la primera, reproduce dos rostros de delincuentes, el retrato-hablado de un hombre y la reproducción de la fotografía de una mujer. Ambas imágenes serán empleadas por Dittborn en otras series de trabajos en la misma época. Es decir, en 1982. En la segunda, hay dos rostros impresos: el de un nadador y el de una bebé recién nacida. Es la foto del nacimiento de su hija Margarita. Sobre las imágenes impresas, ha sobre impreso textos de lugares comunes escritos con caligrafía escolar.



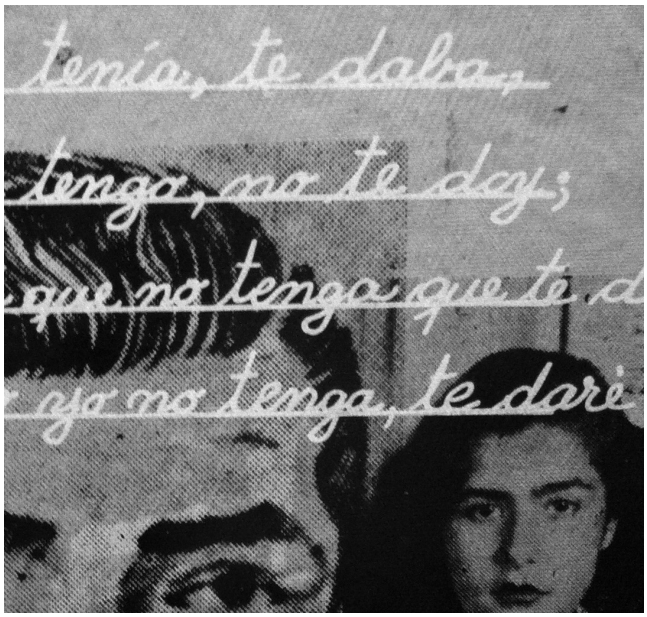
Eugenio Dittborn, 1973, detalle.

Luego de estas dos obras, he colgado una tercera: una pintura de la misma época. Es la pintura realizada sobre la impresión (tenue) de la fotografía de un maratonista que ha llegado a la meta y se ha desplomado. Es una imagen de "caída". Corresponde a una pintura de acrílico sobre tela, sobre la cual Dittborn realiza dos tipos de mancha. Una, por aplicación directa; la otra, por absorción.

Las tres obras que he mencionado están colgadas en una misma pared y exponen la mecánica y la manualidad, de un modo que será constante desde ese momento. De hecho, las experiencias con derrame de aceite quemado de automóvil ya forma parte de su procedimientalidad. En esta pintura, la absorción y la aplicación se combinan para declarar un régimen distintivo de producción de mancha, junto a la impresión en baja definición de una imagen mecánica. la representación de la caída del maratonista es puesta en relación con la "caída" (derrame) del aceite sobre la misma superficie de la tela. La gestualidad desfalleciente del deportista adquiere una nueva determinación desde el derrame de aceite, en relación directa con el capítulo El cuerpo que mancha, del libro de Ronald Kay (DEL ESPACIO DE ACÁ, 1980), que a su vez resulta ser la ampliación del catálogo de la exposición que Dittborn iba a realizar en el CAYC de Buenos Aires y que no tuvo lugar. Ese catálogo llevaba por título NN: aUTOPsIA. Pongo en relación estas informaciones para ubicar de nuevo la hipótesis del doble régimen en el Sistema Dittborn, ya que esta pintura es contemporánea de las otras dos obras a las que he aludido. Y por esta vía debo recordar que esta cuestión del doble régimen tiene que ver con la disputa procesual entre "mano alzada" y "ortopedia", en los términos que lo he planteado en la ponencia que lleva por título PALOTES. Sin embargo, en esta pintura está presente la tasa más baja de manualidad que podamos encontrar en el Sistema Dittborn en esa coyuntura.

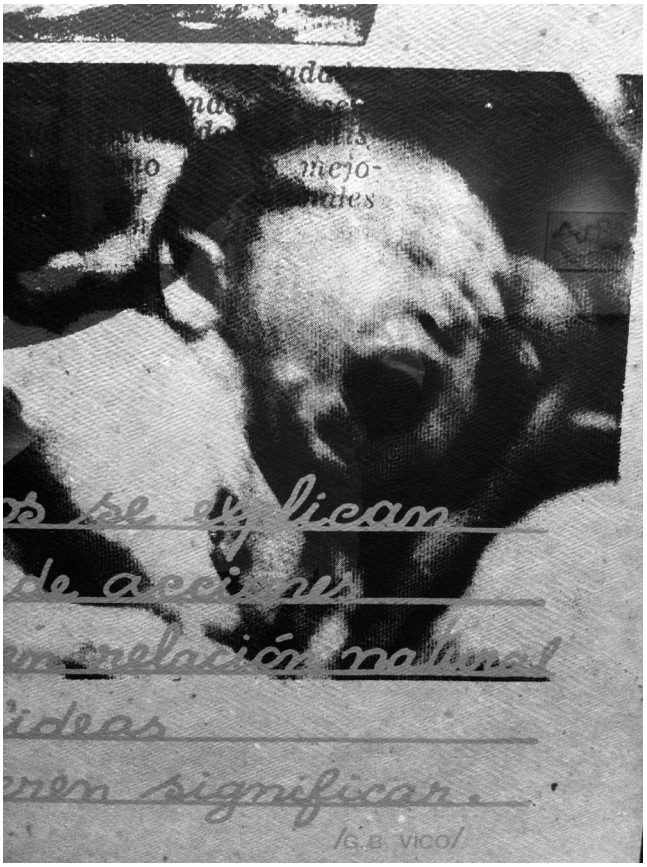
Pero esto no es todo: en este mismo muro, junto a las tres obras señaladas más arriba, se han colgado dos pinturas

realizadas en 1975, que prácticamente nadie conocía. Eran de propiedad de Enrique Lihn e hicieron ingreso a la Colección de Pedro Montes aproximadamente en el año 2010. Me atrevería a sostener, sin preguntarle a nadie, que estas pinturas coinciden con el momento de producción de los DOS TEXTOS SOBRE 9 DIBUJOS DE DITTBORN, publicados en 1976 por Galería Epoca. ¿De quién son los textos? !Que duda cabe! Nelly Richard y Ronald Kay. Pero lo que importa, para el estudio de estas dos pinturas, es la página de la clasificación de tramas que aparece publicada, como antecedente "técnico" de la "ortopedia" dittborniana: tramas moiré, tramas triples, tramas dobles, tramas simples. Y se trata de tramas que ya están presentes en los dibujos de 1973 sobre los que he hablado. Pero sobre todo, serán las tramas en uso para los dibujos de DELACHILENAPINTURA, HISTORIA. Que de hecho, siempre ha sido escrita en baja (minúscula). Por la importancia que tiene que la palabra historia esté escrita con la h inicial en baja.



Eugenio Dittborn, 1982, detalle.

Ahora, si tomamos de dicha publicación uno de estos dibujos, como Las primeras decepciones (fragmento), veremos que está fechado en 1975 y es un caso de combinación de todos los tipos de tramas ya señalados. Ya se sabe que estos dibujos han sido realizados sobre



Eugenio Dittborn, 1982, detalle.

Eugenio Dittborn, 1982, detalle.

una mesa de dibujo de arquitectura con rapidograph. Las pinturas están fechadas el mismo año y hacia ellas traslada con procedimientos pictóricos los procedimientos de entramado de los dibujos. Mi hipótesis es que Dittborn ensayó de inmediato la expansión pictórica de sus dibujos y no obtuvo resultados suficientemente satisfactorios para lo que andaba buscando. La trama es un procedimiento gráfico difícilmente traspasable a la pintura. Es decir, realizando este deslizamiento iba a topar techo rápidamente. De este modo, deja de pintar. Quizás sea el momento en que, manifiestamente, deje de pintar, sin abandonar la pintura. De la trama transferida regresará a los procedimientos tecnológicos arcaicos, no ya buscando FIGURAR, sino remitiéndose a las operaciones de retracción radical de las técnicas, que en este caso, para este caso, serán dos, por derrame o por tasa mínima de manualidad.

No es mi intención realizar el análisis de la edición de DOS TEXTOS..., sino demostrar la proximidad editorial de su producción con estas pinturas de 1975 que he montado junto a las impresiones serigráficas de 1982 y la pintura de la "caída del maratonista". Tenemos al frente, de este modo, cinco obras que han sido realizadas entre 1975 y 1982; siete años de trabajo, en piezas sobre cuyo campo Dittborn realizará todas las operaciones de traspaso que forman parte de su sistema. Es así como desde la "caída" es posible pensar esas pinturas de 1975 como un tropiezo que lo hizo perder el equilibrio en la práctica estable del dibujo técnico. No hay caída sin tropiezo. Lo afirmo porque en una ocasión el propio Dittborn me dijo que la pintura "se trompieza". Se refería al óleo sobre tela de yute sin imprimar. No es el caso, pero la palabra tiene autonomía y sirve para designar el carácter de esta otra operación. Aunque lo que hace tropezar el óleo o el acrílico es su sujeción al aparato técnico del dibujo y no su disposición a escurrirse sobre una tela imprimada. De modo que estas pinturas son una expansión de su aparto gráfico y no tienen destino pictórico efectivo como pictorización simple del aparato de caricaturización extrema de sus referentes. ¿Y por qué no tiene destino pictórico? Porque el sistema solo se concibe encerrado en los límites del dibujo técnico, cuya pertinencia perturba, al punto de remedar las tramas de impresión mecánica. Pero en pintura eso no parece resultar "tan" eficaz, por más que se empeñe en transferir al espacio del cuadro sus principios de restricción gráfica. Las tramas, verificables en la zona de la camisa, en uno de esos cuadros, son difíciles de implementar. Es decir, lo "peor" que puedo sostener es que son dibujos caricaturescos sobre tela, coloreados. El hecho es que no persistió por ese camino. Se retuvo, para seguir desarrollando un tipo de pictoricidad, pero por otros medios. Pero seamos claros: la pictoricidad jamás fue abandonada por Dittborn. El punto a resolver es sobre qué soporte y bajo que condiciones de empleo de las categorías del gesto y de médium. Por eso es tan decisiva la mención a Deseuze y Cane. Dittborn siempre conoció esa clasificación y la acomodó a su arbitrio para expandir los efectos del sistema. De esto es de lo que hablo en PALOTES, bajo las restricciones del tamaño de la ponencia. Aunque en estas pinturas no resuelve los principios metodológicos de la transferencia de su práctica desde un sistema gráfico hacia un sistema pictórico. Si digo que lo retiene es porque dejará estas pinturas para celebrar la intimidad

de sus recursos.

Esa es una razón suficiente para haber obsequiado esas pinturas a Enrique Lihn y quedar a medio camino entre EL LENGUAJE DE LAS LÍNEAS de R. y L. Lambry y SCENOGRAPHIE D'UN TABLEAU de J.L. Schaefer. La pregunta que me debo hacer es con quién polemiza Dittborn en esa coyuntura. Y la respuesta que me doy es que debate con los residuos de un fantasma "de antes"; es decir, de antes de 1973. Y lo que hace en 1975 es prolongar un debate para el que no tiene interlocutores de proximidad, porque está debatiendo con el "sistema de bellas artes" que colapsa políticamente en esa fecha, pero cuya prolongación ideológica persiste todavía bajo la dictadura. De lo contrario, no hubiera seguido el camino de la crítica del sistema del grabado, que era un síndrome de la serialidad mantenida como plataforma de incorporación de los artistas al carro de la garantización partidaria como decoradores secundarios del espacio político por venir. Vale decir, la ideología plástica de la Unidad Popular, expresada sintomáticamente en el programa de alhajamiento del edificio para la UNCTAD. Dittborn realiza la crítica de esa complacencia y la prosigue en 1974, 1975 y 1976. Respecto de lo cual, recurrir a los textos de Guiselle Munizaga y Consuelo Morel es significativo, porque ambas sociólogas poseen una lectura de textos semiológicos y no participan del humanitarismo de quien hasta ese momento es el representante político más reconocido de la historia del arte de izquierda: Rojas Mix. Dittborn busca "aliaNzas" fuera del espacio del arte dominado por el "sistema de la Facultad".

Dittborn salda sus cuentas con la ideología de la izquierda plástica "anterior", que se prolonga en el TAV hasta la ruptura de Brugnoli con los comunistas. Pero en 1979, esa ideología funciona en el seno mismo de la oposición democrática. Como decía, Dittborn salda sus cuentas con esa ideología al producir la ponencia ESTRATEGIAS Y PESPUNTES..(1979). Esa edición resume los términos de la polémica y marca una línea divisoria absoluta.

En 1981, entonces, la situación es completamente distinta. Aquí, la polémica-de-obra es con Leppe, quien en su performance de junio, respondía mediante el re-corte de las letras en el stencil, al corte instalado por Dittborn en la edición de FALLO FOTOGRÁFICO, como indicio de ruptura radical de la continuidad temporal. De un corte a otro, esta era el modo cómo se desplegaba una "polémica-de-obra" específica, que pretendía determinar el punto de radicalidad de las prácticas, de acuerdo a la posesión de un lugar determinable en la regla de referencia. Entonces, la disputa por la radicalidad expansiva de los soportes era una refriega, importante, en la disputa general por el liderazgo de la campaña des-representativa, que tenía a la pintura como su principal enemigo. De ahí la frase magistral con que Dittborn define su rol en esa coyuntura: "yo no pinto, imprimo".

Si esta era la polémica con la que se caracterizaba la escena, en 1981, entonces, el envío a la 5ª Bienal de Sídney resulta incomprensible, porque incorpora a artistas como Dávila y Díaz, junto a Dittborn. Es decir, dos pintores y un impresor. Pero Díaz va a introducir una hipótesis fulgurante, para poder ingresar a ser reconocido como un agente de la escena de avanzada del arte chileno. Lo he escrito sin comillas, para no referir su pertenencia a un

movimiento, todavía. La gran hipótesis de Díaz será la pictorización de la serigrafía, mediante un ataque de conexiones narrativas destinadas a comprimir los estratos de información, tanto de la pintura chilena como de los procedimientos clásicos de su compresión. La única manera de interferir en esa juntura del envío era a través de la puesta en pie de un dispositivo que reprodujera el exceso de un gesto técnico, remitiéndolo a unas referencias textuales eruditas; a saber, el "block mágico", en la acepción de su empleo freudiano. Pero esto es adelantarse demasiado. Cuando Dittborn me envía por correo la lámina PALOTES, hace mención indigesta al título que Díaz emplea para Sídney. En la ponencia escrita para calificar a las 8ª Jornadas de Historia del Arte, la razonable restricción de su extensión no me permite exponer los detalles de la polémica-de-obra a nivel de los títulos.

Cito el último párrafo: "Es así como en 1987 (aprox.) envía a un miembro de la comunidad artística santiaguina, una lámina de cartón conteniendo los "palotes" a los que me he referido al comienzo de este ensayo. Solo ahora es posible entender la importancia que se instala en la pequeña diferencia entre los dos títulos involucrados en la polémica-de-obra: "LET´S SEE IF YOU CAN RUN AS FAST AS ME" (Díaz, 1983) y "LET US SEE IF YOU CAN BE AS GOOD AS ME" (Dittborn, 1987)".

Por cierto, el miembro de la comunidad a quien está dirigida la carta es quien escribe. Y se trata, ni más ni menos, que una carta de compromiso desafiante, a través de la cual el propio Dittborn me pone ante un desafío: ¿A ver si puedo hacer algo tan bueno como lo que él hace? Ciertamente, Díaz le había dicho si podía correr tan rápido como él, en cuanto a conexiones y referencias en el espacio reducido de la tela impresa que correspondía. Pero me enviaba a mi dirección, la carta de compromiso en virtud de la cual yo debía escribir un texto específico, para el catálogo de una exposición que estaba preparando para el extranjero. Y como yo había escrito sobre KM104 en 1985, obra que era la extensión del modelo que Díaz había esbozado en 1983-84, Dittborn me dictaba cual era la nueva exigencia, puesto que yo tendría que escribir sobre la respuesta suya a la agresión regulada en el título que Díaz emplea para la Bienal de Sídney.

Ahora sí me adelanto: la edición del texto que escribí fue concebida por Dittborn de tal manera que en un mismo soporte editorial aparecieran, mi texto, y como conclusión, casi como post-facio, un texto suyo, que tituló CORRECAMINOS. De este modo, EL FANTASMA DE LA SEQUÍA fue el título de la publicación, que contempló la insistencia de dos textos: el que señalo -de mi autoría- y el manifiesto dittborniano que, a su vez, resulta ser una transformación de otro texto de similar carácter, titulado LA TORTILLA CORREDORA, que fuera publicado por primera vez en 1979, en el catálogo de "delachilenapintura, historia". Tenemos, entonces, un primer manifiesto-programa, escrito en 1979, y un segundo manifiesto-programa publicado en 1988, como post-facio del librillo para la exposición en el Centro Cultural Miraflores, de Lima. Entre uno y otro texto han pasado casi diez años. La década decisiva para la construcción del Sistema Dittborn. En 1988 el Aparato Aeropostal ya está montado. En 1978, ya se había montado la "escena de origen" sobre la que se sostendrá (toda) la aeropostalidad.

III.- LA VERDADERA IMAGEN

En la exposición de la selección de obras de la Colección Pedro Montes el tercer eje sobre el cual trabajé la hipótesis de su montaje se titula La verdadera imagen. Reúne piezas referidas a la ficción de la fisiognómica entendida como un relato de las condiciones mínimas de representación, en una historia de la pintura que le tiene fobia a la representación de la facialidad. En todo caso, esta selección de obras me lleva a desmentir una hipótesis anterior, que he sostenido respecto de la interpretabilidad de la historia de la pintura en Chile, como una pintura que le tiene fobia a la corporalidad. Por eso tanto paisaje. Y tanta escena clase-mediana de interior depresivo. Sin embargo, en esta colección, las pinturas (me) señalan todo lo contrario. Es más: en la colección no hay, prácticamente, "pintura de paisaje". De ahí que esta exposición -en términos generales- puede ser llamada Elogio de la Corporalidad. En términos singulares deja que se instale una zona de significación especial destinada a la privilegiar las cabezas y los "rostros devueltos a su ferocidad primera" (Jean Clair, Elogio de los visible). Esto corresponde a retratos y autorretratos de algunos de los artistas más emblemáticos de la escena chilena, como si ésta tuviese pudor de representarse a si misma en el "formato ideológico" del retrato.

¿Que significa juntar en un mismo espacio a Ortíz de Zárate, Camilo Mori y Juan Domingo Dávila? Un autorretrato de pintor heroico, un retrato a pérdida de un niño y la pintura de un prócer travestido. Lo que estaba en juego era, en el caso de Dávila, la propia transversión de la pintura. Mientras en Ortíz de Zárate, lo que prevalece es la versión de la academia chilena en su mejor expresión. Mientras en Mori, el rostro fija un momento de indeterminación de género. Que es, en definitiva, la hipotesis de Dávila, en el cuadro contiguo, acerca de la posibilidad de una pintura transversiva, en una escena de dominio viril. Ortíz sostiene en su mano un pincel fálico totalmente fláccido.

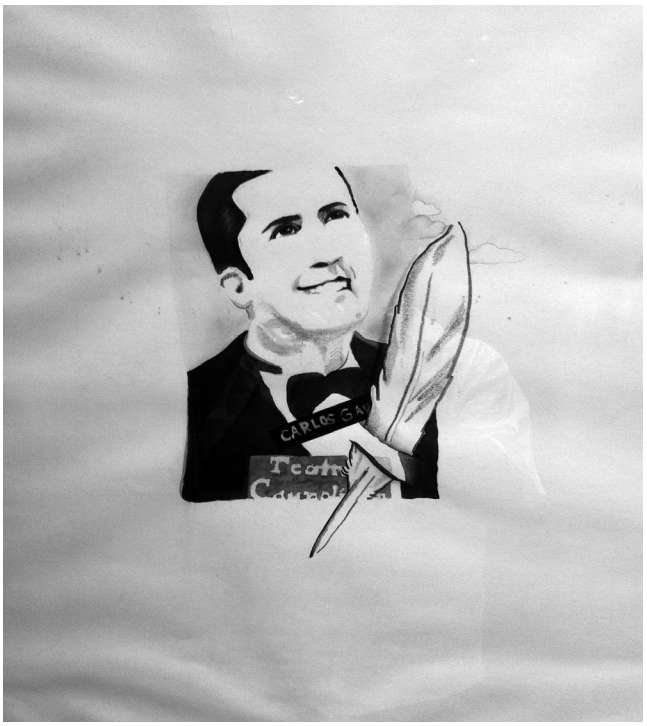
Manuel Ortíz de Zárate

El mismo día de la apertura de la muestra, Camilo Yáñez me escribe: "En dos pinturas, toda la pintura chilena". En el fondo, la propuesta era de una economía extrema: entre Dávila y Ortíz de Zárate, es como decir, pintura homosexual y pintura viril. Entre ambas, la indeterminación de Mori. No hay pintura inocente; solo pintura culpable. Tres principios composicionales para la repartición de la sensibilidad a todo lo largo del siglo: tres casos de extrañeza, de distinción y de omisión regresiva. Ortíz de Zárate parece más contemporáneo que la modernización depresiva de Camilo Mori, mientras la pequeña pintura del remedo citacional hace ostentación de su contrario, negando toda variedad tonal para enfatizar el brillo de la carne. En ese muro, entonces, estaba la pintura de los tres indicios de representación política de la materia carnal: esparcido, entintado y enlucido.

Juan Dávila, Verdejo, 1996, detalle.

En la misma sala, dos retratos más: Dávila y Smythe. Retratos a lápiz. Aquí no hay carne. Solo retracción y fijación de la nostalgia. El retrato de Smythe es una transferencia de un afiche para un concierto en homenaje a Gardel y está fechado en 1974. Este es uno de los cuatro dibujos que Smythe colgó en la exposición de Leppe en Carmen Waugh. Así se daban las cosas. Leppe invitaba a Smythe a intervenir (en) su propia exposición. Y durante ésta, había una banda sonora "de fondo". Se trataba de la canción de Ramón Aguilera, .Diré que en este dibujo está escrito el programa de la obra de Leppe entre 1979 y 1981. Pienso en al menos dos: 1) la PRODUCCIÓN DEL VIDEO DE LA MADRE, en que Catalina Arroyo habla, en primer plano, para entregar rudimentos de la historia de la sentimentalidad de Leppe; y 2) la performance EL DÍA QUE ME QUIERAS. Lo sorprendente es esto: una anticipación de la obra de Leppe en una pieza de Smythe. Esto no hace más que apuntar a las complicidades formales, afectivas y sensibles que anudan la relación entre ambos artistas. Aquí, en este dibujo, estaría "la prueba" de que la sentimentalidad de Leppe está "del lado" de Smythe, en la proximidad de 1975, y que ésta irá adquiriendo, con posterioridad, la cobertura vigilante de la escritura de Nelly Richard. Este sería el momento en que habría disuelto la complicidad con Smythe, acelerada por el viaje de este último a Italia. Insisto, por eso mismo, que el punto de partida de la escenografía de la madre, en Leppe, se realiza en la cercanía formal de Smythe.

Cuando Smythe visita el país en 1985 esperaba tener de interlocutores a Leppe, a Dittborn, a Nelly Richard. Ya ninguno de ellos eran los mismos que al momento de su partida. Smythe había enviado En 1981 una muestra para Galería Sur, pero ésta fue desestimada por su encargada de exposiciones. De modo que desde ese año él sabía que la cercanía con ellos se había roto y que no sería recompuesta bajo ninguna circunstancia. El pagaría cara la osadía de haber pensado y realizado su proyecto de la calle San Diego, entre 1977 y 1978, cuyo catálogo de Galería CROMO, diseñado por Leppe, desarmado hoja por hoja fue expuesto en la muestra del 2000, en el MNBA (Historias de Transferencia y Densidad).



Francisco Smythe, 1974.

El dibujo de Gardel es de 1974. Luego, diez años después, intenta ser recibido, de visita, pero le es negada la sal y el agua. Dávila ya no estaba. Entonces, Smythe se

juntó con varios de los que habían sido sus alumnos en "la Chile" y con ellos armó una especie de cofradía para la autodefensa, porque al menos compartían el efecto de desacalificaciones similares. Las pinturas de Bororo colgadas en la sala inferior contigua da fe de lo que estoy diciendo. Resultan ser contemporáneas del dibujo de Smythe. Pero Smythe le lleva por varios años la delantera. Entonces, en la visita de 1985 los vuelve a juntar, a Samy, a Matías, a Bororo y los instala como interlocutores, señalándoles el valor de reclamarse para sí una filiación de conveniencia que los distanciara definitivamente del "manchismo" de "la Chile". Es así como no le costará convencerlos de no depender de esa ideología pictórica y les proporciona una filiación de procedencia matteana, utilizando en parte los efectos de transferencia de la pintura de Opazo. De una vez por todas había que romper con "la escasa variedad tonal" de la pintura chilena. Esto fue lo que me sostuvo el propio Smythe en su visita de 1985. Recordé sus palabras cuando montamos esta muestra y dispusimos los retratos a lápiz de Smythe y Dávila. Sin embargo, donde pude dimensionar el sentido de la frase de Smythe fue al montar "Rota" de Dávila junto al autorretrato de Ortiz de Zárate. Siendo éstos los dos regímenes de la escasa variedad tonal; vale decir, la distinción entre el antes y el después, a propósito de esta primera visita de Smythe, cuando "todos" le hicieron el vacío y lo trataron como a un apestado. En ese viaje fue cuando recuperó la obra que había dejado guardada al partir y me mostró todas las láminas que había expuesto en la exposición de la sala de la CTC. Fue así que obtuve un tipo de información de primera mano -que me había sido negada- sobre la coyuntura de 1977-79, que era el momento en que se "alzaba" el Sistema Dittborn con la producción de FINAL DE PISTA (diciembre de 1977) y que Gonzalo Díaz preparaba recién su viaje a Florencia.

Pero lo cierto es que en 1974, Smythe colgó esta lámina en la exposición de Leppe. Hoy día la colgamos en la cercanía de un dibujo de Dávila, como otro viajero extraviado. La pluma dibujada en el retrato de Gardel reproduce la ilusión de un sujetador de la fotografía como paño (de lágrimas). La performance de Leppe EL DIA QUE ME QUIERAS (1981) comenzó a ser diseñada en 1974.

Ahora bien: así como la contigüidad de Smythe y Dávila remite a una grafía de la pasión citacional, el autorretrato de Ortíz de Zárate junto a "Rota" de Dávila instalan una disputa sobre el color de la carne. Ciertamente, la pasión citacional era un asunto que ya venía de lejos. En esta muestra, los dibujos de Dittborn de 1973 ya son un antecedente suficiente. La cita es un lugar común en la escena artística chilena, desde muy temprana edad. Y más aún, la cita realizada desde los residuos de la prensa de masas. Alguien dirá: la prensa de masas como residuo del imaginario. Pero no: a lo más, reserva. Todos apelan a la existencia de esta reserva. Dávila, en el dibujo ya mencionado, cita a Adami. Lo más evidente. Cuerpos de citas como fragmentos mutilados de la cultura. Y así como Smythe dibuja a Gardel citando el afiche de su homenaje en el Teatro Caupolicán, Dávila expone la contracción de su enciclopedia gráfica: "Une image d´Adami renvoie à du déjà connu" (Una imagen de Adami remite a lo ya conocido). Frase extraída de un libro de Marc Le Bot que circulaba en Santiago en 1980. Una imagen de Dávila remite, siempre, a lo ya conocido. Esa retórica ya está instalada, mucho antes de esa fecha, por los dibujos de Dittborn de 1973, que por lo demás, citan de modo anamorfótico, los emblemas de la cultura popular; es decir, de la historia de las imágenes populares, de las imágenes de la historia popular de la pintura, etc. Todo eso era una reserva suficiente. Lo que significa que en 1979, por ejemplo, ya existe una literatura que reproduce el sentido común de la crítica de arte que "se trabaja" en Francia (en ese momento). Por eso mismo menciono a Marc Le Bot y FIGURES DE L´ART CONTEMPORAIN, en la colección 10/18. En un textos sobre dos retratos de Joyce realizados por Adami escribe cosas que van a ser evidentes en la escena chilena: "la selección del material fotográfico

hace parte integral del trabajo de pintura: es una de las condiciones y una de las fases de la producción pictórica, que el producto no permite identificar con certeza pero del cual es portador de ciertas marcas". Y en este sentido, todos estos dibujos son portadores de marcas que autorizan el acceso a momentos cruciales en la producción de imágenes, pero que escamotean constantemente sus antecedentes.

En este mismo libro, Ler Bot publica un texto que le ha escrito a François Rouant, en 1975. Pero el texto es retomado en este libro de 1977 y se titula CUATRO DIBUJOS DE FRANÇOIS ROUAN. Ese año se publica DOS TEXTOS SOBRE 9 DIBUJOS DE DITTBORN. Pero Le Bot avanza en un terreno que puede ser útil a las actuales generaciones de estudiantes de "la Chile" que repiten sin ninguna restricción crítica los prejuicios de sus dirigentes de tesinas. ¿Ya no me he referido, en otro lugar, a este texto? Hay una mención a la noción de "Mecanismo". Y luego, lo siguiente: "En primer lugar, trabajo de campo de las inscripciones gráficas que es el rectángulo del papel manufacturado. De este modo, la hoja puede ser plegada horizontalmente y verticalmente (tres dibujos de cuatro); de manera que los pliegues visibles recortan a su vez la hoja ya cortada por la máquina y retoman -en el adentro del arte- el corte que separa el campo del arte de su afuera. A lo que se agrega el recorte de otros dos espacios intermedios: dos de estas hojas son regularmente marcadas por cicatrices horizontales y blanquecinas en la propia materia del papel; las otras hojas están hechas de fragmentos y de astillas blanqueadas: papel hilado". Hay que poner (mucha) atención a estas cicatrices visibles, respecto de lo que vendrá más adelante.

Lo cierto es que este dibujo de Dávila contrae por (d)efecto la intensidad de las cuatro pinturas que hemos colgado en la sala grande. La imagen fotográfica de pinturas impresas es a menudo el punto de partida de las pinturas de Dávila. Estas imágenes impresas son transformadas por el trabajo del pintor, de modo que el sentido de su pintura reside en las modalidades reguladas de este trabajo de transformación. Porque el pintor no parte de la nada. La imagen fotográfica no es una nada. En su pretendida objetividad, la imagen fotográfica es algo ya codificado por el aparataje de la cámara oscura y de aquello que se denomina simbólicamente "su objetivo". De ahí que sus citas sean el efecto de operaciones propias del trabajo de desconstrucción de los procedimientos de transformación y de transferencia de las imágenes. !Bueno, si! De todo eso habla Le Bot en el texto sobre los dos retratos de Joyce, de Adami. De ahí, la importancia que en este dibujo de Dávila, tiene la "mención honrosa" a Adami, convertido en punto de (la) partida de nacimiento de la imagen referencial, que jamás ha estado en estado bruto. Nada, en las prácticas de Dávila, de Leppe, de Dittborn, existe en estado puro. Una imagen remite siempre a otra imagen. De modo que no preexiste ninguna especie de significación trascendental en la pintura. Evidente. Esto es evidente en esa coyuntura, constituyendo una de las características que definen formalmente esa coyuntura. Todo se juega, de imagen a imagen, sin comienzo ni fin, "a través de un trabajo significante de transformación formal del orden figurativo". Todo esto es de Le Bot, de un libro de 1977. Por eso, no es de sorprender: el retrato que hace Smythe de Gardel proviene de un afiche del Teatro Caupolicán.

Pero luego, puedo disponer de dos pinturas más, en la Colección Pedro Montes, que han sido ordenadas junto al autorretrato de Ortíz de Zárate. Eso es lo que llamo el BLOQUE OCRE; es decir, "el bloque histórico" de la exposición. Y los estudiantes de teoría y crítica debieran investigar de donde viene esta denominación: "bloque histórico". Es cosa de leer sobre la situación política italiana de los años ochenta. Cuestión que entendió de inmediato Camilo Yáñez. El bloque histórico es la construcción de una entidad que proviene de un pacto político previo, entre fuerzas diversas, cuya alianza hace que la palabra "histórica" sea sinónimo de "inédita"

(casi "contra natura"). Camilo Yáñez no había visto un Ortíz de Zárate con esa "virilidad" sutilmente empastada. Y lo que más detesta Dávila, es el empaste. Por eso pinta como si todas las carnes fuesen sacadas de una publicidad de pollos Broiler. El carácter "histórico" de esta juntura es verificado por su carácter "contra natura".

La pintura de Dávila, "Rota", está datada en 1994 y representa a través de una pintura travestida la imagen del Libertador, cuya silueta es recortada en un trozo de madera terciada que luego es fijado sobre una plataforma para mantener erguida una estatuilla de uso doméstico. La obscenidad de este hecho no reside en la figuración trastocada sino en la ostentación del lugar doméstico y escolar de donde proviene, para ser proyectado hacia el espacio de arte y ser invertido como un argumento de desmontaje de la propia historia de la pintura. Pero el Libertador es sustituido por la imagen de Verdejo con la nariz simulando un pene y con los senos al aire levantando el brazo izquierdo y exhibiendo su dedo índice. Acto indicativo en pintura. Todo esto es una parodia de una parodia del culto popular de las imágenes. La mitad del caballo es un remedo mondrianezco y la grupa disimula mal el realismo de la pintura de historia. El fondo resplandece como el incendio de una ciudad entera. El héroe de la caricatura política chilena es remitido a cumplir órdenes en un debate que ya ha sido sancionado por la crítica histórica que está implícita en las obras de Dittborn ya desde los dibujos de 1973.

Busqué en la colección, estas pinturas, para que "acompañaran" el autorretrato de Ortíz de Zárate. De este modo, pueden hacer la "causa común" del BLOQUE OCRE y a la vez, me autorizan para reconsiderar la historia del uso profuso -en mis cursos de esa época- del capítulo Pintura y Sepultura del libro EL PARADIGMA PERDIDO de Edgar Morin, que encontré en la biblioteca de Josefina González. Estoy hablando de mediados de la dictadura; es decir, cuando se preparaba el envío a Sidney y yo hacía clases de lo que viniere, en cuanto miserable instituto de comunicaciones existiera. De modo que estas pinturas, en esta muestra, sirven para rentabilizar -hoy día- la hipótesis de la invención de la pintura como un dispositivo para enfrentar la angustia ante la muerte, y sobre el que me extendía más allá de la cuenta en los cursos que dictaba.

En esta muestra, esta zona que acoge las pinturas de Dávila, Ortíz de Zárate y Camilo Mori la he denominado como "la tumba afgana". Hay que leer el capítulo. De todos modos, el relato de Morin es retomado por Jean Clair en LA PARADOJA DEL CONSERVADOR y luego en un nuevo libro que mencionaré, de esos que ya no se citan en un escrito académico: ELOGIO DE LO VISIBLE.
No voy a hacer ningún resumen de este relato. Hay que leerlo. Desde ahí sostuve la hipótesis del inconsciente pictórico: en el color ocre. Todo esto es muy viejo. Jean Clair hace una observación magnífica: es curioso que los fondos de las pinturas de Picasso y Masson, en su fase de ruptura, sean de color ocre. !Una exageración, sin duda¡ !Pero vaya que efectos ha podido tener en la determinación arcaica de la demencia pictórica como "paradigma perdido" en el proceso de hominización!

Lo que sucede es que entre el brillo de pollo broiler de la pintura de Dávila y la opacidad de la pasta bien distribuida de Ortíz de Zárate, el BLOQUE OCRE inventa el inconsciente institucional de esta exposición. De este modo, le agrego a los "efectos de bloque", la secuencia de autores que sostienen la ficción: Morin, Clair, Didi-Huberman, el color de la carne. Todos ellos, en la cercanía más decisiva para generar la utilidad de mi trabajo (en) solitario.

Ahora: en el muro que hace ángulo, a la izquierda de la secuencia Dávila-Ortíz de Zárate-Mori, hay tres cosas sorprendentes: un retrato, una máscara y un texto. Retratar a su semejante significa encararlo, clavarlo con la mirada. Hace muchos años, en Montevideo, compré en la librería Libertad un libro de Jean Clair. No solo me favorecía el

cambio monetario, sino que en Santiago no estaba en librerías. No era un tema que al parecer ocupara el interés de la comunidad artística; sobre todo por su titulo: Elogio de lo visible.

Entonces, lo adquirí cuando recorrí el índice y pensé, de inmediato, en la utilidad que tendría para el estudio del Sistema Dittborn. Desde 1980, me he ocupado, digamos, analíticamente, de dicho sistema. Sin autorización. Sin objeto alguno. Solo porque se conecta con los núcleos duros de mi propio trabajo sobre la inscriptividad y la filiación.

De este modo, la decisión de haber colgado este retrato y esta máscara a tan corta distancia, conecta ELOGIO DE LO VISIBLE con otro libro -KAMBA RA´ANGA- escrito por Carlos Colombino, artista paraguayo, inventor del Museo del Barro (Asunción, Paraguay). Si menciono este museo, lo que hago es señalar un modelo de investigación de los efectos estéticos de prácticas que no pertenecen al terreno del arte contemporáneo, pero que sin embargo lo interpelan de manera radical. Pero también, lo hago porque deseo que este retrato pueda ser "leído" desde los (d)efectos de esta máscara, la única máscara que aparece inventariada en la Colección Pedro Montes, para que intervenga (en) la proximidad de este dibujo a pluma, con el trazo de lápiz rojo para indicar la fisura. Y de ahí, lo que hago es relacionar este trazo de 1982 con la cita que hago en EL FANTASMA… al poema de Ronald Kay en VARIACIONES ORNAMENTALES, a propósito de la homologación del gesto del matarife y del retocar profesional de fotografías.

Sin embargo, no estoy del todo seguro que esta máscara pertenezca o provenga del universo de los ritos consignados por Colombino. Es probable que sea una máscara indígena de otra zona del Paraguay y que no tenga que ver con el universo de lo popular. Colombino hace el relato de una transformación carnavalesca local que ya es una transformación de la transferencia recepcional de un auto-sacramental. Sin embargo, lo que importa es indicar la "buena vecindad" entre el retrato y la máscara, nada más que a partir del trazo rojo que señala la existencia de los labios, en ambas piezas..

Esa línea roja (palote rojo horizontal) indica la zona de amarre. Aparte del hecho que Dittborn dispone algunas plumas en reemplazo de los "palotes" en algunas de sus aeropostales; en particular, una que es propiedad de Pedro Montes y que no está exhibida en esta muestra. Entonces, hay que retener este "dato": hay plumas que reemplazan unos "palotes". Dittborn hace que la indicialidad del trazo realice el camino inverso, desde la Cultura hacia la Naturaleza, como parodia. Ya se verá cómo. A través de la cosmética.

Eugenio Dittborn, 1984.

Siempre he trabajado la hipótesis sobre la existencia de una Gran Cosmética dittborniana, que pasa a ser deudora de dos regímenes de representación de la corporalidad. Por un lado está la pintura corporal de los indígenas paraguayos, y por otro lado, las fotografías de Gusinde. Primero estas últimas, luego las otras. Dittborn es la primera persona que me habla de la obra de Ticio Escobar, antropólogo y crítico de arte paraguayo. Después viene el valor diagramático del retrato de Jemmy Button realizado por el capitán Fitz-Roy en el viaje de regreso del Beagle. Todo calza: vestuario occidental para cubrir la carne no-occidental. Historias de botones para referir el peso de la manufactura en el paso de la Naturaleza a la Cultura, como un chiste diagramático; el "pasaje" de Button a Londres, y luego, la inversión del proceso para recuperar la "lengua de origen". Siendo ése, el modelo de las transferencias en el arte chileno contemporáneo. ¿Obvio, no? Dittborn es un

lector de Lévi-Strauss, desde antes. O sea, desde Kay. Eso marca. Lévi-Strauss, digo.

Entonces, he aquí el texto que envié a plotear y que hice colocar en el muro, junto al retrato y la máscara: "Así pues el hechizo, cerca de la máscara, esa forma primera del retrato, sería semblanza al natural del sujeto que intercambia propiedades y afectos, como para obedecer a la ley primitiva del talión, tal y como se dice en el Levítico, que señala bien la condición de vulnerabilidad a que obedecen en definitiva la erección, la talla y el despiece de cualquier efigie. (...) Las máscaras en las sociedades primitivas, además de las funciones tradicionales que se les asigna en la vida colectiva de la tribu, pueden asimismo, cargando con los estigmas de tal o cual enfermedad, asumiendo, punto por punto, trazo por trazo, las heridas y lesiones de tal o cual afección, desempeñar un papel profiláctico y curativo: sirven para curar los síntomas y también para ahuyentar, para expulsar al enemigo que trajo el mal". CLAIR, Jean. Elogio de lo visible. Seix Barral, Ensayo, Barcelona, 1999, página 165-166".

El retrato data de 1982 y ha sido realizado con pluma y tinta negra. Esto desmiente las declaraciones forzadas sobre la distinción excluyente entre la "mano alzada" y la "mano ortopédica" en el Sistema Dittborn. Ambos regímenes de productividad picto-gráfica se combinan de manera desigual. En 1982 dibuja este retrato con pluma y tinta, y señala en el pie de página un fragmento joyciano, una epifanía, recogida del cuerpo inerte de la prensa, para ser transcrita a máquina, de acuerdo al sistema de copiado y traspaso al que me he referido en el capítulo PALOTES, en el momento en que hago referencia al uso que hace Dittborn de la IBM eléctrica "de bola". En el pequeño cuadrilátero de un formato de tarjeta postal, Dittborn transcribe un texto para sostener por lo bajo, la incandescencia de su virtuosidad manual, en la que se obliga a "palotizar" al máximo la representación de las "mechas de clavo", en que repite los trazos (de abajo hacia arriba), "a mano alzada", pero poniendo énfasis en el traspaso de un sistema de representación a otro, mediante la conversión gráfica de un relato oral (retrato-hablado). De modo que en esa tarjeta, lo que hay son tres regímenes: oralidad metamorfoseada, trazabilidad regulada mediante una manualidad interpretante y transferencia mecánica de la letra. Todo eso, datado: 1982. Es decir, en términos de POLÉMICA-DE-OBRA, es un objeto gráfico enviado, también, a un miembro de la comunidad artística, en un momento cercano a la puesta en circulación de la imagen recuperada por Díaz, desde el embalaje de los polvos para la limpieza de artefactos sanitarios. La táctica de Dittborn será la de hacer prevalecer la dependencia que tiene la manualidad respecto de sus determinaciones mecánicas, llevando el argumento visual a sus determinaciones regresivas, pero no por nostalgia, sino por necesidades de procedimiento. Aunque de todos modos, el envío de esta tarjeta no participa de ningún debate explícito, sino que señala la voluntad de marcar presencia, ante quien está dispuesto a recibir el "mensaje". En todo sentido, la puesta en circulación de la imagen del embalaje resulta ser una broma de mal gusto, si se entiende que por este medio lo que se autoriza de parte de Díaz es una cita "sobremediatizada" de las cajas Brillo, de manera que la investigación dittborniana fuese remitida a unos antecedentes wharholianos que habrían sido omitidos. Así, este envío de tarjeta des-warholiza su referente y re-subjetiviza el empleo de fuentes iconográficas obtenidas desde los relatos consignados en la prensa amarilla (crónica roja). De ahí, entonces, el fragmento joyciano que ejerce funciones de plinto gráfico en tamaño reducido: "Jack Hylands, joven veterano de guerra, quien, en compañía de Yvonne Kenny, paseaba por Central Park cuando fue asaltado por 3 individuos que lo".

¿De que habría que hablar? Del trazo rojo, de nuevo, que simula una línea de lápiz labial. En 1982 ya ha circulado en el ambiente cercano a Dittborn, el texto de Lyotard sobre "la pintura como dispositivo libidinal", en que se hace

mención a la distinción de Deseuze y Cane entre categoría del gesto, del médium y del soporte. En ese terreno, el gesto de pintarse los labios revela su parentesco con el gesto pictórico, en su estructura más elemental. Pero esta historia de "enrojecer" el signo tiene un antecedente mayor, que se puede encontrar en las menciones que hace Dittborn al procedimiento escolar de iluminación de la fotografía, que consiste en rallar una cantidad de punta de lápiz rojo para poder esparcirla cuidadosamente por las mejillas de la retratada. Aunque en este caso particular, los labios solo aparecen "figurados" mediante un trazo horizontal que señala el lugar de la oclusión: boca cerrada. Todo esto ya lo he descrito y analizado en EL FANTASMA DE LA SEQUÍA, el texto escrito para la exposición en el Centro Cultural Miraflores (1988). Diré que, en el fondo, esta exposición está referida a obras realizadas antes de esta fecha. Son todas anterioridades confirmadas en el período previo a la escritura de este librillo. Pero más que nada, a las coyunturas de 1976-78 y 1980-1982, principalmente.

La máscara, en la zona que corresponde a la boca, tiene un cuidadoso calado de las dimensiones de un trazo y el hueco resultante ha sido cubierto con pintura roja. En cambio, los ojos han sido realizados mediante calados similares, pero que han atravesado por entero la madera, dejando libre dos mirillas rectangulares: algo similar a una celosía. Eso es todo. Sin olvidar un elemento decisivo: la nariz.

Lo que justifica aquí, la proximidad del retrato y de la máscara es un `principio que formuló Warburg para su biblioteca. La clave era que todos los libros se disponían en los estantes, siguiendo aquello que el mismo llamaba "la ley de la buena vecindad". De ahí que piense que lo que pongo en acción de proximidad exhibitiva no son dos piezas, de proveniencias diferenciadas en la cultura, sino dos problemas que dan lugar a un eje de interpretación sobre el funcionamiento de una obra.

En una colección como ésta, las piezas pueden cambiar de lugar según los ejes de interpretación efectiva que la disposición de éstas formule, en un espacio determinado. La pieza que se expone no es necesariamente la pieza que se busca por sus "cualidades intrínsecas", sino aquella que favoreciera las conexiones y las aperturas hacia otras esferas del pensamiento. Dicho así, la buena vecindad a la que recurro permite combinar los espacios del Rito y de la Religiosidad popular con las retracciones elaboradas que desde el campo del arte condensa momentos específicos de la historia de la cultura. No hay que desestimar el hecho que Dittborn titula varias de sus obras, según períodos, HISTORIA DEL ROSTRO. Por eso, la proximidad de ambas piezas tiene que ver con el miedo arcaico que despiertan en nosotros las imágenes -especialmente los retratos- que "tenían el poder de actuar, punto por punto, sobre quienes tenían cuentas pendientes con ellos" (Clair). Esto es lo que se llama en sentido estricto, un hechizo.

Es así como Jean Clair señala que el verbo envoûter (hechizar) procede del latín vultus y que da lugar a la vieja palabra francesa voult para designar el rostro. Pero se mantiene en italiano la palabra volto, que se opone a viso, que designa el rostro al descubierto, aquel que se ofrece a la visión, como zona emergida. En cambio, volto remite al secreto del rostro, a lo que está atrapado en su expresión, petrificado en una mímica. No hago más que referirme a Jean Clair, que sostiene que volto es, concretamente, la imagen pintada o esculpida, la santa imagen de Dios que se venera como el Santo Volto. Y esto es clave, porque Dittborn obliga al debate entre pintura y fotografía, a depender de esta distinción entre volto y viso. Es la razón inmediata de por qué formulé la hipótesis de un eje de trabajo bajo este nombre -LA VERDADERA IMAGEN- para ordenar la exhibición de estos retratos que definen, en parte, el carácter de la Colección Pedro Montes.

IV.- JABÓN POPEYE

La exposición es un modo de hacer historia inmediata, poniendo en descubierto la subjetividad de una escritura que considera esencial (dar a) conocer el lugar de enunciación del historiador. Por esto es que François Dosse señala cómo el giro historiográfico es algo que ya he puesto en práctica, desde mucho antes de 1985, cuando escribí el catálogo para Samy Benmayor, UN AMOR DE LECHE, cuando expuso en Galería Sur. De esa exposición, la colección del MAVI expone una de las pinturas, en la sala superior. Lo pienso en relación a las dos pinturas de Boro que están en la sala inferior, junto al Popeye de Manuel Torres. Estas, de Bororo, como digo, son menos manchísticas, menos de la ideología clásica de su enseñanza y corresponden al periodo anterior de su encuentro con Samy. Es decir, antes de que armaran Chucre Manzur. Si se quiere, las pinturas de Samy a las que me refiero son las que se definen en un corto período, muy complejo, porque sanciona su regreso de Nueva York y declara una pista que luego no desarrolló, en provecho de un signismo neo-expresionista que terminó acarreando al propio Bororo. No lo digo como un reproche, sino como la constatación de un destino que los llevará, a ambos, a encontrarse con Smythe, en su viaje de 1985.

En la Colección Pedro Montes hay estas dos pinturas "retenidas" y que corresponden a una "minoría formal" en la propia obra de Bororo. Y en la colección del MAVI, la pintura de Benmayor posee unos atributos de radicalidad que debe enfrentarse al discurso policíaco de la crítica (curiosamente) pictcofóbica. Aunque la verdad es que esa pictofobia es inversamente proporcional a la pictofília manifestada respecto de la pintura de Dávila. Sin embargo, yo escogí, para la exposición del 2000 en el MNBA, estas obras de Samy y la "cazuela" de Bororo, como la presencia indicativa de una pintura que resistió al totalitarismo ambiental. En 1984, bajo la sugerencia expresa de Gonzalo Díaz, escribí dos textos sobre pintores: uno sobre Benmayor y el otro sobre Couve. Esto provocó la reacción "comprensible" de gente articuladora del TAV, que me acusó de acudir en ayuda de aquello que con tanto esfuerzo ellos habían intentado aniquilar: la pintura. Escribir sobre estos pintores me significó persecución, llegando a tener efectos en el campo laboral. A su juicio, ¡Los pintores no debían recibir ayuda discursiva!

Pues bien: es en esta coyuntura que aparece la pintura de Manuel Torres, que será conocida como EL POPEYE. Lo curioso es que en 1985, Díaz, que imprime KM104, al mismo tiempo es profesor de Torres en "la Chile". Y Torres es de esos estudiantes que adquieren rápida visibilidad entre los estudiantes porque reproduce el gesto de "protesta" de los jóvenes que exponen en 1982, en una exposición curada por Leppe y Díaz y que va a llevar el nombre de PROVINCIA SEÑALADA. Torres no está en esa exposición. Está recién ingresando a la escuela de arte. Pero se hará notar de inmediato por un tipo de pintura absolutamente contraria a la dominancia expresionista (Benmayor/ Boro). Sin embargo, POPEYE es una pintura que entra directamente en polémica-de-obra con la obra de Díaz de 1982: HISTORIA SENTIMENTAL…

POPEYE apela, primero, a la marca de un jabón para lavar la ropa, de uso popular. El POPEYE se levanta contra la figura de la empleadita (fregona) presente en la caja de polvos para limpieza de sanitarios KLENZO. Manuel Torres traslada a la tela una lucha de marcas; Klenzo es santiaguina, mientras Popeye es una marca regional, de Talcahuano. El Popeye es un marinero. Encarnará la figura del héroe de la periferia. Y como pintura, POPEYE, de inmediato se hace reconocer como un trapero; más bien como un estropajo; como una pintura realizada sobre la peor tela, lo más semejante posible a un trapo para limpiar el piso. Esa parecía ser la consigna de no pocos estudiantes "de la Chile": limpiar el piso con la pintura. Para eso la tela era de saco harinero. Torres asume el mandato de tratar a la pintura "por los suelos". Lo cual señala el tipo de aproximación

punitiva que la enseñanza de Díaz instala como culpa auto complacida, en el mismo momento en que inicia su "salida de la pintura". Siempre aparente. Existe en ese momento esa ingenuidad literal que se transforma en una obsesión programática. Entonces, eso es lo que primeramente se propone Torres: convertir la pintura en paño trapero. En segundo lugar, al ser expuesta, tiene el carácter de ser un símil de tela de vendedor ambulante, totalmente dispuesta y disponible, no ya sobre un muro, sino sobre la vereda. Son imágenes de poca monta ofertadas por un pintor convertible en vendedor ambulante de una visualidad perturbada. Es una pintura hecha para ser colgada en el muro de un espacio perteneciente al "galerismo oficial" de la época y que está pensada para romper con sus propias expectativas. Aunque en verdad, Manuel Torres solo llega a ser expuesto en una galería oficial porque es Gonzalo Díaz, su profesor, quien organiza una colectiva de los alumnos que considera representan la crítica más avanzada de la pintura al interior de la enseñanza de "la Chile". Esa muestra se tituló LOS HIJOS DE LA DICHA y pudo establecer de qué manera el propio Díaz dejaba en claro cuál era su rol de profesor en la academia y de cómo sancionaba el ingreso en el circuito (precario) de unos jóvenes pintores que tenían el mandato implícito de perturbar la posición de Benmayor y Bororo en la escena de 1984, como los principales referentes de dicha enseñanza.

Es preciso recordar que LOS HIJOS DE LA DICHA es un tríptico con el que el propio Díaz ganó el Concurso de la Colocadora de Valores en 1979, antes de viajar a Florencia. El interés manifiesto, en 1985, es establecer a través de sus estudiantes -como fuerza social- una plataforma de revalorización crítica de su propia enseñanza, en el momento en que produce una exposición tan significativa como KM104, destinada a "pictorizar la serigrafía" y combatir a Dittborn. La exposición de sus alumnos es una operación de distracción, si nos ajustamos a los términos en que se daba la polémica entre los pintores recién egresados y los pintores egresados en las coyunturas inmediatamente anteriores. Como he dicho, Díaz hacía enfrentar a Torres con Benmayor y Bororo, pero también, con los artistas de una generación más cercana, que se habían dado a conocer en una exposición que fue curada por el mismo Díaz, en colaboración estrecha con Carlos Leppe, en 1982, bajo el nombre de PROVINCIA SEÑALADA.

Manuel Torres

LOS HIJOS DE LA DICHA viene a ser en 1985 la "segunda camada" de lo que Díaz y Leppe intentaron instalar como "primera camada" en 1982. Entonces, Manuel Torres es de esta segunda camada y tuvo el honor de representar el más avanzado estado de la "bronca estudiantil" en contra de una enseñanza, en una exposición que lo recuperaba de inmediato. La colectiva tuvo lugar entre el 12 de junio y el 5 de julio en la Galería SUR y reunió a Manuel Torres, Josefina Fontecilla, Hugo Robles y X. Santana. El chiste asociativo consistía, en ese momento, entender que los invitados no eran ningunos dichosos, sino por el contrario, expresaban la posición de los DESDICHADOS del campo del arte. Es decir, de los que manifiestamente eran invitados a ser parte de una operación que incluía su propia negación, ya que participar en "ello" era aceptar la condición de carecer de destino, que era un sentimiento ya bastante anclado en las generaciones de estudiantes. Por

esta razón, después de realizada, esta exposición fue, si no omitida, al menos convenientemente olvidada, hasta que los curadores alemanes que formaban parte del comité de selección para una exposición que iba a tener lugar en Berlín en 1989, la descubrieron e invitaron a Manuel Torres a participar en ella. De este modo, una reproducción fotográfica de la pintura aparece publicada en el catálogo de CIRUGÍA PLÁSTICA, publicado ese año. Aunque aparece citada con un error en cuanto a la fecha de su ejecución. El catálogo señala 1987, si bien Torres había escrito la fecha de 1985. Lo que produce esta confusión es el hecho que entre 1985 y 1987, Manuel Torres realiza como cinco o seis versiones del POPEYE.

La figura del POPEYE corresponde a la ejecución de un efecto dittborniano no deseado, pero que en "la Chile" de los años ochenta ya es una cosa adquirida y que corresponde al uso de imágenes generativas que pertenecen a la industria gráfica. Ya lo he mencionado a propósito de Smythe en su obra de 1974, mientras Díaz pintaba todavía escenas de la literatura latina. De modo que el Popeye de Torres es una extensión del uso que Dittborn hace del Condorito, como aquel cóndor venido a menos que puede representar a cabalidad la hipótesis que sostendrá en 1980 acerca del "vicecampeonismo" como figura identitaria. El Popeye de Torres posee todos estos atributos y por eso adquiere el estatuto del super-héroe que aparece desde un fondo de bandera del MIR, como parodia de la figura del super-revolucionario que viene a violentar dos figuras de la oligarquía pictórica: una ruina (que puede ser entre el Capitolio y la fachada del MAC o de la Corte Suprema) y dos fragmentos de citas pictóricas dislocadas. En la pieza, a la izquierda, Popeye dirige su cabeza convertida en glande hacia una Venus engrisada que descansa sobre una sopa de azul fosforescente, mientras a la derecha, el brazo "falicizado" del marinero amenaza el trasero de una de las "tres gracias". Lo que tenemos, entonces, es una pintura que en ese entonces ya califiqué de "estropajo", apuntando más a la posición de rebeldía contra la academia enseñada por Díaz. No hay que dejar de pensar que es una osadía en 1985 pintar la bandera del MIR como un fondo referencial desde el que la figura del Popeye se desprende para acudir en "auxilio" sexual de estos dos desnudos carenciados. Siendo, la propia figura del marinero un sustituto del rol ejercido por una "pintura de chorreado" que de manera manifiesta desea ser reconocida como el efecto eyaculatorio de una pintura viril que se ha propuesto re dibujar con el miembro las nuevas coordenadas de la visualidad.

Sin embargo, esta actitud no es exclusiva de Manuel Torres, sino de un ambiente de escuela donde los estudiantes compiten con su profesor para ver quien la tiene más grande. Y el profesor les consigue donde exhibir, primero, para demostrar el poder externo que posee en relación al espacio interior de la escuela, y segundo, para exhibirlos como detonantes de otra cosa, que los estudiantes distan mucho de manejar. En el caso de Manuel Torres, el objeto a agredir "por encargo" era la ideología pictórica implícita en el modelo del sudario, cuya referencia bíblica sostiene algunas ensoñaciones acerca del origen de las imágenes, en un momento en que en el debate entre pintura y fotografía se sostiene la preeminencia del sudario como primera impresión fotográfica por contacto. Y por último, hace que Torres lleve hasta un cierto extremo el recurso retórico de feria libre como símil de caricaturización de la pintura, discutiendo la exclusividad de trato del arte chileno con "lo popular".

POPEYE es una pintura que será calificada de "maldita" desde un principio. Como digo, será guardada hasta que los alemanes de la NGBK la recuperaran para esta exposición de Berlín. Ahora, será importante saber en qué estaba Díaz, mientras organizaba la exhibición de LOS HIJOS DE LA DICHA. No solo ya había producido KM104 sino que estaba preparando su participación en la exposición colectiva de los próceres de la época -Brugnoli, Errázuriz, Leppe, Dittborn, entre otros- bajo el denominativo de FUERA DE SERIE, que tendría lugar en septiembre en dos galerías: SUR Y BUCCI.

Ocasión para la cual, Díaz produjo PINTURA POR ENCARGO para ser exhibida en Galería SUR, y TRABAJOS DE MESA para Galería BUCCI. En esta muestra de la Colección Pedro Montes, he escogido una obra de cuatro piezas y que está en directa relación formal con TRABAJOS DE MESA. Aunque en términos estrictos, la obra de Díaz en Galería Bucci se titula EL DERECHO A LA PEREZA DE LAFARGUE. El texto a que hago referencia aparece publicado en TEXTOS RESIDUALES y se refiere al tipo de procedimiento de trabajo que invierte Díaz hacia finales de 1985, que estas cuatro piezas -EL BESO- recogen con maestría y que sirven de antecedente a lo que serán "los trabajos de mesa" de MARCO (Banco) DE PRUEBAS EN 1988.

V.- (d)FECTOS DE VIAJE

En esta exposición hay dos dibujos de Enrique Castro-Cid. Las llamaré "las dos anamorfosis". Corresponden a dos dibujos que vienen a ser contemporáneos de la obra con que se convierte a mediados de los años sesenta en un promotor de las relaciones entre arte y ciencia. Personalmente, considero que se está instalando una inflación interpretativa sobre el rol jugado por Castro-Cid en este terreno. Más me parecen ilustraciones de utilería tecnológica. Y me responsabilizo de mis palabras, porque el hecho de "trabajar con robots" no garantiza una relación entre arte y ciencia. Existe desde hace siglos una iconografía sobre el animal-máquina y las representaciones catóptricas que pertenecen a un universo que en el siglo XVI se denomina "choses curieuses". Esta denominación proviene del tratado del Padre Niceron, cuya Perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux de l'optique… (1638) pude consultar en la Biblioteca Méjanes (Aix-en-Provence) cuando escribía una memoria sobre los instrumentos ópticos de observación astronómica a comienzos del siglo XVII, para justificar la prolongación de mi beca de estudios. Entonces, lo que pienso de esa obra de Castro-Cid se sustenta sobre mi escepticismo concreto acerca del paso de las anamorfosis a los diseños de pequeñas máquinas. Esto no es suficiente para declarar la precursividad "científica" que se le atribuye. Faltan elementos. Mientras, suspendo mi juicio. Pero señalo la necesidad de poner atención sobre inflaciones historiográficas basadas en anécdotas que, si bien, pueden entregar elementos valiosos, estos deben ser validados mediante un estudio pormenorizado de los propios proyectos que Castro-Cid concibe en esa época. Es decir, en 1965. Que es casi el mismo año de la pintura del "hombre mecánico" de Downey, que se expone junto a las pinturas de Opazo, como un contrapunto.

Aquí se plantea una relación triangular que tiene como base el trabajo infraestructural realizado por la anamorfosis, en al menos, las obras de Downey, Castro-Cid y Opazo, en la coyuntura de mediados de los sesenta. En cambio, a las anamorfosis de Castro-Cid no les encuentro el contrapunto adecuado. Ya sabemos que la anamorfosis es una deformación aberrante. Estos tres artistas están conectados por estas aberraciones representacionales de la corporalidad y cada cual parece haberse propuesto ejercer un control que tendrá efectos diferenciados. Pero la ventaja de esta muestra es que permite poner a estos tres artistas en una misma "longitud de onda" respecto de las representaciones de la corporalidad. Downey pinta en 1964 un "hombre mecánico" dotado de caracteres de organicidad industrial, mientras Opazo pinta en 1963 y 1965 estas obras en las que deforma sus antecedentes y combina mutilaciones parciales, re-introduciéndolas en conjuntos complejos que restituyen distorsiones morfológicas que reclaman la presencia de sus arcaicas determinaciones de origen.

Puedo entender que el interés reciente y acelerado por Castro-Cid proviene de que se instala como la figura fascinante de un artista que -como me decía Ramón Castillo- "toca el cielo" y luego se derrumba, para sostener la hipótesis de una historia de fracasos. Los artistas que se instalan en Nueva York o París, entre 1960 y 1968, no tienen lazos de dependencia simbólica con el "sistema de bellas artes" chileno, dominado por "la Chile". Ni siquiera piensan en "triunfar" para regresar "triunfantes". Esa pequeña antropología de la pulsión ascendente forjada a la medida de una interpretación del desfallecimiento no funciona. Todo indica que los artistas chilenos que viajan en los sesenta de antes de la Reforma, manejan de manera eficaz una cierta consolidada inscripción en el circuito internacional; lo que puede ser calificado de exitoso y extremadamente lejano respecto de lo que ellos mismos pueden esperar como retorno de una imagen natal. Solamente Téllez y Downey comenzarán a viajar a Chile, después del golpe de estado, en virtud de un compromiso político personal. Zañartu

permanecerá en París, muy atento a los acontecimientos. Pero ninguno de ellos aspirará a "regresar" al País Natal. Solo la referencia de origen que asumen como corresponde en la dinámica de su propia producción de obra.

Castro-Cid conoce las anamorfosis cuando le cae en sus manos el libro de Baltrusaitis, cuando en compañía de Téllez visita Heinz von Foerster. Se puede apreciar unas extraordinarias fotografías de sus obras en el sitio web ciberneticzoo.com, de su exhibición en Richard Feigen Gallery de Nueva York en 1965. Estos dibujos solo proporcionan precisiones acerca de su aproximación a las anamorfosis, como procedimiento de deformación de las figuras que para verlos de forma natural es necesario mirarlos desde una perspectiva adecuada que elimina o mitiga la deformación. Esto genera una duda sobre el conocimiento previo que tenía Castro-Cid de estos procedimientos, que debían ser elementos básicos en una enseñanza académica del dibujo. Y por otro lado, referencias renacentistas en la escena neoyorquina de los sesenta podrían pasar como una extrañeza inquietante y no menos exótica, hasta que viene el momento de la fabricación de los "autómatas no triviales".

La anamorfosis como un modelo de representación simbólica de las aberraciones de lo natal es un elemento común en los artistas que viajan para no tener que regresar. Castro-Cid viaja a comienzos de los 60´s. Lo que abandona es otro país. Hay que insistir en esto: otro país. Lo cual define otra diáspora. Anterior a los exilios. Las anamorfosis son de ese período como principio de destitución general de la representación de los cuerpos. La situación de los artistas después del golpe será diferente, porque la situación de represión política los va a obligar a trabajar en las restituciones representacionales de los cuerpos.

Sin embargo, hay una exposición americana que "trae de vuelta" a Castro-Cid. Pedro Montes ha encontrado el catálogo de la exposición La nueva veta: la Figura 1963/1968, que se expuso en el MNBA de Santiago, entre el 20 de marzo y el 15 de abril de 1969, con el auspicio del Ministerio de Educación, la Sociedad de Arte Contemporáneo y la Embajada de los Estados Unidos de América, en colaboración con el Smithsonian (Washington) y del Instituto Di Tella de Buenos Aires. En esta exposición hay una obra de Castro-Cid. Hay que pensar que viene como "artista americano" y que la exposición ha sido exhibida, suponemos, en Buenos Aires. ¿Romero Brest no es todavía director de artes visuales del Di Tella? Razón de más para que el "ambiente" de la Facultad no "viera" la exposición porque se trataba, presumiblemente, de una operación de la CIA.

Lo que motiva a Castro-Cid y a Téllez es un cierto y certero "odio al país". Es necesario imaginar lo que es "la Chile" en 1960 para entender la génesis de esta odiosidad. Por de pronto, ambos artistas no se vinculan con otros pintores, sino con los literatos de la Generación del 50. Son, entre otras cosas, muy cercanos a Luis Oyarzún. Y lo único que desean es "mandarse a cambiar". Digamos: ampliar sus horizontes. Estando en Chile eso no es posible. Aunque las "partidas" son de diverso carácter. Downey, que viaja en esa misma época, se va a París y se instala de inmediato en la cercanía de Matta y de Zañartu, porque es "ahijado" de Sergio Larraín García-Moreno. En cambio, la situación de Téllez, en París, es diferente. Debe llegar con cartas de recomendación y realizar diversos trabajos -como guardián nocturno de hotel- antes de lograr ser admitido en el Taller de Hayter y convertirse en uno de sus principales animadores. Lo que le valdrá, al cabo de unos años, ser contratado por la Universidad de Illinois para hacer clases de grabado. Es así como Castro-Cid será profesor visitante en esa misma universidad, en 1968, propuesto por Téllez.

Sin embargo, Downey se traslada a Nueva York en una época cercana a la ejecución de esta pintura, en la que se traduce su utopía tecnológica. Esto no podría haberlo hecho en el Chile de 1962. En Nueva

York adquiere el savoir-faire necesario para ampliar efectivamente su horizonte artístico. Habrá que poner en tensión las obras de Castro-Cid y de Downey, en ese momento, respecto de "arte y tecnología" y de cómo este último se convierte en uno de los "héroes" iniciales del video. Castro-Cid permanece con las computadoras. Pero repito: las anamorfosis son la mejor metáfora constructiva para "juntar" en esta exposición, las obras de Castro-Cid, Downey y Opazo.

Pues bien: en 1961 Opazo obtuvo una beca en Pratt Graphic Art Center de Nueva York. Las pinturas que dispuse en el mismo muro que las de Downey, son de una época muy significativa. Diré: el mejor Opazo. La anamorfosis y su re configuración representacional es lo que define esas pinturas y no su sujeción a "la línea surrealista, siempre ligada a la reflexión en torno a temas como la muerte y el hombre: su maravilla y su miseria". Eso es muy anecdótico. Repite los mismo términos que ha escrito con anterioridad Marta Traba, en Arte de América Latina, (1900-1980), por mencionar un texto entre otros, escrito para el Banco Interamericano y publicado en 1994: "El hombre de sus pinturas está inmerso en una cotidianeidad llena de presiones, carencias y temores solitarios, por eso nunca se definen los rasgos de los rostros. A su vez la poesía tuvo gran influencia en las distintas etapas de su obra". Una frase de este tipo podría ser empleada para abordar la pintura de Zañartu, de Matta, de tantos otros. No es algo que sea específico ni decisivo. La comodidad analítica la conduce a subordinar dicha pintura a la denominación de surrealista. Y esto promueve el uso irreflexivo de la cita.

Estas dos pinturas de Opazo que he montado en la gran sala no remiten al surrealismo, necesariamente, sino apenas como fondo referencial. Lo que hemos sugerido a través de la anamorfosis está más cerca de una deslocalización de los cuerpos mediante la desagregación de sus totalizaciones orgánicas. Mi hipótesis es que la pintura de Opazo -en torno a 1965- interviene en el seno de una polémica-de-obra (no explícita) cuyos términos provienen de un contexto que está fuera del debate pictórico local. Se trata de los pocos artistas que viajan para regresar, a hacer clases a su academia de origen: Bellas Artes "de la Chile". ¿Qué relación tiene con las pinturas de Downey y los dibujos de Castro-Cid? El hecho que estos tres artistas estén próximos en esta exposición, indica una particular preocupación por la des-estructuración y re-articulación de las formas del cuerpo humano, en la coyuntura de 1965. Es decir, en la misma época de la serie de Santo Domingo, de Balmes. Si se quiere, este último presenta un cuerpo triunfante, sostenido por la representacionalidad de las luchas históricas que busca encarnar. Las formas de Opazo son endogámicas; se auto-consumen; no representan un sentido histórico ascendente, sino el desajuste de las articulaciones y el estiramiento de la piel hasta límites insoportables. No hay esperanza de redención alguna. Por el contrario, las figuras sostienen de la fragilidad sostienen los cubos de la dureza. Es un chiste. Los plintos se les han subido a la cabeza. No son cubos. Solo son estatuas (de sal) revertidas. Es decir, en estos dibujos, el dentro/fuera no está resuelto. Y así debe ser. No se sabe si son armarios toráxicos o plintos acarreados como cajones de manzana. Entre tanto, Downey se limita en 1964 a reproducir un autómata, que exhibe a su lado las condiciones de funcionamiento de su interioridad. Aunque su dibujo de 1984 sobre la Venus se acerca sutilmente a las anamorfosis de Castro-Cid de 1965 (aprox.).

Opazo es el único que regresa a la academia. Todos los demás, permanecen en Nueva York y en París. Como lo he sostenido, han dejado de estar pendientes de los debates formales internos. Es probable que nunca estuvieran interesados en participar. Los debates a que me refiero son los que se despliegan sin mayor problematización en "la Chile" de la pre-Reforma. Ya lo he dicho: Castro-Cid y Téllez viajan antes de que esta se desencadenara. La historia del arte se hace (se repite) a partir de los relatos heroicos de la Reforma Universitaria como criterio de

distinción. Hay académicos endémicos que siempre hablan de esa época como si el Consejo Normativo "de la Chile" fuera un frente de lucha análogo a los avances del movimiento social y representara el momento de mayor expresión del Espíritu de la Historia. Castro-Cid y Téllez, desde su singularidad no son representativos de estas ensoñaciones reformistas. Se ha ido. Sin pasaje de regreso. Downey, como decía, se encuentra con Téllez en el Taller de Hayter. Ambos han ido a ver directamente a Zañartu y a Matta, como parte de un rito de pasaje, que los habilita para vincularse con una "matriz" pictórica en una escena real. Chile no alcanza a ser Real.

Veamos la secuencia: Matta, viaja en 1932; Zañartu, en 1950; Téllez, Downey y Castro-Cid en 1960 (aprox.), Opazo, en 1961; Dittborn, en 1965; Bertoni, en 1972. De todos ellos, Dittborn es el único que regresa en 1970. Bertoni vivía en Con-con y había formado parte de la Tribu NO. ¡Nada más alejado de la ideología de "bellas artes"! Se va a Londres con Cecilia Vicuña y participan en la "epopeya" de Beau Geste Press con Felipe Erhenberg. El retrato de Bertoni, en esta exposición, proviene de ese período.

En cambio, Dittborn, regresa en 1970. Había partido en 1965 y se había radicado entre Francia y Alemania. No le debe nada a la Reforma. No pertenece, no participa de ese reparto, que lo excluye formal y políticamente. Cuando regresa no hay lugar. La polémica-de-obra que desarrolla en sus dibujos de 1973 es contra el "sistema de bellas artes", cuya burocracia artística se ha instalado con la Reforma y cuyos residuos se expanden hasta por lo menos 1977, cuando produce FINAL DE PISTA, que a mi juicio es el momento de ruptura que le permite identificar las nuevas problemáticas que van a tensar la escena, en pleno trabajo colaborativo con Ronald Kay.

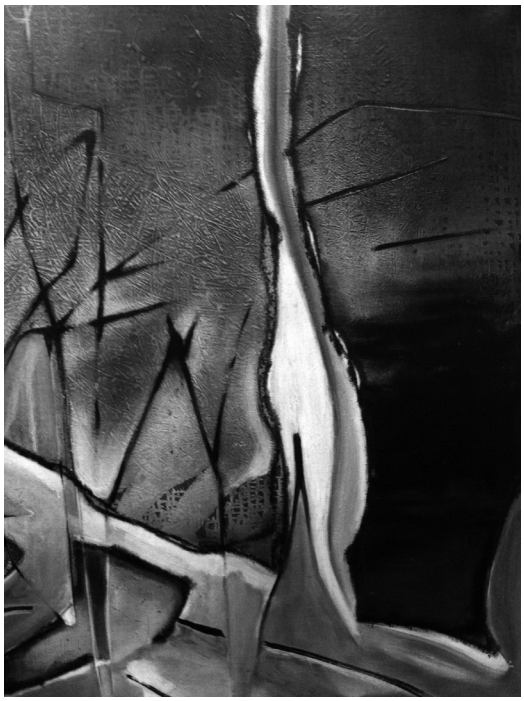
Downey, en cambio, amigo de Gordon Matta-Clark y uno de los que lo convence de la necesidad de realizar su viaje a Santiago en 1971, va a permanecer en Nueva York totalmente ajeno a las vicisitudes del "sistema chileno de bellas artes". Sin embargo, no estará tan ajeno en la medida que tendrá que soportar la vandalización de la obra que envía para participar en una exposición en el MAC. Se trata de América, no invoco tu nombre en vano. El ambiente "de la Chile" no soporta el "éxito" estadounidense de Downey, por ser "de la Católica". Los "buenos" de "la Católica" durante la Unidad Popular serán aquellos garantizados por los "de la Chile". Algunos estudiantes y profesores "de la Católica" se acercan a "la Chile" porque en esta última se localiza el índice de reconocimiento para su compromiso con el movimiento de la Historia. Downey, que está afuera, no cumple con esas exigencias de subordinación y recibe "su merecido".

Lihn, Dittborn, Martínez y Bertoni.

De Downey, en esta exposición, hay tres obras: una pintura de 1964 en el gabinete destinado a Zañartu; la pintura del "hombre mecánico" de 1968 y el dibujo de la Venus de 1982. Esto equivale a sostener que aquí hay "tres edades" de Downey. Importa hablar de estas edades, porque el dibujo de 1982 es posterior al inicio

y ejecución de su proyecto videográfico TRANSAMERICA, a tal punto, que este pertenece a una serie que fue realizada durante su estadía en la tierra de los yanomami. De este modo, sus dibujos son reflexiones paralelas a los procesos de edición de su trabajo videográfico. Y valga mencionar que durante todas las versiones del Festival franco-chileno de video arte, durante la dictadura, hubo trabajos suyos, especialmente enviados desde Nueva York.

Resulta clave hablar de tres edades porque si tomamos en cuenta la obra que se exhibe en el Gabinete de Zañartu, la decisión de colgarla en ese sitio y en esa compañía, siguiendo el criterio de la "buena vecindad", tiene el propósito de señalar la cercanía que existía entre estos dos artistas, si bien pertenecían a generaciones diferentes. Digamos que Zañartu se situado entre Matta y Downey. Pero Downey y Zañartu compartieron de modo más preciso la "ideología del grabado". Siendo estudiante de arquitectura de la Pontifica Universidad Católica tenía la particularidad de trabajar en grabado, antes de viajar a París. De modo que su acceso al Taller 17 era de rigor. Y allí estaba Téllez. Zañartu lo había dirigido a fines de los años cincuenta.

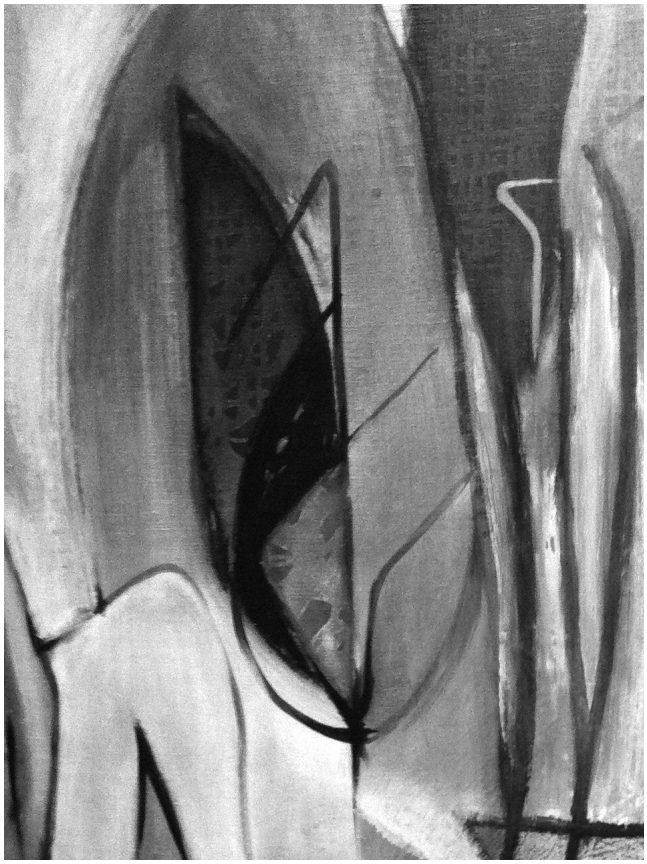


Enrique Zañartu, 1955, detalle.

Zañartu nació en París. Vivió en esa ciudad hasta los 17 años. Luego se radicó en Chile, en 1938, para regresar a París en 1949, con una estadía en Nueva York y numerosos viajes. Y desde entonces fue un artista de la abstracción francesa. Hay que pensar que en Chile, la primera vez que aparecen impresas las palabras "arte abstracto" es en la revista PRO ARTE, en 1950, a propósito de una conferencia de Pettoruti. Así, Zañartu fue siempre un "adelantado", si se quiere. Y su obra no tiene un efecto directo en la organización del campo artístico nacional. En los años 50, no existe otra escuela de arte que la de "la Chile" y tampoco existe un taller de grabado privado consolidado. Sin embargo, habrá numerosos viajes a Chile a raíz de lo cual se señala un compromiso no suficientemente estudiado con la formación de la Escuela de Arquitectura de la PUCV. Eso explicaría la ausencia de interés por su obra de parte de los directivos de la Facultad de Bellas Artes de la pre-Reforma. Mientras estos artistas-profesores practicaban un postimpresionismo orgulloso de retener a la modernidad, Zañartu representa justamente esa misma modernidad recusada. Esto, para entender las condiciones de su recepción local en ese período. Downey, cuando se va de Chile, lleva la impronta de haber realizado estudios de arquitectura y ya tiene una visión de lo que significa -no ya ser moderno-, sino ser contemporáneo. En este sentido, hay que precisar lo significativo que es que ambos artistas estén en París, Zañartu en la inmediata postguerra y Downey durante la guerra de Argelia. Es decir, que los acuerdos de Evian son firmados el 18 de marzo de 1962. Y este es el París que acoge a Téllez.

Es preciso reconstruir la escena francesa para entender cuál es el tipo de trato que "fabrican" estos artistas. Después de la guerra, Francia estaba en reconstrucción. París, después de la Ocupación y de la Colaboración, debía reformularse. Las autoridades culturales francesas de entonces tampoco tenían apertura hacia el arte moderno. La guerra fría comenzaba y el signo cultural de París estaba dominado por "el teatro

de la moda" y la alta costura. En las exposiciones de pintura francesa y de pintura americana en París, se apreciaba una pintura francesa calificada de "feminizada" y paseísta frente a la violenta virilidad de la pintura americana. Suena risible. La mujer/madre de Vichy se había transformado en la mujer/amante y erotizada de la post-guerra. Muchos vieron en ese desplazamiento un síntoma de la pérdida del poder intelectual. En contraposición, en el Barrio Latino se desarrollaba una nueva cultura que se proponía reemplazar la artificialidad imperante. En las caves donde se escucharán las canciones de Juliette Greco y Boris Vian el negro de las bufandas existencialistas había sustituido el pastel del organdi. Porque en verdad, para pensar en el Zañartu de 1950, hay que pensarlo en relación a este ambiente.



Enrique Zañartu, 1955, detalle.

En cambio, Downey llega cuando en París tienen lugar las primeras erradicaciones de población hacia los nuevos conjuntos habitacionales de la periferia. La tugurización del centro de la capital ha sido abordada mediante un crudo proceso de gentrificación. Y de fondo, están las razzias policiales en plena guerra de Argelia. Y eso que no me he referido a la prensa comunista que en 1947, por ejemplo, cuestiona totalmente la validez del arte moderno. Pero decir arte moderno en Francia, en 1950, no quiere decir lo mismo que en Nueva York. La crítica americana era incapaz de ver lo que artistas como Wols, Fautrier o Tapiés expresaban a comienzos de los cincuenta. Como señala Guilbault, en Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra mundial- su silencio filosófico y su introspección no entraban en la óptica greenberguiana. Es un crítico francés, Charles Estienne el que tomará la bandera de una identidad pictórica francesa fuertemente anclada en una larga tradición. Veámoslo así: mientras los americanos hacían chorrear la pintura, los franceses manchaban. Era una expresión que partía de cero, desde lo inarticulado, de la suciedad, de la mancha-placenta, como se acostumbraba a decir. Un manchismo que era precedente a la escritura. Es decir, de ese magma, emergía una escritura. Digo: este es el París en el que se desempeña Zañartu. No es el ambiente del academismo del "sistema chileno de las bellas artes" ¡Por favor! Hay que imaginar que los profesores de la Facultad "de la Chile" son los principales detractores de la exposición francesa -De Manet a nuestros días- que tiene lugar en el Museo de Bellas Artes en 1950. ¿Por qué no se hizo en el recientemente inaugurado MAC? No habría espacio, probablemente. No había espacio mental, me refiero.

Volviendo a Zañartu, es necesario estudiar su propia inmersión en la pintura abstracta francesa, con el "tachismo" y sus efectos simbólicos. Una pintura francesa que ya había perdido la batalla frente a la abstracción americana. De este modo, hay que tomar en consideración que Zañartu está inmerso en una cultura artística vapuleada y derrotada por la ofensiva americana. Para más remate, en 1954 se libraría la batalla de Dien-Bien-Phu y comenzarían a caer las primeras bombas de la guerra de Argelia. Muchas de las pinturas de Zañartu

señalan la existencia de profundas brechas, de efectos monumentales de remoción de tierra y de escombros, donde el énfasís está puesto en las huellas de las memorias ancestrales. En este sentido, es evidente la dependencia de las Morfologías psicológicas de Matta de los años cuarenta. Pero en Zañartu, estas "representaciones de estados emocionales" adquieren otra dimensión, mayormente des-representativa, que no sella sus deudas con el surrealismo sino que se abre a las ensoñaciones de escritores franceses que jugarán un rol clave en la renovación de la novela francesa (Nouveau Roman). Entonces, ¿cómo explicar estos trabajos de Zañartu como "ilustrador" de una lista apreciable de escritores y poetas, entre los que se encuentran, evidentemente, Neruda, Paz, y sobre todo, Butor? Es en este punto que me subordino a la idea de pensar en el manchismo (tachismo) arcaico de Zañartu, que implica un manejo simbólico de las posibilidades expresivas del grabado al aguafuerte y que lo vinculan con el universo del papel y de la escritura, en una frontera de gran indeterminación y de infiltraciones.

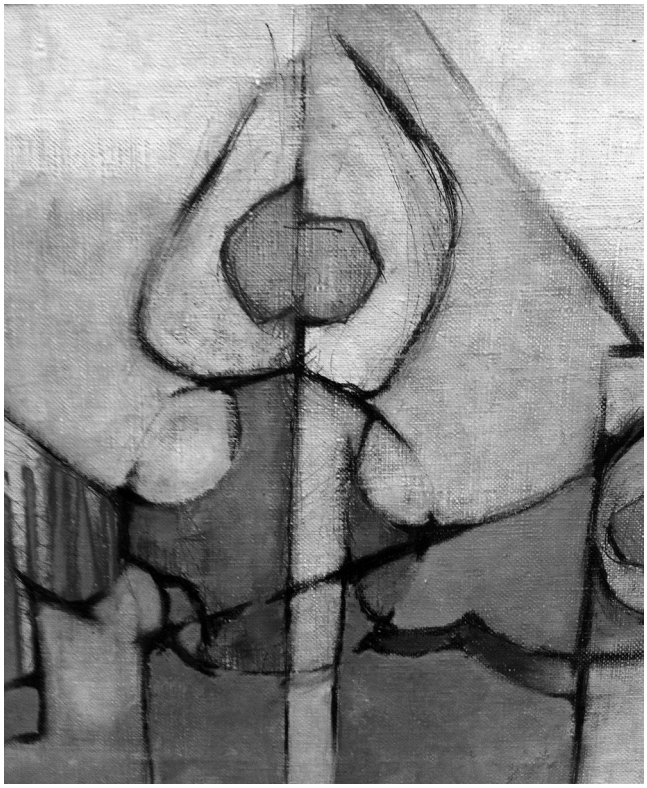
Sin ir más lejos, estas pinturas de Zañartu que forman parte de un gabinete especial en esta exposición, son contemporáneas de esta colaboración, que -por lo demás- dista de ser "ilustrativa". ¿Cómo explicar estas agua-fuertes de Zañartu que sirven de frontispicio a unas ediciones de la novela de Michel Butor, La modificación, publicada en 1957, escrita de un modo en que se transforma el desorden de la conciencia con una necesidad de generar una historia? Y esto es lo que tiene lugar en las Rencontres. Sur cinq eaux-fortes d´Enrique Zañartu. Esta es, como digo, una colaboración entre Butor y Zañartu y pone el acento en la "erótica plástica". El escritor inicia el texto empleando la forma de un "yo" que conduce a un monólogo cuya errancia muta progresivamente en prospección del cuerpo femenino concebido como un paisaje. Pero es sin duda el libro de Lucien Giraudo, Michel Butor, le dialogue avec les arts, que con mayor precisión reconstruye los términos de esta colaboración, llegando a formular unas hipótesis sobre la pintura de Zañartu de mayor lucidez y pertinencia que las de los críticos de arte e historiadores que han escrito los capítulos canónicos de la historia del arte chileno.

Giraudo aborda la colaboración desde la tecnología del aguafuerte, haciendo alusión a la relación entre escritura y mordiente del ácido, que pone en presencia materias llamadas a enfrentarse pero que se aproximan -ácido y textualidad-, ya que si el texto "está en la pintura", la activa sin saberlo y le va a dejar como subsistencia de una especie de combustibilidad en aquello que era por definición incombustible. El texto-flamígero está ligado a la obra-materia combustible obligándose a explorar las palabras vírgenes que intentan decir lo indecible; en suma, penetrar lo imprenetrable. A través de esta textualidad Butor aborda la interioridad de este lenguaje visual mediante el golpe de fuerza poético que implica la aparición de un "yo" sostenido por la ensoñación fronteriza que se instala entre texto y obra plástica. De este modo, los textos de Butor concentran su atención en la seminalización flamígera de una grafía que se instala entre un principio de determinación del trazo y de indeterminación de la mancha (tache), tomando la imagen de la hoja y de la materia plástica como un sudario, si no, una sábana, sobre la que se "escribe" el deseo; sábana-membrana intersticial donde texto y representación plástica entran en contacto para diseminarse en la intermitencia de materias que producen inquietantes sensaciones táctiles, como las pieles de animales, las largas cabelleras o las capilaridades diversas del cuerpo.

He insistido en mencionar la colaboración entre Zañartu y Butor, para señalar la dependencia erótica de la pintura de Zañartu con la tecnología del aguafuerte. Esta es una cosa. Pero la otra es indicar la distancia entre la escena real en la que está inmerso Zañartu en relación a lo Real de la situación del "sistema de bellas artes" nacional, que por cierto,

conminará a Castro-Cid, a Téllez y a Downey a dejar el país. Pero se trata del país de antes de la Reforma universitaria, que menciono aquí como el criterio de separación de aguas para señalar un antes y un después en la configuración de la representación política.

He mencionado profusamente a Téllez, siendo que no hay ninguna obra suya en la Colección Pedro Montes. Sin embargo, no se puede hablar de Downey ni de Castro-Cid, sin hablar de Téllez, porque fue el gran compañero de unas vivencias que estaban relacionadas por un principio mínimo de filiación que los hacía remontar hasta Matta, pasando por Zañartu. Esa filiación es la que ha sido puesta en relevancia en el seno de esta muestra.



Enrique Zañartu, 1955, detalles.

VI.- EL TRAZO INDICIAL

En la sala de dibujo hay una pieza de Germán Arestizábal, junto a un dibujo de Dittborn realizado con lápiz de color. Se pensaría que el dibujo de Dittborn es en verdad de Arestizábal. Pero el dibujo coloreado de Dittborn es una expansión de los dibujos con tinta china que están montados en el muro contiguo. Allí hay "tres Dittborn". El dibujo a color posee un elemento que se encuentra dibujado en uno de los dibujos a tinta. Se trata de un sombrero de ala ancha con cinta. Curiosa relación. Las pinturas de 1975 son de naturaleza similar. Es decir, que lo propiamente referencial son los dibujos y que las pinturas son un espacio paralelo expandido, por no encontrar otra denominación. Como si las pinturas demostraran que por esa vía no era por donde había que seguir. La transportabilidad de las deformaciones y de las texturas no eran pictorizables, al menos, en el programa que Dittborn estaba construyendo. Es una hipótesis. Con este dibujo ocurriría algo similar, lo repito. Son tentativas que no tienen curso. Y eso, en un artista, es sintomático. Nos habla de sus dudas, de sus inconsecuencias aparentes, de sus decisiones formales, de sus pequeñas estrategias fallidas que son reconsideradas y convertidas en criterio de avance. Es la razón de por qué las hemos montado. Y en este sentido, estos dibujos a tinta china, datados en 1973, pertenecen a la "saga" de los Goya contra Bruegel.

Quiero mencionar dos cosas, antes, respecto de este dibujo de Arestizábal. Ambas tienen que ver con Enrique Lihn. Por debajo de las cuerdas, Enrique Lihn aparece llevando la cuerda mayor en las relaciones de complicidad con Dittborn. No solo montamos un extraordinario autorretrato, de los años sesenta, sino que las pinturas de 1975 eran de su propiedad. Es decir, él fue "el espacio privado" donde Dittborn las "escondió" y las sustrajo de la mirada de quienes seguían su trabajo; en suma, de su público. Siempre Dittborn "ocultó" estos otros referentes que eran fundamentales para la construcción de su diagrama y las vicisitudes de su expansión en la era de la aeropostalidad. Nótese que en esta muestra no hay ninguna aeropostal. Eso tiene un motivo. Lo que ponemos en evidencia es el interés de fijar las condiciones de construcción de su sistema. Y eso se hace visible en los lapsus y en las lagunas que deja su propia "procesualidad", ya sea desde la parodicidad desbordante del trazo a la literalidad metodológica de las obras de 1983, pasando por la indicialidad de las pinturas e impresiones de 1982. De ahí, la importancia atribuida por mí a esta pequeña obra del tamaño de una postal, que es enviada por correo a un miembro de la comunidad artística. Lo cual no debe ser tomado a la ligera. Los envíos postales comienzan en los años 80 cuando Dittborn envía a sus cercanos algunos residuos gráficos, lapsus, trozos o fragmentos de citas, esbozos, de su pensamiento visual, como una forma de estar-en-debate.

En esta muestra, hay piezas de Dittborn que ponen en evidencia los tres momentos que he señalado. El momento de la ruptura; digamos, el punto de no retorno de la obra de Dittborn y su efecto de marcaje en la escena plástica chilena, sin duda, está constituido por la producción de FINAL DE PISTA. Y aquí están las dos impresiones y la pintura "del maratonista" que señalan el tipo de obra que produce inmediatamente después del punto de quiebre ya mencionado. En esas obras Dittborn ya ha realizado la separación de aguas. Su sistema ya está constituido. Consolidado. Por eso, en su entrevista de septiembre del 2010 en La Tercera, declara que "Mi último trabajo importante realizado sobre una superficie tan pesada como extensa y tan rígida como frágil fue mi envío a la Bienal de Sídney en abril de 1984". De ahí que las obras de Dittborn en esta muestra solo alcancen hasta esta fecha; que señala el momento de "comienzo" oficial de la aeropostalidad.

Una vez despejada esta situación, debo regresar al dibujo de Arestizábal. Decía que al respecto Enrique Lihn habia

planteado dos cuestiones. Ambas se encuentran en un texto corto que escribió para unos dibujos de Arestizábal y que aparece publicado en la Revista Austral de ciencias sociales, n° 2, 1998. Se titula La pequeña obra inolvidable de Germán Arestizábal. Allí, como digo, Enrique Lihn dice dos cosas: la primera, que traspasa de la fotografía al dibujo, mediante un procedimiento de calco que todos los niños conocen; la segunda, que Arestizábal no se somete a ninguna de las categorías que lo pudieran adscribir al surrealismo, si bien pone en escena procedimientos de montaje y de yuxtaposición, sino "que Arestizábal parece más bien un precursor del movimiento que un sucesor suyo". Y agrega, Lihn: "Es, falta decirlo, uno de esos creadores raros cuyos "pequeños mundos" locales, desprendidos de las corrientes artísticas dominantes, están predestinados a lo inolvidable".

¿Por qué me parece decisiva esta declaración de Enrique Lihn? Porque desdramatiza los procedimientos, poniéndolos en su justo lugar. El ya ha sido testigo del trabajo de Dittborn y ha acompañado la elaboración de los dibujos de 1973. Comparte esa manera y la conoce de sobra, de yuxtaponer y de montar, en poesía. Comprende que el calco es un recurso escolar que economiza mucho tiempo y permite combinar diferentes escalas. Y por otro lado, la reticencia a incluir a Arestizábal en el aluvión surrealista. Así como existe una reticencia a admitir una inclusión análoga para Opazo. E incluso para Zañartu. Entonces, tendríamos tres casos que cabrían bajo esta denominación. He preferido, en el caso de Opazo, de hablar de "surrealistizantes", en algunos textos. Pero en cuanto a Zañartu, no porque era cercano a Matta es surrealista. Matta, en una conversación con Guattari, que traduje y que fue publicada en la Revista del Centro de Estudios Públicos, dice que supera a los surrealistas; que estos no entendían las nuevas relaciones del arte con las ciencias y que habían caído en el esoterismo. Matta es mucho más que un miembro de dicha "corriente". Pero existe esa mala costumbre de la crítica por repetir una historia analógica, que consiste en buscar -siempre- una subordinación referencial. Zañartu, siendo muy cercano a Matta, es más mattiano, y no por eso más surrealista o surrealistizante. Más bien es un artista que participa de los esfuerzos del arte abstracto francés por adquirir una identidad autónoma frente a la amenaza americana. Y eso lo convierte en un artista que participa directamente de una polémica absolutamente francesa. Y eso mismo va a ocurrir con Marta Colvin, años más tarde. Su premio de la Bienal de Sao Paulo es un "asunto" de la crítica francesa, y no un premio por ser profesora de "la Chile".

En la sala de dibujo, junto a las obras de Dittborn, dispuse tres dibujos de Opazo, del año 1968. Dibujos muy poco conocidos por el público y que afirman la autonomía de Opazo en el seno del "sistema de bellas artes". En propósito de ponerlos en una misma "frase" mural obedece al deseo de hacer manifiesta la diferencia, en cinco años, entre la sublimación mutilante de los cuerpos y la parodización extrema de una fisiognómica nacional. Luego viene un dibujo de Francisco Zegers, realizado con trazos largos; una retícula de carboncillo, pieza única, verdadero ensayo de subjetividad. Algunas piezas, muy significativas, provienen de su colección. Vaya este homenaje a su dedicación y compromiso con una idea del coleccionismo de arte contemporáneo, durante los años de plomo.

Finalmente, esta sala no tendría el peso que tiene, como conjunto articulado de obras gráficas, sin las piezas de Leppe. Justamente, debo hablar del peso, porque estas obras desafían la gravedad. Son cinco obras. Dos de formato vertical, dos de formato cuadrado, y una, al medio, separándolas, cuadrada. Visiblemente, un naufragio. Al menos, una puesta en crisis de la flotabilidad de la imagen, frente a un peñón que emerge de una bruma lechosa. En términos estrictos, las cinco piezas están viradas hacia una inquietante lechosidad representacional, instalada como un pizarrón invertido, en que el trazo del grafito marca las cifras, tanto de la suspensión como de

la sostenibilidad. La situación de Leppe es la que hace insostenible en esa coyuntura. En este sentido, estos dibujos son bíblicos: sepulcros blanqueados. Monumentos funerarios, relucientes por fuera y llenos de hipocresía y desafuero por dentro.

La construcción y el blanqueo son sinónimos de ocultamiento de la corrupción del dibujo. ¿Que sería un dibujo puro? No existiría, no sería posible. El trazo de Leppe indica la impureza de toda operación de enunciación gráfica. En este terreno no existe la transparencia; solo un bosque de signos Las estructuras erguidas, de las dos piezas verticales, recurren a la imagen arcaica del árbol como pura apariencia y que no da más fruto que sus propios límites de representación. Para Leppe, todo dibujo es fariseo. Es decir, opta por la conversión de los relatos orales en un dominio de escritura decretal y los convierte en influencia social específica. Más aún, si los dibujos fueron realizados a mediados de los ochenta, cuando la oposición democrática comenzaba a gestar los pactos de gobernabilidad de la transición interminable. Son dibujos que cierran el período visible del arte corporal para concentrar el gesto en actividades de un ayudante de contabilidad que transforma la pereza de los signos en elegancia extrema. Pero lo que denota, en definitiva, es una fatiga de (los) materiales.

La única manera de escapar a estas determinaciones del infierno social era realizar un vuelco mítico, que se va a traducir en hacer manifiesto el deseo de "subir al cielo". Pero esta es una afirmación por antagonismo, en contra de la usura del purgatorio como figura subversiva, anclada en una poética del dolor. Para entender este vuelco sugiero remitirse a las leyendas relativas al árbol de la vida en las que se encuentra de modo implícito esta idea de enlace entre el cielo y la tierra. Por cierto, con frecuencia, el árbol se encuentra en el ombligo de la tierra y sus ramas llegan hasta el cielo. Pero en los dos dibujos verticales, lo que hay es un peso muerto; es decir, un bulto que cuelga. Leppe parodiza la imagen que Dittborn ha empleado en sus trabajos impresos, donde recupera la imagen de un ahorcado desde un grabado de Posadas. ¿O me equivoco? De todos modos, a título de pie de página, en una imagen en que los pies del ahorcado apenas tocan el suelo, Dittborn siempre imprimió una frase relativa a una situación no suficientemente demostrada, según la cual se dice que los ahorcados eyaculan al momento de morir. Lo que hace Leppe es borronear con semen el universo de la demostración gráfica, para señalar el rol que tiene en este cálculo, el peso muerto. De eso se trata en estos dibujos: de una seminalización del espacio para cubrir la falla de la continuidad entre condiciones de visibilidad y perdiciones de invisibilidad de los sujetos heroicos.

A mediados de los ochenta, no pocos artistas ya saben que deben producir la escenografía para su garantización por las fuerzas de oposición democrática, que ejercen su dominio en la cultura bajo la dictadura. Leppe no va a entrar en esa carrera. Más bien "se retira a un silencio despierto y atento" (es una frase de Guilbault para referirse a dos artistas que se negaron a dar una respuesta directa al debate de la postguerra: Wols y Van Velde). Leppe se niega a "representar" y ser representado, revelando su total desconfianza en las recomposiciones que experimenta el campo artístico desde 1985 en adelante.

Me he referido a un texto de Guilbault en un capítulo anterior. Menciono en esta ocasión que dicho texto corresponde a una conferencia que lee en 1989 en el Instituto Courtauld de Londres y que es publicada en un libro editado en México en 1995 y que lleva por título Sobre la desaparición de ciertas obras de arte. El uso que le he dado a esta lectura ha sido fundamental para entender de qué estamos hablando cuando hablamos de Zañartu y de sus relaciones con la abstracción francesa. No cabe duda alguna que "en Francia, el momento histórico exigía un debate artístico violento y estrechamente ligado a la política de la guerra fría" (Guilbault). Nadie habla del decaimiento de la Escuela de París ni del papel que

juega el Partido Comunista francés en la reorganización del campo artístico de la postguerra. A estos dos sectores se agrega una abstracción que clama por una "nueva subjetividad". Muchos pensaron que en este nuevo contexto los comunistas iban a cambiar su posición de entre-guerras, caracterizado por su polémica con los grupos surrealistas. Pero no. No hay alianza posible entre los grupos que animan la escena de posguerra. Sin embargo, en 1948, el crítico Ëdouard Jaguer, comprendiendo la necesidad de un subjetivismo renovado organiza una exposición que va a ser crucial, en 1948, bajo el título "Prise de Terre" (Toma de Tierra) en la galería Breteau. Allí estaban Hartung, Lapicque, Soulages, Schneider, entre otros. Efectivamente, pongo en relevancia este hecho porque demuestra la existencia de un nuevo tipo de abstracción completamente desligado del surrealismo tradicional.

Ese mismo año se realiza una segunda exposición, que incluye a Arp, Fautrier, Ubac, Wols y que publica un manifiesto dirigido directamente contra el realismo socialista de los comunistas. Como señala Guilbault, en el documento se señala que "lo que está en juego es la conquista de un territorio subconsciente pero real". Pues bien: este es el París que recibe a Zañartu cuando se traslada desde Estados Unidos a Francia a comienzos de los años cincuenta.

En esta exposición tenemos tres momentos de la obra de Zañartu: un grupo de obras de pequeño formato datas en 1947-48; una pintura de gran formato (para la época) realizada en 1955 y una pieza de 1964. Es decir, presentamos obras de un momento crucial en su trayectoria. Justamente, esta pintura de 1955 adquiere singular relevancia porque sus elementos se inter-penetran y se fusionan creando un terraplén construido con restos biomórficos, delimitando el decaimiento mórbido de las formas. Ciertamente, ya no se trata de un escenario sublime, sino un "arte de la decrepitud" que transfiere a la tela los restos de una lucha por mantenerse a flote en medio de un naufragio.

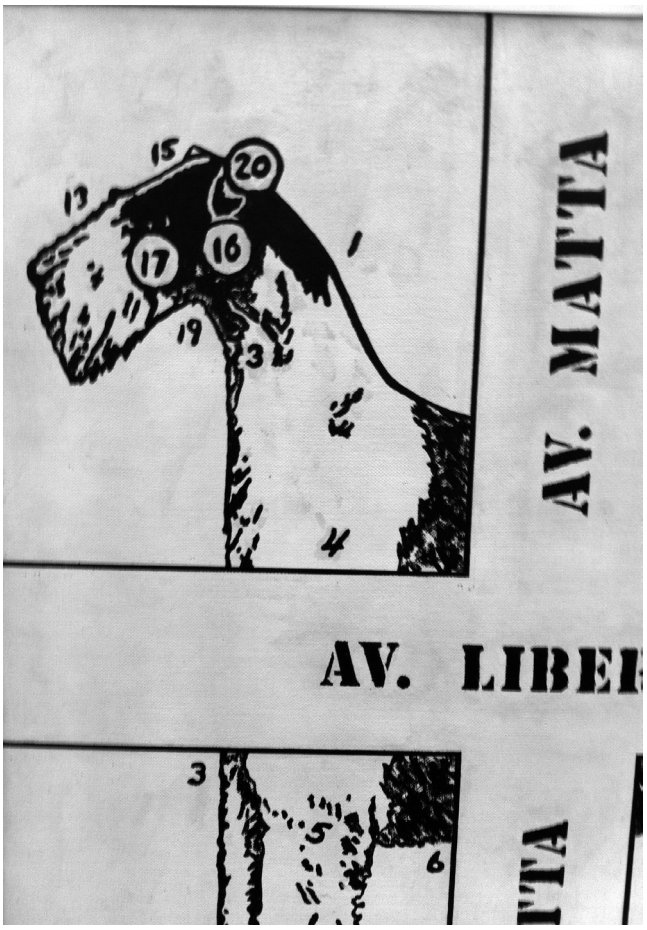
En cambio, los cuadros de pequeño formato realizados en 1947-48 mantienen una dependencia mattiana innegable, muy en consonancia con una pintura de Matta que ingresará al MoMA: El vértigo de Eros (1942). Comparadas con la tela que pintará diez años después, las pinturas americanas son "optimistas" y generativas, guardando las formas dentro de un complejo de cierre y de completud triunfante. Esta es la imagen que Zañartu abandona y se traslada a vivir a una escena desamparada, por fidelidad -había nacido en París- con un humanismo derrotado. Digamos, uno de los tantos humanismos a la deriva en la Francia de la segunda postguerra, en la que Zañartu elabora pacientemente una sensualidad discreta "llevada hasta el punto en que se convierte en modestia". Esta frase proviene de un texto de René Huyghe, que es el crítico francés que escribe la presentación del catálogo de la exposición francesa De Manet a nuestros días, en 1950.

Regresemos. En esta exposición, los dibujos de Leppe fueron instalados frente a los tres dibujos de Opazo. Entre ellos hay veinte años de distancia. Son dos los países que se enfrentan. Dos concepciones de la representación de los cuerpos y de sus contextos. Hay que pensar en que, culturalmente, los dibujos de Opazo son previos o contemporáneos de la aparición de revista Paula, en cuyas páginas satinadas se gesta el vuelco de la sensibilidad gráfica chilena. Pero es tan solo un dato sobre la percepción de la corporalidad en una sociedad que sufre el efecto de la "salida de caja" del deseo. Por eso pienso que estos dibujos de Opazo reproducen zonas críticas de la corporalidad de la mujer como objeto. Diré: objeto doméstico. ¿Objeto por domesticar? ¿Imagen domesticable? Hay que pensar que las Femmes-Maison de Louise Bourgeois se remontan a 1947. Sin llorar. Tampoco me someteré a la acusación que yo mismo he dirigido hacia los críticos de la subordinación referencial. Esos cubos que mutilan el cuerpo lo hacen a título de un "programa de vivienda". Es la época de los planes freístas de la vivienda por auto construcción. Pero

se trata de la conversión del cuerpo en una casa portátil, que tiene por destino la domesticación del deseo. El encajonamiento de la parte superior del cuerpo señala el lugar de ejecución de la normalidad, que no puede extenderse hacia el delirio que promueve el movimiento y la deslocalización "de la parte de abajo". Pero los miembros inferiores remiten a la realización de movilidad del deseo y de la representación. Los cubos que cubren las partes superiores del cuerpo encubren el poder del artificio y las razones para fijar un mobiliario como elemento que pone en condición el interior desde el que se ejerce el poder de las Familias. ¿Para qué poner en evidencia esa profusión de piernas sino para significar el "extremo" de la movilidad, que conducirá al país al empate catastrófico de fuerzas de 1973?. Ya lo sostuve en el capítulo anterior: los cubos de esas figuras son plintos acarreados por las propias estatuas. (Otro chiste).
Los dibujos de Leppe, en cambio, ya han pasado por la fase de represión absoluta de la corporalidad. Desde su trabajo en el arte de la performance, estos dibujos son simplemente superficies porosas que absorben el líquido con facilidad, hasta quedar saturados y exponer el efecto de su desborde, que es lo más cercano al tamaño de los (d)efectos de la concepción que Ronald Kay defiende en El cuerpo que mancha: el cuerpo como una vejiga.

Remito al lector a la lectura del texto LEPPE.PINTURAS, que escribí en el 2011, a propósito de la exposición que este realizó en Galería D21. En este ensayo están planteados los problemas que he señalado como las cuestiones cruciales del debate distanciado que Leppe sostiene, siempre, con Dittborn. Pero esa es una época en que Leppe "abandona" la escena de arte para dedicarse a la dirección de arte en diversas producciones de la industria audiovisual. Lo que hace es retraerse de toda intervención pública, si bien sus obras siguen siendo presentadas en exposiciones internacionales, en CHILE VIVE (Madrid, 1987) y CIRUGÍA PLÁSTICA (Berlín, 1989). Es desde mediados de los años noventa, que vuelve a tener presencia directa en la escena. Su presencia indirecta coincide, como digo, con un retraimiento que dura una década, en la que realiza un trabajo personal totalmente distanciado de los avatares que definen a la escena durante la preparación y puesta en función de la "transición interminable".

Ahora bien: los dibujos de Leppe conducen directamente al muro de fondo de la sala, donde he montado las dos pinturas de Juan Luis Martínez: PAISAJE URBANO (NEGATIVO) Y PAISAJE URBANO (POSITIVO).



Juan Luis Martínez, 1979, detalle.

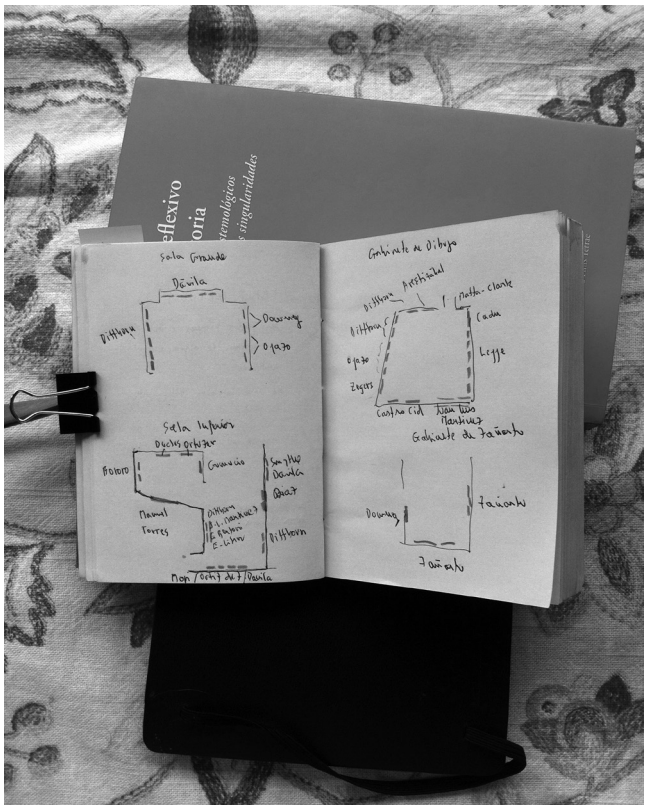
Para saber algo más de como se gestó el envío de la obra de Juan Luis Martínez a la 30ª Bienal de Sao paulo hay que leer un reportaje de Revista Que Pasa del 18 de abril del 2013, escrito por el periodista Diego Zúñiga. Luego, habría que leer el artículo de Roberto Careaga, en La Tercera del 3 de abril del 2013. Menciono dos. Hay que seguir buscando. Por cierto, el libro EL POETA ANÓNIMO fue

presentado en el Parque Cultural de Valparaíso el 5 de abril del 2013. No debo olvidar el texto de Pedro Pablo Guerrero, en revistaliterariaazularte.blogspot.com publicado el 6 de marzo del 2013. Esto, para entender en qué contexto se planteó la presencia de la obra de Juan Luis Martínez en la 30ª Bienal de Sao Paulo.

Todo esto lo señalo para que se entienda el compromiso que la Colección Pedro Montes tiene con la obra poética y visual de Juan Luis Martínez.

VII.- LOS APUNTES, LA EXPOSICIÓN

Al momento de entrar en la fase final de la producción de la exposición, Pedro Montes viajó a Madrid, para presentar en ARCO la obra de Las Yeguas del Apocalipsis. En esos días concreté mi participación el diplomado sobre curatoría en la UDD. Para entender de qué manera entro en estas consideraciones, es preciso remitirse al artículo que escribí sobre curatoría para la revista de esta institución y que publiqué luego en mi libro ESCRITURA FUNCIONARIA en noviembre del 2013. Medio en serio y medio en broma, le comenté a Pedro Montes una lista de documentos sobre el tema, para fortalecer la bibliografía, pensando en que de todos modos, cuando se habla de curatoría, lo que hago es remitirme a la hipótesis que ha sido mi eje de trabajo durante la última década: el curador como productor de infraestructura.



A su regreso, Pedro Montes traía consigo el librillo de Martí Manen, sobre el "estatuto" de La Exposición. Y el libro de entrevistas de Hans U. Olbrist con diversos (eminentes) curadores. Entre este último "canon" y la reflexión libre del texto anterior, se cruzó el número especial de EXITBOOK sobre "historias, prácticas, posiciones" en torno al Comisariado. Todo este material vino a formar parte de nuestros debates sobre la definición final de nuestra selección y las formas que iba a adquirir la hipótesis de "buena vecindad" de las obras. Sobre todo, frente a las exigencias que me iba a plantear el inicio de las clases en la UDP, en que debía asumir el Seminario de Título en colaboración con Camilo Yáñez. De modo que la preparación de esta exposición en su momento final estuvo marcada por este inicio de clases y por las discusiones sobre algunos puntos "oscuros" de la historiografía del arte chileno. Esto quiere decir, simplemente, problemas que no han sido suficientemente abordados por decisión expresa de omitir fuentes y manipular situaciones discursivas que son rápidamente recogidas por algunos operadores de la plaza. Me refiero al uso que hace hoy el director del MNBA de la palabra omisión. Pero esta es una polémica que requiere de otro formato y me obliga a trabajar la crítica en forma de unos ejercicios que él ha habilitado sobre la ilustración historiográfica. Me enfrento a las inflaciones que sus invitados A. Madrid y P. Zárate "fabrican" al disponer de una Colección Pública para realizar operaciones de recomposición. Respondo desde el trabajo de una Colección Privada, poniendo atención a las expansiones diagramáticas de unas piezas específicas, consideradas como si fuesen elementos que "completan" y "reparan" unos actos fallidos y unas lagunas que ya estaban previstas por unas historias ya definidas. Estas piezas vienen, en algunos casos, a conformar lo que ya sabíamos, y en otros, a desmantelar algunas certezas, sobre todo en el terreno de las "ensoñaciones" historiográficas habituadas a repetir los efectos de las "grandes historias" del arte chileno en el curso del siglo XX.

En este contexto polémico, al redactar el texto "para el muro" de acceso en el MAVI, lo que pensé fue exponer simplemente un resumen del diagrama inicial de trabajo, dando razón de los cuatro "gabinetes" en función de los cuáles podía organizar la muestra. Sin embargo, no pensé que en

el acto de montaje aparecería un "quinto gabinete", determinado por el peso que tiene en la Colección Pedro Montes la obra de Enrique Zañartu. Este será, entonces, el Gabinete de Zañartu, que me permitió aclarar el desplazamiento del eje inicial desde el que había iniciado el trabajo.

Me explico: todo tuvo su punto de partida en una obra de Dittborn, realizada en 1982 y que designé bajo el nombre de PALOTES. Diría que me la "asigné" como tal, siendo ésta, una lámina que me fue enviada en 1987, probablemente, en el momento en que yo estaba escribiendo el ensayo para el catálogo de su exposición en Lima, que debía tener lugar en 1988. De las condiciones de recepción de este envío hablo en el primer capítulo de este libro: PALOTES. Sin embargo, al enfrentar el momento del montaje, desestimé la presencia de esta obra, porque la aparición del Gabinete Zañartu des/contrapesó la posición desde la que había partido. Y porque en el curso de la construcción de proximidades entre las piezas, el peso de la obra de Dittborn comenzó a adquirir un rol considerable. Me retraje, entonces, del deseo de exhibir PALOTES.

Sin embargo, mientras Pedro Montes estaba en Madrid, yo ya había comenzado a escribir una ponencia para "aplicar" a las 8ª Jornadas de Historia del Arte, organizadas por UAI/CREA/Pinacoteca de Sao Paulo, a realizarse en noviembre de este año. Lo que ocurrió fue que en enero recibí un correo anunciando que la fecha de recepción de las propuestas para ponencias se había extendido y consideré que mediante este formato podría poner en función la hipótesis generativa sobre la noción de polémica-de-obra, pudiendo definir un tipo específico de configuración de un espacio artístico, en una coyuntura determinada.

Fue entonces que comencé la urgente tarea de escribir una ponencia, como siempre, amenazado por la proximidad de la fecha de entrega. Es así como escribí un texto para participar en unas jornadas, teniendo como horizonte de apoyo la fase final del trabajo de producción de esta exposición. Sin embargo, al enviar el texto de la ponencia a la comisión de calificación, tuve la certeza que dejaba demasiadas hilachas colgando.

Siempre he sostenido que en la escritura independiente; es decir, aquella que no depende de la existencia de "fondos", avanza a tramos de tamaño razonable, trabajando hipótesis verosímiles, dejando hilachas que pueden y deben ser anudadas a otras hilachas, para luego adjuntarse a una costura que a su vez puede asegurar de modo sincopado una problemática (de) continuidad. Nada más ajeno a las condicionantes de un trabajo académico como el que estamos acostumbrados a padecer. En su lectura, digo. De este modo, PALOTES fue el comienzo de este libro, que decidí escribir bajo las condiciones de una cierta urgencia, para colaborar con la estrategia de mediación implícita en el montaje de la exposición. Participar en unas jornadas de historia tiene otro propósito, extra-universitario, directamente político e institucional, acarreando consigo problemas relativos a la visibilidad de un trabajo determinado y al modo como enfrenta las tentativas de omisión.

Fue así que recurrí al texto de Martí Manen, con el objeto de reproducir al público de la plaza, aquellos principios de "sentido común analítico", que debieran ser útiles en el desarrollo de la polémica sobre "formación curatorial" que se ha instalado en nuestro medio. Lo primero que debo aclarar, al respecto, es mi falta de distancia. Esta exposición es hoy. Lo segundo, es que el presente de esta exposición está sobredeterminado por el efecto "après-coup" de ciertas obras que calificaré de decisivas, solo en función del conocimiento de contexto por parte del público crítico. Esta noción de "des-tiempo" es útil para reflexionar sobre los diversos regímenes de historicidad que están implicados en un tiempo no lineal de producción de obra. En el sentido que esta exposición adquiere sentido porque ya ha habido otras exposiciones que han instalado un "corpus" ya reconocible, y que es respecto de ese "corpus" que

esta exposición se valida, relacionando la "acontecimientalidad" de unas producciones (las piezas unitariamente consideradas) con las múltiples remodelaciones experimentadas por las memorias de obras, en un período largo. La colección opera como un conjunto dinámico de obras que producen complejidad en el curso de un debate crítico, que supone la existencia de una "lectura" determinada de parte de Pedro Montes, habilitada por su propia "biografía" como coleccionista.

La primera evidencia del texto de Manen es que una exposición genera infinidad de líneas, de conexiones y de diálogos entre piezas, que resulta imposible esperar que cada una de ellas funcione como una isla. Lo cual quiere decir que hay que buscar que tengan sentido en un discurso que habilite recorridos múltiples, desde los cuáles se pueda jerarquizar y establecer prioridades que nos permitan decir más allá de lo que textualmente se dice, estableciendo momentos de recepción diferenciadas y momentos de aceleración asociativa, a partir de la hipótesis de "buena vecindad" de las obras.

Bajo estas consideraciones resulta fácil entender que una exposición es un espacio de trabajo en un tiempo determinado, en el que se establecen unas relaciones con un tipo de público que se despliega entre la cooperación estricta y la adquisición progresiva de conocimiento. ¡Pero si eso es evidente! ¡Puesto que es allí que se juega el carácter "autoral" de una exposición! Y lo único que puedo decir al respecto es que la hipótesis sobre el curador como productor de infraestructura funciona allí donde el trabajo de historia no ha sido (suficientemente) realizado. Se trata, entonces, de entender que una exposición es un espacio de reparación discursiva, cuando no se posee un espacio de producción historiográfica consistente. Sin embargo, tanto las condiciones de exhibición como la producción de escritura entre el 2000 y el 2015 no han cambiado drásticamente. No solo han aparecido fondos para investigación "rápida", sino que han regresado al país un sinnúmero de becarios que han hecho que la "producción crítica" alcance una dimensión jamás antes alcanzada, pero cuyo efecto y peso específico no ha significado un avance importante en la re definición de un campo. Gran parte de dicha producción parece no haber transferido las exigencias metodológicas que se hubiese esperado, porque se remiten a repetir los prejuicios de operadores fácticos de docencia, en un medio de gran escasez de fuentes laborales para un personal -supuestamente- calificado.

Un elemento que ha re-definido el trato con las fuentes, sin embargo, ha sido la conformación del Centro de Documentación de las Artes y la gran tarea que ha realizado en la digitalización de textos fundamentales para el desarrollo de nuestro trabajo analítico. Eso se llama, "producción de fuentes". Es decir, pesquisarlas, catalogarlas, ponerlas a disposición de la crítica. Todo esto parece de una evidencia primaria. Lo es. Al final, no solo el documento "manda", sino que es preciso reconstruir las condiciones bajo las cuáles dicho "mandato" se ejecuta y los procedimientos invertidos en la construcción de una determinada "atención crítica". Porque "en definitiva", de lo que se trata es verificar cómo dicha atención resulta ser una construcción coyuntural pensada para satisfacer la pulsión encubridora de procesos. Las cosas no solo son importantes por lo que exponen, sino por lo que retienen. En ese esfuerzo hay una vertiente de gran valor para el trabajo de zapa.

No habría podido, entonces, escribir este libro, sin la existencia de las ediciones digitales del CEDOC. No solo eso. Existe una ética del archivo. Solo quiero dejar en claro la diligencia del equipo del CEDOC y del rol que ha jugado Soledad García en el montaje de esta estructura material y discursiva. La escritura de PALOTES le debe horas de correos y de conversaciones sobre condiciones efectivas y afectivas de producción de obras. De otro modo no podría haber accedido a la tesis que Carla Macchiavello defendió en la Universidad de Nueva York, hace pocos años atrás. Su lectura me ha significado la confirmación de hipótesis que no habían sido suficientemente sometidas

a un juicio crítico y de referencia probatoria. Pero sobre todo, pude conocer la sutileza de su investigación de fuentes aparentemente secundarias, cuyo conocimiento potencia la significación de las modalidades de acceso a informaciones, documentos y reconstrucciones orales que generalmente no son consideradas, o cuya potencialidad probatoria es encubierta, llegando a promover la manipulación de relatos para justificar sobre-interpretaciones destinadas a montar operaciones académicas de dudosa "factura". Es el tipo de trabajo que ha consistido en inventar precursores a la medida para satisfacer necesidades académicas en el presente. En general, es lo que hacen algunas escuelas de fuera de Santiago que carecen de inscripción pero que de alguna u otra forma obtienen recursos para reproducir sus ya endémicas formas de reproducción.
Debo saludar, a propósito de PALOTES y luego de POLÉMICAS DE OBRA, que son los dos primeros capítulos de este libro, el trabajo exhaustivo que ha realizado Carla Macchiavello en el análisis de constructividad de las obras de Dittborn de 1973 y su relación con una polémica diferida con otras elaboraciones sobre la historia de la imagen en Chile, que resultan claves para relevar la importancia, tanto de la erudición dittborniana como la complejidad de dicha polémica. Pero sobre todo, hay que relevar el esfuerzo metodológico invertido en el estudio de la crítica periodística en los momentos en que Dittborn produce su trabajo entre 1976 y 1977, que son a mi juicio, los momentos claves de la "instalación de faena" para la edificación del Sistema Dittborn. Todo esto, pensado en función de los "amarres de hilachas" que de un texto a otro he ido realizando, a lo largo de esta década, en el curso de mi actividad como investigador independiente. Amarres que ya dejaron de considerar hilachas, sino que me obligaron a dejar de manera expresa unos hilos colgando, especialmente dispuestos a ser amarrados a un texto-madre que los acarreara consigo como novelas-de-origen.

En esto no se trabaja solo. Les debo a Soledad García y a Carla Macchiavello una calidad de interlocución que no hace más que acrecentar la dimensión independiente del trabajo crítico en la plaza. Le debo a Ramón Castillo y Camilo Yáñez una insistencia cualitativa que se juega en otro terreno, ligado a las "invenciones de enseñanza" y al destino que pueden llegar a obtener estas elaboraciones. En particular, para Camilo Yáñez, por su necesidad de resolver determinados puntos ciegos de la imaginación pictográfica chilena. Es por eso que fue sensible ante la decisión de colgar uno al lado del otro, a Dávila y a Ortíz de Zárate. La hipótesis del BLOQUE OCRE está pensada en función de la existencia de otro bloque, que denominé BLOQUE CAPUT MORTUUM. El primero, como ya lo dije en los capítulos anteriores, remitía a una secuencia de autores referenciales que sostenían el amarre material y simbólico de funciones tales como la coloración de la carne, el desmontaje de un campo visual y la representación del cuerpo encarnado. Todo eso, entre Dávila y Ortíz de Zárate, con su pincel erguido, en la mano, homologados por el color ocre, como si ese fuese el "inconsciente pictórico" de toda (esa) pintura.

El BLOQUE CAPUT MORTUUM no está presente en esta exposición. Debo remitir al lector a la lectura de EL FANTASMA DE LA SEQUÍA (disponible en las ediciones digitales del CEDOC). Esta exposición aborda las polémicas anteriores a dicho texto. Salvo algunas menciones a su posterioridad, que en el fondo, no hacen más que ajustarse a las exigencias que las obras anteriores plantean. Es por eso que en esta exposición las obras en torno a los años 1977 y los años 1982 adquieren particular relevancia. Pero no es un asunto cronológico el que está en juego. Eso es obvio. Pero hay que fijar algunas fechas para poder jerarquizar.

Antes de seguir: ¿qué es un "caput mortuum"? Se define como lo siguiente: las partes térreas e insípidas que quedan de algún cuerpo destilado. Se dice también tête-morte. Dittborn siempre escribió: rojo cabeza de muerto. Todo eso está "descrito"

en EL FANTASMA DE LA SEQUÍA.

Entonces, sigamos: Ramón Castillo aprueba mi insistencia en producir secuencias cortas de montaje. En el fondo, pensamos en el EFECTO KULECHOV. Es así que concibo la exhibición del retrato de Dittborn junto a la máscara paraguaya. Es el punto ciego de la exposición. En términos efectivos, se trata de remitir el carácter de la sala a la teoría de Jean Clair sobre la máscara, a días de distancia de la gran exposición de retratos del Mulato Gil en el MNBA. Aunque el mérito no es del MNBA sino de Natalia Majluf, la directora del Museo de Arte de Lima, que viene preparando esta muestra desde hace una década, traspasando gobiernos e instituciones.

Regreso a la máscara paraguaya. Esta tiene por objeto reproducir una polémica inscriptiva acerca de la representación del "rostro" en la Historia, como (d)efecto de una hipótesis sobre la fobia de la representación de la corporalidad en la pintura chilena. Así, aquí, en esta exposición, hay solo representación de los cuerpos. Ni un solo paisaje. En la colección, prácticamente, no hay paisaje. Solo hay pasaje, de un retrato a otro, de un régimen de representación a otro. Lo cual pone en duda, en parte, mi propia hipótesis sobre la hegemonía de la fobia a la representación de la corporalidad. Sin embargo, el rostro no "resume" el cuerpo.

Es Ramón Castillo quien me informa del ingreso de la pintura de Díaz que está en el Envío a Sidney, a la colección del MNBA. Fue a través de Opazo que supo de su existencia y logró convencer a Milán Ivelic de la justeza necesaria de su adquisición. ¿Se entiende? Ahora, esa pintura pasó a ser "emblemática". Hacía falta la inscripción instituyente de la musealidad pública. El MNBA dispone de dos grandes pinturas de Díaz: Los hijos de la Dicha (1979) y esta del envío a Sidney (1984).

De este modo, siguiendo las redes imaginarias forjadas por las vecindades de obras trabajé para hacer evidente los meta-efectos de las obras y de los debates que estos han generado en un momento determinado de la historia de esta escena. Dittborn, al enviar por correo esos "palotes" ponía de relieve su "escena de origen" ya que respondía a "des-tiempo" a una ofensa previa que se había tenido que guardar y elaborar: "¿a ver si corres tan rápido como yo?" ¡Claro que sí! !Ya estoy corriendo! !Nunca he dejado de correr! Desde el texto LA TORTILLA CORREDORA hasta CORRECAMINOS, respondió recurriendo a un personaje plumífero contra-ofensivo. Pero no era la primera vez. Ya había ensayado el poder letal de la imagen del Condorito para habilitar y encubrir todos los "condoros" posibles. Llegué hasta allí. Lo que importa es revertir las razones de las visibilidades encubridoras de otros momentos en una secuencia habitada por discontinuidades referenciales. De ahí la importancia, en esta exposición, de las "obras pequeñas", pero que poseen un gran poder expansivo.

¿Y qué decir de Zañartu? ¿Castro-Cid? Respecto de este último, Ramón Castillo ya está ocupado, buscando "eslabones perdidos". Todo bien. Hacemos lo mismo. Por otros medios. Mientras tanto, Camilo Yáñez impone la fuerza de su voluntariosa tendencia a "actualizar" los incidentes premonitorios de un destino de la pictoricidad chilena, contemporánea, que pasó demasiado rápido por la tardo-modernidad, sin haber dimensionado el peso de los residuos de momentos arcaicos (no contemporáneos) , como la pintura de Couve; la última de las mitologías operativas "de la Chile". Y lo que no deja de ser importante es que en la Colección Pedro Montes no hay un solo Couve.

Hay una cierta cantidad definitoria de obras de Zañartu. Y de Dittborn, evidentemente. Pero no expusimos más obras de Dittborn, sino las que eran estrictamente pertinentes para demostrar que existían unos debates formales, durante unos períodos que no han sido estudiados -ya lo dije, suficientemente- y sobre los que se instala una idea de "tabula rasa", como si la aparición de determinadas escrituras en la

circulación aflictiva hubiera instalado de manera autoritaria el deceso de unas "continuidades discontinuas" que, en verdad, no habían alcanzado un nivel adecuado de atención crítica. Y para eso están las obras, sobre todo, producidas en el Chile anterior a 1973, fuera de las zonas sobre las que habitualmente se trabaja. Y no me refiero a la "pequeña monumentalidad" de la UNCTAD durante la Unidad Popular y su programa de "obras incorporadas".

En este contexto adquieren importancia los artistas viajeros que hemos montado y cuyos desplazamientos tienen lugar entre 1960 y 1970, principalmente. Se habrá tomado en cuenta que señalo la Reforma Universitaria como un momento complejo de separación de aguas en la historia de la escena. Esta es una hipótesis que ya formulé antes de la exposición del 2000 en el MNBA. Estaba planteada en un triángulo: Reforma Universitaria, Partido Político y Movimiento de Masas. Todos los artistas viajeros que están en esta exposición son de "antes de la Reforma". Insisto en eso. Tienen que ver con "otro Chile". Claro está: con el Chile de la pre-Reforma. Es decir, no solo de la reforma universitaria, sino de la reforma agraria. Todo ello, apuntando a una configuración epistémica de la institucionalización del campo. Distinción necesaria para señalar la consistencia o inconsistencia de las polémicas que tiene lugar entre el momento de la Reforma (los decanatos de P. Miras y J. Balmes) y la re-agrupación interna de los exonerados "de la Chile" en el Taller de Artes Visuales. No he llegado al momento en que el TAV se rebela contra Balmes y termina siendo una entidad privada des-comunizada. Lo que importa es saber que los artistas viajeros no son deudores de ninguna garantización política que pasara por la Facultad de entre 1960 y 1965. Y las obras presentes en esta exposición son una prueba de la existencia de un espacio de productividad autónomo que en el extranjero se desarrollaba en abierta contradicción con la escena interna dominada por la Facultad.

Incluso, en este grupo de viajeros es preciso dimensionar lo que significó para Dittborn estar en Europa entre 1965 y 1970. En la colección, la obra más antigua de Dittborn corresponde a los dibujos de 1973. No se dispone de obras anteriores a esa fecha y habría que buscarlas. ¿Qué será de los dibujos de cacatúas y de hipopótamos que realizaba en el Zoo de Berlín junto a su amigo Cristián Olivares, y que luego "pasaba" a serigrafía? Esto indicaría que la serigrafización dittborniana precede, casi, a su práctica del dibujo. O al menos, es contemporáneamente acarreada. Por eso, siempre, habrá que considerar el rol diagramático de la persistencia de esa imagen del árbol y su sombra, extraída de un libro de enseñanza del dibujo, para ser impresa, como prueba suficiente de que impresión y dibujo eran actividades complementarias. Importaría, de este modo, encontrar obras de ese período. No solo de Dittborn, sino de Olivares, y de un tercero; Fernando Ariztía. Los tres viajaron hacia mediados de los sesenta. Pero ya era otra generación, con otras decepciones que aquella de los viajeros anteriores. De este modo, ellos son los compañeros de viaje del Dittborn que abandona el manchismo determinante, siendo uno de sus más brillantes exponentes, a juzgar por la reproducción de la pintura publicada en blanco y negro en el catálogo Veinte pintores chilenos de hoy, editado por Nelson Leiva. Digamos: el primer catálogo contemporáneo (de ayer). El primero en emplear papel vegetal y papel carátula azul (color paquete de vela).

El interés por relatar esta situación no es "anecdótico". Importa saber cómo se construye el comienzo de la edificación del Sistema Dittborn. Sería oportuno que la Colección Pedro Montes incorporara obras de Ariztía y de Olivares, porque de este modo se accede a un conocimiento de los "contextos iniciales". Pero asimismo, sería necesario incorporar a la colección algunas piezas de Téllez, de la época de París y Nueva York. De este modo, la propuesta de adquisición introduciría a la escena unas piezas que ratificarían el criterio de "buena vecindad", pero relativo esta vez a la recomposición de momentos de producción de obra entre

"compañeros de viaje".

En relación a lo anterior, es necesario conectar las obras de Castro-Cid y Downey, en la época de la fabricación de las máquinas. Hay allí una situación que debe ser resuelta en el terreno de la historia de las obras. Y no se trata de situaciones comparativas, sino articuladoras de filiaciones de proximidad. De modo que una colección adquiere importancia no solo por lo que posee, sino por lo que plantea como proximidad necesaria, así como por los lapsus que señala en el punto de articulación de determinadas coyunturas.

En este sentido, hay obras que estando en la colección, no escogí para esta exposición. Algunos se preguntarán por qué no hay determinadas obras de Leppe o de Díaz. He privilegiado cuatro ejes de trabajo en función de los cuáles he determinado la selección. Así las cosas, me apego a mis propios principios de restricción y determino las condiciones de "buena vecindad" de las piezas. Siempre he trabajado de esta forma. Sobre todo, en la exposición del 2000 en el MNBA. Es lo que he reproducido en esta exposición al haber escogido, de Díaz, cuatro "trabajos de mesa". Los he llamado así porque, como ya he señalado, tienen que ver con procedimientos que provienen de la exposición EL DERECHO A LA PEREZA DE LAFARGUE, en una época en que Díaz emplea en esta y en otra de sus obras cercanas unos títulos que provienen de textos de filosofía política, tales como ENSAYO DEL ENTENDIMIENTO HUMANO, entre 1985 y 1989. Lo que quiero decir, a riesgo de repetir algunas cosas, es que las piezas presentes en esta exposición marcan un momento de disolución de las polémicas anteriores al año 1985.

Después de esa fecha, tanto las obras de Dittbon como de Díaz siguen un desarrollo aparentemente autónomo, evitando establecer vínculos formales. La coyuntura de 1988 es radicalmente diferente. Estas piezas son una prueba de que las obras han dejado de perturbarse. La hipótesis de pictorización de la serigrafía, que caracteriza la situación de 1984, ya no tiene curso, porque el propio Díaz aceleró la distancia polémica a través de la producción de montajes de disposición objetual, que de todas maneras hacen "hablar" el inconsciente pictórico que las sostiene. Es lo que se verifica en la escenografización de procedimientos operativos de referencia, tales como el de la exhibición de la "máquina simple" (banco) para fabricar balaustres, que será el centro de BANCO(MARCO) DE PRUEBAS. En ese momento Díaz ya se había ganado la Beca Guggenheim y ya no necesitaba polemizar con nadie; sino solamente montar los elementos gráficos y objetuales de su propio sistema picto-literario. Todo habría comenzado en las pinturas que provenían de su lectura de Virgilio y que continúan en la reconfiguración de la cita rubensiana del Rapto de las hijas de Leucipo. De este modo, en el la colección del MNBA hay dos grandes pinturas de Díaz, correspondientes a dos momentos polémicos diferenciados. Sin embargo, no me voy a referir a las del premio de la Colocadora. Esa polémica es con otros. Con Opazo. Con Couve. Con sus propios alumnos (Tacla, Benmayor, etc). Solo me he dedicado a fijar el estatuto del Envío a Sidney como plataforma de enunciación de la primera polémica con Dittborn, a propósito de la pictorización de la serigrafía. Dittborn no reconoce ni a Couve ni a Opazo como interlocutores, puesto que su polémica ya había sido resuelta en 1973 y 1974 con los referentes principales del "sistema de belLas artes" del que eran deudores estos otros.

Lo anterior pone en situación de suspenso mi propia hipótesis sobre la existencia de polémicas-de-obra, como unos momentos singulares complejos que permiten jerarquizar los términos de una coyuntura. Se me podrá objetar que desde esta perspectiva, una buena parte del trabajo de historia consistiría en reconstruir estas polémicas y de este modo, señalar los momentos de mayor o menor densidad de los períodos considerados. Si este trabajo adquiere validez, habría que reconstruir, efectivamente, dichas polémicas, como un complejo estructurado que daría cuenta de las articulaciones que sostienen una determinada escena.

En general, una escena es habilitada por la existencia simultánea de polémicas articuladas de manera desigual. Lo que ocurre es que el Sistema Dittborn, en su ordenamiento y construcción, permite establecer una base estable para formular la reconstrucción de las polémicas y reconocer las polémicas subordinadas. Las obras de la Colección Pedro Montes sugieren ese camino, porque su adquisición ha estado determinada por unas decisiones que ponen en relevancia situaciones que no han obtenido, como he dicho, suficiente atención crítica.

Teniendo como origen una valiosa colección de autógrafos, se convirtió rápidamente en un coleccionista de dibujos. Finalmente, dibujar y escribir remiten a la misma cosa. En este caso, considerar un manuscrito como obra, como huella in(d)icial de obra, por decir lo menos. Por lo cual, estaremos obligados a preguntarnos por el estatuto y jerarquía de unos diagramas dibujados en una hoja de cuaderno arrancada, frente a un boceto manifiestamente reconocible sobre papel Canson o las notas manuscritas en una libreta. Aquí mismo, en esta exposición, las dos obras de mayor relevancia por su potencialidad generativa han sido dos dibujos que comparten el carácter de hors-d´oeuvre. Es decir, estando dentro, sin embargo su poder radica en la amenaza de su extrañeza, de su manera tendenciosa de ponerse fuera, para seguir estando dentro.

Esta es la situación de los poetas que aparecen como autores de trabajos visuales consistentes. No diré que son poetas visuales. Sino poetas que hacen trabajos visuales por una necesidad de completud de su propio sistema literario. Como en el caso de Bertoni, de quien apenas he dispuesto un "collage", habiendo muchas otras obras en la colección. Lo que me importó fue saber que era una pieza realizada en la coyuntura de su estadía en Londres. Y por esta vía lo convertía en un artista viajero. Y todo artista viajero instala una cuestión de "infiel fidelidad" con una superficie que lo hace rebotar a su regreso. Dejar el país es un sinónimo de traición. El regreso es un tiempo de cobros para poder compensar la agresión de la partida. Aunque nunca queda claro quién es el que realiza el cobro y a nombre de quien.

Cuando se regresa a la academia lo que ocurre es diferente, porque ya se había firmado un compromiso antes de partir. Por último, hasta para pagar el crédito de la beca. De este modo, es probable que en la actualidad los artistas no viajen, sino solo se desplacen, para seguir siendo los mismos y poder regresar. El viajero, por el contrario, posee un imperativo de ruptura, si bien cuando sale de viaje lo hace para confirmar lo que ya sabe; es decir, que sabe que debe abandonar. Por eso los regresos no son tales. Esos viajeros nunca regresan. No tienen a qué. Downey, Castro-Cid, Téllez, Zañartu, nunca regresaron. No tenían para qué hacerlo. Bastaba esa distancia. En cambio, Ortúzar y Opazo regresan a "la Chile" de mediados de los sesenta para colaborar en la realización del mito progresista que universitariza el campo del arte. Y que incluye el traslado de la escuela de bellas artes "de la Chile" a Las Encinas, a un edificio de "tono industrial", sin la dignidad. De eso podemos hablar en otra ocasión.

Mi insistencia respecto de haber escogido este retrato-collage de Bertoni se justifica por su datación y localización inicial. Recuperando la transferencia de los residuos que no hacen más que permanecer. Importaba, entonces, reconocer esa pieza como un destello de un pasado que no deja de sobrevivir. Y lo que no deja de estar presente es el acceso a los años sesenta, como un espacio de complejidades turbulentas que no se reducen a la linealidad progresiva de las historias de precursividades arregladas, destinadas a satisfacer el darwinismo sociológico e histórico empleado para re-leer la escena del arte chileno entre, veamos, 1968 y 1973, incluyendo la decoración y alhajamiento del edificio de la UNCTAD. ¿Y a eso le vamos a llamar "arte público"? ¿Incluyendo el paso bajo-nivel de Santa Lucía? De este modo, ciertamente, el que hayamos dispuesto una pintura de Ortúzar de fines de los sesenta le hace

honor a su propia retracción. A menos que se quiera dar a entender que se trata de un boceto para un mural en el espacio público. Lo que no parece, ¿verdad? Ortúzar era más que el diseño de las "calugas" en el paso bajo-nivel y las decoraciones industriales en el cordón industrial de Cerrillos. Esta pintura lo reinstala en el peso que tenía como una minoría consistente al interior de la hegemonía del signismo historicista. Incluso, se podría sostener que Ortúzar instala una polémica en el seno de un sistema en el que hace la función del minoritario que está pensando en el futuro, con una idea de una economía cepaliana, mientras que la ideología de la Facultad sigue presa de un ruralismo arcaico que determina su imaginario político. Es muy curioso que las consignas revolucionarias de la época hayan tenido este tinte ruralizante, como un intento de definir la "esencia" de lo popular en los residuos de una cultura campesina de antes de la reforma agraria. Necesidad de (in)vestir la misión de su tiempo con el ropaje de épocas anteriores. Ortúzar exigía otra posición y su trabajo de dimensiones monumentales suponía la activación de un programa de "arquitectura integral" que recibía sus impulsos del modernismo brasileño como referencia directa.

Porque una pieza no (se) vale jamás por sí misma, sino en su "buena vecindad". Ortúzar está solo, en el "sistema de bellas artes". Es decir, hoy, su cuadro. No hay otras piezas de abstracción geométrica. Que no se invente una dependencia del cinetismo. Ortúzar es un "industrialista" en pintura. Rompe de manera radical con la lógica Burchard-Couve-Balmes, en el medio restringido de esa Facultad. Pero en el momento, Ortúzar no tiene vecindad en esta exposición. Pero había que disponerlo como un indicio riesgoso.

La vecindad obliga a justificar la proximidad formal de las obras. De este modo, es importante saber que el Bertoni de Londres es un artista viajero que no regresa a la academia, porque tampoco depende de la garantización del "sistema de bellas artes". El mito que lo constituye lo hace provenir de la Tribu NO. Su espacio de reconocimiento está en la frontera movediza de la poesía y de la fotografía, en el sentido que sus obras visuales son poemas objetualizados definidos por una poética de la acumulación. En cambio, en Juan Luis Martínez la objetualización está subordinada a una poética de la disposición. Se me podrá objetar que la acumulación (siempre) se da a manifestar a través de una determinada disposición; pero diré que las acumulaciones requieren de un espacio expandido, mientras que la disposición solo requiere del espacio de un escritorio.

Para precisar lo que deseo señalar acudiré al auxilio de un texto de Marcela Labraña, publicado en www.letras.s5.com bajo el título La nueva novela de Juan Luis Martínez y la cultura oriental: "Vemos cómo Martínez desarticula la clasificación genérica de la literatura, proponiendo una especie de nuevo engendro literario que aúne lo lingüístico y lo icónico, la poesía y la pintura. Para los chinos esta vinculación es obvia desde hace siglos. Por consiguiente, no debe extrañarnos la opinión de Su Dongpo respecto de la obra Wang Wei (c. 700 - 761): "En cada poema de Wang Wei, hay una pintura; y, en cada una de sus pinturas, hay un poema" (Ryckmans 133). Esta observación de Su Dongpo, sintetiza a modo de consigna uno de los fundamentos del arte chino tradicional, esto es que: "Los principios estéticos y los procedimientos de la poesía son de orden pictórico; los principios estéticos y los procedimientos de la pintura son de orden poético" (Ídem)".

Ahora bien: toda exposición tiene un espacio de riesgo. Ya he mencionado la pintura de Ortúzar. Los riesgos pueden ser tanto explícitos como implícitos. No diré lo que pienso de estos últimos. Pero me atreveré a señalar que el díptico de Juan Luis Martínez en la sala de dibujo es un momento de riesgo mayor, que corresponde a una excepción pictográfica, dominada por una paradojal expansión reductiva. La vecindad con Castro-Cid no está del todo resuelta, ni menos justificada. Sin embargo, hay un estallido entre la ejecución de la pintura como anticipación

de un diagrama de producción literaria y el boceto de una anamorfosis simple. Su cercanía solo está planteada como un problema que nos enfrenta a "un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difícil de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables" (Didi-Huberman, Cuando las imágenes tocan lo real). Hay, entonces, en la comparecencia de Castro-Cid, un cierto anacronismo. Porque se trata de una pintura que desorienta la historia, ya que pertenece a un período de olvidos y sublimaciones que se estructuran como latencias de momentos bloqueados.

No deja de ser sintomático el hecho que, en 1965, Castro-Cid esté en Nueva York y que Balmes, su profesor, esté en Santiago pintando la serie de Santo Domingo. La tradición difusa a la que remite Castro-Cid le permite acelerar sus referentes y terminar diseñando unas máquinas que la gente "de la Chile" no puede comprender. Balmes, en cambio, estará a la altura de lo que él mismo ha establecido como parangón. Castro-Cid está fuera de esa Historia; es una "sobrevivencia"; es decir, un encuentro de temporalidades contradictorias (Didi-Huberman). Las temporalidades de "antes de la UP" y de "durante la UP".

En la Colección Pedro Montes no hay un solo cuadro de Balmes. No deja de ser significativo. No se trata de una diferencia personal, sino que corresponde a las exclusiones formales que la habilitan. Pero también, a opciones en el seno de una determinada estrategia de coleccionismo. Las principales obras de Balmes de los años sesenta ya pertenecen a una colección privada. Es la ventaja de concentrar la colección en un período determinado, que termina siendo valorado por exclusión. De este modo podemos establecer distinciones entre el Balmes de Santo Domingo y el Balmes de las pinturas cercanas a la Reconversión Fracasada de Lota. Entre ambas fechas, la Colección Pedro Montes establece un nuevo parangón para construir la visibilidad del Sistema Dittborn a través de a lo menos cuarenta piezas. Pero además, estar entre ambas fechas señala el eso de la interlocución de Dittborn con el "sistema de bellas artes", recuperando el rol referencial inicial de la materialidad de la mancha balmesiana. Hay un texto de Dittborn sobre esta cuestión, en el libro que hizo Ocholibros, sobre Balmes.

Si hay cuarenta obras de Dittborn, existe un número menor, pero sustantivo, de obras de Enrique Zañartu. Entonces, ya se sabe hacia dónde van las opciones que ha tomado Pedro Montes para re-trazar las tensiones de la escena anterior a 1975. Es decir, de un regreso problemático hacia veinte años atrás: 1955. Por eso, hay un cuadro datado en esa fecha, que señala la existencia de una zona moderna. Pintura moderna de tradición francesa. Que es a la que pertenece Zañartu. De modo que en esta Colección, hay tensiones entre una modernidad exógena y una contemporaneidad endógena. Entonces, solo Matta y Zañartu serían pintores modernos, por estar fuera y pertenecer a una escena de problemas correspondientes. En Chile no hay modernismo pictórico, sino directamente tardo-modernismo retentivo y contemporaneidad acelerada.

¿Qué me falta por decir? Siempre, decir la falta. Recibo la confirmación desde Sao Paulo. PALOTES ha sido aceptada como ponencia en las 8ª Jornadas. Entonces, debo cerrar con esta noticia. Estos APUNTES son una consecuencia de esta ponencia y ha sido escrito bajo la premura de proporcionar un material de mediación, para que sea leído durante el mes y medio que falta para cerrar la exposición. De modo que será convertido en un archivo pdf y enviado a una lista de posibles interesados en esta polémica, porque pienso que es la manera de hacer el punto -cita clandestina- sobre unas piezas que han estado, en cierto modo, sumergidas.

Pero también será impreso en papel de roneo, corcheteado como un apunte de trabajo, con tipografía Traveling Typewriter, para simular un "informe de la situación concreta". Tengo a mi

favor el supuesto de que este será un texto que no circulará en el espacio crítico de los historiadores invitados a las Jornadas, que esta vez tendrán lugar en la Pinacoteca de Sao Paulo, en noviembre. Los jóvenes ensayistas chilenos no asisten a estas Jornadas porque no están en el universo de sus expectativas. Buscan, más que nada, horas de clases en escuelas de arte. Está bien. Desplazarán, con dificultad, a los filósofos. Algunos, los menos, llegarán a la zona de administración de museos. Pero no están en espacios de investigación, porque estos -prácticamente- no existen. De ahí que funcione la denominación de Investigador Independiente. Ya lo he mencionado. Debo hacer recordar que desde antes de la exposición del MNBA en el 2000 organicé a mi equipo bajo el formato de un Seminario Autónomo de Arte Contemporáneo, en cuyo trabajo se forjaron varias de las nociones que han sido puestas a circular sin mencionar cuáles fueron las condiciones de su aparición.

Estos apuntes circularán, apenas, entre los investigadores que saben qué es lo que se juega en una exposición de este tipo. Y lo que se juega es el trato directo con las fuentes. Lo cual no quiere decir que reduzco las obras a una condición documental, sino que las piezas aparecen como soporte del trabajo de interpretación y de interpelación que dispone el "utillaje" que llevo conmigo.

A los pocos días de abrir esta exposición, tuvo lugar en el MNBA la inauguración de MULATO GIL DE CASTRO. En esta muestra, hay un retrato que proviene de la Colección Pedro Montes. ¡No pudimos montarla en esta exposición porque ya estaba comprometida! ¡Es una broma! Lo que hay que hacer es caminar desde el MAVI hasta el MNBA para seguir viendo esta muestra. Pero tendría que explicar cómo dejé fuera un dibujo de Rugendas. En parte, generaba otra polémica y me bastaba con haber formulado la que describí respecto de la coyuntura de 1982. Así y todo, mientras permanece la exposición en el MAVI, he sido invitado a participar en un Coloquio en torno a la "contemporaneidad" de la pintura de José Gil de Castro.

Una de las posibilidades de participación es repetir bajo nuevas condiciones de enunciación, la hipótesis que ya elaboré en el 2000 cuando dispuse en esa exposición de arte chileno entre 1973 y 2000, el retrato de Don Ramón Martínez de Luco y de su hijo don José Fabián. ¿No está mal, verdad? Es cosa de recordar lo que ya existe: una exposición de las pinturas del Mulato que pertenecían a coleccionistas privados y que fueron expuestas junto a las pinturas que están en la colección del MNBA. Eso existió. Primera vez. Y hubo artículos en una revista de arte "de la Católica" que hoy nadie quiere recordar. Pero allí había un artículo de Pedro Millar sobre la pintura de la pose de las manos en el Mulato. Y también, el primer texto sobre las interpretaciones de la pilosidad en ese cuadro, escrito por dos estudiantes de arte, a partir de cosas que habíamos discutido y abordado en clases.

Mientras inicio este cierre, Paula Honorato, con quien realizaremos la mesa redonda del 8 de mayo, me señala el hallazgo del concepto de "picmentocracia", acuñado por Alejandro Lipschutz y que aparece citado en un texto de Magnus Mörner sobre historia de América colonial. Lo que hará será comentar mi teoría de la filiación y la amenaza del corte y profusión del medio pelo -presente en el mono con navaja- , desde las evidencias referidas al temor que los propios líderes de la Independencia tenían respecto del estallido de una revolución racial. A juicio de Paula Honorato, es preciso analizar esa pintura a la luz de los resabios de una sociedad de castas de corte picmentocrático. Ese horror al desborde de las mezclas es precisamente lo que nos constituye.

Todo esto, ¡para terminar haciendo mención a la pintura de Ignacio Gumucio! Seguiré con las historias de pelos. Ignacio Gumucio me compartió una vez un relato sobre la existencia de una pintura realizada por doña Javiera Carrera con los cabellos de sus hermanos. Es la imagen de un

monumento. Una imagen "monumental". Yo creía haberla visto de niño en el Museo Histórico. Habían pasado los años y yo terminé pensando que era un invento mío, de niño penquista de visita en Santiago. Pero Ignacio Gumucio me hizo recobrar la fe en mi memoria de infancia y me señaló que esa era una pieza que el también había visto y que le hacía "demasiado" sentido. De todos modos, mi sujeción al efecto simbólico de la pilosidad juega un rol en el armado del "utillaje" que (me) llevo conmigo. Me refiero a otra ponencia, que leí en México, hará unos diez años atrás, sobre el efecto de la pilosidad en la periodización del arte chileno. Y me refería a "los pelos de Leppe" en su performance de octubre del 2000, para la apertura de Historias de transferencia y densidad.

El título "oficial" de la muestra fue Chile Artes Visuales 100 años. A la sección sobre la que me correspondía trabajar la titulé Historias de transferencia y densidad, como he señalado anteriormente. Era un título que tenía que ver con la pilosidad como soporte de reconstrucción de una filiación, poniendo de relieve la ausencia de pelo en los rostros del padre y del hijo, en la pintura del Mulato, cuando el exceso de pelo estaba concentrado en la miniatura que el niño sostiene en su mano izquierda, a pocos centímetros del borde inferior del cuadro. Historias de pelos, para decir que esta pintura de Ignacio Gumucio está puesta aquí para indicar la apertura de una nueva polémica, que es preciso reconstruir, teniendo en perspectiva no solo el "estropajo" de Manuel Torres, colgada en la misma sala, sino (también) la pintura de "pattern" de Arturo Duclos. He ahí, una polémica sobre la filiación de la pintura contemporánea, a lo largo de treinta años; es decir, Torres, 1984; Duclos, 1988; Gumucio, 2010.

¿Qué es lo que tenemos? La pintura-estropajo; la pintura-toldo y la pintura-tabique. Limpiar el suelo, hacer una carpa y montar las divisiones de la casa. Etapas de un asentamiento parecido a una "toma de terreno". Hasta tener la casa y poder subdividirla para desplazar la crisis de la vivienda. En Duclos, la pintura es una parodia de una aeropostal, con sus hojetillos y los dos puntales de hierro de lo que en la construcción se llama "enfierradura". Pero al mismo tiempo es una parodia de los "andamiajes" y los "patterns" de Díaz.

En BANCO (MARCO) DE PRUEBAS la fabricación del balaustre depende de un latón sobre el que está recortado el perfil. El "mojón" de cemento gira en un dispositivo similar a un torno y se produce la contraforma. Y por cierto: los balaustres tienen que ver con el espacio "republicano". La referencia proviene de la restauración del Palacio de La Moneda. Ya hemos escrito sobre eso. Miguel Vicuña escribió un ensayo. De modo que Duclos se las carga contra esos patrones de referencia que decoran el borde de la "republicanidad", mediante un recurso jocoso en el que invierte el sentido de unos signos que han sido canónicos en "el reparto de lo sensible". La cruz y el martillo provienen del bordado de la sábana que cubre a Frida Khalo en una de sus estadías en el hospital. Las sábanas habían sido un obsequio del partido comunista mexicano y aparece reproducida en una fotografía de época, cuando tienen lugar las primeras grandes exposiciones mundiales de la artista. Esa hoz y martillo es traspasada a un stencil que sirve para reproducirla sobre el cuerpo de la pintura, sobre una trama gráfica construida por moldes de tibias repetidas de manera regular, haciendo franjas, de modo que los huesos y el símbolo comunista terminan decorando unas telas que pueden ser convertidas en recubrimiento mural. Los fierros de apuntalamiento señalan el carácter realmente precario de las fundaciones de la pintura chilena, en esa coyuntura. Están pintados en azul. Es el azul de las líneas de construcción. Ese azul. Añil. Que proviene de la enseñanza de Vilches. Está para apuntalar lo que ya no puede ser apuntalado (la caída, por ejemplo, del socialismo). Aquello que fuera el emblema de la rebelión resulta ser una trama saturada destinada a la decoración pública.
Esta pintura de Duclos de 1988 es

conectable con la disposición de huesos humanos pintados que se exhiben en la sala superior del MAVI, en el mismo momento de esta exposición. Se exponen simultáneamente, dos colecciones privadas. La dirección del museo ha invitado al artista Benjamín Lira para que realice una selección de obras de su colección. Benjamín Lira ha escogido esta obra de Duclos de 1983. La he visto montada de diversas formas. En una mesa-vitrina, sobre una tarima, pero jamás en el suelo. Quizás no sea la manera más adecuada. La forma de exhibición que más se acerca al mobiliario del gabinete de ciencias naturales pareciera ser la más correcta. Es así como la exhibí en la Iª Bienal del Mercosur, en 1997. Me basta con establecer esta conexión y señalar la proximidad, de nuevo, con el BLOQUE OCRE al que ya me he referido. ¿Para qué pinta Duclos estos huesos? Simplemente, para conjurar la angustia ante la muerte.

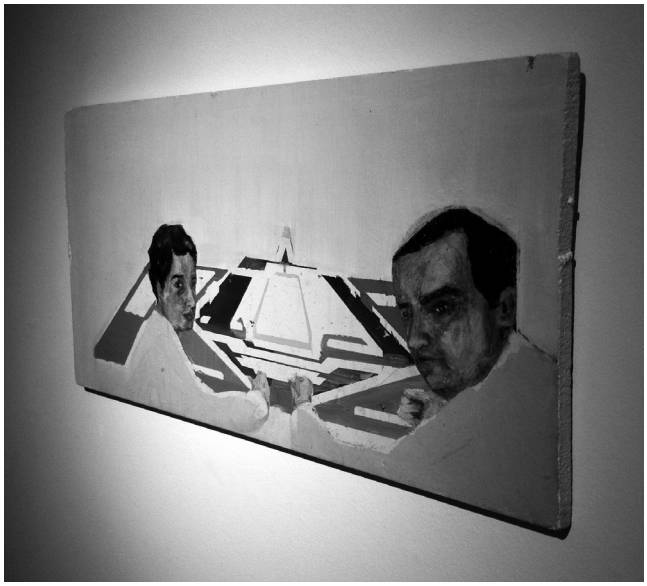
Arturo Duclos, 1983

En diciembre de 1989 escribí SEIS NOTAS SOBRE "LA ISLA DE LOS MUERTOS" DE ARTURO DUCLOS. Es un texto inédito. Y en la primera nota señalaba que entre el 16 de abril y el 19 de mayo de 1985 había tenido lugar en Galería BUCCI su exposición LA LECCIÓN DE ANATOMÍA. Pero también hago mención al trabajo que edita en Revista MARGEN de 1983, que es el año de la realización de la "pintura" de este "osario". Digo esto para señalar que este texto es de aquellos en que queda claro que no sirven para ninguna política de carrera. Pero lo escribí este año y me adelanté. La textualidad que pongo a circular en esa coyuntura carece de rendimiento en el espacio anglosajón, al que se abre la escena chilena de la transición interminable. Pero es aquí donde me refiero a la zona en que abordo la cuestión de la ruina egipcia en EL FANTASMA DE LA SEQUÍA, que fue escrito un año antes. Decía que la obra de Dittborn no se contempla como paisaje, sino que se escarba como una ruina. Eso es. Entonces, si debía ser excavada para ser conocida y (a)preciada me permití detener el texto con una fábula de Edgar Morin a partir de un fragmento de Eliade en Historia de las religiones. Pero me ajusté al "delirio" de Morin: el hombre es sapiens, no porque sea loquens, sino porque es demens. Y es demens desde que tiene conciencia de la muerte. Para terminar: solo adquiere esa conciencia por la pintura. Recupero la pequeña historia: tumba afgana, osamentas cubiertas con pigmento ocre. Y agrego: Duclos, en 1983, proyecta una exposición que solo realizará en 1985: pinta signos de la "russian avangarde" sobre osamentas humanas. La censura ambiental lo obliga a guardar silencio sobre este trabajo, hasta tres años más tarde. Una noche, una escritora y una artista visual descendieron en el departamento de Duclos para "prohibir" la exhibición de esta pieza. No solo había interdicción de exhibición sino condena por su realización, en nombre de una "policía de la oposición cultural" a la dictadura cuyos límites "ellas" definían para la escena chilena de ese entonces.

En definitiva, Duclos no les había solicitado autorización. De este modo, la pieza será exhibida bajo nuevas condiciones, en 1985. Y de esto hablaremos en 1989, a propósito de LA ISLA DE LOS MUERTOS. De este modo, escribí: "Hoy pinta

osamentas, de preferencia tibias, en las guardas externas de las telas, haciendo marco con ellas. Es el modo trasvestido que tiene para declarar que sus telas son banderas negras de pirata. Han puesto precio a su cabeza". El texto es inédito, pero circuló, en fotocopia, por donde tenía que circular, en 1989.

En cuanto a la pintura de Ignacio Gumucio, en la sala junto a Duclos y Torres (sin olvidar a Bororo), debo señalar que esta pieza es uno de los pocos ejemplos de pintura contemporánea (de hoy) en la Colección Pedro Montes. ¿Por qué haberla escogido para articular una sala junto a obras que la anteceden en casi treinta años? Teniendo en cuenta que desde Manuel Torres a Ignacio Gumucio, el gesto ha experimentado una castración significativa, debido a la vigencia creciente de la pulsión ornamental instalada por un Duclos que venía de vuelta de algo, pero sin haber partido, en el sentido que le cabe responder ante las exigencias de un período de transiciones que termina por instaurar el monumento a la conmemoración. Gumucio es un pintor de la post-transición y se puede permitir la exhibición de una indolencia historiográfica, refugiándose en una meta-historia de la clase-media, a través de la recomposición paródica del geometrismo chileno.



Ignacio Gumucio, 2011.

Arturo Duclos, 1988.

Me he empeñado en sostener la hipótesis de existencia de una pintura clase-mediana depresiva, cuyos precedentes se pueden encontrar en el manchismo de Couve, que dicho sea de paso, realiza una "lectura" conservadora del manchismo de Burchard. Frente a esta pintura depresiva, lo que se desarrolla en la zona de exclusión en "la Chile" de fines de los cincuenta y comienzo de los sesenta, es una euforia de empleado público que se levanta contra lo que Vergara Grez llamará "la emoción" de una pintura sensiblera. Entonces, esa pintura será reconsiderada por Ignacio Gumucio en su conversación con María Berrios, a propósito de su exposición del 2010 en Sala GASCO. Gumucio menciona a Brozales y su "universalismo geométrico". Pero lo hace para señalar el estrato en que recupera la dimensión de lo fallido en este geometrismo clase-mediano de mitad de camino. Por esta variante a considerar, pienso que pintura trabaja a partir de esta falla en la interpretación del constructivismo, rebajándolo a una materia propia de "servicio de vivienda", con una sensibilidad social propia de finales del gobierno de Frei Montalva.

Ahora bien; para referirse al conjunto de la obra de Ignacio Gumucio, puede ser útil considerar el texto que escribí en junio del 2011 y que publiqué en www.justopastormellado.cl bajo el título PINTURA DE ABSTRACCIÓN MATERIALISTA. En esa ocasión, Ignacio Gumucio me dijo en broma que no me ocupara "tanto" de su trabajo porque eso le iba a causar problemas.

Hasta aquí, entonces, estos APUNTES escritos para acompañar la exposición de una Selección de Obras de la Colección Pedro Montes, en el Museo de Artes Visuales (MAVI), entre el 21 de marzo y el 14 de junio del 2015.

ANEXOS

I.- EXPOSICIÓN COLECCIÓN PEDRO MONTES MUSEO DE ARTES VISUALES (MAVI)[1]

La exposición aborda la selección de un número importante de piezas que pertenecen a la Colección Pedro Montes. Esto es lo más importante a señalar: la existencia de la colección. No se trata, por lo tanto, de una muestra de historia de la visualidad chilena en un determinado período. En primer lugar, el propósito es relevar indicios del diagrama de la colección; es decir, determinar y exponer cuáles son los elementos que dan lugar a los estratos imaginantes que sostienen el modelo implícito que le ha permitido a Pedro Montes montar esta colección.

La exposición se organiza en torno a la noción de Gabinete. Ya ha sido empleada esta palabra en la crítica historiográfica nacional, para diseñar espacios de regulación de lectura. Es una lástima que la palabra se haya adelgazado por estos usos. Es preciso recuperar el sentido inicial del gabinete en relación a la noción de "gabinete de curiosidades", como prehistoria de la musealidad tal como la conocemos. Pienso en el modelo que nos proporciona el Studiolo de Isabelle d´Este. Pero también en las imágenes de Downey sobre el Museo Sloan, en su gloriosa pieza videográfica Information Withheld (1983). Obviamente, más de alguien me incitará a leer las páginas de Benjamín sobre el coleccionismo y podrían hasta incluir la novela de Perec, El Gabinete del Aficionado. Pero en este caso, el propósito es (mucho más) modesto.

Guardando las proporciones, esta exposición se organiza en cuatro gabinetes, que se han constituido en forma paralela, cada uno correspondiendo a estrategias de adquisición determinadas, cuya fortaleza crítica se ha verificado a lo largo de las últimas décadas.

Pedro Montes se inició en el coleccionismo adquiriendo autógrafos y manuscritos de algunos poetas sobre cuyas obras portaba un relevante interés: desde Vicente Huidobro a J. L. Martínez, pasando por Enrique Lihn. Pero sin duda alguna, tiene gran importancia en el desarrollo de su actitud analítica, su paso por el taller de Eugenio Dittborn, que para el caso resulta ser un laboratorio de trabajo en que la premisa por la cual escritura y dibujo proceden y comparten una pulsión semejante, determina la lógica de las adquisiciones. Su preocupación por el "pie de la letra" se fue convirtiendo en un programa de trabajo que le permitió definir unos límites dentro de los cuáles podía establecer complicidades, o a lo menos "buenas vecindades" entre las piezas. Aquí, las piezas son las que formulan sus condiciones de atracción a partir de ejes tan diversos como las formas o el sustrato simbólico que las hace compartir una misma cuenca ideológica.

Existe una ideología del grabado y de la gráfica contemporánea, en Chile, que destierra sin mucho énfasis el rol del dibujo al terreno de la ficción preparatoria, relegándolo al rol de una pre-obra que guardaría la marca del impulso original para otra cosa que todavía se presentaba en su indeterminación ejemplar. De ahí, pasamos a la consideración delegada del dibujo como un hors-d´oeuvre. La traducción inmediata ofrece la potencialidad de una inflación que favorece todo tipo de elaboraciones que bordean el objeto para no determinar la problemática que lo sostiene.

De todos modos, el dibujo pasa a experimentar los efectos jurídicos de la relegación y del exilio de obra. Al menos, cuando se colecciona autógrafos o manuscritos de poetas y escritores, al menos se formula la "ficción apropiativa" de una lonja de intimidad creativa que se presenta como el testimonio de una dificultad originaria. Incluso, cuando se trata de documentos epistolares, se les atribuye el rol de contención de la

1 Texto presentado al MAVI (Museo de Artes Visuales), como propuesta de exposición, a mediados del 2014.

ficción como su reverso, dejando a los borradores de obras cumplir la tarea del diagrama de anticipación.

En esta exposición en la que estamos trabajando para ser montada en el Museo de Artes Visuales, el primer gabinete se titula El trazo inicial y contempla obras de Oscar Gacitúa, Germán Arestizábal, Eugenio Dittborn, Francisco Smythe, Juan Luis Martínez, Pablo Langlois, Enrique Lihn, entre otros. Se trata de obras realizadas entre los años 1972 y 1982, principalmente, reunidas en torno a la constructividad de un trazo gráfico indicativo que define un espacio de transición que en sus orígenes está severamente vinculado a los residuos de enseñanza de la Universidad de Chile de los años 69-72, que es el corto período en que se manifiesta la pulsión defensiva de un grupo de artistas de diversa proveniencia, pero que comparten una similar intensidad que corroe las formas clásicas y no menos heroicas de las representaciones sociales. Nótese que este periodo reúne obras que si bien atraviesan el espacio simbólico ya signado por 1973, en el fondo, anticipan la historia a través de una serie que reúne una catástrofe por anticipación.

El segundo gabinete se denomina La transmisión de la pintura y contempla la exhibición de un conjunto de pinturas realizadas por Eugenio Dittborn, Juan Domingo Dávila, Bororo, Manuel Torres, en el curso de un período que se extiende entre la misma fecha a que se refiere el primer gabinete de dibujo. Algunas de estas piezas pertenecieron a la colección de Francisco Zegers y han sido insuficientemente conocidas por el público. En particular, porque correspondían a pinturas de Dávila que habían estado en el centro de la polémica a raíz de una exposición en galería CAL, hacia 1978 o 1979. Sin embargo, son contemporáneas de unas pinturas de Eugenio Dittborn muy próximas a la edición de "Del espacio de acá" de R. Kay, que tiene lugar en 1980, pero cuyo texto está referido a obras realizadas en 1977 y 1978. De todos modos, son pinturas y no impresiones serigráficas. Pinturas muy duras, realizadas con aceite quemado de auto y sanguina, poniendo en tensión directa las poéticas de representación deudoras del dispositivo fotográfico. Pero atentas a una historia crítica del gesto pictórico, de la que Dittborn se convierte en uno de sus principales artistas, ya antes de iniciar el gran período de circulación de las Pinturas Aeropostales. Lo cual demuestra de manera fehaciente que lo que he denominado Sistema Dittborn ya se había constituido en el curso de 1977-78. Por debajo de esta situación polémica propiamente pictórica, que en el fondo sostenía simbólica y materialmente las inflaciones del discurso sobre fotografía, se desarrollaban en el silencio y la contrariedad, obras como las del "primer Bororo", cuando recién egresaba de sus estudios en los momentos iniciales más complejos experimentados por la enseñanza de la Universidad de Chile, en torno a esos mismos años. Porque si se trata de momentos terminales, previos a la rectoría de Federici, lo que se impone es la famosa pintura del "Popeye", realizada por Manuel Torres, que proviene de las generaciones posteriores a la de Bororo y los llamados pintores de la Generación del 80 que exponen en la famosa exhibición del CEDLA en las proximidades de 1977 y que terminan en la gran exposición grupal en la sala del BHC en 1981. Manuel Torres no calza con el envión triunfalizante de esta generación y recoge los despojos de las siguiente, mediante una figuración de una acidez referencial sin medida que exhibe en el marco de la exposición curatoriada por G. Díaz y que fue significativa para demostrar la existencia de un cierto tipo de neo-figuración donde toda mención a cualquier tipo de gloria representativa estaba fuera de alcance.

El tercer gabinete a sido denominado, simplemente, La verdadera imagen. Obviamente, el título está referido a la ficción de la fisiognómica como un relato de las condiciones mínimas de representación, en una historia de la pintura que le tiene fobia a la representación de la corporalidad.

Entonces, una cierta pintura chilena privilegiaría la pintura de unas cabezas, en las que habría "rostros devueltos a su ferocidad primera" (Jean Clair, Elogio de los visible): Esto corresponde a retratos y autorretratos de algunos de los artistas ya mencionados en los otros gabinetes, tales como Juan Domingo Dávila y Lotty Rosenfeldt. Sin embargo, hay también retratos de Rugendas, de Enrique Lihn y de Ortiz de Zárate. En parte, esta selección quisiera desmentir la idea de la fobia de la autorepresentación. Como si la escena chilena, en su historia, tuviese pudor de representarse a si misma, en el "formato ideológico" del retrato, encarado, que en sentido estricto puede ser leído como una cartografía elocuente de la subjetividad, que no sabría exponer sus condiciones con total consciencia de si.

Finalmente, el cuarto gabinete es el más inquietante, porque expone la naturaleza de unos problemas que no han sido suficientemente considerados por la escritura de historia. Y esto es lo que constituye una de las características de la fortaleza crítica de las piezas de esta colección, porque señalan la existencia de unas obras sobre las cuáles, por lo demás, ha caído el peso regulador de las omisiones calculadas para justificar la originaria originalidad de algunos momentos de fundación visual que transgrede las exigencias mínimas del trabajo de historia. Por esta razón, este gabinete lleva por título Efectos de viaje y corresponde a la exhibición de obras de un grupo de artistas que en un momento determinado de la historia se encuentran en Nueva York o en Paris. En este sentido, lo que los reúne es haber compartido bajo diversas condiciones diferenciadas, una estadía determinada, en una de estas dos capitales. Pero sobre todo, el Nueva York de los años 1965 a 1970, aproximadamente.

Es famosa la fotografía de Juan Downey durante la apertura de una exposición en la galería de Ileana Sonnabend, en 1962, año de su arribo a Nueva York, ciudad en la que conocerá a Gordon Matta-Clark y a Enrique Castro-Cid. Downey había terminado sus estudios de arquitectura y ya tenía un gran trabajo reconocido en el campo del grabado, cercano del Taller 99 y luego al Taller de Hayter. Los dibujos de Downey en la colección se refieren a este momento crucial, en que se traslada hacia la arquitectura de las artes electrónicas y, luego, a las implicancias de la arquitectura flexible de los yanomami como una metáfora universal de la creación artística. Sin embargo, antes de esa obra, lo que lo define son obras gráficas muy delicadas, en las que no solo anticipa sus proyectos para instalaciones sino que explora en las condiciones subjetivas de la producción gráfica propiamente tal. Esas preocupaciones son contemporáneas de los diseños de Matta-Clark y los proyectos de deconstrucción de la pintura que pueden ser atribuídos a Castro-Cid, que es uno de los primero becados Fullbright de artes visuales, en los años 1962. Todo ellos coinciden en una ciudad cuya hospitalidad y hostilidad los hace desarrollar una obra que se des/marca de manera radical de las tendencias dominantes en el interior de una escena chilena completamente dominada por la enseñanza de la Universidad de Chile, al punto de ser prácticamente omitidos de ésta, siendo efectivo su reconocimiento recién a partir de fines de los años ochenta. De este modo, este gabinete exhibe obras que no han sido expuestas en el país y que constituyen un eslabón significativo en las interferencias y discrepancias efectivas de la escena chilena.

II.- COLECCIÓN PEDRO MONTES SELECCIÓN DE OBRAS[1]

La exposición releva los indicios, determina y expone los elementos que sostienen el diagrama de la Colección Pedro Montes.

La selección de obras ha sido realizada a partir de la articulación de cuatro ejes expositivos.

1.- El trazo inicial contempla obras realizadas entre los años 1972 y 1982, reunidas en torno a la visibilidad indicativa de un trazo gráfico severamente vinculado a los residuos de enseñanza de la Universidad de Chile de los años 69-72, en que se manifiesta la pulsión incidente de un grupo de artistas de orígenes diversos, que comparten una similar intensidad acerca de las formas de representación de la corporalidad.

2.- La transmisión de la pintura y consigna la exhibición de un conjunto de pinturas realizadas en el mismo período abordado por el primer eje. Algunas de estas piezas pertenecieron a la Colección de Francisco Zegers y han sido insuficientemente conocidas por el público. En un momento sindicado como "fin de la pintura", mantuvieron la silenciosa paciencia de una práctica crítica y proporcionan elementos para repensar su posición.

3.- La verdadera imagen reúne piezas referidas a la ficción de la fisiognómica como un relato de las condiciones mínimas de representación, en una historia de la pintura que le tiene fobia a la representación de la facialidad. Una cierta pintura chilena privilegiaría la pintura de unas cabezas, en las que habría "rostros devueltos a su ferocidad primera" (Jean Clair, Elogio de los visible). Esto corresponde a retratos y autorretratos de algunos de los artistas más emblemáticos de la escena chilena, como si ésta tuviese pudor de representarse a si misma en el "formato ideológico" del retrato.

4.- Efectos de Viaje resulta ser el eje más inquietante, porque aborda unos problemas que no han sido considerados por la escritura de historia. Las obras de este eje señalan la existencia de unas obras sobre las cuáles ha caído el peso regulador de las omisiones calculadas. Por esta razón, estas piezas corresponden a artistas que entre los años 1960 y 1969 se encontraron en Nueva York y en París, formando parte de una diáspora singular, que hoy día son recuperadas como un eslabón significativo en las interferencias y discrepancias de la escena chilena.

1 Texto redactado para ser instalado en el muro frente al acceso de la exposición.

Colección Pedro Montes

Selección de obras de Justo Pastor Mellado

Museo de Artes Visuales (MAVI) - Santiago de Chile

Mayo de 2015

Autor

Justo Pastor Mellado

Diseño y Publicaciones

Diego Parra Donoso

Las fotografías reproducidas en el presente catálogo fueron tomadas por Justo Pastor Mellado mediante un Iphone 6.

El catálogo fue diagramado con tipografía Traveling Typewriter (© Carl Krull).