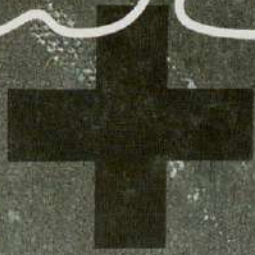


REVISTA DE

AÑO 7 N° 11

ISSN 0716-5870

# arte uc



*Art doesn't wait*



# LA FORMACION DE UN AUTOR VISUAL

Gonzalo Díaz

No puedo hablar de la enseñanza de pintura sin referirme a las dificultades actuales que enfrento en mi propio lugar de trabajo, que es la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. He llegado a pensar que la Universidad de Chile, la Facultad de Artes, no tiene remedio, que ya pasó el punto crítico de la soportabilidad, que ya no hay vuelta atrás, porque cambió el peso específico de la escuela. En 1994 ha comenzado a emerger a la luz pública el deterioro de la enseñanza de arte en la Universidad de Chile. Durante los años de la dictadura pusimos a circular la noción de desmantelamiento; pero hoy, mientras la universidad, considerada en su globalidad, hace esfuerzos por reinstaurar su lugar, la Escuela de Arte manifiesta su total e irreparable deterioro. Lo que digo no es siquiera un análisis interpretativo de la situación, sino simplemente una rápida descripción, y la constatación de un hecho que se manifiesta de manera precisa: este año postuló menos gente que el cupo que la escuela ofrecía, y se matricularon menos de los que postularon.

Según los especialistas en desarrollo universitario, esto es sumamente peligroso. Cuando a un departamento universitario le llega a pasar esto es muy difícil revertir el asunto, sobre todo cuando la causa es el desprestigio de la unidad académica. Esto, ya se ha logrado. El comidillo entre los postulantes es que la Universidad de Chile ha dejado de ser un lugar idóneo para estudiar. Están dispuestos a pagar más y se inscriben en lugares que no tienen el peso que aun tiene, a pesar de todo, la Universidad de Chile; universidades privadas que son muchísimo peores que la Universidad de Chile, pero que como todavía no está comprobada su liviana mediocridad, es un asunto que no adquiere aún dimensión pública.

Evidentemente, por sostener esto recibo el rechazo más

absoluto de la mayoría de la gente que hace clases. Hay que decir que se trata de personas a las que no les interesa el arte; personas que están totalmente desvinculadas del quehacer artístico; ese es todo el problema de la Universidad de Chile.

Hay gente que puede presentar páginas de curriculum.

No valen nada, puesto que representan una acumulación de logros funcionarios, en donde la información sobre la calidad de sus trabajos no queda especificada. Se usa, por ejemplo, un criterio de calificación que no toma en cuenta la jerarquización de los lugares de exposición. Esto es grave, porque vale lo mismo exponer en el MOMA que en una sala de centroamérica o en un instituto cultural de barrio santiaguino. Es la misma manipulación mercantilista que practican a menudo las revistas sensacionalistas. Una artista

que vive en Nueva York, corre la cama de su estudio, cuelga sus pinturas en los muros de la pieza y envía esas fotos a Santiago para que se diga que está exponiendo en Nueva York. Es un chiste de verdad. Alfredo Jaar se indignaba con esto, porque decía que en Chile no se quería saber quién era quién en los lugares de peso del arte internacional. Estas diferencias, en la Universidad de Chile no cuentan para nada. Y ahí uno ve con estupor que profesores sin obra se ocupan de reformular planes de estudio sin siquiera saber definir los problemas que la propia unidad académica padece.

Pero en general, no sólo no son capaces de definir los problemas de la unidad, sino que no definen ni reconocen problemas artísticos. Hay gente que no expone hace años, porque no tienen que exponer; hay ausencia de obra porque las preocupaciones relativas al arte no existen; la gente que hay se dedica a cuidar la pega y a

---

*Por diferentes razones de aislamiento y condiciones compartidas de precariedad, ambos talleres a mi cargo desarrollaban una cierta enseñanza siempre alrededor de la pintura y el cuadro. El cuadro, entonces, como la unidad de campo y de demostración más económica en la enseñanza de artes visuales en Chile. Aceptando y usando esta circunstancia como un mal trabajable y productivizable, o como condición ineludible de producción, el siguiente fantasma, el más recurrente e impregnante fue, y sigue siendo, la cuestión del modelo y las dificultades teóricas en las relaciones de necesidad a que obliga su omnipresencia. El modelo como causa y el cuadro de efecto para el inicio de todos los vicios en pintura. Tenemos, entonces, los componentes y el reparto de un drama: escuela de arte, taller, maestro, pintura-cuadro, modelo, discípulos y transferencia.*

---

juntar años para jubilar en mejores condiciones. Hay un mínimo porcentaje de personas que pueden demostrar una obra y eso lo perciben los alumnos. La ausencia de obra produce el tipo de banalidades, pe-rogrulladas y cantinfleos que se es-cucha en las correcciones de los ta-lleres y en los "informes" académi-cos.

Este cantinfleo es trasladado a las reflexiones sobre el curriculum. En este sentido, hay un gran fetiche. Como gran cosa, se pone de ejemplo la Escuela del Parque. Es fatal, por-

que tampoco era una escuela ejemplar. Aparte de eso, lo que era esa escena, hoy día es inaplicable, está bien inservible, porque es otra la relación del Estado con la Universidad, hoy día. Su historia está llena de contrasentidos y de relatos de conveniencia. Faltan relatos de gente que fue exonerada y que no ha podido volver a la escuela, para que se puedan cotejar las informaciones erróneas que se difunden.

La Escuela del Parque se sostenía, dentro de todo, porque había artistas-docentes, con obra consistente. Allí había otra situación en cuyo seno existía reconocimiento de problemas artísticos. Se supone que una escuela no es un ente perfecto, que está sometido a tensiones en su desarrollo y que por momentos, puede sostenerse sobre la enseñanza y el rigor de unos pocos. La situación se agrava cuando, por ejemplo, hay cuatro o cinco puntales que sostienen la escuela, y al mismo tiempo, sostienen a muchos pesos muertos. Eso es agotador. Yo tengo que hacer normalmente el trabajo de varios otros y estoy llegando a un agotamiento enorme, que es totalmente contraproducente para la docencia y sobre todo, para mi salud mental.

Para mí hoy es muy difícil hacer clases, aunque las clases que hago hoy día son infinitamente mejores que las que hacía hace diez años. Ahora, las condiciones son más

---

*Que en relación con los tipos de fragmentación, se habrá de tener mucho ojo con la historia de las artes. Más exactamente, ojo para una historia de los modos y maneras de representar, mediante una catalogación imaginaria o científica de ese habitual y multimilenario procedimiento. De esta inclinación, Natalia Babarovic hace profesión de fe y sistema permanente en la construcción de su discurso. Respecto de lo mismo, Pablo Langlois ha avanzado en su predilección, amplificando y recomponiendo el estado provisorio en que se encuentran y se ven las obras famosas en toda historia del arte que transcurre en los libros.*

---

grado de atomización estudiantil impide plantear cualquier movimiento en que los estudiantes cristalicen su voluntad de saber. Ya no tienen deseos. Yo diría que actualmente las condiciones institucionales son mucho peores que durante la dictadura. Al menos antes había un desmantelamiento objetivo. Hoy día, no es posible siquiera postular, con la gente que hay, ninguna política de recomposición académica.

Los beneficios que la democracia ha significado para la universidad, en cuanto a recobrar sus estructuras académicas, no se han traspasado a la Facultad de Artes. Más bien, lo que hay, es un traspaso impertinente de los derechos de la vida pública al interior de la universidad que es una sociedad extraña, con jerarquías y castas. Lo paradójico es que la democracia por la que tanto luchamos en el espacio público, en el espacio interno de la universidad ha significado reproducir condiciones que amparan y fortalecen la mediocridad, conduciéndonos a un callejón sin salida.

Esto se manifestó en el costo institucional que tuvo la Universidad de Chile al percibir este estado de cosas. Puso en ejecución un proceso de calificación académica en el que invirtió mucho institucionalmente, obteniendo un resultado desproporcionadamente magro. Este primer proceso midió que la productividad universitaria era

tediosas, los alumnos son totalmente apáticos, no me oponen resistencia alguna, no me aprietan, no me ponen en aprietos, no me contradicen. Además, no me informan; es como hablar con las murallas. Y sin embargo, y a pesar de todo, hay alumnos excelentes, individuos, que no le deben casi nada a la institución.

Si hay algo que aprender del histórico Grupo de Estudiantes Plásticos es que respondían con sus medios a una carencia de la propia enseñanza. Hoy día, el

del más alto nivel. Esto me dio que pensar: o la universidad era magnífica y no nos habíamos dado cuenta, o bien, el proceso estaba formalmente viciado, ya que no pudiendo medir efectivamente dicha productividad, lo que hizo fue consolidar la mediocridad existente. Y aquellos pocos profesores que fueron tímidamente mal calificados, tuvieron la oportunidad de recurrir a la Corte de Apelaciones y pusieron un recurso de amparo y el grito en el cielo. En

verdad, los estudiantes no tienen quien los proteja de esta situación. Quienes debieran presentar un recurso de amparo son ellos, porque no se merecen recibir una educación artística como ésta.

En medio de todo esto, uno se enfrenta con el taller que le toca dirigir, que es una isla inorgánica en medio de esta chacra. Teniendo en cuenta el tipo de preparación con que llegan los alumnos a tercero y cuarto año, la pelea que tengo que dar consiste en desescolarizar a los estudiantes de pintura. En definitiva, hacerles entender que lo que ellos están haciendo es estudiar arte, en primer lugar, y en segundo lugar, que eso lo hacen por medio de la práctica de la pintura. Esta práctica es un trabajo intelectual complejamente estructurado y que no se resume en pintar cuadros. Pintar cuadros es lo único que resulta del tipo de enseñanza que reciben antes de llegar a mi taller.

De tal manera, así como yo encaro mi docencia, los asuntos que tengo que tratar en el taller de pintura son asuntos que tienen que ver con la literatura, con la retórica, con la lingüística, con los sistemas narrativos. No se trata de que tengan cursos de todo eso. En fin, podrían tenerlos, en función de la postulación de una poética del taller de pintura. No se pinta desde la carencia de información histórico literaria. Hay un acceso oblicuo a la teoría del arte que se ve potenciado por el estudio de algunos textos duros de la cultura occidental.

---

*Que el fragmento, se decía, único procedimiento analítico de producción, tiene la extensión exacta de lo que seamos capaces de mantener como visión en la mirada. Saberlo incluye también una destreza grácil en los diferentes modos y maneras de suturar esa constante interrupción de la realidad. Que la fluidez o solidez del tratamiento discursivo de reparación, la extensión que una voluntad de gestión puede cubrir, es propiamente el estilo, síntoma de la anunciación del autor.*

---

Pienso en la utilidad de leer Aristóteles o Platón, no en una perspectiva idealista, sino desde un cierto empirismo retórico, para abordar la cuestión de la mimesis; en lo estructurante que sería para un estudiante de pintura saber teoría musical, la forma sonata, por ejemplo, y todo lo que eso implica en relación a las nociones de hilación y juntura de partes.

Otro ejemplo es el abordaje de la noción de descripción naturalista. No puede haber conciencia de ello, si no hay un conocimiento crítico del siglo dieciocho. No hay descriptividad sin escenificación teatral. Diderot sería un autor obligado, como documento para certificar su acceso al taller. Suena a algo así como un chiste, pero es absolutamente cierto. Con Diderot comienza la crítica de arte desde las obras.

Otro problema es el de la relación del artista con su modelo. Cuando se pintan cuadros, literalmente hablando, los estudiantes no entienden lo que esa relación significa. Solo creen tener en la cabeza el modelo de la tarima y no se dan cuenta que ese modelo ya está sobredeterminado por otros modelos. Que en verdad, la tarima es una escena originaria de la pintura, donde se pone a prueba la especularidad del sujeto. No se ha reflexionado suficientemente lo que significa esa escena ni lo que involucra esa disciplina de realizar un rito de retención gráfica o de control húmedo de las formas. En esa construcción, en ese desplazamiento, lo que se pone en juego es una política de la mirada.

Pero la escena de la tarima es una subescena al interior de la escena general del taller, entendida como una caja de velocidades con el embrague adecuado a la potencia que desarrolla, en la que es posible cambiar la marcha, revolucionar la marcha de conexiones que permiten concebir el taller como escena de realización y actualización de una poética de las artes visuales, donde estos

problemas y muchos otros adquieran prácticamente el valor de unos tropos, de una figuras de lenguaje. Solo así se puede construir un taller de pintura como un taller de análisis de la producción de obra, que haga que el tipo que está parado frente a su propia producción, concientemente, presentemente, vivamente, analíticamente, no se duerma trasladando como burro un modelo que tiene delante de los ojos.

Es preciso combatir la ingenuidad del ojo de los estudiantes, que en el fondo no es más que la repetición de la ingenuidad de sus enseñantes. Ellos dicen que reproducen lo que ven delante de ellos, cuando lo que debían aprender es a cegarse. Hay un texto fundamental que debía ser un eje de lectura en el taller: estudio de Diderot sobre los ciegos, "para uso de los que ven". El reverso necesario de la política de la mirada es el estatuto de la ceguera como política de reversión de la visibilidad.

Los talleres son, en la actualidad, un remedo de maquiación expresionista donde el expresionismo estudiantil es un síntoma del desmantelamiento formal de la enseñanza en su conjunto. Por ejemplo, se manejan como recetario que los expresionismos estiran la figura, le ponen rojo donde no hay, empastan, chorrean dejando zonas libres donde se aprecia, en el fondo, la huella del matado de tela; en fin, cocina rápida. Lo curioso e interesante de este asunto es que se manejan siempre en un doble régimen: por ejemplo, expresionizan la figura humana pero no expresionizan los demás objetos. Se cargan la figura, la charquean, en cambio, son extremadamente académicos con la representación de los objetos. ¿Qué decir de la enchuecadura del cuerpo humano?. La enchuecadura del cuerpo humano es algo muy especial porque todo espectador de pintura es un cuerpo humano y todo cuerpo tienen experiencia de sus proporciones.

A lo anterior se agregan las nociones librescas sobre el color y la composición, sobre la forma y el espacio. En

---

*Que la estructura formal e ideológica del cuadro, se aventuraba, es dionisiaca y apolínea respectivamente, y que es en relación a ese presupuesto delirante que se puede recién entender, en pintura, la noción de fuera de cuadro no referida exclusivamente a los temas. Como corolario de esta fórmula, se pensaba pulir la piedra angular de toda pintura culta posterioral siglo XVI, la cuestión de la media tinta. Su función, su energía real en toda pintura, siempre como advenimiento de algún fuera de cuadro, un principio de realidad en la abstracta construcción de lo ilusorio.*

---

ese sentido el curriculum es absolutamente esquizofrénico, porque es diseñado por profesores funcionarios que carecen de obra plástica consistente.

Para hacer mi enseñanza debo combatir esa noción curricular. Lo que me interesa que mis alumnos trabajen es la noción de autor. La carrera debiera estar orientada a hacer de cada estudiante un autor. Una vez que se es autor, da lo mismo que pinte, que haga video, que haga fotografía, etc, porque es

un artista formado, que manipula materiales de acuerdo a la lógica y al pensamiento artísticos.

Ahora bien: en la enseñanza hay siempre una práctica más hegemónica; el núcleo cultural es generalmente la pintura. Eso depende de la coyuntura de formación de escuela. Supongo que eso explica que en la Universidad Católica se hable del grabado como práctica hegemónica de enseñanza.

La hipótesis que pongo en operación es que se pudiera considerar a la pintura como la lengua madre de las artes visuales, o decir que es una buena lengua madre para las artes visuales así como el alemán para la filosofía. Esta me parece ser una buena proposición metodológica. Podría, en otra condición, ser la escultura, dependiendo de las condiciones formales de su reproducción; es decir, de la manera de replantear sus problemas de constitución; una enseñanza de escultura que no estuviera centrada en la artesanía y en la ferretería.

Insisto como enseñanza en la formulación de una poética de las artes visuales que permita una convención común de la producción de obra. Para poner en práctica un modelo de este tipo se necesita una gran fortaleza en las relaciones de la historia del arte; de una historia del arte para la producción de obras.

A mi entender, se requiere de una historia del arte que sea una historia de los problemas del arte. Entonces, ¿cómo definimos un problema de arte? Los problemas

contemporáneos son los problemas de siempre, resumen y repotencian la historia del arte con apoyos disciplinares que hasta hace cuarenta años eran impensables. Un estudiante debiera entrar a estudiar esas cosas, esos problemas de arte, atravesados por la lingüística, el psicoanálisis, la iconología, la retórica; lo único que tendría derecho a practicar sería un taller de dibujo, considerado eminentemente como taller de análisis visual. Solo así estructurarán su cabeza, pero a partir de una propuesta nuestra, de obra, de obra docente. Es la única manera que el curso específico de color tenga un soporte de recepción determinada.

Estoy absolutamente de acuerdo con Balmes cuando se refiere al tiempo lento de los talleres. La cocina, considerada en su condición materialista, es decir, atenta a la lógica de sus determinaciones tecnológicas, hace que los tiempos se retarden, justamente, para cuajar la paciencia del medium. Esta paciencia es una práctica de reproducción oral de los discursos sobre pintura que debiera repotenciar la noción de taller en contra de la noción de curso. Los cursos son instrumentales, monográficos, especulativos en el tiempo corto. En cambio, la utilidad del taller se demuestra en su condición de acumulador de las energías sobrantes de los otros miembros de este. Se trata de un lugar en que "pastan" ocho, diez, veinte personas. Se produce entre ellos una intersección de los excesos de energía que puede o no puede ser reelaborada por el otro que está al lado. Es la única oportunidad en la vida en que se verá enfrentado a tal interlocución y lectura, porque después, como artista profesional, si llega a constituirse como tal, se va a su taller y tiene conexiones esporádicas con otros artistas. Se da una vez en la vida que uno pinte al lado de diez otros tipos. Esto es lo fundamental. El maestro se privilegia porque los alumnos producen interlocución cuando este señor tiene la autoridad que le da su obra, y esa autoridad es la condición de sus exigencias, en el rigor, en la capacidad de resolver problemas, etc. En ese caso, el profesor del

---

*Que la calidez o frialdad de un color - de un frotamiento cromático- no es nada en sí, no es propiedad, sino sólo circunstancia de campo.*

*Que la única dificultad de la representación pictórica, - también dibujística, su único enemigo- es el Nombre de las Cosas, o las cosas presentándose al entendimiento sin la gravedad y la filiación del punto de vista.*

---

taller es el lector privilegiado, es la síntesis del público más exigente, porque en el fondo es el público aspirable, es el lector cooperante de primera categoría. La pintura no es una robinsonada, es una relación social compleja que se conecta de inmediato con la línea eléctrica de su propia historia.

Se trata, pues, de definir la actividad de un tipo, el profesor, que les lea sus obras, desde su obra como vara; que les estructure la confusión que tienen; para eso sirve un profesor de taller; para leer los malos cuadros de los alumnos. Es una tarea más difícil aún, leer malos cuadros. Para saber que son malos cuadros es preciso una plataforma de obra consistente, a partir de la cual se pueda hacer la distinción entre una actitud autoral y una actitud que no logrará ser jamás autoral. Porque ocurre que una escuela de arte le proporciona a los estudiantes un certificado que no les garantiza su condición de artista; dicha condición es una conquista autoral, institucionalmente refrendada por el espacio en el que su obra inicial se inscribe.

Mi distinción entre artista y autor es puramente coyuntural y está referida a la escena nuestra. Tomo la noción de autor de la crítica semiológica francesa, que la produjo para distinguir el "cine de autor" respecto del cine de los productores. Actualmente, en la escena de los medios, la noción de artista ha sido convertida en una payasería. Prefiero hablar, en la producción de enseñanza, de la categoría autoral, para densificar las exigencias artísticas del espacio plástico. •

*El presente texto ha sido editado por Justo Pastor Mellado a partir de la entrevista que realizó a Gonzalo Díaz, a propósito de este dossier. El texto fue revisado por Gonzalo Díaz, quien además propuso intercalar en el corpus tipográfico de la versión final, fragmentos de "Afán de desencuadramiento", texto que en noviembre de 1993 escribió para el catálogo de la exposición de Natalia Babarovic y Pablo Langlois en la Galería Gabriela Mistral, del Ministerio de Educación. l*