

OJO DE BUEY

Nº 3 PRIMER SEMESTRE 1989

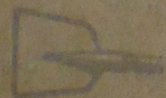


OJO DE BUEY, OJO COCIDO j.p. mellado / VERDADERAMENTE ASQUEROSO m. marie
LUMEN, LUZ, VOLUMEN g. arqueros / EL TIEMPO JUSTO n. olhagaray / ENCUENTRO
INTERNACIONAL DE VIDEO-ARTE / UN FESTIVAL "PAS COMME LES AUTRES" j. muñoz
/ EL TRIUNFO DE LA NAUSEA g. arqueros / LONQUEN 10 AÑOS (entrevista a gonzalo díaz)
/ LA OTRA FOTOGRAFIA j. muñoz / LAGUERRA DE LAS FRANJAS (mesa redonda)
brugnoli, richard, hopenhayn, olhagaray, carneiro, arellano / ENTREVISTA A KLAUS VON
BRUCH / NIETZSCHE Y EL ARTE j. michell / CONVERSACION CON CLAUDE LEFORT
/ LIBROS RECIBIDOS /

establecer el punto hacia
nos lleva la pintura de
Ese punto es la náusea.
go del vacío introducido
muerte, por la ausencia y
ilamiento de todo orden;
pera, en la promesa de la
ón.

la oscilación convierte el
mo, el compás, en
y hace posible la narra-
nuestro punto: un punto
amiento, de virtual deten-
n punto de cruce, de
sión y acabamiento,
a la vez, de posible
idad. Lo sucio, el asco
o de esta pintura, remite
fusión de identidad. Aquí
los pantalones. Todo se
e(a) en el movimiento
le, en la oposición
ble (casi) vida/muerte.
solución de fronteras y
Aquí se pone en escena
a de la identidad el
donde "el Finland chile-
ra a la muerte que es él
muerto, por amor.

zalo Arqueros Sepúlveda



G A L E R I A OJO DE



LONGUEN 10 AÑOS ENTREVISTA A GONZALO DIAZ

1. Esta preocupación tuya por la organización del espacio, pone en juego el movimiento: ¿no has tenido la tentación de la imagen-movimiento, por ejemplo, el video, el cine, etc., u otros medios?


En relación con este tipo de trabajos como "¿Qué hacer?", "Banco de Pruebas", o "Lonquén 10 Años", no ha estado presente, en un inicio, la cuestión del espacio, así, como categoría, y menos la del movimiento; incluso bien entrado ya en el proceso de concebir la obra, de armar una juntura —de fijarla más bien— haciendo relaciones codificables, esa cuestión del movimiento no se me ha presentado como algo considerable. En este sentido, y en esta etapa del proceso, lo único que se mueve en verdad —y más de lo que uno quisiera— son los puntos de una especie de tejido que hace la cabeza, en el supuesto que sea la cabeza la que lo hace; entonces lo que ahí se requiere con urgencia es un trabajo de análisis consistente mayormente diría yo, en frenar ese movimiento de imágenes, ideas, relaciones; en dirigir las, en contenerlas en partes, en etapas, en proporciones, en ciertos ritmos, etc. En este sentido hablo de fijar, de encuadrar.

Entonces, apenas habrá —en los inicios— una noción de volumen, pero no creo que en su sentido específico, sino más bien como contrapunto, como polaridad de la representación bidimensional, como algo ineludible en relación a los objetos, siendo éstos siempre imaginados de una "manera egipcia", con la frontalidad de un ideograma.

La cuestión del volumen es acarreada al interior de lo que tú llamas "preocupación por el espacio" solamente por la condición de masa, constitutiva e inseparable a los objetos; por lo tanto, su visibilidad se presenta siempre como realidad de segundo grado en el "plano" general del trabajo. Me imagino que los escultores —esa especie extraña de profesionales del monumento— tendrán una experiencia más concreta y específica del volumen, y del movimiento que requiere su percepción. Para mí, su construcción o su uso, resulta de la ineludible ocupación que debemos hacer de un espacio determinado para poner en mostración o en estado de visibilidad un determinado trabajo. Trabajo que se gesta por o para un espacio, espacio a veces puramente mental, y a veces puramente concreto, al mismo tiempo si se pudiera

24 1288

FALSO



decir. El espacio de la galería, es decir, un espacio cultural también, —otra clase de movimiento— su ambiente, su atmósfera, su ánimo, su calidad, eso es una cosa, un tipo de percepción, un modo de conocer. Pero al mismo tiempo podemos tener de ese espacio, otros datos: medidas exactas, correlación de fuerzas, resistencia de materiales, tensiones precisas, etc., otro tipo de percepción, otro modo de conocer, que se amalgama, por supuesto, con lo anterior. Todos esos modos son los que se trabajan como "espacio"; la galería entonces, la llamada escena, como página de libro que hay que diagramar más o menos voluntarístamente, y con respecto de lo cual prefiero mantener un punto de vista quieto, abarcador, como la que mantiene la cabeza del escritor con respecto a la página que escribe, cabeza quieta en la cual lo único que se mueve es el ojo y los pensamientos. El resto, los resultados —los objetos fabricados ya, enunciados, y puestos allí siempre en el mercado de la desdicha— podrán ser más o menos previsibles, con los agregados —única satisfacción— inimaginables de que se llenan siempre las cosas cuando se invisten de un cuerpo real.

Pero en ningún caso podría decir que esta cuestión del movimiento sea una preocupación generativa de obra, ni con respecto a los objetos, ni en relación a su impacto en el medio. Al menos hasta ahora. Más bien al contrario, siendo mis trabajos —confesión de parte— siempre anhelantes de la pintura, de su oficio y de su procedimiento. En el mejor de los casos entonces, podría aceptar una preocupación tal vez por el congelamiento del movimiento en la bidimensionalidad (taxider-

mia de mi propia escena). Estos trabajos, "lenguajes de extensión" —relevo de pruebas— que dan lugar y amparan una espera (pero ¿espera de qué?!), podría decir, de condiciones políticas para el ejercicio positivo de la pintura, siendo ésta la lengua materna de la visualidad, lengua madre sobre todo de la fotografía, del cine y del video.

Con respecto a estos medios de la modernidad, en especial con respecto al video, creo que siempre ha sido una tentación para la cual aún no tengo cuerpo, quiero decir, "cuerpo de satisfacción". Tentación indudable por el flujo, líquido visual que calmaría la sed de la ortogonalidad. Pero no ha pasado de ser una tentación insatisfecha porque en el fondo, no entiendo qué es el video. No entiendo ni la electrónica ni el magnetismo. Y pensándolo bien, tampoco debiéramos —yo al menos— hablar por teléfono tan sueltos de cuerpo. No sé nada de qué es un teléfono, pero evidentemente, su usura, nos rinde una ganancia en la vida doméstica. Otra cosa creo, es la producción de obra. No postulo un conocimiento técnico absoluto de los medios previo a la pertinencia de su uso, pero al menos una comprensión de los principios que los hacen funcionar, conocimiento que impida que su despliegue actúe en nosotros como un fenómeno mágico. Me parece que son pocas las obras video aquí en Chile —incluyendo en esas pocas, la obra Downey— que dejan de ser una demostración pobre de los modos de empleo, un mero endulzamiento enamorado con la magia de alguna de sus posibilidades técnicas. La "Historia de la Física" de Dittborn es para mí, una de esas pocas obras video, espectacular en

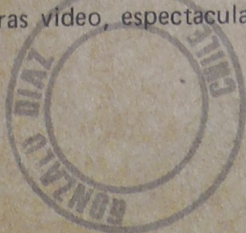
su economía específica. Estoy totalmente de acuerdo con la aseveración de Mellado con respecto al uso xilográfico o en el mejor de los casos, de máquina a vapor que se hace del video.

La ignorancia y la incompreensión de lo que es el video me ha mantenido siempre como observador reticente de ese medio, y aunque he manejado unas cuantas veces la cámara, no he dejado de pensar —más bien al contrario— en lo erróneo y fatalmente equivocado que resulta la famosa "democratización de las técnicas". Cuando todos estén "haciendo video", y —todos podrán— entonces ya nadie podrá hacerlo.

2. ¿Cómo articulas la preocupación arte y política?

- a) desde una puesta en escena de datos, hechos, eventos, personajes?
- b) presentación o simulación de escenas reconstruidas o soñadas? (Lo personal y la historia se encuentran en ese espacio o se desarticulan?)
- c) erótica y política: la relación al cuerpo.

Entiendo toda la ocupación del arte como preocupación política, o dicho más exactamente, todos los nutrientes que alimentan la producción artística, cualquiera sea su naturaleza, se invierten al interior de la manipulación artística, en cuestiones puramente políticas. Esta es una superioridad, o mejor dicho, una ventaja cualitativa del arte: poder subrayar en alto grado, indicar, hacer fundamentos. La operación de los balaustros en "Banco de Pruebas" me permite pensar esto. Ese pequeño asunto, que en la vida social es un hecho



GONZALO
Casilla 167
Correo 9 / Providencia
SANTO DE CHILE



INFORMATIVO

absolutamente aislado, tanto en su magnitud material arquitectónica como en su incidencia en los "sistemas de producción real", se transforma —al interior del espacio artístico— en una globalidad que hace centro y que toca por igual todos los puntos de ese espacio. En su cercanía o en su contacto, produce resignificaciones, revelamientos, alteraciones de sentido que a su vez, alteran otras proximidades. Una especie de acción en cadena, un principio de metaforización permanente. El balaustro, su construcción, ya no es sólo esa particularidad. Porque es eso, —cuestión de exactitud y oportunidad de los objetos— es también y por igual, otras cosas. Los significantes se disuelven en pura energía, que se acumula o se dispendia "haciendo andar" cualquier máquina de sentido. Esto dicho de una manera muy general, puesto que en arte, al igual que en la técnica, hay combustibles específicos y mejores unos que otros, adecuados a ciertas máquinas diseñadas según el comportamiento de su energía. Los objetos significantes, sean piedras, cúmulos de pigmentos, pinturas, palos o vasos con agua, se transforman por la manipulación artística —es decir, por su ordenamiento y disposición intelectual— en energía pura, en pura significación elocuente. Eso es hacer política, producirla. Elocuencia y visibilidad. Pero la pregunta se hace con respecto a esta muestra, a "Lonquén 10 años". Lonquén termina por ser la palabra que la nombra, economía discursiva que adecúa los términos para nombrar el **lugar geométrico** por donde pasan todas las líneas que tensan el trabajo. Aquí la palabra **Lonquén** con todo lo que ella acarrea, funciona como acelerante, al lado de otros

signos cuya función es de acumulación (neón azul) o retardamiento (vaso con agua). Se podrá borrar ese nombre o ser cambiado por otra denominación: el lugar geométrico será el mismo, pero resultará más incómoda su percepción, porque en el fondo, "Lonquén" tampoco es solamente Lonquén, es ante todo, **"todo Lonquén"**. En este sentido se podrá hablar de "deslonquenizar la gestión del Estado" o "de la política", o de "lonquenizar los cuerpos sociales", manera de erotizar la política. Entonces, los asuntos que la muestra trata son al mismo tiempo cómo los trata y podrán ser abordados por medio del marco del caso Lonquén, instancia de traspaso desde la sociología, desde la historia, desde la jurisprudencia, desde la teología, etc., al arte, es decir, a la producción política, a un discurso de significación verdaderamente útil por lo utilizable en lo que es capaz de relacionar y de poner en percepción. "Lonquén", el caso, la muestra, podrá ser más dramática si se quiere, pero no más política que "Banco de Pruebas" por ejemplo, en la cuestión del balaustro o del fraude jurídico que ésta pone en cuerpo, siendo estas cuestiones marcas fundantes del territorio que trabajamos como espacio, presupuesto que por lo demás, permite y promueve la "lonquenización del cuerpo social". El Estado puede cometer estas perversiones porque la Moneda, los Tribunales, el Congreso, la Biblioteca, el Museo y el Cementerio tienen balaustros neoclásicos en su estructura.

Con respecto a los cuerpos —son varias las preguntas que me haces en una— esta muestra "Lonquén 10 Años" puede ser considerada si se

quiere, el **punto muerto** de "Banco de Pruebas", habiendo en esta muestra de **Ojo de Buey** elementos formales y objetuales que se declinan —como diría Mellado— de esa otra exposición. Entre la acumulación excesiva de imágenes, de técnicas, de procedimientos gráficos y pictóricos en "Banco de Pruebas", y la retención en "Lonquén 10 años", también excesiva de todo eso, hay un mismo gesto; aquí por cierto —ya se ha dicho de diversas y muy inteligentes maneras— no hay representación de cuerpo, no hay cuerpo más que por sustitución; sólo se han indicado los lugares —centros de gravitación cromática— donde esos cuerpos debieran estar: el campo frenado de lija negra, hoyo negro, grado cero de la pintura, que ocupa la totalidad del formato en los cuadros, formatos señalados de manera excesiva también: una moldura neoclásica rectangular que sostiene un vaso con agua mediante una repisa de igual brillo y color ensamblada en su borde inferior izquierdo; una lamparilla de bronce de la cual emana la luz cálida de su áura —materialización in situ de una contradicción, dada la exacta similitud catorce veces repetida por la mecanización de su fábrica, contradicción que, a su vez, se contradice, al repetirse otras tantas veces en cada lámpara, ese si(g)no de lo individual—; números romanos de bronce, única diferenciación para denotar que la repetición exacta de cada cuadro no disuelve la unicidad original de cada uno, su nombre. (Con respecto a los números de bronce, Jaime León dibujante extremo re(di) Menciona una observación anónima: el "carácter andamiaje" que ostenta la notación romana de los números: pies derechos en los I y vigas de





COPIA

IMPRESION 12 ENERO 1960 Hrs

amarre en los V y los X). Todo para indicar que en ese doble cercamiento —marco y áura de luz— debiéramos encontrar, si no la representación acabada de la pintura, al menos una ilustración satisfactoria de los cuerpos. Como mala recompensa, lo único que allí vemos es la alteración de una frase en el roce mínimo de calidades de brillo y de referencias. Hay en estos cuadros una desestabilización planeada de las condiciones mínimas de sobrevivencia pictórica. Ante esa proximidad de la muerte, "Eros Cromatikon" se erotiza al máximo, alojando sus despojos entre la lija y el vidrio, entre el vidrio y la moldura, entre el vaso de vidrio y el vidrio del agua, entre la frase impresa en negro y el negro contra el cual se contrasta, o exactamente, entre la frase impresa en negro en el detrás del vidrio y la frase escrita por Freud a su amigo Fliess (siendo éste su "negro" de contraste), en fin, entre el neón y el palo, entre piedra y piedra, o entre el sistema Vía Crucis de los 14 cuadros y la acumulación contenida de palo y piedras numeradas. Energía depositada entonces en el abismo de las relaciones, lo que en música se llama intervalo. Lonquén sería un intervalo de 7ma, el anhelo de la incompletud. "Lonquén 10 Años" será un acorde de 7ma, el género de la muestra lo señala.

3. ¿Hay alguna voluntad explícita o referencial al arte funerario como operación intertextual junto a la cita del texto de Freud?

En cierto sentido, podría decir que todo arte, es arte funerario, en cuanto su ejercicio nos confirma, nos adelanta, nos conforma nuestra condición. La muerte como castra-

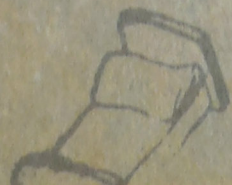
ción perpétua. Pero específicamente en esta muestra, se hace evidente que los objetos que la forman, han adquirido finalmente algo del carácter de ése lugar geométrico de que hablaba, lugar geométrico que se induce como punto de referencia y animador de su manifestación. Las piedras, su acumulación y contención reguladas, gesto primario y primariamente fúnebre del monolito marcatorio y recordatorio; o gesto más complejo, que diseña un espacio arquitectónico en una proporción también funeraria para energetizar adecuadamente "el viaje de migración". Los catorce cuadros como nichos, fue un comentario quizá demasiado temático, pero que provenía indudablemente del "aire" de los mismos objetos.

En todo caso, mi problema era escapar lo más "limpiamente" posible de la ilustración, no sólo del caso sino del tema general de la muerte. No olvido que lo que me permite hacerlo es la relación que establezco entre la actividad del sueño y el ejercicio sacramental de la confesión. Los sacramentos, su administración, también preparan para enfrentar la muerte, refrigeran el roce de ese traslado, iluminan esa oscuridad. El sueño también —repetición de lo mismo— como grado cercano de la muerte (morir, dormir, talvez soñar), agua entre la vida de la vigilia y la muerte de la inconciencia nocturna; repetición de lo mismo, en los catorce compartimentos estacionales de ese vía crucis vaciado. De muchas maneras y por todos lados, la muerte, su figura, su símbolo, su signo, su liturgia, es "practicada" en el aire de esta muestra. La pregunta que me hago, es por el momento en que los objetos adquieren todos ese

carácter coherente, puesto que la conciencia sólo da cuenta de mecanismos de producción: una especie de intuición que junta por sí y ante sí, —no analíticamente— el sueño y la confesión.

Por otro lado, todo el procedimiento del arte es un ejercicio de intertextualización. No existe posibilidad razonable para ese anhelo adolescente de una especie de robinsonada del arte; Gaugin Crusoe lo sabía muy bien; sería desvirtuar fatalmente la naturaleza de su motivo principal, de su primera razón: valor de acumular su tradición, de revisar, de rehacer y de construir un **novum** para los lenguajes. Y para este ejercicio, el prurito de la cita es algo más hondo que un mero mecanismo de producción. Yo remarcaría a este propósito la Capilla Brancacci de Santa María del Cármine en Florencia, en la cual, sucesivamente tres pintores pintan, uno en el campo del otro. Masaccio pinta en "lo de Mosolino", y "es pintado", a su vez, por Filipino Lippi, dejando allí un entramado intertextual en donde sólo un ojo avisado distingue los dos tiempos de una misma mano, —el de la enunciación y el de la cita— y las tres manos a un mismo tiempo. Desde este punto de vista, toda voluntad artística es —antirobinson— explícita y referencial a la vez.

Ahora, con respecto a la frase de Freud, lo que importa, me parece, es la alteración que de ella se hace; se cambia el nombre y la fecha, ambos datos fundamentales en todo documento de identidad, por ejemplo. Lo del lugar, ya estaba adulterado por el propio Freud: "en esta casa", por decir: "si en esa casa (de Bellevue Bellavista) yo adquirí mi



SUPLENTES



Fortuna, esa casa es mi casa, "esta casa (mía)". Así como "allí donde Yo esté, estará el Paraíso", "esta casa" siempre será "mi casa", estando ella delimitada —"esta (mi) casa"— por el marco del no-cuadro —muro medianero, o cerca de jardín— lugar donde la revelación se produce en el secreto negro de la no-pintura, o si se quiere, por el marco extensional de la galería, lugar donde se lleva a cabo un experimento ritual, una liturgia de traspaso.

Entonces, en esto, adulteración de documento público, —siendo el Dr. Freud Ministro de Fe— grave delito para la administración pública. Como dato secundario, siempre en la investigación de hechos como éste de Lonquén, se llegó a establecer este delito, siendo el documento público una prueba de cargo y su adulteración, la falsificación de una cohartada. Como se ve, ningún dato es secundario, ni para "Lonquén" ni para "Lonquén 10 Años". Habrá que pensar si el mencionado adulterio establece una buena cohartada sólo para el autor o si acaso también extiende su beneficio a cada espectador que la lee ahí, catorce veces frente al vaso con agua. Y pensar también de qué crimen se trata.

GONZALO DIAZ



FOTOGRAFIA DE PRENSA LA OTRA FOTO

LA FOTOGRAFIA Y LA COMUNICACION

El primero de septiembre de 1988 se inauguró en la Galería OJO DE BUEY, Pedro de Valdivia 2005, una exposición fotográfica colectiva de cinco fotógrafos de Prensa: Patricia Alfaro, Alvaro Hoppe, Alejandro Hoppe, Héctor López y Claudio Pérez.

La muestra llevaba el título de "LA OTRA FOTOGRAFIA" porque se refería a las fotografías rechazadas por los medios donde trabajan estos fotógrafos. De partida, entonces, la exposición se abría sobre una interrogante que obligaba al espectador a buscar en las imágenes algún indicio que delatara la censura o lo censurable; actitud de facilidad sin duda pues cada cual cree manejar perfectamente los códigos de lo permitido. Pero no era esta la propuesta de la exposición o diríamos mejor Instalación; en efecto, la Sala estaba tapizada por sus cuatro paredes con hojas de periódicos que constituían una vasta trama donde se insertaban las fotografías. El azul de imprenta enmarcaba el espacio virtual.

Cierto, ahora ellas ocupan lugar, aunque no el suyo, las hojas de esos viejos periódicos pero desde un actual que no acontece noticioso. Desde estar en el tiempo del cual ha sido excluido, aunque el tiempo sea anacrónico.

La instalación parecía dar lugar al encuentro de la historia, de la sombra, el olvido y la mirada fotográfica que no inscribirse en el acontecer histórico.

Obstinación del censura volver al lugar denegado, e difícil relación del texto y imagen. Sabemos que la historia de la escritura data de unos 5 mil años y corre de a las necesidades de controlar el atesoramiento del momento determinado con la Sociedad Sedentaria de cultores. Ella surge ligada al poder y conserva hasta hoy la ambigüedad que Roland Barthes llamaba su función criptica. Esconcer a unos y mostrar a otros sigue siendo una práctica corriente de la dominación.

