



DOSSIER GUILLERMO MACHUCA

(Punta Arenas 1961 – Santiago 2020)

Introducción

Gonzalo Arqueros

La imagen

Hacia fines de 2005 o comienzos de 2006 la artista visual Virginia Errázuriz, que entonces enseñaba dibujo analítico y gráfica en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad ARCIS, encargó al arquitecto Gregorio Brugnoli una serie de fotografías de la ciudad “para entender las relaciones urbanas y las brutales escalas en juego que evidencia el habitar”. En ese período el profesor Guillermo Machuca enseñaba historia del arte en la misma escuela y mantenía un diálogo cotidiano con sus colegas, entre los cuales estaban Virginia Errázuriz y el escultor Fernando Undurraga (1946-2019). No es improbable que haya sido en ese contexto coloquial, en el que la discusión – matizada con la diversidad de tópicos y énfasis- exigía la sensibilidad, la observación crítica de la ciudad como significante material, visual y gráfico, donde Machuca pudo encontrarse con la fotografía que incorporó en su primer libro y que ahora visualiza la portada de este número de la revista y da contexto al Dossier.

La imagen representa la esquina de las calles Loreto y Bellavista, en el límite de las comunas de Santiago y Recoleta, una esquina visible desde el que era su domicilio en ese entonces. La imagen expone el ojo de Machuca. Muestra el encuentro/desencuentro de dos lenguajes arquitectónicos diferentes, actualiza la fricción entre el pasado y el presente de la ciudad, traducida como *pensamiento visual*¹.

En el libro la imagen convive con el ensayo “La educación del ojo”, reproducido en este Dossier. En esta convivencia, texto e imagen se apuntalan en una especie de mutua y muda complicidad pues el ensayo mismo no trata de la escena arquitectónica, sino de la experiencia de aprender a ver, de educar la sensibilidad visual para la observación, la crítica y la producción,

¹ Respetamos la cursiva del autor en el original para este concepto.

es decir, para el lenguaje, la cultura y *pensamiento visual*. En el libro, la imagen se mira con el epígrafe de Nietzsche, que nos señala la necesidad de aprender a ver, pensar, hablar y escribir.

En este número de la *Revista de Teoría del arte* la imagen en la portada sitúa el lugar en que visualidad y escritura (la teoría, la crítica y la historia del arte) se encuentran. En este lugar, de la escritura, la visualidad y el pensamiento de lo sensible, encontramos y continuamos encontrándonos con el *autor*, el colega y el amigo, Guillermo Machuca.

Los Textos

La serie de textos que reúne este dossier documenta un periodo de 35 años de trabajo. El orden que sigue la secuencia no es estrictamente diacrónico, pero tampoco es aleatorio, sino que corresponde a una propuesta de lectura que busca situar la obra en su singularidad temática, estética e histórica. Por esta razón hemos seleccionado sólo textos que traten sobre arte, que fue el tema principal del autor, el que más le importó y en el que fue más lejos en cuanto a las formas, el análisis crítico y los lenguajes. Los autores de las introducciones específicas, Constanza Acuña y Rodrigo Zúñiga, ambos exalumnos y colegas de Machuca, destacan con precisión algunos de los aspectos más característicos y ejemplares de su obra y pensamiento sobre el arte. Un pensamiento complejo e incómodo, situado entre el arte y su exterioridad, que a contrapelo de la tradición más conservadora del arte moderno, con no poco humor y cada vez más desparpajo, traza la actualidad de la figuración y las imágenes, en su potencia de seducción al mismo tiempo sensible y pensante.

La escritura

Las piezas tomadas de los libros *Remeciendo al Papa*, *El traje del Emperador* y *Astrónomos sin estrellas* forman una síntesis quizá demasiado apretada, pero que delinea la traza de una escritura que es más la de un observador que la de un filósofo, pero una escritura que nunca

baja la guardia en su compromiso con la expectación como lugar crítico. Encontramos aquí la idea del arte como experiencia de los signos, idea fundamental en el pensamiento y el ejercicio crítico de Machuca (“Arte celoso”). Encontramos la certidumbre ética respecto de la condición histórica de la mirada en los imperativos de una didáctica del ojo exigible a la enseñanza de arte (“La educación del ojo”). Encontramos el comentario que desmonta, o más bien, que desnuda la figura heroica de Roberto Matta, en contraste con la figura trágica de su hijo también artista visual, Gordon Matta-Clark (“Un dichoso Matta en la Matta”). Encontramos la paradoja que condensa el elemento más importante en su obra: la experiencia (“Astrónomos sin estrellas”).

En Machuca la paradoja que contiene la cita de Borges adquiere una dimensión ética similar a la que afecta su ensayo sobre la educación del ojo². Retomando las palabras de Rodrigo Zúñiga, quizá este planteamiento sea menos urgente que aquel de 2008, pero siendo su tema la pintura de Manuel Torres, no resulta menos conmovedor. El asunto es el mismo: la experiencia, la seducción de las imágenes, la tentación de la sensibilidad, el goce que promete y el enigma que la acecha. Machuca hace dos gestos en este texto, el primero es autobiográfico y consiste en la memoria de su primer texto para catálogo sobre las pinturas de Torres. El segundo es de índole poética y refiere, por intermedio de la obra de Torres, a su propia escritura, transcribo los párrafos:

Siempre he pensado que la fuerza pictórica de Torres reside en su desparpajo formal y material, en su humor culposo, en su instinto cromático y gestual, en su compulsión productiva, en el maltrato y descuido de sus soportes de expresión... el ímpetu artístico de Torres reside en los brochazos, las desprolijidades, el desorden formal e iconográfico, la relación hermética y humorística entre texto e imagen. También en el maltrato urbano de sus soportes escogidos. La desprolijidad formal e iconográfica abre una puerta segura al humor.

² La cita proviene de la conferencia “The Riddle of Poetry” (“El enigma de la poesía”), que abre la serie titulada This Craft of Verse; en el inglés original: “Whenever I have dipped into books of aesthetics, I have had an uncomfortable feeling that I was reading the works of astronomers who never looked at the stars.” (Borges 2000, 2.)

Pienso (aunque no siempre lo había pensado) que estas palabras se pueden aplicar a la escritura de Machuca, especialmente a aquella escritura de los últimos años, cuando se fue acentuando su fuerza y desparpajo formal y referencial, su humor culposo, su instinto y promiscuidad escritural. Pienso que el ímpetu escritural de Machuca reside en los brochazos idiomáticos, en las desprolijidades, en el montaje de géneros, en la relación sugestiva y humorística entre texto e imagen. Y retengo esta idea luminosa que formuló hace dos años en una entrevista: "...yo no sé si estamos hablando de errores en la escritura, sino que creo que más bien son *desprolijidades necesarias*"³.

Sin duda que hay una consistente correspondencia entre los términos del análisis sobre la pintura de Torres y la *desprolijidad necesaria* que habita la escritura de Machuca y que le da la consistencia de pensamiento de lo sensible. Esta *desprolijidad necesaria* se puede relacionar con el concepto de *manierismo* que Constanza Acuña identifica con lucidez en su introducción, un concepto que sitúa a Machuca en una crisis de paradigma, cuyo efecto formal supo transferir a su propia escritura. Quizá esta sea una clave para comprender la gracia con que supo deslizarse entre la historiografía artística y la crítica de arte, entre el ensayo, la crónica y el comentario, entrando y saliendo de la "disciplina", con la mezcla de ironía, certidumbre y candor que lo caracterizaba.

Una escritura hecha de brochazos y desprolijidades ante la cual se podría parafrasear un chiste que escuché a Ricardo Piglia sobre otro autor: cualquiera podría corregir una página de Machuca, pero nadie podría escribirla.

³ Entrevista con Daniel Rozas para la plataforma digital *Medio Rural*, 12 de agosto de 2019 <http://mediorural.cl/guillermo-machuca-esta-lleno-de-teoricos-que-han-hecho-que-la-escritura-de-textos-sobre-artes-visuales-sea-una-mierda/> La cursiva es m.

Las piezas

1. *Ora Pro Nobis*, catálogo de la exposición homónima de Arturo Duclos en “Galería Espacio Arte” mayo 1991); *Escenarios, fragmentos, ruinas*, catálogo de la exposición “Babarovic/Langlois Pinturas” Galería Gabriela Mistral - División de Cultura Ministerio de Educación Santiago de Chile 1993.

2. Seis fragmentos tomados de *Alas de Plomo. Ensayos sobre arte y violencia* Ediciones Metales Pesados Santiago 2008.

3. Seis piezas tomadas de tres libros publicados entre 2006 y 2018: “Arte celoso” y “La educación del ojo” de *Remeciendo al Papa Textos sobre artes visuales*, Ediciones Universidad ARCIS - Santiago 2006; “Un dichoso Matta en la Matta, de *El traje del Emperador. Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*, Ediciones Metales Pesados Santiago 2010; “Astrónomos sin estrellas”, “Conversaciones de Terraza: ‘El campo cultural bajo dictadura’, entrevista con Diego Maureira y ‘Rembrandt en Macul’, entrevista con Ignacio Szmulewicz”, de *Astrónomos sin estrellas. Textos acerca del arte contemporáneo en el Cono Sur*, Ediciones Metales Pesados 2018.

4. Junto a esta serie de piezas incluimos la reproducción facsimilar de dos catálogos de exposiciones con textos de Machuca: *Propuesta Pública*, catálogo de la exposición homónima de Carlos Bogni, Arturo Duclos, Elías Fraifeld, Mario Soro, Manuel Torres, Rayo Terrición. Galería Bucci, agosto de 1985 y *El mundo es redondo* (Manuel Torres) MAC, agosto 2021.

5. **Curriculum Vitae**. Se ha tomado como matriz los dos documentos más recientes disponibles, dictados por el autor y tipografiados y actualizados por sus asistentes, Diego Maureira e Isidora Sims. Ambos documentos contienen datos biográficos básicos, selecciones de las actividades académicas, profesionales y resúmenes de las publicaciones, aunque con una

datación incompleta, sin embargo no es imposible establecer una secuencia coherente y proponer una datación segura de las actividades y publicaciones de su autor.

Dos catálogos de Guillermo Machuca

Constanza Acuña

La década de los noventa marcó un punto de partida en la obra de Guillermo Machuca. Los catálogos de esa época continuaban una práctica de intercambio y complicidad entre artistas y escritores consolidada en los 80, y que logró armar una escena cultural donde la reflexión sobre el lenguaje, la política y el arte encontraron puntos de fricción y también de confluencia para resistir la violencia y la intensidad de los últimos años de la dictadura.

Después del plebiscito del 88 y el inicio de la recuperación de la democracia, el año 1990 surgieron nuevos espacios, como la Galería Gabriela Mistral, dependiente de la División de cultura del Ministerio de Educación; se potenciaron otros, como el Museo Nacional de Bellas Artes; se crearon, además, fondos concursables del Estado, lo que cambió totalmente la relación entre la producción artística y la institucionalidad cultural.

Estos textos de Guillermo sobre las exposiciones de Natalia Babarovic y Pablo Langlois (*Pintura*, 1993), Arturo Duclos (*Ora Pro Nobis* 1991), describen desde códigos y experiencias compartidas, el clima de reconstrucción y desmantelamiento de los 90, donde los asuntos pendientes, los enfrentamientos y las convergencias todavía humeaban como los desechos de una fiesta inconclusa.

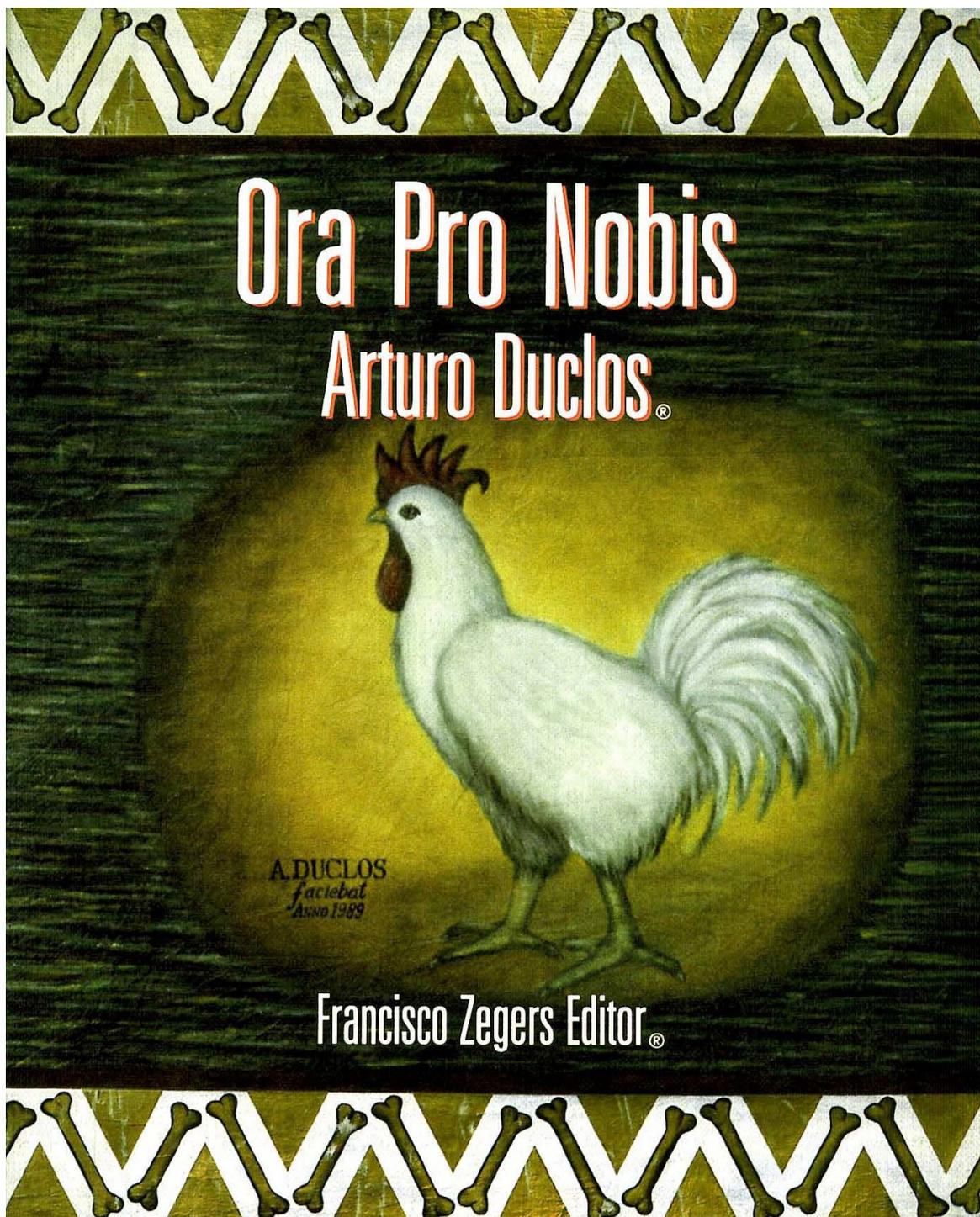
Uno de los conceptos que aparece en distintos momentos de estos textos es el de *manierismo*. Evocando la crisis del arte europeo del siglo XVI, Machuca pensaba que frente a los modelos y discursos críticos del arte conceptual de la década anterior, estos artistas proponían una mezcla de géneros y técnicas, conexiones libres y heterodoxas para interpretar el fenómeno de fraccionamiento y crisis que estaban viviendo. Es decir, para salir de la órbita de los maestros y el peso de la historia reciente, habían tenido que realizar nuevos procedimientos formales: (buscar) *las huellas, las deposiciones, los signos primarios, los arañazos sobre las paredes, las figuraciones nómades, el teatro de la crueldad, las intervenciones sobre la naturaleza,*

-fragmento de “La desnudez del demonio vespertino” *Video Otra Vez*, Metales Pesados, (2010)- recolectar iconografías, objetos y retóricas encontradas al paso. Como juguetes raros -descargados de toda ilusión de trascendencia- aparecían bajo la forma de parodias, espacios sin jerarquías y en un tiempo interrumpido y dilatado, donde se exploraban los límites de la representación sin cálculo alguno, excediendo el campo de lo artístico. Esta “salida del cuadro”, creo que define muy bien el propio impulso crítico de Guillermo Machuca, especialmente, su necesidad de estar escribiendo entremedio de los marcos institucionales y fuera de ellos, cada vez más arrojado a observar los signos y las figuras de la realidad social de un país que sabe “acerca de la mezcla entre dolor y frivolidad, entre masacre y consumo, entre tortura y escepticismo”.

La música de Los Electrodomésticos y su canción *El frío misterio*, podrían ser la banda sonora de esa época: cargada de una pulsión vital y de una melancolía artificial que dejaba todo en suspenso, en la cornisa. Similar a la fórmula de *Bartleby, el escribiente*, la pequeña novela de Melville, que Guillermo me regaló en 1992 cuando fui su alumna. Ahora, ese libro me parece una suerte de mensaje que me advertía sobre el poder de la emancipación frente a la proximidad del fin y de toda preservación razonable.

Ora Pro Nobis

(Catálogo de exposición en “Galería Espacio Arte” mayo 1991)



Rigor Mortis (detalle) 1989

I

Resulta relativamente sencillo ordenar la iconografía que Arturo Duclos despliega sobre el pequeño formato (en un intento por economizar la expansión pictórica que, subyacentemente, rodea cada uno de los cuadros). Una extensa iconografía no basta para producir el efecto de una imagería insuflada de sentido; se debe, por el contrario, seleccionar en forma rigurosa sólo aquellos signos que, a fuerza de su reiteración, exhiban la apariencia de su existencia significativa, descarnada, puramente formal. Interacción obsesiva de esquema y uso, de proyecto y ejecución. Relaciones estas respetadas a lo largo de la historia del arte y cuya sobrevivencia reafirma el carácter esencialmente lúdico de todo proceso plástico, con independencia de estilos, modelos y prácticas. Sin embargo, sería arriesgado afirmar que *Ora Pro Nobis* fundamente su existencia en un empleo desinteresado de las formas; una cierta necesidad acompaña cada uno de los pequeños cuadros, concebidos a partir de un imaginario escindido entre lo exhibitivo y lo cultural, entre lo mecánico y lo pictórico. En cierta forma *Ora Pro Nobis* se sirve de una serie de signos encontrados, desperdigados a lo largo de la historia y estacionados momentáneamente en una alegoría aparentemente inerte y petrificada. Peligro de las simplificaciones y de los esquemas rígidos: el de convertir el resultado en una demostración circular, ahogada en la arbitrariedad; ventaja, en cambio, que permite -en el proceso selectivo- desarrollar un número ilimitado de posibles órdenes de dimensión, minando el «lugar común» -el convencionalismo de su iconografía-, por medio de una gramática discontinua y diferencial.

II

Obsesionada por la combinatoria, estructura en medio de la discontinuidad, la obra de Duclos -desde principio de los ochenta hasta *La Lección de Anatomía*, en 1985- se encuentra preferentemente comprometida con ciertos aspectos retóricos originados a partir de la crítica a la pintura; su práctica artística de entonces se debatía entre las nociones de desplazamiento, serialidad, objeto encontrado y economía del gesto, todo ello enlazado bajo una propuesta alternativa frente a la tradición del cuadro. A la aparente ambigüedad (en su aspecto retiniano) del tratamiento pictórico, Duclos había opuesto la convencionalidad de unos signos arbitrarios, pre distribuidos. Trabajo, aquel, esencialmente recolector: «Necesito organizar estos signos, clasificarlos como iconografías varias, como un intento primario de taxonomía visual. Como

un modo de plantearse el orden natural de cosas para un primitivo»¹. Declaración sintomática, redactada en el momento en que la pintura ostentaba su regeneración explosiva, desbordante. Frente a la inmediatez del gesto pictórico, *La Lección de Anatomía* había opuesto una reducción expresiva que atentaba contra la idea de expresión subjetiva, desplazada, esta vez, por una sintaxis preexistente y determinada por la primacía de un lenguaje autónomo. Pintura inexpresiva, antideclamativa; entramado puramente taxonómico y codificado.

Con posterioridad a la recolección del objeto encontrado, Duclos introduce la «manualidad» tratando de *minimizar* el gesto pictórico en una reproducción (mecánica y pictográfica) de los huesos y de las calaveras, dispuestos ahora sobre unas planchas forradas en cotelé. Pintura-aquella-enunciativa, libre de anécdota y humanidad. Simple representación de signos primariamente dispersos, representados a la manera de un inventario de su propia producción (pero con la salvedad que, ahora, el desplazamiento originario -fuera de cuadro- vuelve, por así decirlo, a su punto de origen: la representación pictórica).

En *La Lección de Anatomía* la recolección y su posterior representación gráfica se entrecruzan gracias a la interferencia de dos prácticas discontinuas: del objeto (huesos y calaveras) a la representación (inscrita en un espacio segmentado y desarticulado). Los lazos de contigüidad se trasladan, en apariencia, al espacio del soporte pictórico; sin embargo, su iconografía continúa siendo arbitraria, reductiva y predistribuida según un criterio de máxima economía; pintura cuyo trazo impersonal deshumaniza toda ideología trascendental. Retomando la relación entre esquema y uso: aquella incipiente pintura, regida por un esquema inelocuente, en el momento en que se entrega al *azar* de su práctica y de su uso, ¿no originaría una multiplicación cualitativa y cuantitativa de los signos, las viñetas, las frases, extendiendo de esta forma un esquema cerrado sobre sí mismo?

III

En *La Isla de los Muertos*, Duclos inicia definitivamente un retrainimiento hacia el espacio de la pintura; aquí la relación desplazamiento-pintura abandona las premisas extrapictóricas,

¹ *La Lección de Anatomía*, A. Duclos, 1985, Galería Bucci, Santiago de Chile.

modificando el contenido restrictivo de su obra anterior. Su pintura ya no opera en base a una resta de lo pictórico y conserva, de hecho, una economía de medios que, para ser preciso, acompaña la historia del arte más allá de una crítica pictórica dirigida contra la mimesis o la expresividad. Si con anterioridad a *La Isla de los Muertos* el recurso artesanal se encontraba *minimizado*, ahora, en cambio, el soporte comienza a adquirir una fuerte carga expresiva. Materia prima que requiere de un tratamiento específico, dependiendo de su materialidad. Primacía de lo pictórico, si por pintura se entiende el gesto básico de *inscripción* (en la cual el cuadro representa sólo un momento específico de su historia). Sacos de dormir, frazadas, géneros parchados intervenidos decorativamente con óleo y esmalte, diseñados con la paciencia de un artesano o de un miniaturista colonial. Poética del desecho, pero ennoblecido por un tratamiento transustanciador: «La obsesión por transmutar materiales de desecho es de siempre. Hay un interés que me empuja a recoger cuestiones en la calle, alambres, palos, estopa, plásticos (...) lo que hago en ese plano es tomar materiales desprestigiados, transformarlos y ennobecerlos»². Soporte desprestigiado que adquiere, en el proceso de su transformación, una existencia análoga a la del cuadro en su acepción originaria y única. ¿Sería posible pensar en la posibilidad que una determinada resistencia pictórica se reapropie de los argumentos críticos provenientes de su contraparte antipictórica, modificando el tablero estratégico encargado de seleccionar los modelos, las prácticas y los discursos? Operación, esta, sugerida en *La Isla de los Muertos* y que, de alguna forma, representa una distancia irónica frente a los «lugares comunes» de la crítica antipictórica.

En *La Isla de los Muertos* y en *Ora Pro Nobis* la iconografía (al igual que su obra anterior) está concebida como un inventario de signos dispersos y discontinuos. La diferencia radica en la multiplicación y en la variedad de las retóricas inventariadas. Duclos es un *recolector* de íconos, de objetos y de retóricas sepultadas en los documentos de una historia oscura, enigmática; recolector de signos y objetos (pero no a la manera de un cazador y recolector primitivo, cuyo gesto imita o sustituye una naturaleza desafiante y hostil). En Duclos la elección posee un carácter reconstructivo. En *La Isla de los Muertos* selecciona las diversas propiedades materiales, modificando su *cualidad semántica*, en *Ora Pro Nobis* la iconografía se encuentra

² Véase: Claudia Donoso “Pinturas de Arturo Duclos Exorcismo en la Isla de los muertos”, Revista *Apsi* 334. Año XIV 11 al 17 de diciembre 1989. Págs. 32 – 34.

extractada (descontextualizada) de la tradición de la reproducción gráfica. En términos generales, la obra se erige como un alfabeto, una memoria o, más exactamente, como un memorial, como un archivo de retóricas visuales diseminadas de su contexto específico, huérfanas de sentido. Tanto en *La Isla de los Muertos* como en *Ora Pro Nobis* el inventario retórico se desarrolla en una espacialidad discontinua, diferencial, donde los signos exhiben su vaciamiento de sentido, o, para decirlo con mayor claridad: los signos pierden su sentido y se agotan en la fascinación: lo espectacular. Idolatría del juego de los signos y de los estereotipos, resuelta en una secuencia ritualizada, que anula la trascendencia y la idealidad. ¿Qué significan en *Ora pro Nobis* la confluencia de elementos tan dispares como el ícono de la estrella y de la cruz, los caracteres hebraicos, las ilustraciones del diccionario, las referencias a la tradición de la pintura y la imagen (*peinture, tableau, paysage, still-life, bodegón*), las referencias musicales, las banderas, los estandartes, las estampillas, etc., sino la exhibición de una serie de figuras cuyo sentido se expresaría en una alegoría convencional y en un puro efecto de superficie?

Ahora bien, ¿qué espacio es el que Duclos elige para desarrollar aquella gráfica encontrada (contraviniendo su trabajo anterior)? Solución simple: el espacio rectangular del formato-cuadro. Es a partir de la regularidad del formato elegido donde la recolección iconográfica adquiere su aspecto engañosamente especular. Espacio, a diferencia de *La Isla de los Muertos*, transparente y neutro, desposeído de ilusionismo o representación. Si en *La Isla de los Muertos* el soporte (sacos de dormir, frazadas), dada su naturaleza material, concentraba sobre sí misma una fuerte carga expresiva (mediatizada por la iconografía que tendía a anular la menor posibilidad de conclusión y de cierre), ahora, en *Ora pro Nobis* el formato, preferentemente rectangular, repetido obsesivamente en una sucesión homogénea, sugiere la idea de una vuelta de Duclos sobre sus propios pasos o una parodia extraída del formato clásico de la historia de la pintura. Parodia que descarta toda correspondencia ingenua con el modelo de la *ventana albertiana*; el inventario -incluidos los extractos de la tradición de la pintura- comparecen como objetos enmascarados, planos, convencionales, imitándose a sí mismos como signos sobrevivientes de una cadena gráfica; superficie académica, pero diseminada bajo la insoslayable inversión cezanniana. En definitiva: «lugar común» de la crítica antirrepresentativa, merced a un espacio vacío y neutro, neutralidad posibilitadora de todo cuadro... ¿Ideología de la superficie? o, más bien: reconocimiento de la pintura y de la *ficción*

en su autonomía relativa, es decir, ¿la representación como representación paródica de sí misma?

Escenarios, fragmentos, ruinas

Catálogo exposición *Babarovic/ Langlois Pinturas*
Galería Gabriela Mistral- División de Cultura Ministerio de Educación
Santiago de Chile 1993

Escribo estas notas sobre la exposición de pinturas de N. Babarovic y P. Langlois motivado por una imposibilidad: aquella referida a la naturaleza indeterminada -ya sea por precariedad analítica o por insuficiencia del lenguaje frente a un producto que le excede- del género pictórico (advertible, sobre todo, en las artes visuales luego del estallido definitivo del discurso tanto clásico como crítico). Es cierto que la denominación corriente designa dentro de la historia de la figuración o de la visualidad, el diálogo entre soporte, herramienta, motivo e inscripción cromática. Es cierto también, que las posibilidades de cada uno de estos factores, excluye, dentro del contexto de la visualidad contemporánea, cualquier prejuicio regido por una voluntad académica o programática, y cuya expresión más ejemplar la constituye el resguardo purista e incontaminado de los modelos y las prácticas.

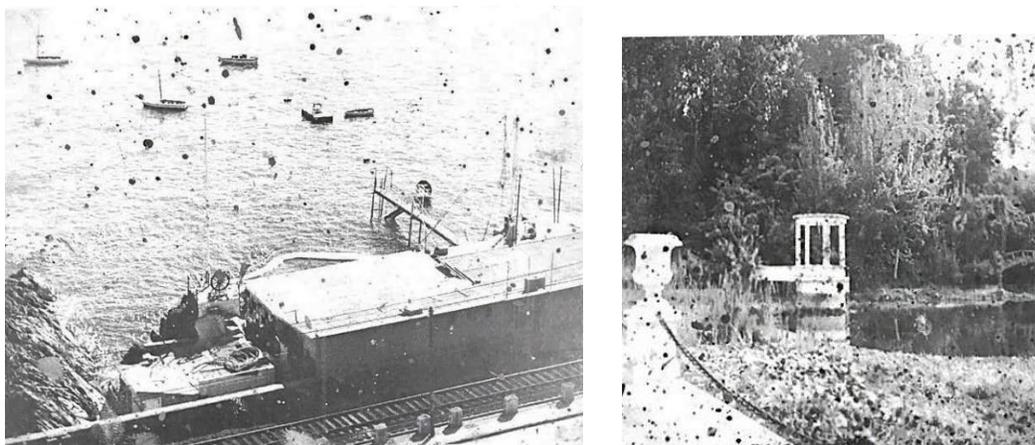
Con lo anterior no pretendo justificar un número significativo de expresiones pictóricas en beneficio de una concepción estética liberada de las restricciones (clásicas, críticas) mencionadas en el párrafo precedente; me limito simplemente a señalar la condición heterogénea y diferencial que caracteriza a la denominada “plástica joven” de estos últimos años. Así es evidente que, a pesar de la precariedad, escasas o simplemente abulia advertible en la producción exhibida, como así mismo en los espacios de circulación y de muestra, el menos intento encaminado a proponer uno que otro criterio de clasificación, basado en consideraciones taxonómicas o genéricas, debe contar con un hecho ineludible, y que tal vez defina la producción visual contemporánea: me refiero a una especie de crisis de los programas y los discursos, que se explica, quizás, por una creciente disociación entre teoría y praxis.

Ahora bien, si esta constatación es aquí valedera, sólo es posible percibirla en aquellas obras que en la actualidad desarrollen su propuesta plástica a partir de dicha crisis (descarto por el momento las producciones pictóricas sustentadas en el despliegue vitalista e irreflexivo de la materia, el gesto y el color. En ellas la revalorización de la expresividad se puede considerar

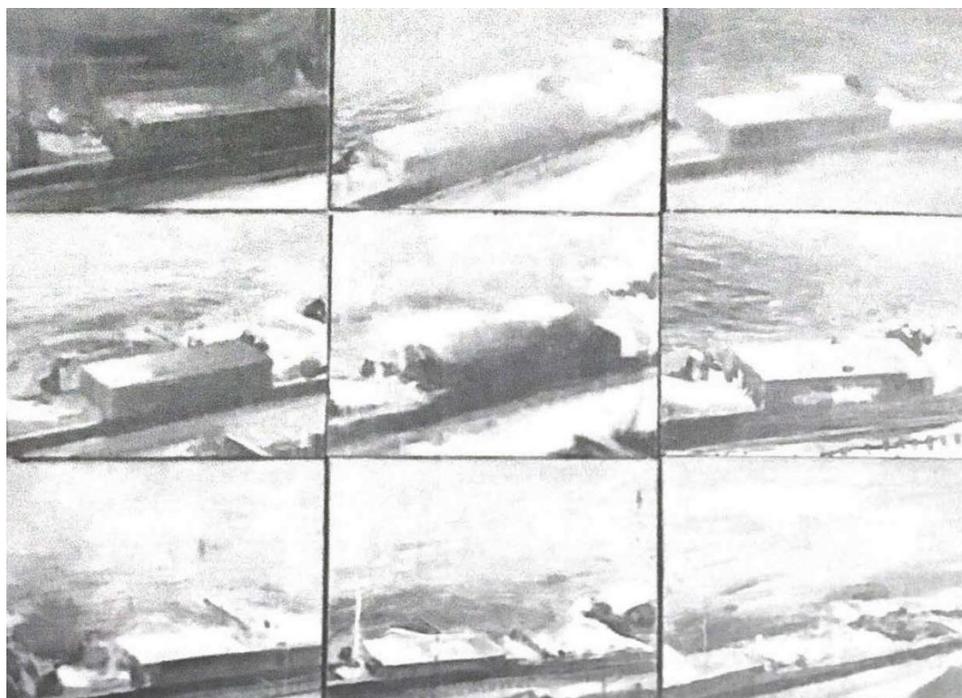
como una manifestación actualizada de la pintura en su acepción académica. Su animadversión respecto a las tendencias artísticas crítico-conceptuales emerge de una voluntad de negación simétricamente contestataria, despojada de una motivación dialogadora y, por lo mismo, carente de transgresividad)

Entonces, ¿cómo se verificaría mencionada crisis?, qué obras a ilustrarían? Una respuesta provisoria incluiría dentro de los márgenes de la pintura, todas aquellas producciones implementadas a partir de una relación dialéctica entablada entre la representación pictórica y las operaciones visuales de proveniencia experimental. Se sabe que el espacio de la pintura, luego del estallido del discurso crítico experimental y de la concepción pictórica en el marco de las Bellas Artes, se erige en la actualidad como un objeto permeable y absorbente, susceptible de incorporar a su especificidad una capacidad de experimentación y de autocrítica de la que parecía excluida.

Si de lo anterior se desprende una crisis de los discursos (genéricos y programáticos) esta afecta principalmente a la naturaleza -objetiva material- de la propia producción; esta pareciera recuperar el privilegio de su "pequeña técnica", en detrimento del discurso previo. Pero esta recuperación (del hacer sobre el idear) se distancia de la impronta que distingue el discurso pictórico en el marco sacrosanto de la tradición: la diferencia radica en que ahora el artista o el operador visual trabaja sobre la pérdida irreparable de la función trascendente, representativa y unitaria del objeto artístico. En este sentido, las más recientes experiencias pictóricas (como la de Babarovic y Langlois) no son ajenas a esta fragmentación de un discurso imposible ya de unificar. Para ellas, se podría aseverar que la representación pictórica opera como una autorrepresentación paródica de sí misma, es la propia pintura la que celebra -última ironía de la representación- el rito de una autonomía respecto a la obligatoriedad de presentar aquello que sólo fantasmalmente identificamos con lo "real". Parodia o pastiche, el concepto académico (normativo, convencional, es decir, restrictivo) de pintura -debiera decir de la visualidad- al que hacía alusión anteriormente, ha sufrido, después de la crítica vanguardista, una extensividad y una amplitud tal que su misma definición ya no puede conservar los argumentos que la caracterizaban.



Esquema I: Modelos fotográficos utilizados en la serie Cautiverio Feliz. La fotografía de la izquierda corresponde a un tramo de la costanera que une Viña del Mar y Valparaíso. La otra reproduce una cráter y un templete junto al estanque del Jardín Botánico de Viña del Mar. (Ambas fotografías tomadas por Bosko Babarovic 1966)



Esquema II: La reproducción muestra una parte de las pinturas que constituyen la instalación Cautiverio Feliz, en la cual estarán montadas horizontalmente. El substrato de esta serie de pinturas de 30 x 40 cm. es el modelo fotográfico que figura en la página 13. A partir de este tramo de carretera, la serie se estructura como períodos, como plazos de tiempo y desplazamientos de la mirada.

Entonces, cuando hablamos de pintura ¿hacemos alusión a la ya sugerida relación entre los soportes, las herramientas, los motivos y las inscripciones cromáticas, o también, junto a la transgresión interna de cada uno de estos factores, incluimos la incorporación de toda una gama de recursos formales y expresivos provenientes de las experiencias desarrolladas por aquellas disciplinas alternativas al discurso canónico de las Bellas Artes?

Y si aquella apertura del espacio de la pintura tiene asidero en producción contemporánea ¿cómo se verificaría? ¿Sería posible establecer un criterio de clasificación orientado a definir con certeza el carácter multiplicativo y polimórfico que caracteriza la práctica pictórica contemporánea? Una enumeración de sus rasgos implicaría una empresa interminable: se necesita sólo examinar la pluralidad de modalidades, procedimientos, técnicas, dispositivos, iconografías y cromatismos que atestiguan a favor de una dilución de las nomenclaturas y categorías encargadas de definir la historia del arte. Pero aquella disolución también afectaría a los discursos basados en presupuestos teóricos (es decir -y siguiendo a Lyotard- a una metalengua cuyo modelo sería forzosamente lingüístico., Aquella doble liquidación (del discurso institucional de las Bellas Artes y de la ubicuidad de los discursos teóricos regulados por un metalenguaje) permitiría la expansión tanto del espacio como de la definición de la práctica pictórica.

Respecto a esto último, la pintura de Babarovic y Langlois representa, cada una por su lado, una manera específica de entender o interpretar el fenómeno de fraccionamiento que aqueja a la alicaída situación de las artes visuales de estos últimos años. El trabajo desarrollado por ellos pareciera ubicarse en una región fronteriza, límite; éste afecta, principalmente, al cúmulo de referencias (dispersas y disgregadas) utilizadas por ellos en la construcción dislocada de su peculiar mirada pictórica. Poco importa aquí la proveniencia o la influencia de tal o cual referencia; lo esencial lo constituye el proceso de producción implementado por sus obras a partir de la organización (y desorganización) de conexiones parciales, insensatas y, por así decirlo, infinitas en su combinatoria. En este sentido, la experimentación con las materialidades y las iconografías remite su propuesta plástica al primado de la praxis, de la práctica, en el entendido que (si se me permite esta expresión) la obra se generaría por el intercambio incesante

de códigos antipáticos -para emplear una idea de Barthes-, de referencias encontradas, de retazos recompuestos, de fragmentariedades inconclusas.

De ahí que para definir con propiedad un concepto liberado de pintura en relación a los criterios circunscritos por la institución encargada de representarla, se hace necesario dispersar en la práctica sus propios límites. Citando nuevamente a Lyotard: "Hay collages, hay utilización de materiales en ocasiones pegados sobre la tela, de chatarra, de fotografías, tenemos la utilización de pinturas industriales (...) Hay procedimientos nuevos para tensar la tela... y hay una multiplicación increíble de "escenografías", el cubismo, el surrealismo, el neorrealismo, el realismo, el expresionismo abstracto (...) Una categoría de herramientas: pincel, punta, hoja, cuchillo, cincel, sello... Una categoría del medio: el agua, el óleo, la resina, la tinta, la cola, etc. Hay soporte: papel, tela, plástico, madera, metal (...) Cada dispositivo pictórico es una combinación de elementos seleccionados en esos distintos medios de producción".

Llegado a este punto, se hace pertinente ahora examinar en la pintura de Babarovic y Langlois (en su alteridad, en su diferencia) la naturaleza de sus respectivos dispositivos, de sus combinatorias y de los elementos ahí seleccionados.

Se trata evidentemente de dos operaciones disímiles. Su analogía consistiría en que, a pesar de sus diferencias formales y expresivas, ambas propuestas plantearían algo así como un contrapunto pictórico; cada una de estas operaciones emitiría -una sobre otra- un diálogo entrecruzado, congestionado de claves y tensiones significativas. Resulta instructivo volver a insistir, ante estas pinturas y su doble verbal, sobre la imposibilidad discursiva mencionada al principio del texto. Imposibilidad determinada por la impenetrabilidad visual de los signos que, de manera vertiginosa e indiscriminada, hasta pintoresca, intercambian aquí sus conexiones, sus encuentros fortuitos. Aporía discursiva; inutilidad de sincronizar el discurso con el desarrollo de una obra carente de centro visible, nómada.

Orfandad entonces del discurso crítico en su intento de apresar estas obras, pero también posibilidad de emprender una guerrilla conceptual acorde con los aspectos imprevisibles instaurados por esta compleja maquinaria pictórica.

El cautiverio feliz (de la instalación de Babarovic)

Evidente escenografía barroca (uso esta denominación en su sentido tanto histórico como moderno): el complejo repertorio de signos materiales, iconográficos y expresivos que comparecen en su mirada pictórica impone -pues el espectador queda aquí expuesto a fuerzas retenidas y concertadas- una lectura en primera instancia económica y general: esta se estructura por el diálogo desplegado entre dos modalidades recurrentes en el arte contemporáneo: me refiero a las ya conocidas relaciones entre la representación pictórica y sus extensiones, entre la concepción tradicional del cuadro y su clausura moderna. El primero, consumado partir del tratamiento convencional seguido por Babárovic, gracias al empleo de una iconografía (autorretrato de cuerpo entero, modelo femenino desnudo, perspectiva dislocada, una serie de objetos cotidianos, una serie de marinas, fotografías, acuarelas y pinturas familiares) allende la temática del ejercicio de taller y a un tratamiento pictórico basado en el uso de una técnica ilusionista, cercana en algunas zonas al efecto trompe l'oeil ; y el segundo, en la presentación de una serie de objetos y materialidades (una mesa de taller, una escalera de aluminio, una pila de telas agrupadas, dos reglas colgadas, una butaca, un paño). La referencia a *Las Meninas* de Velásquez o a *L'Atelier du Peintre* de Courbet es indiscutible. La diferencia radica en la contemporaneidad con que Babárovic aborda el asunto de la representación de la representación del acto de pintar. Se trata, de esta forma, de la actualización (de la repetición espacializada) de un problema recurrente en la historia de la pintura: hacer la representación de la representación pictórica: es decir, representar una actividad, una acción garantizada en la historia, sólo que ahora dicho acto se consume en la orfandad de una práctica despojada de toda referencia religiosa y política. Tanto la pintura como los objetos se constituyen en un espacio sin jerarquía, y se intercambian recíprocamente, circularmente, sus propiedades, en un juego espejeante, transversal, metonímico. De esta manera el taller del pintor se exhibe como pura materialidad (las pinturas y los objetos), sin que ninguna figura redentora venga a suplir su inelocuencia material.

Mas, estos dos registros-discurso pictórico representativo y materialidades y objetos- aparentemente antípodas, intercambian sus significaciones, sus lugares comunes asignados por el hábito y la costumbre.

La representación pictórica supone, en el contexto de la división de los géneros y las prácticas, una región reservada al gesto (humanizador) de la manufactura, de la condición irreplicable de la impronta pictórica.

Frente a la objetividad simplemente electiva de los objetos y las materialidades, la representación pictórica pareciera aquí infundir -expuesta como telón de fondo- una exaltación mimética de su propia imagen o un espejismo ideal de las semejanzas y de los parecidos. El tránsito de la pintura a los objetos ahí representados y presentado trasciende los límites del marco, merced a la ubicación de la propia pintora, quien observa al espectador por encima de la escenografía arreglada de su taller. Pero se sabe que ese juego de miradas, luego de la crítica a la semejanza interpuesta por el pensamiento contemporáneo, se reduce ahora a una simple convención, sobre todo si se piensa en la discontinuidad espacial que existe entre la representación pictórica y el espacio del espectador. El espacio de la pintura opera necesariamente por resta: está condenado a ahorrar siempre una dimensión espacial. La representación se exhibe aquí a modo de una autorrepresentación metafóricamente análoga a la efigie de la propia artista suspendida en el plano implosivo de la pintura.

Saldos y restos (sobre la pintura de Langlois)

La pintura de Langlois se (auto) genera en virtud de la difusión vertiginosa, infinita, de su propio origen. Recusación posible gracias a la condición completamente provisoria e intercambiable de los recursos formales, materiales e iconográficos que se dan cita en una pintura violentamente fragmentada, descuartizada, desmembrada, hecha jirones y vuelta a zurcir y enmendar en una especie de labor de primaria costurería. Pintura, por lo mismo, impenetrable, insoluble, de un hermetismo desusado, de una rareza casi insolvente, degradada, padecida.

En contraposición con la escenografía barroca de Babarovic, esta pintura extrae sus referencialidades de la crudeza y pobreza de ciertas imágenes y objetos provenientes de la recolección efectuada por Langlois de los signos elaborados por la industria gráfica urbana y

callejera, producida por la mano de obra barata que distingue el trabajo de ilustradores informales, anónimos, al margen de toda consideración estética.

Con anterioridad a dicha recolección -y en esto consiste su analogía con el carácter degradado de la gráfica urbana- la pintura de Langlois, en un principio remitida al paisaje natural, se presenta como un cuerpo unitario y total, sólo fraccionada por el montaje de su iconografía. Su técnica, en su primera etapa, es tributaria de la tradición del paisaje decimonónico, pero a diferencia de este el motivo y la forma no son producidos por el estudio de la luz natural, localizada en un espacio geográfico puntual. Sino por una especie de reminiscencia activada por una memoria voluntaria y reconstructiva. Esta noción de paisaje excluye incluso cualquier asistencia de otros dispositivos de reproducción de la imagen. La ausencia de una referencia exterior le confiere a su pintura un aspecto de velada contaminación, un furor o una pátina completamente distanciada de la nitidez y la definición de ciertos registros fotográficos o de ciertas pinturas correctamente terminadas.

Importa, en este sentido, el trabajo paciente, ensimismado, orientado hacia los aspectos constructivos de las figuras, los motivos, y los valores plásticos de base. Ese mismo principio crítico-constructivo, más allá de toda ortodoxia estética, es prolongado por así decirlo al formato irregular y luego a la disección del soporte. Así telas -en un principio unitarias- son convertidas, por medio de la brutalidad del corte, en retazos y cuerpos parciales, en fragmentadas materias primas para la reconstrucción de una nueva pintura. El procedimiento reconstructivo es agresivamente informal: los pedazos de tela son literalmente cosidos, parchados y remendados de manera que se asemejen a la faena de refacción de la ropa casera, sólo que aquí la disimulación conveniente de las imperfecciones, el ocultamiento recatado (en el sentido de esconder la hilacha) de la falla o la rotura, es desvergonzadamente puesta en relieve, a la vista, confiriéndole al pespunte y al hilván del hilo un protagonismo opuesto al convencionalismo del género del paisaje.

Similar operación cumplen los objetos e iconografías (letreros de restaurantes, ferreterías, almacenes, imágenes de productos de consumo doméstico, helados, artículos deportivos, empanadas, aliños, alambres, esterilla...) los cuales son colocados en la superficie dislocada del

soporte. Gran parte de ellos -específicamente los de proveniencia iconográfica- son imitados por el pintor, respetando-y a veces degradando aún más- la manufactura tanto banal como elemental de su inscripción pictórica de origen. Esos objetos y esas iconografías, estereotipadas y sin referente material, son aquí amarradas y clavadas mecánicamente sobre la superficie de la tela; lo que se reproduce, de esta forma, es la fijeza, la monotonía característica de ciertas tipologías recurrentes. Su intimidad, su domesticidad, contrapuesta al despliegue indiscriminado de la imagen publicitaria altamente tecnologizada, es así modificada, transustanciadas y, por qué no decirlo, dignificada...

Sobre *Alas de Plomo. Ensayos sobre arte y violencia*

Editorial Metales Pesados Santiago 2008

Rodrigo Zúñiga

Alas de plomo. Ensayos sobre arte y violencia fue publicado por Metales Pesados en 2008, en la misma colección (*Cuadernos de movilización*) que pocos meses después sumaría también mi libro *“La demarcación de los cuerpos. Tres textos sobre arte y biopolítica”*. No me resulta sencillo desligarme de este dato; ambos ensayos abordan el problema de la violencia en el arte reciente e inevitablemente se envían señales cruzadas. *“Alas de plomo”* está escrito con un tono desenvuelto, pero de un fino rigor. En él se dan cita la pintura de Kiefer, Goya y Picasso, el cine alemán de los ’70, la estética fascista, sus cultores y sus detractores, los debates arquitectónicos y urbanísticos, la crítica de arte de Greenberg o Kuspit y, en un gesto curatorial complementario, algunas obras de Claudio Correa, Gonzalo Díaz, Andrea Goic, Patrick Hamilton, Juan Pablo Langlois y Eugenio Téllez. Estos últimos trabajos, por aquel entonces, habían sido exhibidos en la pequeña galería al interior de la librería Metales Pesados. El libro puede leerse como un texto de catálogo ampliado, o como un escrito teórico que trabaja sus argumentos volviéndose permanentemente hacia sus obras, en una sintonía concreta que nos dice mucho sobre la manera de trabajar y de reflexionar de Guillermo.

Un friso así de amplio escogió el autor para componer sus ideas y habrá que reconocerle que supo corresponder al mérito de esos variados autores, para ensamblarlos con bastante pulcritud. Al volver sobre el libro después de tantos años, me conmovió la urgencia de sus planteamientos. Se puede leer nada menos que como una defensa a brazo partido de la pintura figurativa. Machuca se pregunta hasta qué punto quedamos huérfanos de imágenes y de palabras (como lo postula la sensibilidad de lo “sublime” o de lo “innombrable”, por ejemplo) frente a la violencia que padecemos cotidianamente, con distintas intensidades, en nuestros entornos, en esta época de desarraigos locales y de economías planetarias. ¿Por qué habríamos de pensar que las imágenes “nada pueden”? ¿No será que ese malestar con el arte, el hecho de pensarlo impotente o carente de ética, sea la peor de las soluciones? A la pregunta de rigor, *¿qué pueden las imágenes?*, Machuca contesta, provocador: *pueden nada menos que seducirnos, atraparnos sin vuelta*. ¿No convendrá asimilar las potencias del arte, instruirnos de su historia, para comprender sus alcances? ¿No convendrá rehacer nuestra relación con lo figurativo?

Esta última aserción me parece una de las más afortunadas del libro. La postura del autor, aquí, es francamente reivindicatoria de la figuración: el error del “modernismo puro” de Greenberg, a juicio de Machuca, habría consistido en la desatención al peso específico de las maniobras paródicas, macabras y exacerbadas —desublimatorias— del expresionismo. *El expresionismo será nuestra única salvación cuando nada nos salve ya de nosotros mismos* —diríamos con él. Y ese tiempo es ahora. Para Machuca, el expresionismo es un linaje a la altura de la sensibilidad de la catástrofe, un linaje que nos enseña (con una veta realista extrema) que el arte no debe jamás suspender su función. ¿Cuál función? La de representar, aunque sea agrediendo, ofuscando sus formas, desublimándolas. Kiefer será aquí uno de los nombres emblemáticos: el artista alemán reconquista a sus espectadores, les “tiende trampas”, señuelos fascinantes, insistirá Machuca: los abandona a su propia fascinación. En el arte no hay relevos éticos, o si los hay, éstos aparecen sólo después del “espectáculo estético”. En épocas de eclipses, que brille el cielo todavía, aunque sólo sea con el tenue asomo del más profundo temblor.



Francisco de Goya *Grande Azaña! Y con muertos!* 1810 - 1815.
Aguada, Aguafuerte, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, 156 x 208 mm

II. Las ruinas del fascismo

“La pintura de Kiefer —en un momento calificada de derechista o derechamente fascista—ha optado manifiestamente por una calculada exclusión de todo patetismo enfocado a representar, de manera frontal y explícita, la imagen de la crueldad y la violencia histórica. Las ruinas del fascismo son, en su pintura, las ruinas del propio arte. (Pág. 28)

Su expresionismo se emparentaría, por así decirlo, con las conquistas modernas de la pintura realista, y que tendrían sus antecedentes en las primeras pinturas napoleónicas, en particular las de naturaleza épica. Recordemos lo siguiente: frente a la epopeya napoleónica y las primeras conquistas de la naturaleza —representadas por el género del paisaje, en donde el artista,

devenido en médium, podía visibilizar determinadas “fuerzas originarias”—, esta clase de irrupción del realismo no podía satisfacerse con una correspondencia simplemente mimética entre el arte y la realidad; debía desafiar el derecho a la mimesis, exacerbando una realidad hasta hacerla aparecer en su crudeza libre de velos y máscaras.(Pág. 30)

Ahora bien, ¿por qué los análisis de este tipo reducen el expresionismo a un estilo o tendencia refractario a la marcha desublimadora de la historia? Una respuesta podría surgir de la dependencia, por parte de estos especialistas, del expresionismo a sus antecedentes románticos. Pero el expresionismo —desde sus antecedentes goyescos hasta Van Gogh, Münch y Ensor— recusa toda identificación con un idealismo de naturaleza escapista; opone lo exprimido, lo remecido, lo embriagado a las distanciadas y sublimes figuraciones del romanticismo idealista a la manera de Friederich. (Pág. 32)

Descartadas sus resonancias trascendentales, esta concepción del expresionismo hunde sus raíces históricas con el vertiginoso ascenso y caída del arte luego de la Revolución Francesa. En este sentido, la figura de Napoleón ha sido paradigmática en relación a los primeros signos relativos a desublimar los supuestos y principios racionalistas que habían fundamentado el pensamiento ilustrado. El fracaso o la caída del sueño ilustrado, reconocibles primero en Goya y luego en Géricault, no podría haber sido expresado con crudeza por la estética romántica de corte escapista”. (Págs. 33-34)

III. despojos de dignidad y grandeza

“Kiefer, en relación con la pintura histórica, no ha optado por exhibir los horrores y vilezas subyacentes a la épica inmanente al heroísmo bélico. No es tan preciso Klaus Honnef cuando señala que “Kiefer ha reactivado la pintura histórica, el género regio del arte del siglo XIX”¹. Las pinturas de Kiefer —en particular las menos simbolistas, las más emparentadas con las ruinas dejadas por el holocausto fascista— no constituyen ninguna clase de reactivación. Su mirada histórica ha jugado con la ambigüedad característica de una cierta visión crítica de la guerra como escenografía de lo despreciable y aborrecible en términos éticos. En rigor, lo que

¹ Klaus Honnef *Arte Contemporáneo* Editorial Taschen, Colonia 1991.

ha hecho Kiefer es sumergir al espectador en una especie de trampa estética. Esta trampa consiste en imbuirnos en un goce culpable (pese a su áspera factura, las pinturas de Kiefer exhiben un inquietante efecto de deslumbramiento). El fascismo es propiedad del espectador al momento de contemplar las ruinas de la historia”. (Pág. 37-38)

IV. Las cenizas de los muertos

“En las pinturas de Kiefer no hay cadáveres; esta ausencia se debe a que resulta infructuoso su identificación a nivel espacial y geográfico; la catástrofe histórica es universal. No tiene locación específica; es la historia de lo que entendemos por el fracaso de la razón; su signatura es la conciencia de la catástrofe luego de la desaparición de los cuerpos. Es necesario, en este punto, proyectar a Hegel después del trauma del holocausto. “Para nadie hay escapatoria a la patología de la historia”, ha escrito Donald Kuspit². Ahora bien, la violencia en Kiefer, llevada al paroxismo de la ausencia, ¿cancela toda respuesta crítica o, desde una conciencia por parte del receptor devenido en víctima —devenido en superviviente o sobreviviente—, representaría una posible superación del delirio de inferioridad propio del melancólico, donde la oscilación entre vulnerabilidad y grandiosidad se expresaría en “una insistente comunicatividad que encuentra satisfacción en el rebajamiento”, como lo apuntó Freud? A diferencia de Goya, Picasso, Golub, Kienholz, Vostell, entre otros, a Kiefer pareciera no importarles el imperativo ético que demanda activar en el espectador una actitud de empatía o de rechazo frente a las imágenes violentas.” (Págs.45-46)

V. Maldito plástico

“¿Cuál es en el fondo ético que presumiblemente debiera guiar las imágenes de violencia? Esta interrogante no deja de ser ingenua desde el punto de vista de la conformación histórica de la mayoría de las formas sociales, sobre todo en las actuales condiciones de lo que se ha venido reconociendo como “sociedad del espectáculo”. La necesidad de inyectar un suplemento ético a la lógica espectacular tramada por la sociedad del espectáculo se encuentra mitigada por el siguiente aspecto: la gratificación estética otorgada por las imágenes del pasado —reconfiguradas dentro de las actuales redes mediáticas— no han hecho otra cosa que exacerbar

² *Duelo y Melancolía*, Akal Madrid, 1993.

el despliegue de una clase de violencia cuya intensidad ha sido concomitante al desarrollo de las tecnologías (las bélicas, en particular) desarrolladas desde los inicios de la época llamada moderna hasta hoy (desde las máquinas bélicas de Leonardo, pasando por el *Guernica* de Picasso hasta llegar a las bombas de Warhol y las parodias de los hermanos Chapman) (Pág. 52)

El desprecio por parte de un sector de la estética del modernismo —y transferido a una porción importante del discurso post/vanguardista— dirigido a las banalizadas formas y temas manifestadas por el arte de estas últimas décadas, resulta justificado a condición de justificarse en un esfuerzo estético y ético imposible: el de suponer que el arte deba por necesidad suspender el espectáculo estético en beneficio del imperativo ético. En este punto, esta crítica es sospechosamente conservadora: exige una expulsión de lo macabro y abyecto (pensemos aquí en Greenberg y su descalificación de la estética surrealista), en beneficio de una saludable actitud política centrada en lo “correcto”. Para esta clase de crítica, habría que expurgar un sector significativo del arte gráfico y cinematográfico (y de paso permitirse, a pesar suya, la posibilidad de insinuar la superioridad de Riefenstahl sobre Argento o De la Iglesia)”. (Págs. 54-55)

VIII. Dialéctica de la embriaguez

“En el caso particular de Picasso, la justificación del cubismo remitía a una confianza ingenua en relación a los poderes humanistas de la razón científica previa al estallido de la Primera Guerra Mundial. Las vanguardias históricas —excluyendo sus vertientes más negativas y sarcásticas— no fueron particularmente enfáticas al momento de percibir los aspectos destructivos ligados al desarrollo científico- tecnológico (incluso exaltaron, como consta en los manifiestos futuristas, las posibilidades estéticas asociadas a las maquinarias de destrucción bélica)” (Pág. 73)

¿Cómo conciliar la destrucción del espacio clásico llevada a cabo por Picasso y su posterior arrepentimiento de carácter humanista? Responder esta interrogante supone reconocer que desde su cuadro *Las señoritas de Avignon* hasta su arrepentimiento del *Guernica* las motivaciones de Picasso no dejaron nunca de exaltar una imagen humanista del sujeto. A

diferencia de Duchamp (aunque asociados en una obsesión por el tema del desnudo), su iconografía privilegió siempre las temáticas más convencionales del arte.” (Pág. 74)

Para esta estética [Futurismo], la ciudad implicaba una vivencia de la guerra (extensible a su exaltación en los campos de batalla). El pacifismo humanista de Picasso le impidió reconocer la violencia entablada entre el hombre y su enlace con el espacio urbano dinámico característico de las metrópolis modernas; no pudo detectar la violencia dinámica, mecánica y electrónica esparcida en todas direcciones en las ciudades más desarrolladas. Sin embargo, su concepción del espacio cubista compartía con las vanguardias más belicosas y destructivas una prototípica fragmentación y desintegración del sujeto en medio de la violencia irrefutable de las tecnologías industriales en su fase de mayor rendimiento armamentista. (Págs. 76-77)

El racionalismo científico moderno no puede desprenderse de los poderes impuestos por la tecnología bélica; su aplicación práctica —su eficacia— sólo puede ser demostrada en la destrucción y la barbarie”. (Pág. 78)

X. Orgullo fascista

“En este caso, el campo yermo dejado luego de la caída del fascismo (algo lo suficientemente explotado en las acciones y pinturas de Kiefer), se ha actualizado en la insensibilidad desplegada por un concepto del espacio terrestre sustraído de las necesidades cotidianas inmanentes al sujeto particular y colectivo. (...) Del mismo modo que el piloto fascista que arrojaba bombas desde la impunidad de su poder absoluto, la estructura distanciada de la mirada arquitectónica actual establece una correspondencia peligrosa con la estructura sádica de la guerra y la tortura; en ambos casos, lo medular reside en representarse el dolor de sus víctimas como algo irreal”. (Pág. 93)

Arte celoso

Remerciando al Papa Textos sobre artes visuales
Ediciones Universidad ARCIS - Santiago 2010 págs. 29-37

¿Cómo podríamos acceder a un paisaje que no es el que vemos, sino al contrario aquel en el que somos vistos?

Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*.

Como celoso sufro cuatro veces: porque estoy celoso, porque me reprocho el estarlo, porque mis celos hieran al otro, porque me dejo someter a una nadería; sufro por ser excluido, por ser agresivo, por ser loco y por ser ordinario.

Roland Barthes *Fragmentos de un discurso amoroso*.

Forzado a Pensar

Gilles Deleuze en su libro *Proust y los signos* destaca la importancia de los signos del arte en comparación a los de la ciencia y la filosofía¹. El arte es asunto de pasión y no de cálculo o método; privilegia los signos embrollados del amor a los convencionalismos de la amistad (“la pasión te obliga a pensar en círculos”, sostuvo Oscar Wilde). El artista ha sido representado bajo la mistificada forma de la soledad; el filósofo, en cambio, una cuota importante de objetividad. La ciencia, la filosofía y el arte ofrecen sistemas de conocimiento distintos. La literatura y el arte unen el rigor del pensamiento con la ambigüedad de un universo sólo aprehensible desde la imaginación. “La obra de Proust --concluye Deleuze-- está basada en el aprendizaje de los signos y no en la exposición de la memoria”². La búsqueda de la “verdad”, en este caso, no remite a una exaltación de la memoria involuntaria, sino que implica un aprendizaje; la narración de un aprendizaje.

Sin embargo, este aprendizaje no podría dejar de ser implacablemente engañoso. El arte vive de las mentiras (o de las máscaras según Nietzsche). Esto lo saben todos los que han padecido ataques de celos. El filósofo y el científico profesional también son celosos, pero sus respectivos métodos de conocimiento se basan en la preexistencia de ciertos protocolos que excluyen la

¹ Gilles Deleuze, *Proust y los signos*, 2º edición aumentada, Barcelona, Anagrama, 1970.

² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 13.

pérdida de respeto por la búsqueda sana de la verdad. Antes de toda relación de poder (disputa por un proyecto, una cátedra, un puesto, etc.), esta clase de saber se fundamenta en una voluntad de pensar. Lacan, respecto de la angustia inconfesada que moviliza el saber científico, sostuvo que “en otros términos, la ciencia está animada por algún misterioso deseo, pero ella, al igual que el inconsciente, también sabe qué quiere decir ese deseo”³. El arte no le teme a la angustia que implica el desconocimiento de un mundo en constante mutación; los signos del arte (como los signos amorosos) nos fuerzan a pensar. En este sentido, el arte necesita de la violencia, del vértigo de lo azaroso o inesperado; el arte opone lo necesario de la violencia a lo arbitrario del método filosófico y científico.

Ahora bien, ¿qué nos enseñaría la experiencia estética? Solamente el placer derivado de una experiencia de la pérdida (“tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura”, escribió Bolaño). El aprendizaje del arte se asemeja a la visión paranoica del celoso enamorado; su deseo está destinado al fracaso o a la gratificación otorgada por una excesiva sensibilidad hacia los gestos y ademanes ajenos. En todo caso, el aprendizaje de los signos celosos empuja la cadena de estos hacia adelante, del mismo modo que un automóvil manejado a toda velocidad. En este sentido, el aprendizaje del arte comporta el peligro de un accidente inminente. La experiencia de una vivencia dolorosa puede ser el caldo de cultivo para la activación de la memoria (el testimonio de personas que han recordado toda su vida en un segundo de tiempo luego de un accidente lo confirma).

Proust no escribe, por ejemplo, para recobrar la memoria; la búsqueda del tiempo perdido es, en este caso, la captura presente del tiempo que se pierde. Es necesario perder el tiempo para estar abierto a la brutalidad de lo contingente, al azar de la existencia. El aprendizaje estético se orienta hacia el futuro, hacia lo que viene después. Respecto del pasado, desafiando lo que sabemos y recordamos de forma consciente, su activación en el presente sólo puede ser productiva (de hechos y experiencias que creíamos sepultadas) merced a un evento traumático. La experiencia radical de la violencia nos obliga a recordar y pensar. En el arte la memoria debe ser estimulada por un evento inesperado y cruento.

³ Germán García, *La angustia según Lacan*. Buenos Aires, Revista de Cultura Ñ, Clarín, N° 132 p.18

Esta experiencia necesaria de la violencia no conduce a ningún resultado objetivo (¿qué importa el resultado en la experiencia estética?). Nada más lejano del arte que la obligación (o el mal gusto según Nietzsche) de tener que mostrar los cinco dedos. Deleuze, al respecto, escribió que “un trabajo emprendido por el esfuerzo de la voluntad no es nada; en literatura, no puede conducirnos más que a estas verdades de la inteligencia a las que le falta la señal de la necesidad, y de las que siempre se tiene la impresión de que ‘habrían podido ser otras’, o podrían ser dichas de otra forma”⁴. La obligación de ser coherentes con su inteligencia, ha llevado a muchos intelectuales a reprimir su gusto por determinados seres u objetos rudimentarios, precarios y salvajes; ha hecho que muchos intelectuales (y un número considerable de artistas) no se permitan la satisfacción de experimentar en carne propia aquello que consideran perturbador o indigno de su autoformada estatura: “Ahora bien, un ser mediocre o estúpido, desde que lo amamos, es más rico en signos que el espíritu más profundo, más inteligente. Cuando más limitada es una mujer, más compensa con sus signos, que a veces la traicionan y denuncian una mentira, su incapacidad para formular juicios inteligibles o poseer un pensamiento coherente (...) existe una embriaguez que produce las materias y las naturalezas rudimentarias porque son ricas en signos. Con la mujer mediocre amada regresamos a los orígenes de la humanidad, es decir, a los momentos en que los signos dominaban sobre el contenido explícito, y los jeroglíficos sobre las letras: esta mujer no nos ‘comunica’ nada, pero no cesa de producir signos que es preciso descifrar”⁵.

(Esta percepción de la realidad en su embriagadora precariedad, se relaciona con la implacable presencia del signo. En este punto, la experiencia de Barthes en Japón le otorga a esta presunción ciertos visos de verosimilitud. Para el escritor francés, el hecho que desconociese la lengua madre de dicho país se trastocaba en una experiencia positiva en términos visuales. Sin el auxilio del sentido --es decir, sin un centro inmóvil-- el despliegue incesante de los códigos visuales convertía al espacio de percepción en un verdadero Imperio de los signos).

⁴ Gilles, Deleuze, *op. cit.*, p. 31.

⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 32.

Mirada Turbia

Los signos del arte son los de la embriaguez. Reproducen el *pathos* de cierto arte moderno y postmoderno. Pero sobre todo el activado por determinado pensamiento sospechoso de las presuntas bondades ofrecidas por el saber racional y científico (Goya, Stirner, Nietzsche, Van Gogh, Bataille, Artaud, Bacon y Rustin). El signo principal de esta producción es el de la violencia, concebida esta última desde las figuras de la fuerza, la energía, la voluntad de poder; cierta estética moderna es la manifestación de la guerra; sin una mínima pasión por la lucha y el combate no habrían existido ni el arte moderno ni las vanguardias históricas. “Otra cosa es la guerra --escribió Nietzsche. Por naturaleza soy belicoso. Atacar forma parte de mis instintos. Poder ser enemigo, ser enemigo-- esto presupone tal vez una naturaleza fuerte, en cualquier caso es lo que ocurre en toda naturaleza fuerte. Esta necesita resistencias y, por tanto *busca la resistencia* (...) todo crecimiento se delata en la búsqueda de un adversario --o de un problema-- más potente, pues un filósofo que sea belicoso reta a duelo también a los problemas”⁶.

El rendimiento de un problema tiene que ver con la posibilidad de su crecimiento, aunque sea a costa de la destrucción de los cimientos materiales y simbólicos acuñados por la civilización y la cultura. “La virilidad de las obras está en el ataque”, sostuvo Benjamin⁷. El riesgo inmanente a la destrucción de lo admitido o respetado es compensado por el placer que implica la conquista de un problema superior (inconfundible con la gratificación de la trascendencia, el progreso material o el sueño utópico).

En cierto modo, esta estética de la violencia ha sido históricamente más diversificada que homogénea; oscila entre la exaltación épica y determinadas formas de rechazo, prototípicas tanto de determinado pensamiento negativo (por ejemplo la desarrollada en el expresionismo y el dadaísmo) como moral (determinadas posiciones de Goya, Picasso y luego Vostell respecto del fenómeno de la guerra).

⁶ Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, Madrid, Editorial Alianza, 1971 p. 31.

⁷ Walter Benjamin, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara, 1988, p. 45.

Pero más allá de sus diversas formas de representación, la estética de la violencia es necesario concebirla como algo relacionado con el vértigo experimentable en la misma realidad. Para el pensamiento artaudiano la vida y realidad son crueles; el arte sólo cumple una función compensatoria o sublimatoria. En comparación a la crueldad y violencia de la vida, el arte sólo estaría en condiciones de servir de representación o ilusión; el arte, en contradicción a los rituales arcaicos, ha reemplazado los actores por los espectadores, las acciones por las escenas, el cuerpo por la representación, el fondo horroroso del mundo por la seguridad de los límites. Sin embargo, la estabilidad de estos últimos (con toda su variada estela de formas y figuras), sería sólo el reflejo de una serie de compensaciones fundadas en un equilibrio frágil, inestable, en permanente peligro de ser arrasados por las fuerzas que, de manera subterránea, le otorgan su ilusoria estabilidad. La garantía de este equilibrio ha sido depositada en la distancia otorgada por el ojo. La historia en occidente ha sido la tiranía distante de una concepción óptico/moral de la vida (tal cual lo decretó Nietzsche). En este punto, resulta oportuno insistir acerca de las innegables semejanzas entre los pensadores, los científicos y los sacerdotes. Esto significa que la mirada ha sido --y sigue siendo-- condicionada por el velo de la moral y el saber científico racional.

Todo el arte moderno surge de la necesidad de transgredir los fundamentos que sostienen las diversas mediaciones entre el ojo y la realidad. Una forma de conseguir este propósito consiste en enturbiar dicha mediación (Goya, Soutine, Bacon), exacerbar una suspensión de los juicios adquiridos (Courbet, Cézanne, Duchamp, Warhol) o simplemente invertir el campo de la mirada (“¿Cómo podríamos acceder a un paisaje que no es el que vemos, sino al contrario aquel en el que somos vistos?”).

“Ver es haber visto”

Pero volvamos al análisis de Deleuze sobre Proust. El filósofo francés concluye respecto del signo que este posee “dos mitades: *designa* un objeto y *significa* algo distinto”⁸. El descifrador de los signos del arte debe moverse entre la objetividad y la abstracción; entre el científico y el

⁸ Gilles Deleuze, op. cit. p, 37.

filósofo. Los signos del arte no pueden nunca ser explícitos, así como tampoco trascendentales; estos son como los signos del amor (o más enfáticamente: del deseo): “Un amor mediocre vale más que una gran amistad, ya que el amor es rico en signos y se alimenta de interpretación silenciosa. Una obra de arte vale más que una obra filosófica, pues lo que está involucrado en el signo es más profundo que todos los significados explícitos. Lo que nos violenta es más rico que todos los frutos de nuestra buena voluntad o de nuestro trabajo; y más importante que el pensamiento es ‘lo que da a pensar’”⁹.

La resonancia kantiana contenida en el último párrafo, define la violencia de los signos embrollados del arte. Define también la posibilidad de una constante transgresión de todas las certezas que organizan el discurso del arte; los ejemplos modernos contenidos en las obras de Courbet, Manet y Nietzsche enseñan acerca de la posibilidad de una concepción provisoria y dinámica del arte. La crisis del arte es, en estos casos, la crisis de ciertas nociones heredadas. Se trata de una tarea para nada sencilla: “no hay nada más difícil que modificar un hábito”, sostuvo Duchamp. El ojo no siempre mira lo que mira; la mayoría de las veces observa lo que hemos aprendido en el transcurso de una educación formalizada. La mirada es producto de la experiencia (“ver es haber visto”, escribió Pessoa). Pervertir los fundamentos de esta educación, implica la violencia de una concepción desviada de las imágenes y las cosas que comparecen en nuestro campo visual. El signo artístico puede inyectar de turbulencia el campo formalizado del ojo. Los análisis de Lyotard sobre La Tour, Mantegna y Caravaggio testimonian una óptica alternativa a la historia oficial¹⁰.

El signo artístico ha inyectado de violencia el campo de la visualidad; se trata simplemente de mirar siempre de forma oblicua, obtusa o desplazando, como un espejo, la posición estable de las cosas. El campo visual del arte moderno (extensible incluso a ciertos ejemplos del arte abstracto de procedencia calvinista) ha sido infectado por una cantidad ingente de fuerzas. El ojo clásico ha sido desplazado por el ojo embriagado (en la actualidad, deslizado por cierta óptica turbia o cosmética proyectada por la cultura de masas).

⁹ Gilles Deleuze, op. cit. p. 37.

¹⁰ Ver Jean-Francois Lyotard, *Dispositivos pulsionales*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1981.

Sin embargo, una concepción embriagada de la visualidad no ha sido algo que haya identificado exclusivamente el giro moderno tanto a nivel teórico como estético; el fondo horroroso del mundo ha sido siempre patrimonio de las fuerzas dionisiacas, incluso esto es válido para aquellas formas sustentadas en la apariencia equilibrada y bella latente en las figuraciones más cristalinas del arte clásico (ejemplo de esto lo encontramos en *El nacimiento de Venus* de Botticelli, que como se sabe narra la aparición de la belleza clásica producto de la violenta castración de Urano¹¹).

Este fondo del mundo está también en la superficie ("hacer visible lo que es invisible sólo por encontrarse demasiado en la superficie de las cosas", escribió Foucault). Las fuerzas son invisibles por exceso de intensidad; son invisibles por una pérdida de distancia de las facultades y órganos encargados de la recepción de los estímulos externos. El ojo -como el pensamiento- puede expandirse a otros órganos. "Al hombre dionisiaco -enfatisa Nietzsche- le resulta imposible no comprender una sugestión cualquiera, él no pasa por alto ningún signo de afecto, posee el más alto grado del instinto de comprensión y de adivinación, de igual modo que posee el más alto grado del arte de la comunicación. Se introduce en toda piel, en todo afecto: se transforma permanentemente"¹².

Esta excitación de los afectos (del ojo y su mezcla con el oído y la nariz), debiera, idealmente, ser activada merced a una experiencia violenta o azarosa (el efecto de los accidentes más traumáticos y violentos constituye -como se dijo más atrás- el terreno más fértil para la incubación de una memoria productiva).

La estética de la violencia no significa un culto sádico y cruel surgido de la contemplación de la sangre derramada o de la desgracia ajena (así como la experiencia dionisiaca no debe ser remitida a la demencia orgiástica de un "bebedero de brujas"). Roland Barthes sostuvo que los gestos más transgresores y corrosivos no provenían necesariamente de los ademanes violentos o sádicos, sino de la engañosa amabilidad el gesto diplomático. Para Nietzsche la crueldad del mundo no tenía que ver con el gesto agresivo propio del resentimiento criminal; tampoco con

¹¹ Ver Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ed. Ariel, 1992.

¹² Friedrich Nietzsche, *El crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 192.

la soberbia del conductor de rebaño; la crueldad es algo más sutil (algo compartido también por el teatro artaudiano). Remite a una constante puesta en crisis de lo aprendido, consabido o devenido en principio de acción ética o moral. El arte traiciona solamente al que se entrega a las gratificaciones de un discurso radicalmente engañoso: "La obra de arte nace de los signos tanto como ella los hace nacer; el creador es como el celoso, divino interprete que vigila los signos en los que la verdad *se traiciona*"¹³.

¹³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 18 l.

La educación del ojo

En *Remeciendo al Papa. Textos sobre artes visuales*
Ediciones Universidad ARCIS Santiago 200 págs. 92-98

Voy a señalar enseguida las tres tareas en razón de las cuales se tiene necesidad de educadores. Se ha de aprender a ver, se ha de aprender a pensar, se ha de aprender a hablar y escribir.

F. Nietzsche *El crepúsculo de los ídolos*

Mostrar su presencia

El lenguaje visual —como todo lenguaje— es un fenómeno cultural. Su aprendizaje depende, en gran medida, de una serie de condicionamientos de carácter social, histórico y cultural. No existen, en este punto, y tal como lo ha enfatizado el pensamiento contemporáneo, los llamados lenguajes naturales. "La naturaleza del hombre es su cultura", sostuvo Roland Barthes. El lenguaje visual no es un don innato; no es algo reservado a ciertos videntes o iniciados. Este se aprende, se conquista (y esto más allá de la posibilidad de acceso social y cultural de su potencial usuario). Por encima de la pertenencia a una clase social determinada, el ojo es susceptible de ser adiestrado y educado; en este sentido, la denominada adquisición de una sensibilidad o cultura visual supone la conciencia de una necesaria disciplina y rigor, al igual que la exigencia impuesta por una técnica, una ciencia o cualquier clase de saber.

Concebir la educación del ojo como una especie de saber susceptible de ser perfeccionado, le confiere a esta clase de aprendizaje el espesor y la necesidad propia de una particular forma de pensamiento; le otorga la categoría de un *pensamiento visual*.

Ahora bien ¿qué se entiende por esta clase de pensamiento? En este punto, resulta indispensable distinguir entre la educación estética tal cual es enseñada y reproducida en las diversas instituciones de arte y la acaecida a nivel general, es decir, la desarrollada por los técnicos o profesionales de la información visual (arquitectos, diseñadores, urbanistas, escenógrafos,

decoradores y publicistas) y la forma en que esta es experimentada por cualquier persona premunida de una visión natural.

Se trata de una distinción decisiva, por cuanto el común de la gente tiende a reservar dicha sensibilidad a los artistas y sus productos. Frente a esto, hay que insistir en lo siguiente: el derecho a una educación visual es un asunto que excede los límites acotados del arte. La educación del ojo no sólo entraña un asunto de tipo estético (con el consiguiente peligro que supone su reducción a lo meramente expresivo, sentimental o decorativo); implica también una dimensión ética, incluso moral¹. Una educación visual del individuo resulta insuficiente si no es extensiva al resto de la sociedad (al margen de lo que querían en otra época Horacio y luego Leonardo, para quienes lo bello era cosa de pocos hombres, asemejándose a ciertos príncipes orientales que llevan su rostro cubierto, pues pierden prestigio al mostrar su presencia). En este sentido, la adquisición de una sensibilidad artística sugiere una expansión de índole utópica; supone una desviación de un cierto natural solipsismo presente en el ejercicio del placer individual, en dirección a una necesaria retroalimentación con otras gratificaciones, provenientes de un concepto de cultura más amplio, prolífico, intenso, más consolidado a nivel social (reconocible desde la producción específica del arte hasta alcanzar la arquitectura, el urbanismo o el discurso del diseño y la moda).

Pero este deseo de pertenencia a una comunidad cultural más amplia y prolífica, no puede ser algo enteramente patrocinado por las instituciones gubernamentales; la garantía de una comunidad educada en materias culturales no es algo que dependa de las leyes o decretos. En todo caso, serían las instituciones de enseñanza (básica, media y universitaria) las que tendrían a cargo dicha responsabilidad. Sin embargo, las instituciones de enseñanza en Chile no han demostrado mucho interés ni por la educación visual ni por el arte (lo que se requiere, en todo caso, son educadores que estén educados ellos mismos).

Pero más allá de esta insuficiencia, lo anterior demanda la siguiente interrogante: ¿puede el arte ser enseñado? Más aún, ¿es realmente necesaria la educación del ojo? En contextos como el

¹ Ver Friedrich Schiller, *Sobre la educación estética del hombre*. Tecnos, Madrid, 1990.

nuestro, sometidos a una endémica precariedad institucional, la adquisición de una cultura o sensibilidad visual pareciera ser un problema secundario en relación con otros asuntos más importantes a nivel social o económico. Tanto la clase política como la empresarial han sido en Chile indiferentes a una construcción cultural desarrollada de forma paralela a su formación profesional.

Esto no siempre ha sido así; al menos en aquellos contextos más desarrollados a nivel económico y cultural. ¿No fue el Renacimiento, en cierto modo, un producto del comercio? ¿No era el arte, por ejemplo, para los mecenas (la mayoría mercaderes) y los príncipes un signo de distinción y prestigio? La presencia de Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, sumada al seductor despliegue de sus obras, representaba para la élite italiana del periodo un asunto de primera magnitud (tanto como las cuestiones derivadas de la economía, la religión o la guerra). En la época moderna, esto ha sido reafirmado en la llamada cultura de masas; los banqueros, empresarios, coleccionistas, o cualquier persona interesada en el arte (sea como compensación estética o simple inversión) sabe que la posesión de obras contribuye a una imagen más respetable de sí mismo; en cierto modo, el interés y la posesión del arte constituyen no sólo una inversión económica, sino también simbólica y cultural.

Que se conquista

En Chile, la necesidad de complementar una educación artística con el poder político o económico se ha visto frustrada desde su fundación republicana. Nuestra élite económica, política y social ha sido ineducada en materias culturales; se trata de un retraso o subdesarrollo cultural que se ha reflejado en una pobre educación visual. Basta, para hacer coherente esta afirmación, con reparar en el diseño urbanístico y arquitectónico de las ciudades chilenas o el modo en que nos movemos y vestimos, por no hablar del estado de abandono de nuestros museos. En Chile no existe tradición artística en el sentido institucional del término. Después de todo, el arte —para la mayoría de la población— sería entendido más como una vocación que como una profesión. En este punto, el arte no sería necesario, a no ser como lujo, expresión individual, entretención o como reproducción de una concepción académica, canónica del mismo.

Sin embargo, más de alguien podría defender esta concepción tradicional o académica del arte. Se trata, en este caso, de una opción estética paradójica, en particular si se considera la carencia de tradición artística en el país (a diferencia de determinados países de la región, con una sólida tradición precolombina, incluso colonial). En términos de construcción social, el arte es, a nivel histórico, impermeable a los periodos y etapas que lo componen (Adolfo Couve decía que entrar a un museo implicaba la percepción de una sola obra, de un solo problema; Poussin era lo mismo que Cézanne, como Rembrandt lo era de Bacon y Durero de Beuys).

Pero volvamos a la enseñanza de arte; el arte que puede ser enseñado constituye solamente una etapa previa, un punto de partida —aunque necesario— de la construcción visual; el resto es una conquista individual. Esto significa que el arte, en cierta forma, enseña a ser libre; enseña a conquistar una mirada propia. Más allá de los convencionalismos inherentes a su historia (imprescindibles como aprendizaje previo), se encuentra el filtro irreplicable de la mirada, de la construcción visual individual. Si no fuese así ¿cómo se explica el hecho que valoremos un estilo o un artista que antes fue despreciado, olvidado o descuidado, como el Greco, Van Gogh y Malevich? Esta conquista de la mirada supone una visión amplia y *desprejuiciada* de la historia del arte; supone, sobre todo, la suspensión y aplazamiento permanente del juicio propio (o más bien, la serie de prejuicios y preconceptos adquiridos). La mirada, en este sentido, debiera garantizar una constante oscilación entre lo aprendido y lo por aprender, entre el pasado y el presente, entre el arte clásico y el moderno, entre el arte y la experiencia cotidiana, entre el ojo y el cuerpo, en fin, entre la mirada y la realidad. La lógica embrollada de la mirada debiera ser la del parpadeo, a medio camino entre la máxima ceguera y la máxima visibilidad. Mirar es aplazar lo aprendido o, como quería Nietzsche, "habituarse el ojo a la calma, la paciencia, a dejar-que-las-cosas-se-nos-acerquen"; aprender a ver entraña un desdoblamiento del egoísmo de quien mira.

Una mirada en constante mutación favorecería una concepción viva y dinámica de la historia del arte. En Chile, y a pesar de la ausencia de tradición antes señalada, existen todavía muchos prejuicios en relación al arte moderno. El común de la gente manifiesta no entender el arte contemporáneo; ¿significa esto que entienden el clásico? ¿Se puede entender el arte clásico sin entender el moderno?, ¿se puede entender el moderno sin el clásico? En el contexto histórico

europeo, sin Poussin no hubiera existido Cézanne, y sin la inédita mirada de Picasso de este último, no hubiera existido *Las señoritas d'Avignon* y, con ella, la renovación de la pintura europea. Lo mismo vale para Duchamp y su transgresora producción de *ready mades*. ¿Qué enseñan estos? Algo muy simple: la construcción de una mirada implica una suspensión de todos los juicios y nociones que se interponen entre el ojo y las cosas. La mirada histórica y social nunca es desnuda, límpida, transparente; está condicionada, mediada y contaminada por una serie de nociones, juicios y prejuicios. Por lo común, miramos lo que sabemos, queremos o creemos saber sobre algo; somos, en este aspecto, demasiado respetuosos de nuestros juicios adquiridos, demasiado soberbios respecto del lenguaje de los otros. Nos cuesta establecer un diálogo que no sea el realizado de manera egoísta o autorreferente. El arte es comunicación intersubjetiva; necesita—como insistió Cézanne— de una cierta clausura del yo; sin esta renuncia, a lo más estaríamos en condiciones de reproducir lo que ya sabemos (es decir, la forma cosificada del estereotipo).

Un ojo educado presupone ir a contrapelo de las formas consabidas, de los lugares comunes. Un ojo educado proyecta su mirada de manera conscientemente oblicua; refuta el consenso moral, contradice el imperio de la lógica². Aunque resulte contradictorio, el proceso de educación del ojo no debiera ser materia de enseñanza institucional; la educación del ojo no debiera ser asunto de educación formal. La conquista de la visualidad significa aprender a desaprender: "como algo que se tiene y no se tiene, que se quiere, que se conquista (para terminar con otra cita de Nietzsche).

² Ver Friedrich Nietzsche, *El destino de las escuelas de arte en Alemania*, Tusquets, Barcelona, 1980.

Un dichoso Matta en la Matta

El traje del Emperador. Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas.
Ediciones Metales Pesados Santiago 2010 págs. 17 - 35

Los padres son un mal necesario.

James Joyce.

I. El Pago De Chile

Un año después de venir a Chile a celebrar el triunfo de Salvador Allende en 1970, Roberto Matta Echaurren participó en el emblemático programa televisivo *A esta hora se improvisa*, que emitió Canal 13 entre los años 1969 y 1973 y conducía Jaime Celedón. La prensa fue sarcástica con la presencia del reconocido pintor surrealista. Por ejemplo, Mico, seudónimo de un columnista de *La Tercera*, calificó a Matta como «un buen pintor, pero un pésimo expositor de ideas» (16 de noviembre de 1971). En el referido programa, el periodista y dramaturgo Sergio Vodanovic le lanzó la siguiente patochada: «¿Es cierto que te fuiste a París a desclasarte? Según veo, sigues teniendo cara de aristócrata». El mismo día, Rodrigo González Allendes, columnista de *La Tribuna*, manifestó: «Creemos que se puede ser abstracto, pero no ser tan abstraído como para no darse cuenta de que no debe llegarse a un programa televisivo, estimado de muy alta cultura, completamente privado de las grandes facultades que constituyen la educación, la limpieza y el decoro». Y más adelante añadió: «Hay personajes a los que mejor es no mostrarlos. Por lo menos, si vienen con camisas a rayas, corbata suelta, despeinados, con dudosa expresión de inteligencia en el total de su rostro y con una ramplonería abismante».

Sin embargo, la falta de delicadeza de la prensa local ya había dado luces antes del triunfo de la Unidad Popular, en particular frente a nuestro reconocido artista surrealista. Para muestra un botón: cuatro años antes, en 1967, Matta había venido de visita a Chile, según algunos comentarios, como una suerte de «vocero político» del proceso cubano. La directora del Museo Nacional de Bellas Artes en los años de la dictadura, Nena Ossa, lo reseña capciosamente en la revista *PEC*: «Con todo, la verdad de la milanese es que Matta no vino a Chile como pintor. Vino como político. "Vengo a gritar ¡Viva Cuba...!", dijo alegremente recién aterrizado. Y en la tarde del 26, día en que los fidelistas nacionales celebraban con fervor el aniversario del ataque al Cuartel Moncada, sorprendido y a pedido del presidium que dirigía el acto con que en el Salón de Honor de la Universidad de Chile se homenajeaba a Cuba, nuestro Matta,

asegurando que no sabía hablar, supo perfectamente decir que el pueblo cubano es una cosa alegre y bella y que "nosotros debemos aprender a hacer la revolución"» (núm. 13, 1967).

Luego de detallar con furia la entusiasta y fervorosa adhesión de Matta a la causa vietnamita y a la China «popular», nuestra periodista termina con una aclaración «de clase»: «Lo que no quita que en privado, Matta añore mucho de la vida comodona chilena, que declare que se debería construir un túnel que pase directo por debajo del cerro Santa Lucía en dirección a los dulces chilenos de las Rengifo, que confiese que sus amigos con mayúscula son Arturo Prat, Sergio Larraín y Mario Valdivieso, y que sus cuadros se vendan por el mundo en dólares y no en rublos o pesos. Mal que mal, es un Matta Echaurren. Tanto es así, que una joven e intelectual señora que el año pasado lo conoció en su ambiente europeo alegó durante largo rato que no podía creerlo cuando se le dijo que Matta estaba en Chile de estrella comunista: "Si allá vive con gran refinamiento, en un ambiente muy burgués"».

Retomando el efecto periodístico proyectado por Matta durante la Unidad Popular, es preciso señalar que la prensa progresista de la época se sintió fascinada con el abajismo y desclasamiento populista del excéntrico pintor nacional («cuico flaite» o «abajista», diríamos hoy). Algo que por lo demás no era inusual en aquella época (ni tampoco en la nuestra), cuando abundaban artistas provenientes de la oligarquía (lo mismo ocurría con algunos políticos). Para muchos resultaba necesario realizar un mea culpa de clase, para luego desde allí poder construir determinadas condiciones que facilitasen toda una serie de compensaciones biográficas y sociales.

En una reciente reseña publicada en el semanario *The Clinic* (30 de diciembre de 2010), dedicada a un libro de conversaciones desarrolladas entre Carlos Altamirano y Gabriel Salazar, el historiador Alfredo Jocelyn-Holt escribió lo siguiente respecto de las afinidades políticas del otrora secretario general del Partido Socialista: «Dice Altamirano que él no sabe por qué se volvió rebelde, salvo que desde mocoso quedó espantado por cómo trataban a los inquilinos en el fundo paterno (un cliché); esto último (la mención a su padre) es la clave, al igual que los comentarios de su propio hijo contra él en esta vuelta. Líos de este tipo, me temo, se heredan, cuando lo verdaderamente moderno habría sido hacerse una buena terapia psicoanalítica y nos

habríamos ahorrado -él, sus hijos y el país- varias confusiones larvado-adolescentes. Él mismo reconoce que es más Hamlet que Lenin».

Es cierto, muchas de las motivaciones ideológicas (y también artístico-culturales) suelen provenir de experiencias infantiles traumáticas (la reciente actitud del hijo de Altamirano hacia su padre guarda semejanza con la de Gordon, hijo de Matta, frente al reconocido pintor surrealista)¹.

A veces, las rivalidades y odiosidades en el seno de la familia suelen terminar en la frustración o en decisiones extremas. Un ejemplo lo encontramos en la prematura muerte del hijo del escritor *beat* William Burroughs. Frisando los treinta años, Billy Burroughs murió de intoxicación alcohólica luego de publicar tres novelas de mediocre y dudoso estilo. Demasiado «poca cosa» frente a las ínfulas existenciales y lexicales del padre (con quien solo compartía un gusto compulsivo por una serie de drogas y ungüentos psicotrópicos).

Pero retomemos la guerrilla periodística durante los belicosos años de la Unidad Popular. En esa época, el tono recusó de toda diplomacia; se abandonaron las buenas maneras, las buenas formas, los protocolos. Había necesidad de ser beligerante, intolerante y destructivo. Esto era así tanto en la derecha como en la izquierda (incluso en el centro encarnado por la Democracia Cristiana).

La iracunda recepción de Matta por parte de la prensa conservadora tenía su reflejo especular en la prensa progresista. Así comenzaba una columna anónima publicada en el diario *El Siglo* del 23 de noviembre de 1971: «Cuando toda la prensa de derecha está inventando historias policiales acerca de las brigadas de propaganda de las Juventudes Comunistas -Ramona Parra- en la comuna de La Granja, Roberto Matta, junto a estos "malvados rojos", convierte el "Primer gol del pueblo chileno" -nombre de su gran mural que se pinta en la piscina de la Municipalidad de La Granja-. Un gol que llena un gran muro de colores y humor».

¹ En varias entrevistas el videasta Juan Carlos Altamirano, hijo del polémico político, ha mantenido una distancia crítica respecto de la forma en que su padre justificaba su pasado político y cuestionaba duramente a líderes históricos de la talla del expresidente demócratacristiano Eduardo Frei Montalva.

Como ocurre hasta hoy, la prensa conservadora se solaza en radicalizar las relaciones entre izquierda cultural y delincuencia política. Los artistas, muchas veces, han sido asociados a las malas compañías o derechamente al lumpen y la marginalidad social². En el caso específico de Matta, su extremo inconformismo resultaba en exceso indigerible e indigesto para el provinciano estómago de la crítica conservadora del período. Ahora bien, ¿qué se podía esperar de un surrealista con afanes revolucionarios? Desde otro punto de vista, ¿qué se sabía del surrealismo en Chile? (volveremos luego sobre ese asunto). En rigor, la experiencia de Matta en el país se podría leer bajo un surrealismo cimentado en las prácticas de lo absurdo. Para una parte de la crítica local, dicho absurdo se refrendaba en una contradicción entre su clase de origen y el arte chileno identificado con el pensamiento progresista revolucionario.

Esta suspicacia exhibida en los álgidos momentos de la Unidad Popular (donde el problema de la clase resultaba mucho más candente que en la actualidad) ha sido reflatada casi treinta años después. Citemos al respecto un ejemplo proveniente de la pluma crítica de Justo Pastor Mellado. En el catálogo publicado por el Museo Nacional de Bellas Artes con motivo de la exposición retrospectiva a fines de 2009 de Gordon Matta-Clark, nuestro incombustible crítico de marras escribió lo siguiente: «En el contexto del debate crítico de 1971, su actitud es la de un "oligarca-antioligarca" que se construye a la medida de la recuperación de la figura de un *bon sauvage* de nuestro tipo» (*Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio*).

Pero Mellado solo considera en su crítica un período de Matta ulterior a sus inicios como pintor surrealista; únicamente cita un momento en donde nuestro artista ya había sido abducido por una cierta ideología comprometida con «el hombre nuevo» en sus versiones telúricas y latinoamericanistas. Algo, por lo demás, muy del gusto progresista de determinados artistas e intelectuales de la oligarquía de aquellos años. Todo esto a años luz de las primeras tentativas vanguardistas enfocadas a vincular el arte con la política (por ejemplo, los diversos movimientos que formaron la vanguardia rusa tras la Revolución de Octubre). En plena Guerra

² Históricamente, las relaciones entre arte y marginalidad social resultan tanto o más atractivas que las tramadas por las relaciones entre arte y exitismo social. Autores como Anthony Haden-Guest (*Al natural. La verdadera historia del mundo del arte*) y antes Jean Gimpel (*Contra el arte y los artistas*) constituyen dos miradas interesantes respecto a dicho problema.

Fría, hace mucho que Moscú -para los intelectuales progresistas del continente- había cedido su lugar a Cuba.

¿Y cómo se manifestaba esto en el país? De la siguiente forma: revolución caribeña combinada con revolución con empanada y vino tinto, algo homólogo a las comilonas organizadas en Nueva York por Matta-Clark, regadas de manjares chilenos. Esto a pesar del apoyo del bloque soviético a la isla y a las lisonjas expresadas por Matta a Fidel Castro. Lisonjas expuestas cuatro años antes del arribo del farragoso orador caribeño a nuestro país (quien venía por unos días y se quedó más del tiempo necesario, tal vez atribulado por la lentitud y tibieza de la Unidad Popular para llevar a cabo los cambios radicales y necesarios en el camino al socialismo).

II. Ojo Salvaje

Pero antes de volver a la contingencia de aquellos años repasemos la participación de Matta en sus primeros momentos al interior del movimiento surrealista. En particular, su obra de fines de los años treinta y comienzos de los cuarenta, en instantes en que se produce la expulsión de Dalí y el movimiento opta ideológicamente por Trotski como alternativa al totalitarismo estalinista.

En una entrevista de Eduardo Carrasco, Matta dice: «Nosotros habíamos firmado una cantidad de papeles y vivimos todo eso con una especie de inocencia. Nosotros éramos lo que en esa época se llama trotskistas». Como un «retorno a lo reprimido», el surrealismo trotskista tenía en verdad poco que ofrecer en términos políticos (Matta se dio cuenta luego de esto y derivó a una postura más radical en los sesenta, cuando abiertamente manifestó su apoyo a Castro, al proceso maoísta en China y a la Unidad Popular chilena).

Pero también el surrealismo trotskista se desarrolló en momentos en que se anunciaba e iniciaba la Segunda Guerra Mundial, con la consecuente estampida de la mayoría de los surrealistas a la nueva tierra prometida, encarnada por Nueva York.

En este punto hay que recordar que el surrealismo pictórico no fue recibido con beneplácito por la crítica modernista estadounidense, en particular la liderada por Clement Greenberg. En las antípodas de la abstracción formal, su figurativismo fue interpretado como una resistencia a la evolución del pensamiento racionalista; en términos pictóricos, se lo consideró atrapado y enquistado en una clase de estética previa a la reforma iniciada por Manet (el Kant de la pintura ilustrada, según Greenberg). Es decir, retroactivo en términos de la evolución de la razón; regresivo e infantil a nivel simbólico e imaginal (de un tipo de figuración ingenuamente mimética, salpicada de monstruos infames). Pero Breton en este punto fue muy claro: al surrealismo no le interesaban los problemas formales del arte, solo sus contenidos. «Libre de cualquier preocupación formal, moral o estética», reza el manifiesto surrealista escrito por Breton; y en términos más pretenciosos, la liberación del espíritu gracias a una conjunción reveladora y relampagueante entre el inconsciente y la realidad, el sueño y la política, el deseo y la economía (a la larga, una ingenua conjunción entre el psicoanálisis y el marxismo).

Sin embargo, la crítica de autores como Greenberg no deja de ser contradictoria, ya que nunca se percataron de la profunda liberación pictórica promovida en la última fase del surrealismo por artistas como Masson, Ernst, Miró y sobre todo Matta, en cuanto establecieron un tránsito entre una figuración de carácter naturalista a otra de índole más psicofisiológica, más pulsional, más deseante. Este tránsito se encuentra refrendado en el paso de una concepción teatral de la psique (el inconsciente como un teatro de representaciones, susceptible de ser detallado a partir de la imagen) a su postrera renovación (la que concibe el inconsciente como una fábrica, un escenario activado por diversas fuerzas, infestado de choques y fricciones entre energías y trazas). Como se sabe, este trayecto va a ser decisivo en la obra de los pintores norteamericanos ligados a la Escuela de Nueva York, en particular en la de Jackson Pollock. ¿No se ha insistido en pensar al *dripping* y la conquista de la superficie como una de las últimas expresiones del surrealismo? ¿No se ha propuesto nominar la obra de Pollock y Kline como un surrealismo abstracto?

La repulsa del modernismo purista por la estética surrealista se ejemplifica a cabalidad en esta cita de Arthur Danto (en su libro *Después del fin del arte*): «En el relato modernista el arte, más allá de sus límites o no, es parte del alcance de la historia, o es una regresión a alguna

forma anterior del arte. Kant se refirió a su propia época, la Ilustración, diciendo que "la Humanidad llegó a su mayoría de edad". Greenberg, tal vez, pensó el arte en esos términos, encontró en el surrealismo algún tipo de regresión estética, una readopción de valores pertenecientes a la "infancia" del arte, llenos de monstruos y amenazas terribles».

Algo parecido a lo expresado también por el fallecido historiador del arte italiano Giulio Carlo Argan respecto de la pintura de Matta en su período neoyorquino (1940-1948). A propósito de lienzos como *El vértigo de Eros*, Argan escribió lo siguiente en uno de los libros más lúcidos en la historia de la disciplina, *El arte moderno*: «Los signos se convierten en pequeños seres monstruosos que escenifican sobre la tela una grotesca pantomima de ciencia ficción cuyo sentido más profundo es la crítica, llevada hasta la parodia, de la sustancial irracionalidad de la tecnología moderna mediante la cual la sociedad expresa, bajo la máscara de la racionalidad científica, los confusos y negativos impulsos de su propio inconsciente».

De este modo, en el surrealismo se podrían reconocer -más allá del reduccionismo puritano realizado por el formalismo encarnado en la crítica anglosajona- dos líneas (distantes y complementarias a la vez): una oscura (corrupta y aviesa) y otra silenciosa (suprema y sobrerreal); una ligada a lo excrementicio, lo escatológico, y otra al resplandor sublime de lo maravilloso. En síntesis, las dos caras del surrealismo: el oro y su transformación alquímica en excremento.

¿Y dónde se ubicaba el surrealismo al momento de la llegada de Matta a Chile? Menospreciado por los relatos del modernismo, Hal Foster ha estructurado en *Belleza compulsiva* su ambivalente devenir histórico en los siguientes términos: «De hecho, se perdió doblemente para esas versiones de la historia del arte: fue suprimido en las historias del abstraccionismo basadas en el cubismo (donde si tiene alguna presencia, esta suele consistir en un intervalo morboso previo al expresionismo abstracto) y también fue desplazado en los relatos neovanguardistas centrados en el dadaísmo y en el constructivismo (en los que su presencia, si tiene alguna, suele consistir en una versión decadente de las tentativas vanguardistas de integrar arte y vida)».

En su período neoyorquino, Matta todavía arrastraba una especie de pulsión de inequívoca sustancia dadaísta; en sus versiones oscuras, regresivas en términos biográficos. Pero todavía no era el niño, el púber enamorado de la fantasía telúrica que caracterizó su obra luego de ser desvinculado del surrealismo (de hecho, estando en Chile realizó un *dripping* con tierra local). Todavía no había experimentado su máxima regresión biográfica; aún no había dotado a la madre tierra de sus atributos vaginales y fálicos (a pesar de todo, su pachamamismo no tenía nada de candoroso, como sí lo era el de muchos de los ilustradores americanistas del período). En su primera producción pictórica, en cambio, la ironía del maquinismo se relacionaba con una concepción sexualizada del mismo. Perversa hasta la disolución de la vida (amenazante como la cinematografía de ciencia ficción de corte futurista y apocalíptica de Fritz Lang, Terry Gilliam, Ridley Scott o Peter Weir, y también de películas tales como *Planeta rojo* o *Dark City*). Como se sabe, la acidez con que el dadaísmo reflexionó sobre la Revolución Industrial y el racionalismo científico tuvo un fuerte componente erótico y sexual, tanático y autodestructivo (cuyo mejor ejemplo lo constituye el *Desnudo bajando una escalera, núm. 2*, de Duchamp, en 1912).

Verdadero productor de personajes extravagantes, excéntricos y esnobistas, movimientos como el surrealista tuvieron un efecto seductor y fulgurante en determinados sectores cortesanos de París y Nueva York. Repasemos los comienzos menos corteses y educados del movimiento inventado por Breton: escándalo, voluntad transgresora, vida disipada, desprecio por los valores burgueses. Recordemos que su conformación estuvo antecedida por el antimovimiento más agresivo y sarcástico de la modernidad estética: el dadaísmo. Plagado de *enfants terribles* (cuyos ídolos se remontaban a Heliogábalo, Gilles de Rais, el marqués de Sade, Baudelaire, Rimbaud, el conde de Lautréamont, Alfred Jarry, etc.), los primeros años del surrealismo se vieron nutridos del uso y abuso de las drogas, el alcohol, la magia negra, la alquimia, el tarot, la hipnosis, la autohipnosis, los gestos transgresores, parricidas, nihilistas y anarquistas. Pero también de honrosos suicidas, como René Crevel (quien escribió «la muerte es el más azul de los caminos»), y también poetas, como Antonin Artaud, siempre indispuesto frente a las proyecciones paranoicas de la razón científica y de los poderes ejercidos sobre el cuerpo individual y colectivo (luego de abandonar una fiesta en su honor un poco antes de morir,

Artaud le dijo a alguien que se oponía a su huida: «Dile que son cadáveres y que jamás resucitarán de entre los muertos»).

En este marco, ¿cómo podría haber sido comprendido Matta en el Chile todavía rural, en muchos aspectos, de principios de los setenta del siglo pasado? ¿Cómo podría haber sido comprendido sin apelar a un prejuicio de clase, consistente en rechazar su corbata mal anudada, su pelo despeinado, sus camisas a rayas, sus modales descomedidos, su lenguaje absurdo, su boca coprolálica, su tonito señorial y cuico, su rapidez delirante a nivel mental, sus pasiones políticas, su admiración al pueblo, su defensa del proceso cubano, su apoyo exultante al compañero Salvador Allende?

Pero el tema no es tan sencillo; no se trata simplemente de un asunto que se explique a partir de las preferencias ideológicas de Matta. Tiene que ver con una ignorancia atávica manifestada por nuestra clase política y económica respecto de ciertas expresiones culturales (en particular, las artes visuales). Es posible que dicha ignorancia sea también extensible a nivel histórico. ¿No han sido algunos de los grandes reformadores del pensamiento mundial lectores prejuiciosos y espectadores dudosos a la hora de revisar sus gustos estéticos? Pensemos solamente en personalidades del calibre de Marx, Freud y Lenin y sus conservadores gustos en términos culturales o estéticos (entendemos aquí como gusto conservador algo completamente arbitrario, insoluble en términos teóricos).

¿Y Trotski? ¿El supuesto defensor del arte moderno? Consignemos lo que Breton dijo del político ruso en una entrevista de André Parinaud luego de conocerlo en su exilio de México: «Fuera cual fuera nuestra diferencia hacia él, y a pesar del cuidado que poníamos en contrariarle lo menos posible, no podíamos evitar oponerle en común una complejión "artista" que le era totalmente extraña. No deja de ser una singularidad más en el destino de ese hombre el que despertara una profunda simpatía en los artistas, a pesar de que no tenía más que una ligera comprensión personal del problema artístico. Trotski sufría de forma visible cuando uno de nosotros se entretenía acariciando una vasija de barro precolombina; recuerdo perfectamente la mirada de reprobación que dirigió a Rivera cuando este sostuvo (lo que sin embargo no tenía nada de extravagante) que el diseño no había hecho más que periclitarse a partir de la época de

las cavernas, y también cómo explotó una noche cuando dijimos ante él que una vez instaurada la sociedad sin clases, no dejarían de surgir nuevas causas de conflictos sangrientos; o sea, causas distintas a las económicas».

III. El Hijo Pródigo

Retomemos la historia. Roberto Matta llega a Chile a fines de 1970 a celebrar el triunfo de Salvador Allende. Un año después regresa a pintar un mural con la Brigada Ramona Parra en La Granja. También ejecuta otros encargos para diversas instituciones públicas, como por ejemplo el mural en la ex Universidad Técnica del Estado, la misma institución universitaria que en 1975 publicó las conferencias dadas por Milton Friedman -el gurú de los Chicago Boys- en el edificio Diego Portales de Santiago. Absurdos y paradojas de la vida. ¿Debido a qué? Algo que ha quedado mitigado por la historia: al hecho de que el mentado edificio sirvió de sede de gobierno en los primeros años de la dictadura, mientras el Palacio de la Moneda era reconstruido.

(Cuando Roberto Matra Echaurren recibió el Premio Nacional de Arte en 1990, el periodista Hernán Millas, en un reportaje del diario *La Época* [7 de septiembre], rescató unas palabras del artista publicadas previamente por el diario *Liberation*. Matta manifestó que el Chile previo a la dictadura era un país «democrático, paternalista, patriota, infantil, justo, inventado por Andrés Bello, así como hoy es el Chile ametrallante de los Chicago Boys. El mío era un Chile sentido por todos, donde el roto chileno era un héroe de ingenio y de alegría en su miseria; hoy es ignorado, despreciado, encarcelado o desaparecido»).

Simultáneamente, Matta expuso en 1971 en el Museo Nacional de Bellas Artes (donde el director, Nemesio Antúnez, un año antes había anunciado la construcción de la Sala Matta con estos emotivos y comprometidos términos: «Será un acto de justicia revolucionaria»).

Un tiempo después -a fines de 1971- arriba a Chile su hijo Gordon, invitado por el mismo Antúnez, a realizar una intervención en una de las salas subterráneas del museo (otros dicen que vino en busca de su padre). Lo cierto es que el encuentro no se produjo. Al menos física y

afectivamente. Lo concreto es que casi treinta años después, padre e hijo se encontraron, luego de la muerte de ambos, en la exposición *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio*, montada en la mismísima Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes entre fines de 2009 y comienzos de 2010. Más que una exposición, nos encontramos ante un verdadero mausoleo familiar.

Matta-Clark en la Sala Matta. Los tiempos han cambiado; los gustos también. Pero la desinformación sigue siendo la misma. Los desclasados ya no molestan ni ofenden (incluso divierten, como el beato chucheta encarnado por Kike Morandé en su programa nocturno *Morandé con Compañía*, dirigido a la llamada «clase emergente y aspiracional»). Insistamos: la desinformación sigue siendo la misma, combinada con el peor de los prejuicios. El presente repite el pasado.

Recordemos al respecto el comentario ordinariamente culinario de Mico consignado más atrás y publicado en *La Tercera* en 1971, donde se reseñaba la participación de Matta Echaurren en el programa televisivo *A esta hora se improvisa*: «De lo que ocurrió después, mejor no hay que hablar. Fue una auténtica ensalada rusa con puré picante y guatitas a la española. Matta se declaró pensador y no pintor, pero aclaró: "¡Pinto lo que pienso!"».

Respecto del carácter culinario de la obra de Matta, Mico fue certero en su socarrona descalificación estomacal. Unas décadas antes, la obra de Pollock había sido denostada por parecerse a un plato de fideos o de tallarines (otra paradoja de la historia: el gran cuestionador de los aspectos culinarios de la pintura, Marcel Duchamp, pasó toda su vida ingiriendo tallarines y fideos). No es necesario volver a mencionar las comparaciones que Roland Barthes hizo entre pintura y cocina (léase su magnífico ensayo «Requichot y su cuerpo», compilado en el libro *Lo obvio y lo obtuso*).

No vale la pena insistir en que los grandes artistas (sobre todo los pintores) han sido consumados cocineros (considérenselas recetas de cocina del genial Leonardo da Vinci, publicadas en un libro salpicado de soluciones gastronómicas, operaciones de cocina y dibujos imprescindibles para la historia del arte culinario).

En este sentido, Matta no era la excepción. Nunca dejó de lado los placeres culinarios de estas tierras (otrora llena de rotos alegres e ingeniosos y de potajes sabrosos y henchidos de olor a tierra y sabor vernáculo). Mico tenía razón. Y Matta, con la tozudez vasca que lo caracterizó, se lo refregó varios años después de la siguiente forma: «Y si yo pinto no pinto al óleo, pinto al ajo. Así es como se hace la ensalada: con óleo y con ajo».

Estos prejuicios provincianos funcionan en Chile de manera permanente, excepto para los niños; en ellos, el «sentido común» (algo no reñido con una positiva inocencia) opera de la misma forma que sus fantasías y pesadillas nocturnas, más cercanas estas últimas a las figuraciones de índole realista del padre, Matta Echaurren (es decir, las menos surrealistas). Parte del surrealismo -en particular, en sus últimas fases- ha explotado hasta la saciedad un tipo de infantilismo impenitente e inmune a los presuntos avances de la razón científica. Se trata de un infantilismo regresivo cuya belleza no podría dejar de ser compulsiva (que se actualizaría irónicamente en obras como las de Mike Kelley, Roben Gober, Jeff Koons, Paul McCarthy y los hermanos Chapman).

Miró es un ejemplo de este infantilismo. Comparado con las «provocaciones ópticas» visibles en las obras de Ernst y Dalí, el artista catalán resultó ser un modelo de inocencia, de una mirada feliz de la vida (repetido luego en Chile, de manera doblemente ingenua, por Samy Benmayor). Un niño retardado, detenido en un momento infantil de la evolución física del hombre. «Bastante distinto -escribió Mario de Micheli en *Las vanguardias artísticas del siglo XX-* es Miró, surrealista desde el año del *primer manifiesto*. Miró es un primitivo del surrealismo. Breton dice de él que su personalidad se detuvo en el estadio infantil».

Superadas las turbulencias regresivas del inconsciente luego de la deflación del surrealismo en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la figuración que Matta importa a Chile proyectaba una imaginería infantilizada de lo telúrico. Figuración que se podía encontrar encarnada en su personalidad extravagante y lúdica (recordemos que en la exposición *Chile vive* de 1987 en Madrid, su evolución pictórica se asoció a la producción de los artistas locales de la Generación del 80, como Bororo y Benmayor; de hecho, frente a un cuadro de Bororo, se cuenta que Matta afirmó, entre candoroso e irónico: «No me acuerdo cuándo pinté ese cuadro»).

¿Y Matta-Clark, uno de los más inquietos y juguetones de los artistas de la llamada neovanguardia? ¿El que destaza sin piedad los cimientos y elevaciones arquitectónicas del terruño paterno? ¿El que se fotografía de espaldas, desnudo, exhibiendo las nalgas de forma tan candorosa como adánica? ¿El que invitaba a sus amigos a degustar comida chilena en su restaurante de Nueva York? ¿Un artista al que -como su padre- seguramente le perturbaba el mote del «afuerino»?

¿Y qué podría haber dicho Matta Echaurren de Matta-Clark? Tal vez lo siguiente: que en rigor tenía poco de niño bueno y mucho de avezado destructor, de infante malo, compulsivo, como también lo había sido su coetáneo y amigo Roben Smithson. Artistas antifamiliares, deseosos de saborear lo agujereado, lo excavado, lo horadado. Destructivos y autodestructivos por antonomasia. Inflados de un erotismo material; henchidos en utilizar la praxis artística para redimirse ideológicamente en las bondades ofrecidas por una estética ligada al sudor y la carne. Pero en afinidad al padre habría que señalar que dichas acciones destructivas o sustractivas no se encontraban alejadas de ciertos tonos surrealistas, de una «melancólica poética del oprobio», según Thomas Crow (*El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*). El crítico norteamericano escribió lo siguiente acerca de las relaciones entre el padre y el hijo (refiriéndose a trabajos de Matta-Clark como *Day's End*, de 1975, en un muelle abandonado de Nueva York): «En estas obras había claros tonos surrealistas, que sugerían un vínculo sentimental, no injustificado, por lo demás, con su padre fallecido» (nótese el error o in-consciente funerario anticipado de Crow: papá Matta moriría dos décadas después, en 2002).

Se han bautizado las deconstrucciones arquitectónicas de Matta-Clark como ana-arquitecturas (arquitecturas anárquicas). Arquitecturas rebeldes, destructivas e inhabitables. Es decir, frustrantes para cualquier púber que quiera recibir el aliento caluroso del seno materno o paterno. Contraviene la urgente y necesaria asistencia en momentos en que el niño sufre de dolores y mutaciones dentales en los primeros años de vida.

¿Ana-arquitectura? También se podría ampliar esta reductiva definición. Otorgarle un matiz odontológico [sic].

Efectivamente, el trabajo de Matta-Clark -y también el de Smithson, Oppenheim y después el de (Tadashi) Kawamata- puede asemejarse a una cirugía dental, donde se escarba y se retira la mugre. A nivel paterno, la limpieza destructiva de la casa sugiere el desvelamiento del fantasma, la exorcización de los traumas de infancia, la ventilación de la podredumbre. Hay que volver a ser niño para matar la infancia del padre. Exponer obscenamente las caries; exponer el vacío horroroso dejado por los dientes «huachos».

Artistas violentos por excelencia: el recurso a la ana-arquitectura remite a una estética de lo contaminante, incestuoso, cancerígeno. Todo lo contrario del padre, Matta Echaurren, y su obsesivo deseo de multiplicar la vida en sus más variadas expresiones micro y microfísicas. Un cosmos rebosante de vida. Para los ojos de un niño, un niño atento a los «destetes» y destrucciones del padre («Madurez en el hombre significa reencontrar la seriedad que se tenía de niño al jugar», escribió Nietzsche). Todo lo contrario del hijo, paradójicamente más Dadá que el período dadaísta del padre. Pero de un tipo de dadaísmo sesentero y setentero devenido en neodadaísmo, y por tanto distante de las turbulencias sociales y políticas que afectaron a las vanguardias de comienzos del siglo XX. En síntesis: un tipo de dadaísmo más lúdico que transgresor, más formalista que contenidista, más mercantil que refractario. Un dichoso Matta en la Matta.

Una anécdota resulta aquí pertinente. Recuerdo haber visitado la muestra retrospectiva de Matta-Clark presentada en el Bellas Artes, junto a mi pareja y su hijo Matías, de cinco años. Ahí podían observarse sus trabajos más célebres: videos, imágenes cinematográficas y fotografías que representaban destrucciones inmobiliarias, comilonas en Nueva York, un choque de un camión con un cúmulo de basura, dibujos, documentos y cartas, entre otras cosas. Frente a todo esto, Matías no manifestó signos de entusiasmo particularmente visibles; al parecer, no entendió mucho; quedó, en verdad, algo perplejo y anonadado. Titubeo que se incrementó cuando intenté explicarle la obra.

A la salida de la exposición, Matías comenzó a sentir una cierta sensación de consternación frente a una persona que se solazaba en destruir casas, edificios, piezas, maquinarias y lugares. ¿Cómo era esto posible? ¡Destruir algo que sirve para ser usado, habitado, compartido! ¡Algo

que sirve para jugar el eterno juego pragmático de los niños! Desatendiendo irresponsablemente su inquietud y su consternación, intenté engañarlo de manera desafortunada: le anticipé que había invitado al artista a cenar esa misma noche. Su madre me siguió el juego. Frente a la posibilidad de la invitación, Matías exclamó con inconsolable aflicción: «Mamá, dile a Machu -como me apodaba el niño- que no deje entrar al departamento o a mi pieza a ese señor que los va a destruir».

Astrónomos sin estrellas

En *Astrónomos sin estrellas. Textos acerca del arte contemporáneo en el Cono Sur*
Ediciones Metales Pesados 2018, pág. 80 -85

I

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

II

El realismo –pensado en aquellos tiempos– no podía ser fidedigno sin la veracidad otorgada por la fotografía y el cine. Antes de eso estaban la pintura y la escultura. Obviamente había que hacer una jerarquización, un diagrama, una taxonomía: establecer con precisión un antes y un después (el comic y las historietas quedaban inhabilitadas). Primero había que establecer una distinción entre las imágenes de la historia del arte con mayúscula y luego su recambio por las imágenes procedentes de las técnicas industriales. Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, Velázquez, Courbet, Manet, Rodin, Cézanne y Picasso, entre otros, y luego los hermanos Lumière, Chaplin, Man Ray, Robert Capa, Godard, Fellini, Scorsese, Cronenberg, hasta hoy. Pero había algo que quedaba afuera de esta reductiva clasificación: los productos de la cultura de masas, en sus

versiones más banales, comerciales, hedonistas o como quieran llamarlos los magisteriales académicos universitarios.

III

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

IV

Recuerdo haber participado como teórico invitado en una muestra de 1985 titulada Propuesta Pública. Una exposición realizada en la desaparecida Galería Bucci –en Huérfanos, llegando al cerro Santa Lucía– donde participaron Carlos Bogñi, Mario Soro, Elías Freifeld, Ariel Rodríguez (Rayo Terrición) y Manuel Torres. Este último mostró los traseros agresivos de una manada de perros pintados sobre papel. El montaje, en el pasillo, se asemeja a una imagería rupestre tipo Altamira o Lascaux. Antes había visto de Torres sus comentados popeyes. Con poca información no dejaba de hacerme algunas preguntas. No podía comprender la confluencia entre el marinero de brazo derecho forzado, tatuado como criminal, fumando pipa, adquiriendo fuerza gracias a un tarro de espinacas, emergiendo desde las alturas y los bajos fondos de una bandera del desvitalizado Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), para luego tirar las manos y su apestoso humo sobre una desvaída venus veneciana.

V

Recuerdo en relación a esta mezcla insolvente el siguiente suceso. El centro de alumnos de artes de 1987 organizó un viaje a Argentina para una exposición junto a unos vecinos del Atlántico.

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

VI

Luego de ese impase Torres fue abandonando las referencias al Pop y al expresionismo transvanguardista de moda en la llamada “vuelta a la pintura”. Las citas a Andy Warhol, Ronnie Cutrone, Roy Lichtenstein, Sandro Chia, Francesco Clemente, los coterráneos Juan Domingo Dávila y el Gonzalo Díaz de inicios de la década de los 80 del siglo pasado, fueron cediendo terreno ante un tema que había sido restaurado por las políticas culturales de la dictadura: el paisaje chileno y las pinturas de batallas. Pero no se trataba en el caso de Torres de homenajear el paisaje centrino (que va del Valle del Aconcagua al Maule), sino de retratar la zona del norte del país, particularmente el espeso y denso territorio donde antaño se ubicaban las salitreras. Se trata de un asunto demasiado serio para la pintura: requiere de un viaje in-situ, de una recolección de vestigios y reliquias, todo esto orientado –como quien regresa de tierra santa– a ilustrar un espejismo histórico no pintado por el paisajismo local. Demasiada responsabilidad: la pintura no puede estar en condiciones de traducir o ilustrar algo que el teatro, el cine, la narrativa, la música o el periodismo cultural pueden realizar dada la plenitud de su proyección técnica, social y simbólica.

VII

Siempre he pensado que la fuerza pictórica de Torres reside en su desparpajo formal y material, en su humor culposo, en su instinto cromático y gestual, en su compulsión productiva, en el maltrato y descuido de sus soportes de expresión. Más que su pintura (cuando quiere ser

académica) lo atractivo proviene, como los viejos popeyes, del ámbito de la gráfica, de la cultura popular, de las editoriales de bolsillo, de los quioscos urbanos, de las tiendas de revistas y libros usados, de las publicaciones de segunda mano que se leen en el baño, en fin, de todos esos rastros, saldos y desechos de información que la academia de hoy no se encuentra en condiciones de enseñar.

VIII

Termino con una confesión de parte. Torres me pidió que escribiese este texto considerando sus actuales comics. Ya lo dije antes: el ímpetu artístico de Torres reside en los brochazos, las desprolijidades, el desorden formal e iconográfico, la relación hermética y humorística entre texto e imagen. También en el maltrato urbano de sus soportes escogidos. La desprolijidad formal e iconográfica abre una puerta segura al humor. El humor no puede tener anteojeras; no se activa con un buen par de lentes orientados a enfocar con claridad la belleza formal y el decoro moralino. El humor no es un asunto de claridad visual o ceguera absoluta. Es cierto, sin embargo, que no deja de haber humor en la absoluta ceguera. La vida y obra de Borges lo comprueba. Terminemos con un sarcástico juicio del escritor argentino acerca de los teóricos y estetas que confían ciegamente en los conceptos, aquellos que prescinden soberbiamente del dato visual: “Cuando leo ciertas obras de estética me parece estar leyendo pensamientos de astrónomos que jamás hubieran visto las estrellas”.

CONVERSACIONES DE TERRAZA

Astrónomos sin estrellas. Textos acerca del arte contemporáneo en el Cono Sur
Ediciones Metales Pesados 2018 pág. 227 – 245

EL CAMPO CULTURAL BAJO DICTADURA

Entrevista de Diego Maureira a Guillermo Machuca

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

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

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

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

GM: La cuestión es muy simple. Durante los primeros años de la dictadura la parálisis cultural coincidió con el terrorismo de Estado ejercido en su máxima brutalidad. Yo ingresé a la

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

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

GM: Nelly Richard en esto ha sido bien clara. Su libro y este video –presentado en ARCIS el año 2004– constituyen solo un recorte del campo de la cultura de aquellos años. No pretenden ser una mirada hegemónica o totalizante. Me acuerdo haberle dicho que faltaban otras miradas para matizar la suya. Le indiqué, de hecho, que me parecía un video en exceso dramático, enfocado a resaltar la crítica cultural y cotejar dicha crítica con las figuras y emblemas impuestos por la dictadura. Todo esto a propósito del estribillo musical de fondo escogido por Richard y el fallecido Guillermo Cifuentes: «Y va a caer, y va a caer, y va a caer...». Todo esto escoltado por una muchedumbre protestataria, rostros severos, ojos desorbitados, en trance de adquirir los rigores extremos de una dictadura ejercida sobre los cuerpos. Pero había otros cuerpos en escena. Estaban mis compañeros de universidad, por ejemplo. Algunos vinculados a la izquierda dura y otros más onderos. Incluso había gente derechista en el sentido republicano del término. Había también escenas vinculadas a la música popular o alternativa, al vino navegado, al poncho y a las letras quejumbrosas escuchadas en los lugares donde se propagaba el “canto nuevo”. Había gente con frondosas barbas guerrilleras, con un fraseo verbal tipo Quelentaro, y una cantidad emergente de *punkis* y *new waves*.

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

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

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

GM: Su verosimilitud depende de los contextos y lugares. Un caso sería la universidad. Hay que recordar que la mayoría de los integrantes de la Avanzada no hacían clases en las universidades tradicionales. Por supuesto, había excepciones, como el Departamento de Estudios Humanísticos de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chile. Una excepción fue la ARCIS a comienzos de los 80. Mis profesores en la Chile eran gente que no tenía un peso político específico: apenas eran conocidos más allá de las Encinas. Recuerdo mi primer día de clases, cuando escuché una conversación entre dos compañeras del barrio alto. Una le dijo a la otra: «Qué vamos a hacer, galla, esta Escuela está llena de rotos». A nivel social, racial y de la identificación con alguna moda del momento, la Escuela de la Chile se me aparecía entonces como un lugar ideal. Había gente del campesinado, gente de la clase obrera, de la clase media, extranjeros y gente de los estratos altos de la sociedad. Muchas cuicas abajistas que se metían con los rotos (risas). También había algunos sujetos con chalecos cuicos, los famosos Polo, y otros disfrazados a la moda *punki* o *new wave*. Por un lado estaban los “lanas” o los “barbones de peña”, y por otro, los neutrales y vestidos a la usanza de su clase. Estos convivían, a la vez, con aquellos que querían ser artistas, como los que se habían pasado del *look* guerrillero al rockero: cortes punk, pelos teñidos de colores, aros, tatuajes, y también asiduos espectadores (muchos iban a las marchas políticas) de lanzamientos de libros, exposiciones de arte, todo esto complementado con kilométricas jornadas de cine arte en el Chileno Francés o el Instituto Goethe. Tenía, a su vez, algunos amigos en la ARCIS y en la (Universidad) Católica. Los primeros eran más conceptuales, y los segundos –los del taller de Eduardo Vilches– habían hechos profundos desplazamientos en el grabado. A estos últimos los asociaba a sofisticados grupos musicales como Los Electrodomésticos. Era la parte festiva del momento.

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

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

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

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

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

GM: La duda es si existía una cultura oficial. Es cierto que a comienzos de la dictadura se restauraron géneros oficiales como la pintura de paisajes y las gestas épicas, y que la mayoría de los premios nacionales, de literatura por ejemplo, eran dados a escritores de derecha olvidables (Enrique Campos Menéndez, sería un caso). Estaban Los Huasos Quincheros y

Patricia Maldonado, por nombrar personajes de la farándula. Y también algunos artistas que declararon su admiración por el Capitán General. Uno de ellos era el escultor Matías Vial. Incluso no fueron invitados a la muestra nacional *Chile Vive*, realizada en Madrid el año 1987. Se me olvidaban los críticos de arte como José María Palacios o Víctor Carvacho. Y no olvidemos a la directora del Bellas Artes, Nena Ossa. Llamarle cultura oficial a la representada por este piño humano no es creíble desde el punto de vista lógico. Es como darle categoría de oficial a algún anti sistémico que quiera representar la cultura alternativa.

DM: Volvamos al tema de los bloques.

GM: Chile es un país dualista, bipolar. Necesita de contradicciones. Me hago la siguiente pregunta: ¿dónde se podrían agrupar aquellos intelectuales, artistas o escritores que han ido encarnando el discurso de la diferencia y de género en sus variadas expresiones? ¿Es lo mismo Alfredo Castro y Ramón Griffero que Pancho Casas y Pedro Lemebel? Piensa el asunto hoy día: cada vez más descubrimos grupos y subgrupos, algunos peleados entre sí. Algo parecido a los productos y mercancías: cada vez hay más zapatos, marcas de zapatillas, camisas, peinados, maquillajes y personas que dicen encarnar partidos políticos con tres adherentes (hay uno llamado MAS, y otros tantos que van a aparecer bajo la nueva ley electoral chilena).

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

G.M: Me parece que lo estético es más amplio que lo artístico. Lo estético sobrepasa el campo limitado del arte. Mi afición por el deporte tiene que ver con los partidos que escuchaba en la radio de niño, con las reglas del juego (privilegiando el fútbol, el tenis y el boxeo), y con la convicción de que en esos ámbitos ocurren cosas sintomáticas de un periodo cualquiera. Un libro al que siempre vuelvo es *Mitologías* de Roland Barthes. En este maravilloso libro, Barthes habla de la lucha libre, de las papas fritas, del plástico, los peinados romanos, y el cerebro de Einstein, entre otras cosas. En Chile se podría hablar de cosas parecidas. La empanada, el vino tinto, la belleza de la mujer chilena y de cosas masivas como los fallidos intentos –en dictadura– de Martín Vargas por ser campeón del mundo en las categorías de super mosca y mosca, del

equipo de Copa Davis –los tenistas Patricio Cornejo, Jaime Fillol y Hans Gildemeister– apoyando a Pinochet, la despedida del Chino Caszely, y la performance representativa de algunos compatriotas realizada por el Cóndor Rojas en el Maracaná. Juntemos el corte en la ceja del heroico Cóndor con el iceberg que presentó Chile en Sevilla el año 1992. Del cóndor carroñero y traicionero hemos pasado a una imagen de Chile anglosajona. Después de todo hay que portarse bien (se invierte en un país gélido y no en uno lleno de carroñeros).

DM: Para mí y la gente de mi generación siempre resulta un poco difícil concebir los años de dictadura. Es decir, lo entendemos, sabemos lo importante y conocemos las profundas secuelas que dejó, pero aun así, para muchos de nosotros –los que nacimos en democracia, suele ser una realidad lejana. No todo era tan malo, ¿o sí? Me gustaría que me contaras, Guillermo, un poco más de ti. ¿Cómo viviste esa época?

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

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

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

REMBRANDT EN MACUL

Entrevista de Ignacio Szmulewicz a Guillermo Machuca

Con Guillermo Machuca hemos decidido hablar acerca de su ponencia en la Universidad Torcuato Di Tella realizada en mayo de 2015. Al igual que la conversación con Diego Maureira, Machuca me exigió que el diálogo lo hiciéramos en algún lugar público. Ojalá en algún sitio urbano donde se pueda beber y comer, en lo posible acompañados de gente de diversa índole, ruido urbano y de concentración auditiva necesaria para conversar de temas surgidos más allá de los límites de la academia o la universidad. Todo lo contrario a la formación actual del

intelectual o artista académico (aquel que necesita de postgrados, publicaciones ISI, textos y obras fundamentadas en hipótesis, resúmenes y conclusiones). En términos jurídicos, las opiniones de Machuca, vertidas en esta conversación, no pretenden representar el pensamiento de dichas instituciones en las que hace clase día a día.

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

Guillermo Machuca: No existe ninguna propuesta concreta debido a que la enseñanza del arte no puede ser enseñada (valga la redundancia). Con esto me refiero tanto a la plástica como a la teoría. En otra época quizás era posible. Pensemos en las Bellas Artes y las Artes Aplicadas. En ambos casos había prescripciones y nociones que podían englobar percepciones y objetos estéticos susceptibles de ser pensados en términos universales: la pintura y escultura como géneros superiores y las diversas técnicas artesanales y luego industriales, donde –en ambos casos– el discurso podía definir la praxis. En las actuales condiciones de la enseñanza de arte, estas prescripciones o conceptualizaciones parecieran verse desbordadas por una producción estética promiscua, expandida, sin límites fijos, donde la indiferencia teórica y visual prima sobre el análisis normativo y la percepción objetual. Esto no significa un declive de la teoría y crítica de arte. Al respecto, el filósofo italiano Gianni Vattimo ha sostenido que nunca como

ahora hemos tenido tantos discursos teóricos y a la vez una infinita incapacidad de definir el hecho estético.

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

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

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

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

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

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

permitan que el discurso visual y escrito circule de manera internacional.

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

GM: Nunca he creído en la llamada línea editorial de una publicación cualquiera. Que me traten de ingenuo me da lo mismo. Soy un voraz lector de revistas y periódicos. Incluso algunos amigos me decían “Míster LUN”, por leer el diario Las Últimas Noticias. Ni qué decir leer un diario conservador como El Mercurio. Pero en ambas publicaciones hay distintas secciones. Hay informaciones ideológicamente acotadas y también columnas de opinión; hay historietas y fotografías de la realidad contingente, algunas notables. Hay también muchos periodistas de izquierda que escriben en periódicos de derecha. Constantemente leo columnas de opinión, y para ser honesto, mi interés por estas no reside en un criterio axiológico o ideológico: “este tiene o no tiene la razón” o “estoy de acuerdo o en desacuerdo”. Me cautiva la cabeza del columnista, su escritura, sin importar si estoy de acuerdo con sus ideas o no. Lo mismo me ocurre con publicaciones universitarias o dirigidas a un público ávido de cultura: hay unas mejores que otras. Hay buenos textos de estética filosófica y malos textos de estética filosófica. Hay buenos ensayos y malos ensayos. Hay buenas y malas entrevistas. Dentro de las publicaciones más jóvenes que señalas, hay que decir también que se trata de escritores o teóricos en estado de gestación. Hay que ver qué pasa con ellos. Cuando leo a algún autor de interés (lo mismo vale para una curaduría de arte), mi interés tiene que ver con la cabeza y los sentimientos del autor. Señalo un ejemplo fascista: a pesar de su iracundo derechismo, Hermógenes Pérez de Arces me parece un buen columnista. Lo mismo que, desde otra orilla, me parece un buen columnista Ascanio Cávalo (aunque su caso dependa del tema a tratar).

IS: Esto me lleva a hablar sobre la maldita “profesionalización del arte” (o del artista). Quiero creer, para mi tranquilidad, que en tu visión no se trata de un descrédito *per se* de la profesionalización sino de una excesiva centralidad que ha ido adquiriendo la idea del artista (y crítico o teórico) profesional, responsable, adecuado, y preocupado por cosas que no parecen estar al centro de tu visión sobre el arte. Más que discutir sobre el diagnóstico que creo que ambos compartimos, me gustaría preguntarte por ese otro modelo de artista. ¿De dónde

proviene? ¿Quiénes serían los representantes? ¿Hacia dónde apuntas con eso? ¿Cómo podría convivir con un tipo de artista cada vez más complaciente o adecuado con el circuito? ¿Quiénes serían esos otros artistas?

GM: Cuando pienso en la palabra artista profesional, pienso inmediatamente en algunas seriales de televisión que vi en la infancia. Llegaban los detectives y decían que el crimen había sido hecho por “un profesional”. Lo contrario a un amateur o un aficionado. Lo paradójico del asunto es que un estudiante de ingeniería no tiene ningún rollo al respecto: si estudia va a ser un profesional. No puede faltar a clases, no puede darse el lujo de vivir de toma en toma, de paro en paro. No me parece que la formación académica de un artista profesional termina necesariamente construyendo un artista verdadero, sin apellidos.

IS: Señala algunos ejemplos.

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

IS: Quiero profundizar más en esto. Se ha vuelto lengua franca que a Guillermo Machuca le ha dejado de interesar el arte. Dos ideas han circulado: o bien le interesa otro tipo de arte o bien el arte cambió. Cuéntame un poco qué cosas te motivan o interesan ahora en particular. Sé que

has sido más directo en declarar algunas (deporte, política y espectáculo), pero hay muchas otras que sólo son mencionadas en sesiones más privadas, en encuentros en fiestas o bares donde expresar más directamente sus pasiones: el cine, la literatura, la música, en términos de lenguaje; el exceso, el desborde, el descontrol en términos de operación, lo sucio, directo, y expresivo en términos de sensibilidad. Hablemos un poco de esto.

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

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

GM: Es difícil encontrar ahora artistas como Couve, pero hay algunos que piensan todavía que el arte es un asunto ligado a la imposibilidad de dar respuesta a cuestiones que aquejan al hombre desde sus orígenes: la muerte, la belleza, el erotismo, el destino. Obviamente estas son cosas inasibles para las agendas de los artistas profesionales.

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

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

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

GM: Pienso en uno, cuyo peligro reside en una consolidación de lo que hemos definido como una pérdida del cuerpo local. Esta opción tiene que ver con la llamada “profesionalización del arte”; en términos fatalistas, esta opción significaría un vaciamiento definitivo del arte político social. Me refiero, obviamente, al que se produce en el circuito profesional vinculado a las galerías de arte, el coleccionismo privado y el arte ferial. Vamos al grano: se trata de irse del país. Se trata de no terminar convertido en un académico universitario cuya obra termine

muriendo en mortecinas bibliotecas y en trabajos de escritura que deben ser enteramente modificados cuando se quiere iniciar una carrera intelectual fuera de la academia, en sintonía con las pocas editoriales que hay en la plaza (hay editores que me han dicho que el formato científico de las tesis universitarias resulta impublicable). En esta lógica deberían irse los teóricos y los artistas. Como ha dicho Virilio: el mundo se ha vuelto demasiado pequeño y la paradoja es que las redes sociales se han hecho demasiado amplias.

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

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

**PROPUESTA
PUBLICA**

AGOSTO 1985

TORRES O EL OFICIO DE PINTAR

La pintura y su pretensión universal traducida en obra que emerge desde su lenta y perpetua agonía.

La pintura y su proyección externa en pretendida resolución a sus problemas básicos y sin salida aparente en el orden conceptual.

La pintura como medio alternativo a una retórica que la limita sometiéndola a intereses contradictorios a su esencia.

Es necesario insistir, revisar una vez más lo varias veces dicho.

A fin de cuentas se trata de juegos que nos llevan quizás, a la eterna reivindicación de aquello que nos aleja y nos sumerge a una "verdad" incapaz de oponerse a la ya anunciada finitud de lo creado. La obra que se resuelve a partir de problemas que le son propios, hace inútil la aspiración neutral de buscar justificaciones y respuestas; requiere solo de su permanencia como objeto de búsqueda y exterminio.

LA OBRA Y SU UBICACION

Torres, no es el primero en advertir las posibilidades de aquello

que enmudece las palabras. Cualquier descripción que no eduque directamente la retina esta ya dicha; aquí lo que importa no es la literatura que nos desvía del ángulo deseado. El gesto y la forma contienen sus propios secretos y el ojo limitado disfruta y aprende a mirar de nuevo.

De esta forma, la obra mantiene su única e irreductible posición en la medianía: debatiéndose en el interior de la angustiada dialéctica entre la aproblemada realidad por un lado y sus propios laberintos injustificados por otro.

La sintonía -que no pretende la salvación de vivir mejor- se nos presenta como el resultado libre (obra) que como el hijo más cuerdo reniega de su padre y se atiene seducido a su tiempo con el que tiene que alimentarse, y nutrir a su vez un futuro hostil que cierra sus abismos, seguro de sus límites...

LA TRADICION Y LA NUEVA SENSIBILIDAD

¿Es el tiempo el que juzga a modo de tradición los resultados de esta muestra? sería arriesgado afirmar la independencia del genio: Cada obra es la resultante de un pasado que se acerca. Sería, además, inútil eliminar las ruinas que aún se sostienen a nuestras espaldas.

Torres, y su prolongación, la pintura, re-plantean la virtud universal de enfrentarse a problemas que no tienen solución inmediata

por la vía conceptual. El código aquí se sustituye sin perder de vista la esencialidad de su problemática: el gesto, la atmósfera, el equilibrio perfecto que otorga el verde y el carmin. La concepción del plano como una vuelta a la interioridad, que sin dejar de considerar la bidimensionalidad del soporte, inaugura la ilusión de mirar por un gran abismo lleno de acontecimientos resueltos en aquel infimo espacio que no deja ver el muro.

La estructura obtenida en base a una doble e inseparable relación reflexión- acción, que sin garantizar la eliminación del azar, proyecta en su resultado el plantemiento de un proceso sintético y susceptible de renovación. La dualidad revuelta- tradición, entendiendo esta última como la sustitución de otra que la antecede, mantiene el eterno juego de solucionar educaciones que solo la forma y el contenido proponen. La relación figura-fondo, invita a la vista a perderse por un camino sin regreso, en donde, los elementos prestados por esa misma tradición, se debaten en un soporte comúnmente utilizado sólo como material de ejercicio, entendiendo que cada material propone soluciones que le son propias y que en este caso su semi- agotamiento es visible.

LA CULTURA DE LA REPRODUCCION

-La meditación liberadora- gestual descargada en el papel liso de gran formato a modo de tríptico, contiene la alusión tomada de las

reproducciones fotográficas y trasposos fotomecánicos de la historia de la pintura universal, expresada en imágenes mediatizadas por elementos que modifican su lenguaje, otorgándoles al mismo una nueva carga, una nueva dimensión. Este sincretismo aislado y elemental, propone la figuración estilizada entre la reflexión por valores plásticos preestablecidos y la sensualidad de la mancha que entrega su propio lenguaje a la vista. La misma formación pictórica en Torres revela el antecedente de una constante liberación hacia revisiones que atañen exclusivamente a las posibilidades que la pintura aún esconde y que fuera de ella, en la presente situación, carecen de sentido.

EL ESPACIO (ESCUELA) COMO SOPORTE

La ocupación de un espacio institucional (Fac. Artes) con la intención consciente de interferir una sacralizada "normalidad" en la realización de sus prácticas habituales de trabajo, supone la modificación de una rutina de encierro. El nuevo espacio aquí, (traslación del soporte) propone la proyección externa de una

problemática que plantea la división analítica de un acto, de un devenir, en la cual la acción resuelve los puentes de un proceso reflexivo -irracional que el tiempo irremediabilmente acaba por definir. Esta sucesión de elementos- que aparentemente se identifica a problemas externos a su soporte tradicional- soluciona por medio de una obra concreta, el testimonio de una intención plástica que su resultado termina por revelar.

LA ACCION Y LA REALIDAD

Freifeld, reniega de las estrellas que su propia mano ha formado. Estas cubren el primer proceso de gestación: la realidad figurativa y sus múltiples problemas. La acción que persigue la síntesis encarnada en su resultado, necesita de pasos, de elementos testimoniales (soporte, grabación, etc.). El cuerpo que primero se sirve del carbón y la brocha, luego se ve en la necesidad de una metamorfosis para operar a la manera de una herramienta, tratando de establecer su lucha en contra de la bidimensionalidad de un soporte que solo cede la consistencia de sus formas. Las estrellas que cubren la vida regalan sus formas fijas y se abren al azul que las integra. Frente al ascetismo del diseño, Freifeld opone la fuerza del gesto y la decisión. El cuerpo debe devolverle la vida al crimen, pero solo consigue resignarse frente a una realidad golpeada que integra su verdad y se resiste al cambio.

El acto que pretende rescatar la vida, no se resuelve por una aparente ingenuidad en la primacía de una realidad (vida) sobre otra (muerte). La realidad es un elemento complejo que requiere de opuestos y la obra se convierte en el campo de batalla que une la generalidad y camina con el tiempo.

LOS ELEMENTOS EN ACCION

En la duración, la Jerarquía programada de los acontecimientos necesita de la participación de elementos testimoniales para desarrollar una obra que explique el proceso: este proceso público, no se presenta como un fenómeno espacial-temporal restringido, por el contrario, la movilidad de sus mismos componentes en acción, permite la re-ubicación en nuevas instancias espacio-temporales (traslación del acto a nuevos espacios) que modifican la percepción original del mensaje, determinando la inagotabilidad de las interpretaciones de acuerdo a la posición del destinatario en la complejidad del acto.

LA OBRA COMO SINTESIS DE UN PROGRAMA

La obra no se entiende, sino en relación a un programa pre-establecido que acepta la carga contingente del momento. El panfleto no se hace evidente por la mediatización de una problemática que lo supera. El objetivo último re-plantea la vuelta a un

soporte que necesita de la independencia de su propio lenguaje. La suplantación de los elementos tradicionales que intervienen en el acto (utilización del cuerpo a modo de desenmantelador) propone el efecto concreto de una lucha entre dos instancias contradictorias: por un lado la concepción mental expresada en el equilibrio formal y sintético que evidencian un planteamiento racional y medido, y por otro la misma ejecución, -también determinada de antemano- en la que el enfrentamiento corporal con el soporte deja abierta la posibilidad a la indeterminación de su resultado, de acuerdo a la propia mecánica de los elementos en acción (fuerza del choque, expansión del oleo, resistencia del soporte) el resultado (obra) se ubica como la resultante de un proceso que la explica, pero no la agota. El lenguaje plástico tiene que remitirse a la limitante de su propio soporte y en este punto las relaciones formales materializan la intención medular del problema: la vuelta a un campo que retenga la experiencia exterior de su problemática y que supedite su discusión a valores que no atenten contra el mensaje, sino que lo abra, lo trascienda y lo ubique en el tiempo.

GUILLERMO MACHUCA

**EL
MUNDO
ES
REDONDO**

Obras recientes de Manuel Torres Zagal
Curatoría y texto de Guillermo Machuca



Ojo ladino

Guillermo Machuca

I

La pintura de Manuel Torres Zagal ha recibido de la cultura española una influencia esencial. Al menos es algo que ha confesado desde que lo conozco. De hecho, siempre he pensado que Torres tiene algo de español (por lo menos su caricatura fomentada por la cultura occidental por siglos): tozudo, rústico y sensible a la vez. Un caballero de espada y de gestos corteses y protocolares hacia las mujeres, en una época que duda de dichos gestos de galantería. Aquí lo galante ha sido ejercido de manera ruda. Como cierta pintura española. Por tanto, su pintura nunca ha sido un homenaje a la delicadeza técnica (lo cortés no quita lo valiente, para usar un lugar común de nuestra lengua). Siempre se ha pensado la cultura española como un canto a lo religioso en términos brutales, a veces grotescos, a conquistas inmisericordes, a tenebrismos y claroscuros perfectamente definidos a nivel icónicos, a crueldades inquisitoriales, a fanatismos ideológicos, a fascismos irracionales, en fin, a lo que a comienzos del siglo pasado podía reunir los ingredientes de lo que se llamaba lo “esperpéntico” (con Valle-Inclán a la cabeza, hasta la cinematografía de un Buñuel o de un Alex de la Iglesia).

II

Dejemos lo español por un rato en suspenso. En los años ochenta Torres pintó unas estupendas imágenes de Popeye. Una serie de pinturas a “tajo abierto” (para usar una expresión de su gusto, situada en la minería ubicada en el desierto del norte de Chile). Aquí todo era “a la prima” (esto ha sido Chile, incluso hoy: una cultura primaria): soporte estropajado,

brochazos furibundos y colores fosforescentes surgidos del spray, garabateando irónicas imágenes de Popeye, coronadas con fondos neoclásicos y banderas de grupos de extrema izquierda y también de derecha (sus famosos Mussolines). Todo parecido a un estandarte añoso de una tribu nómada; todo ejecutado sin belleza y sin refinamiento plástico; todo a la rápida, aunque premunido de una eficacia expresiva que hizo historia en su minuto. Sin embargo, esta factura insuficiente ha venido, con el tiempo, adquiriendo un aura propio de los objetos en calidad de resaca, de trasnoche, o simplemente de ser un desecho. Y todo desecho –según Barthes- es un desecho para el uso. Sobre todo en contextos precarios como el nuestro.

III

Sigamos en los años ochenta. Mucha gente me ha comentado, a lo largo de estos años, que encuentran chocante que Torres maltratara sus pinturas. Sostienen que las trataba como un estropajo: sin bastidores estables, pintadas a mansalva, dispuestas en pisos de galerías nauseabundas a tabaco y alcohol (recordemos una cosa: en aquellos años se podía tomar y fumar en los aviones, los cines, los hospitales y los espacios culturales. Incluso hay una anécdota que dice que Picasso fue reanimado en su parto por un médico que le exhaló el humo de un habano a la cara y que usaba para traer a las guaguas afligidas al mundo). Maltratar la pintura resultaba, en dicho periodo, algo cercano a maltratar la cultura y la sociedad desde el cuerpo propio del arte (muchos neo-expresionistas tenían esta consigna durante los ochenta del siglo pasado: “hay que pintar mal”).

IV

Lo que se entiende por “mala pintura”, nunca ha sido aclarado en términos teóricos. Según el pintor Adolfo Couve, “el pintar mal es un derecho que se ganan los buenos pintores” (Velázquez y Goya, por ejemplo). Es el peligro que recorre la pintura realista y expresionista. El expresionismo no sería más que la exacerbación del realismo: un realismo exasperado. En este caso, el comic o la caricatura han resultado decisivos en el contacto entre ambas escuelas. Expresar significa hacer realidad, desenmascarar (incluso desollar, latigando un cuerpo esclavizado); significa mantener un concertado desprecio en relación a la imagen figurativa. Mientras más deforme más me acerco a la realidad. Una realidad para nada mimética. Una realidad malamente pintada (desollada, hecha girones); hecha girones producto de una convulsión del cuerpo y el espacio público (ahí se encuentra el nicho estético en el cual Torres se ha movido, todos estos años, a sus anchas).

V

Torres es un asesino de la pintura. Destruye aquello que ama. Esto pasa con algunos comics (los suyos y el de los demás, aquellos que piensan que expresarse a nivel gráfico significa ensuciar la imagen y el soporte). El comic y la caricatura no son para nada imágenes ingenuas. Se han renovado en los infames memes actuales, aunque carentes de pulsión gráfica y conceptual (de un humor neonato, adolescente y bueno para el bullying). En la Francia decimonónica con Honoré Daumier y en Chile con Antonio Smith, la caricatura fue un instrumento mordaz de castigo social. Toda la gente suele reírse de la imagen

del otro, convertido en mamarracho abyecto, risible, gesticulante, inmoderado, despreciable (un ejemplo actual: Donald Trump). Mientras más exagerada sea la caricatura más se parece al modelo. La pintura expresionista del siglo pasado, tiene bastante de burlesco, sarcástico; fue ejercida sobre la imagen de gente que eran considerados “parias sociales” (prostitutas, borrachos, delincuentes, mendigos, ladrones, pelusones, artistas fracasados, gente de circo pobre, migrantes a granel, gitanos mal habidos, locos de patio).

VI

Torres es -en términos culturales y sociales- un personaje españolizado de tomo y lomo (podría ser un actor o personaje cualquiera de una película de Buñuel, donde se mezcla el drama con la comedia). Torres ha vivido en Madrid y Barcelona (ambas ciudades de equipos de fútbol monumentales). Pero a Torres el fútbol le importa un comino; lo mismo que preocuparse de los otros deportes. Nada de cosas que impliquen un cuestionamiento a morales externamente consolidadas. Todo muy español (más bien una imagen nuestra de los peninsulares que nos dominaron). Ahora aparecen en sus pinturas sujetos que se encuentran en la madre patria, y que son parte de un pasado pero también de una historia local. Todo forzado (como la política y la cultura de hoy). Sus últimas pinturas hablan de seres españolizados a la fuerza; seres de rostros extranjeros en una España colonizada por extranjeros desde su origen hasta nuestros días (íberos, celtas, godos, romanos, árabes, judíos, normandos, americanos, para nombrar diversos rostros de culturas y razas).



Noticia

No es fácil catalogar la obra de Machuca, parece que él mismo se hubiera encargado de enrarecer la secuencia cronológica y documental de sus trabajos y publicaciones, de modo que no dejó un documento general unificado sobre su obra, sino una diversidad de *curriculum vitae* cada vez más abreviados. No es descaminado suponer que esto se haya debido más a la displicencia que al descuido, derivados de su proverbial reticencia a las formalidades que impone la burocracia académica y profesional. La reticencia para organizar su trayectoria y su obra dándole consistencia documental y cronológica, promete dificultades para su catalogación y estudio. Debemos reconocer que a pesar de ser uno de los autores más respetados, conocidos y solicitados y en el campo local del arte, a expensas de la circulación de su obra Machuca practicó una especie de desinscripción activa, incluso en sus momentos de mayor éxito. A esto se debe que no podamos contar con un documento unificado y completo al que recurrir para sistematizar su bibliografía, sino con una serie de piezas dispersas, formalizadas pero “abreviadas” que nos informan parcialmente sobre sus más de 30 años de carrera y producción.

El *curriculum vitae* que ofrecemos se basa en un documento elaborado por ayudantes de Machuca siguiendo sus instrucciones. Conservamos la fisonomía original, con las vaguedades, ambigüedades y vacíos propios del “estilo” antiburocrático de Machuca, que al mismo tiempo de informar, complica y enrarece los nombres, la datación y el contexto. De este modo cumple una doble función documental: 1. contribuye al establecimiento de un primer documento unificado de catalogación de la obra y la actividad profesional del autor; 2. documenta y proporciona indicios de la relación del autor con su obra.

Hemos mantenido el contenido, pero corregido los datos anacrónicos, ajustado las fechas, ordenado la secuencia de las actividades y de las publicaciones con el fin de hacer más comprensible lo que el mismo autor pudo haber dictado. Recuperamos datos editoriales y formales, nombres fechas y lugares donde fue posible, pero tal como está constituye un documento en trabajo abierto a los ajustes y correcciones documentales con el fin de que en un futuro relativamente cercano se pueda establecer una catalogación segura y completa de la obra de Guillermo Machuca.

CURRICULUM VITAE

DATOS PERSONALES:

Nombre: Guillermo Patricio Machuca Carvajal

Fecha de Nacimiento: 4 de mayo de 1961

Rut: 7.166.410-4

Nacionalidad: Chileno

ANTECEDENTES ACADÉMICOS:

Licenciado en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile 1989.

ACTIVIDAD DOCENTE:

2018 - 1998: Profesor de las cátedras de “Historia del IV” y “Arte Chileno” en el pre-grado de Teoría e Historia del Arte y de Artes Visuales de la Universidad de Chile.

2017 - 1998: Profesor de las cátedras de “Historia del IV” y “Arte Chileno” en el magíster de Teoría e Historia del Arte y de Artes Visuales de la Universidad de Chile.

2016 - 2006: Profesor de las cátedras de “Introducción al Arte Contemporáneo” (I y II) e “Historia del Arte” (III y IV), en pre-grado de la Licenciatura en Artes de la Universidad Diego Portales.

2017 - 1990: Profesor de las cátedras de “Historia de Arte Contemporáneo” y “Arte Chileno” en la Universidad ARCIS.

2007 - 1994: Profesor de la cátedra de “Historia del Arte Moderno” en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central.

2005 - 2003: Profesor de la cátedra de “Historia de Arte Contemporáneo” en la Universidad Diego Portales, Escuela de Diseño. Profesor invitado al Diplomado en “Estética y Pensamiento Contemporáneo” y al Magíster en “Estética y Pensamiento Contemporáneo” de la Facultad de Humanidades de la misma universidad.

2000-1997: Profesor invitado al Magíster de Artes Visuales en la Universidad de San Juan en Argentina. Curso dictado: de Historia del Arte Contemporáneo.

1999-1996: Profesor de “Historia del Cine” en Escuela de Cine de Chile.

1989-1990: Profesor de “Historia de los Estilos” en Instituto ARCOS.

ACTIVIDAD PROFESIONAL (selección):

2018: Participa en ciclo de conversatorios “Cuerpos cavernosos”. Abril, Santiago de Chile.

2017: Participa en Primer Encuentro de Prácticas Curatoriales de Museo Violeta Parra. Diciembre, Santiago, Chile.

2010 - 2016: Colaborador del semanario *The Clinic* de Santiago, Chile.

2016: Participa en Coloquio *El Ojo que Piensa. Segundo coloquio internacional sobre dibujo*, organizado por el Centro Cultural de España, la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Facultad de Artes y la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. Ponencia: “*Dripping de tarántulas*” (Enero 2016, Santiago de Chile).

2015: Participa en Coloquio *Misterio-Ministerio*, organizado por la Universidad Torcuato Di Tella de Buenos Aires, Argentina. Ponencia: “*Política, enseñanza de arte y mercado global en el campo de las artes visuales de Chile*”.

2010-2004: Miembro del Consejo de la Dirección de Asuntos Culturales, DIRAC, del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.

- 2006:** Curaduría sobre “*Arte y violencia*” en librería Metales Pesados, Santiago de Chile.
- 2005:** Coinvestigador del libro “*Chile, arte extremo*” relativo a la historia del arte chileno de la post dictadura. Publicación financiada con la Beca Fondart 2004.
- Co-Curador del proyecto “*Asia-Pacífico*”, organizado por el Museo de Arte Contemporáneo y el Ministerio de Relaciones Exteriores.
- Curador de la Exposición *Expecta* 2005 Galería Animal
- 2004:** Curador del Envío Chileno a la *26ª Bienal de Sao Paulo*, Brasil.
- Coautor del video *Arte y Política* y expositor en la mesa redonda (tercer periodo) organizada por la Universidad de Chile, ARCIS y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- 2003:** Investigación sobre el tema de la instalación en Chile gracia a la beca FONDARCIS otorgada por el Departamento de Investigación de la Universidad ARCIS.
- 2002:** Curador en el evento de arte *Kent Explora – Instalaciones*.
- 2001:** Participación en el Simposio “*Teoría curaduría crítica*” organizado por la Universidad Católica, Universidad de Chile e Instituto Chileno-Francés de Cultura en la cuarta mesa redonda junto a Corinne Diserens (Francia) y Rafael Doctor (España).
- 1999:** Jurado en el área de Artes Integradas del Fondart.
- 1997:** Curador de la exposición “*Arte Joven en Chile*”. Museo Nacional de Bellas Artes.
- 1996:** Curador de la exposición “*El Ojo de la Mano*” de Arturo Duclos. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Curador de la exposición “*Casa Tomada*” de los artistas Arturo Duclos, Pablo Langlois, Pablo Rivera, Iván Navarro entre otros, realizada en la ciudad de Concepción.

- 1995:** Invitado por Pro-Chile a la ciudad de Nueva York, a realizar un estudio sobre la viabilidad de inserción del arte chileno en el mercado de arte internacional.
- Jurado en el concurso Günther organizado por el Museo Nacional de Bellas Artes.
- 1993:** Conferencia sobre arte chileno en FIA (Feria Iberoamericana de Arte) Caracas Venezuela.
- 1992:** Colaboración en el Diccionario de Artistas Latinoamericanos, editado por ARCO Madrid, España.
- 1990:** Jurado en el concurso “*Matisse*” de pintura joven, Instituto Chileno Francés de Cultura.
- Participa en la mesa redonda “*Impertinencia Histórica del Arte Chileno*” junto a Francisco Brugnoli, pintura y escultura organizada por ENART 90 en la Estación Mapocho.

COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN

- 2010 - 2006:** Miembro Consejo de Escuela de la Facultad de Artes de Universidad Diego Portales
- 2015 - 2006:** Coordinador área de Teoría e Historia del arte de la escuela de Artes de Universidad Diego Portales.
- 2010-2008:** Miembro del Comité Editorial *Revista 180*, Universidad Diego Portales.
- 2010-2009:** Miembro Comité Editorial Universidad ARCIS

PUBLICACIONES (Resumen)

TEXTOS PARA CATÁLOGOS DE ARTE Y LIBROS EN COLABORACIÓN

2017: **Estrellas rojas** para exposición del artista Carlos Rivera en Sala Gasco. Diciembre, Santiago, Chile.

Colaboración en catálogo de exposición “*Depresión Post Pop*” del artista Marco Arias. Agosto, Santiago, Chile.

2016: **Exceso de Modernidad.** Catálogo Muestra inaugural Centro Nacional de Arte Contemporáneo (Cerrillos). Exposición: “Una imagen llamada palabra”. Santiago de Chile, septiembre de 2016.

Hasta el infinito o la muerte. Catálogo Muestra “Plan Celeste” de la artista Antonia Taulis en galería Madhaus. Noviembre de 2016.

Plumíferos bizarros (¡Fuck Planeta!) en el catálogo de la muestra “*Hell Ain’t A Bad Place to Be*”, Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal. Santiago, Mayo de 2015.

Astrónomos sin estrellas. Catálogo de la muestra “*Lo que tú digas*” del artista Manuel Torres Zagal en Galería Factoría de Arte Santa Rosa. Santiago, Noviembre de 2015.

2013: **Arte Bipolar.** Catálogo de la muestra “*Realismo compulsivo*”, Sala de Arte CCU, Santiago, Chile.

2010: **Espacio Contenido** en catálogo Salón de Estudiantes 2009-2010. Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago, Chile.

Paisaje chileno. Catálogo de la Primera *Trienal de Chile*, editado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile.

2009: Jungla piramidal. “Arquitecturas revestidas para la ciudad de Santiago”, Ediciones Universidad Diego Portales.

Texto para el catálogo de la exposición “*Procesión*” del artista Gaspar Galaz en galería Gasco, Santiago, Chile.

Texto para libro “*De Vicuña a Langlois*”, editado y publicado por Metales Pesados y galería AFA, Santiago, Chile.

Texto para libro/catálogo del artista Santiago Sierra con motivo de sus dos intervenciones realizadas en Santiago de Chile en 2007/2008.

Un cabello en la sopa. Catálogo del artista visual Juan Pablo Langlois con motivo de su muestra retrospectiva en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, Chile.

2005: Territorio Libre. Sobre la obra *Perfect and Imperfect Tools* del artista visual Patrick Hamilton, Selección de la 26° Bienal de Sao Paulo. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Chile.

2004: Después de Duchamp Catálogo de la exposición *Frutos del País* del programa de Magíster de Artes Visuales, Editorial La Blanca Montaña, Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Conservación, distorsión y vaciamiento Catálogo de la exposición *Cosmetic Landscapes* del artista visual Patrick Hamilton. Metro de Santiago. Santiago, Chile.

El contexto de la producción. Catálogo realizado para la obra *Perfect and Imperfect Tools* del artista visual Patrick Hamilton, 26° Bienal de Sao Paulo, Brasil.

2003: Los animales y los niños, catálogo de la obra *La escuela imaginaria* de la artista visual Alicia Villareal Museo Nacional de Bellas Artes.

La cámara de los objetos yertos, catálogo de la obra *Resistencia de los Materiales* del artista visual Enrique Matthey. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, Chile.

- 2002:** **Los de arriba y los de abajo**, catálogo de la exposición de instalaciones organizada por KENT Explora. Santiago, Chile.
- 2001:** **La (re) ubicación las cosas**, catálogo de la exposición del artista visual Enrique Matthey en el Museo de Arte Contemporáneo. Santiago, Chile.
- 2000:** **Realismo y crisis de la representación pictórica**, texto para el catálogo de la muestra *Chile 100 Artes Visuales. Entre Modernidad y Utopía* en el Museo Nacional de BB.AA.
- Acerca de la instalación**, catálogo de la exposición *Plegado Artificial* de los artistas visuales Pamela Cavieres y Sebastián Preece. Galería Gabriela Mistral. Santiago, Chile.
- 1999:** **La historia y sus carencias**, catálogo de la exposición *Primera Mirada*. Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- 1998:** **Entre la forma y la fórmula**, catálogo de la muestra *FOB* de los artistas visuales Patrick Hamilton, Cristián Silva-Avaria y Francisco Ramírez en Galería Gabriela Mistral. Santiago, Chile.
- Maltratar la pintura**, exposición *Arte reciente en Chile* de la Galería Posada del Corregidor, Santiago, Chile.
- 1997:** **Las lenguas son países reales**, catálogo *El primer almacigo de lengua* de Alicia Villarreal en Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.
- La masacre olvidada**, catálogo de la exposición *MISS* del artista visual Juan Pablo Langlois en Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.
- Entre el retraimiento y la integración**, catálogo *Campos de Hielo* Primera Bienal de Arte Joven realizada en el Museo Nacional de BB.AA, Santiago, Chile.

LIBROS

- 2018:** *Astrónomos sin estrellas. Textos acerca del arte contemporáneo en el Cono Sur.* Departamento de Artes Visuales facultad de Artes Universidad de Chile. Santiago, Chile
- 2011:** *El traje del emperador. Arte y recepción pública de las cuatro últimas décadas.* Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile.
- 2008:** *Alas de Plomo: ensayos sobre arte y violencia.* Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile.
- 2006:** *Remeciendo al Papa (Textos sobre artes visuales).* Colección El Rabo del Ojo Escuela de Bellas Artes, ARCIS, Santiago, Chile.

LIBROS EN COAUTORÍA

- 2017:** **Política, enseñanza de arte y mercado global en el campo de las artes visuales de Chile** en *¿Es el arte un misterio o un ministerio? El arte contemporáneo frente a los desafíos del profesionalismo.* Inés Katzenstein/ Claudio Iglesias (Compiladores). Siglo Veintiuno Editores – Universidad Torcuato Di Tella. Buenos Aires, Argentina.
- 2015:** **Goya es Malo** en *La gestión cultural en 3D. Debates, desafíos y disyuntivas.* Mauricio Rojas Alcayaga (Coordinador). Fondo de Cultura Económica - Escuela de Posgrado, FAUC Universidad de Chile. Santiago, Chile.
- Quince notas acerca de la educación de arte en Chile** en *Escuelas de Arte, Campo Universitario y Formación Artística.* Carolina Herrera y Nelly Richard (Editoras). Santiago: Ediciones Departamento de Artes Visuales Facultad de Artes Universidad de Chile, 2015.
- 2009:** **Arte y contexto. Tres décadas de producción estética en Chile** (con María Berríos) en *Copiar el Edén. Arte reciente en Chile.* Gerardo Mosquera (Ed.) Ediciones y Publicaciones Puro Chile. Santiago, Chile.

ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PERIÓDICOS

2017: **Adolfo Martínez: trenzas de ajo de bronce.** Revista Artishock. Septiembre, Santiago, Chile.
<https://artishockrevista.com/2017/09/22/adolfo-martinez-guillermo-machuca-chile/>

2008: **Realidad y representación en el arte chileno contemporáneo (1960 - 1973)** *Revista 180* Núm. 22 Universidad Diego Portales, Santiago, Chile.

2006: **Pájaros habladores y monos arañas.** *Revista 180* Núm. 18 Universidad Diego Portales, Santiago, Chile.

2004: **Escrito en Rojo**, sobre la exposición *Rúbrica* del artista visual Gonzalo Díaz, Santiago, Chile. *Revista Nuevo Diseño* N°9, año 2.

2000: **Una ficción histórica**, artículo sobre “Transferencia y densidad” (tercera etapa de la muestra *Cien años de Artes Visuales* Museo Nacional de Bellas Artes). En “Artes y Letras”, diario *El Mercurio*. Santiago, Chile.

Artes Visuales: Tendencias y Filiaciones”, en “Chile 1990-2000, una década de desarrollo cultural”, edición especial – *Revista Cultura* N°25, (SECC) Ministerio Secretaria General de Gobierno.

1994: **20 años de producción pictórica en Chile.** *Revista Estilo* año 5 N° 20. Caracas, Venezuela y *Revista Art Nexus* N° 11 Ene - Mar 1994. Bogotá, Colombia.