



Federico Galende

Vanguardistas, críticos y experimentales

Vida y artes visuales en Chile, 1960-1990

ediciones / metales pesados

Este libro fue posible gracias al proyecto Fondecyt 3120017

Registro de la Propiedad Intelectual N° 240.045

ISBN: 978-956-8415-67-9

Imagen de portada: Monumento editado, serie: Escena mitológica. Andrés Durán.

2014. Cortesía del artista. www.andresduran.cl

Diagramación y corrección de estilo: Antonio Leiva

Diseño de portada: Carola Undurraga

© ediciones / metales pesados

© Federico Galende

ediciones@metalespesados.cl

www.metalespesados.cl

José Miguel de la Barra 460

Teléfono: (56-2) 2632 89 26

Santiago de Chile, julio 2014

Impreso por Salesianos Impresores S.A.

Federico Galende

*Mis maestros académicos
a Roberto Latorre y a Diego Pérez*

Vanguardistas, críticos y experimentales

Vida y artes visuales en Chile, 1960-1990

ediciones / metales pesados

Índice

I. Matta, el excéntrico	9
II. La vida en abstracto	51
III. De cuando soñar no era todavía del todo inútil.....	79
IV. El domingo de la historia	121
V. Cuerpos.....	189
VI. La <i>cuisine</i> visual, una experimentación sin vanguardia.....	219
VII. Destrucción y preservación de las pirámides.....	283

IV. El domingo de la historia

Gonzalo Díaz es uno de los artistas que tiene el privilegio de ganarse una de esas becas, pero no es el único ni comporta lo suyo ninguna excepción. Acaba de fundar, junto a Milan Ivelic, Eduardo Garreaud y Fernando Sáez, el Instituto de Arte Contemporáneo de la plaza del Mulato Gil, un pequeño centro de enseñanza con el que buscan reemplazar la empobrecida vida académica de la universidad, donde mandan generales analfabetos de la Marina o de la Armada. Lleva un par de años dictando el Taller de Pintura de la Universidad de Chile (que hereda de Adolfo Couve, quien comienza a dedicarse a la literatura) cuando un tal Kurt Herdan, un pintor mediocre que pasa directamente de dar clases de dibujo en una escuelita municipal de Talca a dirigir la Facultad de Artes de la Universidad, lo llama para mencionarle que Amigos del Arte está entregando unas becas y que no estaría mal que él partiera a Italia. La oferta es tentadora: se trata de dejar un país en el que los destinos de las arcas públicas de la enseñanza artística los manejan maestros de escuela cercanos a los generales del Ejército, como Kurt, por otro en el que comenzó nada menos que el Renacimiento. Ni siquiera otro país, otra ciudad, porque el destino es Florencia.

Un par de semanas más tarde, Díaz está reunido con un alto ejecutivo de Amigos del Arte; el ejecutivo lo atiende en su oficina, está apurado, tiene una chequera y un bolígrafo en la mano. «Bien, bien, ¿de qué cifra estamos hablando?». «Dos mil por mes», dice Díaz, quien iba por mil pero tiene en una milésima de segundo la astucia de duplicar la cifra en el camino. El ejecutivo firma el cheque, le dice que después les pague la beca con un par de cuadros y sale apurado. Dos mil dólares es simplemente una fortuna, más aún si le suman los otros siete mil dólares que la Colocadora Nacional de Valores acaba de entregarle por el premio que gana con un tríptico que se exhibe en el Museo Nacional de

Bellas Artes. El dólar sigue a 39 pesos, él parte rumbo a Florencia con todo ese dinero, el tríptico con el que gana el premio y que deja en el museo en 1979 tiene un título premonitorio: se llama *Los hijos de la dicha*.

La casa está en el Duomo, en la via di Camporeggi, tiene un pequeño taller y un café vidriado en la esquina en el que sirven un perfecto *espresso* italiano. Si después de darle un par de sorbos y pagar la cuenta se mueve en una dirección, ve a Tiziano en vivo y en directo y ve el rosa de Tiépolo si se mueve en la otra. No le quedan lejos ni la Galeria della Accademia ni la Basílica de Santa Croce ni el Palazzo Vecchio ni nada lo priva de pararse en cualquier cuadra a comprar telas, pomos, pinceles, bastidores. De aquello a lo que alude el tríptico que antes de partir a Florencia ha dejado en el MNBA no encontrará nada a su regreso, cuando dos años más tarde baje del avión para encontrarse con que «los hijos de la dicha» lo han despilfarrado todo y tienen al país en la quiebra, pero al menos se ha llevado consigo algunas de las imágenes que vaticinan con claridad, como aquellos cuerpos de Dittborn de los que sus manchas son la memoria, que en Chile hay una clase dispuesta a hacerse rica a cualquier precio. Las imágenes son las de los cadáveres de esos quince obreros que el 30 de noviembre de 1978 son hallados en los hornos de Lonquén, sepultados clandestinamente bajo camionadas de cemento.

En realidad lo que se ha llevado son más bien los recortes de la revista *Hoy*, las páginas ampliadas con las fotografías de esos cadáveres y los reportajes que Abraham Santibáñez, subdirector de la revista, había puesto a circular por entonces. Las ha prendido con alfileres al muro de su taller, donde no están solas, puesto que al muro del taller se lo reparten con varias imágenes en las que aparece la silueta dibujada de una chica que parece tener buena

cintura a pesar del delantal que cubre sus caderas. La chica sonríe con ternura, con un dejo de inocencia incluso, es una conocida de Chile que est a en todas las casas porque ilustra desde hace d ecadas el envase de un lavavajillas: es la chica del Klenzo.

Otra vez una proyección doble, en este caso no la que se suscita entre el dibujante que curva su cuerpo sobre la silla y el pintor que lo endereza sobre la tela en blanco, sino la que se da entre los cadáveres desdibujados de esos obreros, amasados como una materia inerte por el desprecio del poder y la impiedad del tiempo, y los planos a distinta altura de esa chica bien delineada que sonríe siempre de la misma forma ante la cámara imaginaria de quien la dibuj  un día a mano alzada sobre la etiqueta de un lavavajillas.

La silueta aporta el diferencial: es lo que en un grupo de imágenes, la de los obreros desdibujados entre sus harapos, se ha perdido resaltando, de modo exagerado, en la otra: la de la chica afinada en su cintura. Por eso son imágenes que presentan entre sí contrapuntos muy fuertes, muy acentuados: si tuvieran que ver con el arte, si Díaz ha pensado en algún momento en ponerlas en relación con ese asunto, en un caso la vida exhibe ante el arte el curso cotidiano que las otras imágenes detienen abruptamente.  En qué otro aspecto tendrían que ver?  Por qué Díaz las ha puesto unas al lado de las otras? A lo mejor falta una imagen que medie, la imagen de un tercero.

Lo más próximo a esa imagen es la que compone la gráfica de un conocido obrero forzudo y bonachón que en Chile ilustra desde hace años los sacos de cemento Polpaico. Es sin duda la contraparte gráfica de la chica del Klenzo. El obrero no sonríe, pero est a a punto de hacerlo, las comisuras pronunciadas expresan un cierto regocijo, algo en él nos anuncia la alegría del trabajo. En eso se parece a la chica del Klenzo. Perseguidos por el

jabón o el cemento, esos rostros nos dicen que no hay nada más natural en el mundo para ellos que emplear esos materiales si es necesario hacerlo. Es para lo que están preparados. Es lo que dicen esas imágenes: que las amas de casa lavan la vajilla, que los hombres usan el cemento para construir, que nada ni nadie debe vivir donde no se le ha permitido.

Pero entre ambos dibujos también hay una diferencia: la chica del Klenzo sostiene delicadamente en su mano el envase del lavavajillas en el que ella misma aparece sosteniendo delicadamente el envase del lavavajillas en el que ella misma aparece, y así hasta el infinito. Es una *monada* de chica. El obrero, en cambio, soporta en su brazo derecho el peso infernal del cemento, pero el cemento no se ve. Se supone que lo soporta. Se supone que los obreros son fuertes, que son capaces de soportar con un solo brazo el peso del cemento y que, si son capaces además de soportar el peso opresivo del mundo, nada les cuesta mantener a una distancia de su cabeza ese material que amaga con derramarse y sepultarlos. Es una imagen bisagra: los cuerpos de los obreros acribillados nos conducen a pensar que cuando los diseñadores gráficos de Polpaico concibieron esa imagen elemental, reverso viril de la chica que sonrío en el estuche de jabón, no calculaban que algún día el cemento sería el panteón para los trabajadores que estaban confinados a usarlo.

Ahora, Díaz los contempla en la soledad de su taller en la *via di Camporeggi*, turna varias veces los ojos entre unas imágenes y otras, no es la mano de Dittborn sino su mirada la que va y viene entre esas instantáneas en las que el horror de los planes de un gobierno de salvajes convive con la paz cotidiana de un líquido al que la ama de casa acude a la hora de lavar los platos. Sabe que en esa conjunción hay algo, pero aún no sabe qué. Deja por un rato que las imágenes trabajen por él: el dato brutal de la historia

se anuncia en el ritual cerrado de una cocina. Entonces, la ama de casa hacendosa que la chica del envase incentiva cierra la llave, aparta de sí el jabón, se seca las manos: se ha enterado de que los desaparecidos no son «presuntos». ¿Cómo anuda ahora los rostros afligidos de esos obreros —que alguien ha enterrado bajo el cemento como lo hace un perro con sus huesos— con el retrato imaginario de los subversivos que se han largado del país? De lo que la ama de casa separa los ojos es de la rutina de ese envase que la invita a seguir fregando, a concentrarse en la loza. La chica sonrío a solas, pero ya nadie la mira. A la señora de la casa se le ha revelado un secreto.

¿Un secreto? Las reformulaciones artísticas a partir de las cuales Dittborn y Díaz entran en relación con la vida a partir del golpe de 1973, mantienen, partiendo de un problema en común, consistente en que el arte ya no es como en la época de Signo un dispositivo de liberación de la existencia o la siembra de la que nacerá el «hombre nuevo», sino, a lo más, una cifra que testimonia acerca de la catástrofe, múltiples diferencias. Entre esas diferencias cabe reparar en la siguiente: Dittborn parte del «cuerpo que mancha», mientras que Díaz lo hace del «secreto que se retrasa». Sus operaciones artísticas apuntan a algo similar, como lo prueba el hecho de que a la historia de la pintura chilena uno la revise a partir de una obra que se titula «Delachilenapintura, historia» y el otro desde una que se titula «Historia sentimental de la pintura», pero en el caso de Dittborn los núcleos fuertes de memoria que a la representación se resisten tienen siempre un indicio en el cuerpo, siendo que en el de Díaz esos mismos núcleos tienen una forma vaga o espectral.

Que Dittborn consulte el *Reader's Digest* mientras Díaz lee a Lucrecio o que Dittborn juegue con las academias baratas que

enseñan a dibujar por correo mientras Díaz contempla la pintura de Tiziano o que Dittborn tire pasta de zapato sobre los moldes de la prensa obrera clandestina mientras Díaz dicta sus clases desde el Taller de Pintura de la Universidad de Chile o que uno vaya al pop mientras el otro se dirige a interrogar los grandes mitos del clasicismo no es quizá lo más importante. También lo es, por supuesto, pero quizá no tanto como el hecho de que ahí donde uno hace todo para desnudar en el proceso las piezas que pueblan el secreto del arte, el otro se retrasa en relación a ese secreto que en alguna parte de sí mismo funciona como un pensamiento.

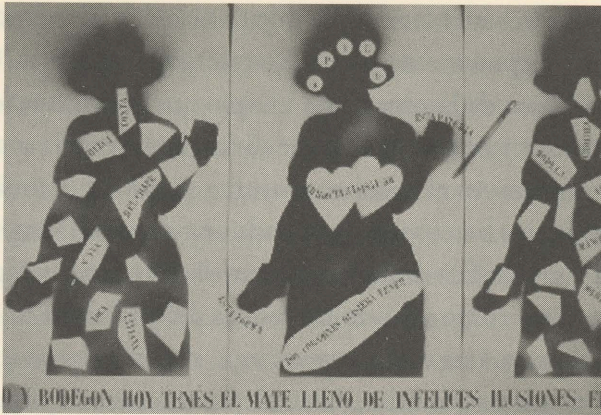
Basta con comparar las dos casas: en la que queda en el barrio de Los Dominicos, donde se ha encerrado a dibujar, a Dittborn no se le revela nada sino que es más bien él quien hace el revelado de esa forma artística que ahora despieza pacientemente sobre el papel haciendo ir y volver su mano, mientras que en esta otra en la que Díaz se instala a su regreso de Florencia, son las imágenes que estaban prendidas al muro de aquel taller en Italia las que se descargan en una revelación. Él mismo se encarga de decirlo. Lo dice así: «En esta casa, el 12 de enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz el secreto de los sueños».

Proceso y revelación son en el arte figuras opuestas: el *proceso* trata de revelar por medio del trabajo mecánico o manual el misterio que en la forma artística se ofrece (como cuando Brecht manda a levantar los telones para que el público vea que detrás de ellos no hay magia sino trabajo); la *revelación*, en cambio, actúa a partir de descargas que el tejido silencioso de una actividad ha desplegado sin que la conciencia lo note. Esto no significa a la vez que no haya proceso en la trastienda de una revelación y viceversa: una revelación en el proceso. Lo que cambian son las intensidades.

Sucede con *El proceso* de Kafka, donde todo lo que alguien cree estar eligiendo no es más que su condena y donde por lo mismo alguien puede experimentar una profunda sensación de extrañeza en un medio en el que se desempeña cotidianamente. Elegir desnudar o retrasar el acto de hacerlo en Kafka vendría a ser lo mismo. Y resulta que ahora en Chile estamos en el mundo de Kafka: Dittborn es el personaje central de *El proceso*; Díaz, el de *El castillo*. En ambos casos sus trabajos visuales se inician, como el acto de escribir en Kafka, cuando entran en relación con una causa perdida, no importa si la del tribunal o la de ese castillo inmenso que está al otro lado del puente. Es la torsión de la matriz utópica del arte que iba a cambiar los esquemas de la vida la que se impone.

Dittborn lo sabe desde el momento en que se encierra en aquella casa a simular la espera de un llamado —el de *su* organización, que jamás le llega y ha cobrado una tenaz forma abstracta— mientras castiga su columna vertebral realizando esos dibujos que se parecen a los jeroglíficos que un prisionero ha ido inscribiendo en los muros del calabozo a lo largo de los años. Díaz, por su parte, acaba de regresar de Florencia y cuando se presenta como corresponde en su lugar de trabajo, la Facultad de Artes, se da cuenta de que no reconoce prácticamente a nadie y en cambio se encuentra con un desfile de funcionarios peinados a la gomina y con lentes negros que en cada ocasión le solicitan que por favor regrese al día siguiente para entrevistarse «en persona» con el nuevo director.

El nuevo director es un técnico agrícola que se acuesta con la hija del dictador y preside la Facultad de Artes desde una oficina que resguardan dos secretarios bien terneados: son ellos quienes se complacen en informarle que una vez más el director no lo atenderá. La jornada se la han rebajado a la mitad, no recibe ninguna explicación y con el poco dinero que gana compra un poco de papel de algodón, unos tarros baratos de esmalte industrial,



diluyente, un lápiz, timbres de goma y se pone a trabajar en la mesa de comedor de su casa. Las láminas las hace a mano, las fotocopias las amplía por pedazos en el kiosco de un vecino; y con el tiempo se encuentra, como antes Dittborn con los dibujos de «Delachilenapintura, historia», que tiene un buen alto de láminas. Se las muestra un día a Nelly Richard; Nelly Richard lo invita a exponer en Galería Sur, Providencia con Manuel Montt, en el piso que está arriba de la mueblería.

Galería Sur tiene dos salas: una iba a ser ocupada por las láminas de Díaz y la otra por una exposición de Gallardo. Gallardo se retira de la exposición a último minuto y a Díaz le quedan ambas. No sabe qué hacer, no sabe cómo va a llenar los dos espacios. Pero se acuerda de algo: *la chica del Klenzo*, la del lavavajillas, la imagen de esa chica que lo ha acompañado en la soledad de su *tour* por Florencia y que se ha convertido ahora en su *Madonna*. Es la *Madonna* de Chile. Arma una larga huincha de papel con una secuencia de trípticos que contienen la figura de la señorita, la huincha recorre los muros de la sala, abajo viene un texto hecho con timbres de goma. Es la primera instalación de Díaz.

Esa primera instalación procede por vía de varios cruces: una invitación a exponer, una sala vacía que hay que llenar, una sobreacumulación de láminas, una imagen que lo acompaña desde hace años sin encontrar su sitio. Se diría que «Historia sentimental de la pintura» es el nombre póstumo para una reunión entre los movimientos heterónomos de cada una de esas circunstancias. Eso es lo que significa decir que una revelación tiene siempre algo de impersonal, como cuando las células del abdomen de una luciérnaga chocan, tras rozar una enzima, con el oxígeno y causan la reacción química de la luz. Una célula, una enzima y el oxígeno bastan, si se encuentran entre sí, para que la luz se haga a espaldas de la luciérnaga que sin embargo la carga. El pensamiento visual de Díaz tiene algo de eso.

Algunos años más tarde, cuando lo inviten a exponer en Galería Ojo de Buey, las imágenes dolorosas con los obreros de Lonquén, que siete u ocho años atrás ha pinchado con alfileres a un costado de la *Madonna* de Chile en su taller de Florencia, cobrarán por fin la forma de una obra. Nury González acaba de regalarle la *Obra completa* de Freud, uno de los tomos reposa sobre la misma mesa del comedor donde se había sentado a realizar las láminas de la *Historia sentimental*, está solo y lo abre al azar justo en la página en la que el padre del psicoanálisis le pregunta a su amigo Fliess, mitad en broma mitad en serio, si en esta casa desde la que ahora le escribe habrá algún día una placa de mármol recordando que un 12 de junio de 1895 le fue revelado allí el secreto de los sueños. «Allí» es Bellevue, la Villa de Bellevue, a unos kilómetros de Kahlenberg, donde Freud tiene su casa de veraneo.

«¿Crees tú realmente que algún día habrá sobre esta casa una placa de mármol en la que se lea: “En esta casa, el 24 de julio de

1895, le fue revelado al doctor Sigmund Freud el misterio del sueño?»». ¿Por qué Freud se permite hacer una pregunta como ésta? En realidad es muy joven, está confundido, todavía evidentemente no sabe si ha descubierto el misterio de los sueños o está soñando con que ha descubierto un misterio. A eso parecen referir los signos de interrogación que ha situado a uno y otro lado de la frase. Cuando el 12 de junio de 1900 envía la carta a Fliess, en el contenido de lo que escribe habita el fantasma de la negación. Son ya siete meses, siete u ocho meses los que han corrido desde que tuvo la ocurrencia de publicar un libro haciéndose cargo de esa revelación y la editorial de Franz Deuticke, que imprimió apenas seiscientos ejemplares, no ha vendido siquiera la tercera parte. El libro se titula *La interpretación de los sueños*, vender el resto de los ejemplares le llevará a Franz Deuticke casi una década. Por eso se ve Freud obligado a esta humorada un poco presumida, una humorada de la que se arrepentirá treinta años más tarde, cuando su libro empiece a venderse como pan caliente y tenga el infortunio de enterarse por boca de una princesa de que esa vergonzosa epístola con Fliess, que ahora es parte de la prehistoria del psicoanálisis, ha llegado a manos de un extraño mercader que la liquida a un buen precio. ¿Quién puede pagar ese precio? A Freud, un pequeño judío vienés, el dinero no le alcanza, pero hay un problema: sí le alcanza a la princesa.

La princesa es una oveja negra de la familia Bonaparte, bisnieta del mismísimo Napoleón, se llama Marie. Marie se había analizado tiempo antes con Freud y el favor supo devolverlo depositando a los pies de su salvador una considerable porción de su fortuna, gastando un dinero que no le importaba pero que le permitía seguir reinando, ahora también en el campo del psicoanálisis en Francia. Los regalos no son baratijas; son jarrones griegos

auténticos, buscados por los museos de Grecia o directamente en el comercio de Atenas, estatuillas de colección, perros chow-chow (los predilectos del doctor) o cigarros lujosos e inhallables. Pero el problema persiste: la princesa ha tomado la decisión de comprarle las cartas al mercader.

El año es una vez más 1936 —el mismo en el que un joven Lacan desembarca en Marienbad para dictar una conocida conferencia sobre el Yo ante el estadio del espejo— y la princesa anuncia a su anciano regalón que comprará las cartas. Freud le responde de inmediato: «Nuestra correspondencia era tan íntima como se lo puede usted imaginar. Siento solamente el gasto que le ha ocasionado. ¿Me permite que le pague la mitad? No quisiera de ningún modo que llegaran al conocimiento de la, según le llaman, posteridad, ni siquiera en parte». La princesa le responde con el monosílabo de otro príncipe: le dice «no».

Freud toma distancia de la princesa; en cuanto al príncipe, lo conoce bastante bien: es Hamlet. Hamlet es un príncipe rebelde. Pero en realidad Freud prefiere inducir que se trata de una víctima más del complejo de Edipo, una víctima que sueña durante la noche el deseo que el día le impide llevar a cabo: matar al padre. De ahí que diga «no», que se resista a vengar esa muerte. A lo largo de su obra Freud lo citará treinta veces, pero la primera vez que lo hace es justamente a propósito de una carta que envía a Fliess dos años después de aquella otra en la que lo consultaba por la condición póstuma de sí mismo. La carta es del 21 de septiembre de 1897. Freud cita allí un pasaje que no pertenece a la obra de Shakespeare: dice que en el acto V, escena II, Hamlet exclama *to be in readiness*. La frase que Hamlet pronuncia en el acto V, escena II, es *the readiness is all*. Freud no advierte el equívoco pero, como si fuese parte de un lapsus, invierte dos renglones más abajo

la frase correcta: «La disposición no es todo (*the readiness is not all*); ¡era tan hermosa la perspectiva de eterna fama y de seguro bienestar, la plena independencia, viajar, ahorrarles a mis hijos las graves preocupaciones que malograron mi propia juventud!... Todo eso dependía de que la histeria quedase resuelta. Ahora tengo que acostumbrarme de nuevo a callar y a ser humilde, a preocuparme y a ahorrar, y al decir esto me acuerdo de uno de esos cuentecitos que tengo en mi colección: “¡Quítate ese vestido, Rebeca, que la boda terminó!...”».

El entusiasmo que apenas dos años atrás lo había arrojado a conjeturar que un día en Bellevue se rememoraría la revelación de su gran secreto ha virado y ahora, dos años más tarde, Freud escribe a Fliess: «Permíteme que te confíe sin más dilaciones el gran secreto que se me ha revelado: ya no creo en mis neuróticos». El gesto omnipotente del obrero de Polpaico tiene su verdad siniestra en los sepultados de Lonquén; los sueños revelados de Freud encuentran su contracara en la revelación de que en realidad no hay ningún sueño. «A veces, cuando miro el horizonte —escribió Sebald—, pienso que ya todo ha muerto».

¿Será verdad que todo ha muerto? Si Freud quiere quemar esas cartas que la princesa ha pagado de su propio bolsillo, es porque espera que los borradores de éstas sean suplidos por esa placa de mármol que las autoridades de Viena se demorarán ocho décadas en instalar. Lo harán recién hacia finales de los años ochenta, por la misma época en la que Gonzalo Díaz abra el libro de Freud al azar en esa página premonitoria para leer el borrador que la placa de Bellevue acaba de dejar fuera del mármol: si para el segundo aquella revelación no es nada sin la condición póstuma que vendrá a darle su correspondiente inscripción, para el primero la inscripción póstuma de lo ocurrido en Lonquén no es nada comparada

con la revelación de lo que allí tuvo lugar. La inscripción de la revelación adopta en Díaz la dolorosa revelación de que ya no hay nada que hacer con la inscripción. Son quince cadáveres, quince cadáveres que no bastan de ningún modo para decir que los desaparecidos acaban de aparecer. Lo que dicen es otra cosa: dicen que acaba de aparecer que este país está repleto de desaparecidos, que este país es una nave de cadáveres que, camuflados, forman parte de sus muros y sus suelos y sus cielos rasos, que de ahora en más por dondequiera que uno vaya se topará con ellos. La revelación es el comienzo de un fin, es el comienzo del fin del sueño de la República, es el fin de la desaparición como «presunción».

Praesumptio-nis: la palabra tiene su doble raíz en el derecho romano y en el derecho canónico. En el primer caso remite al derecho eficaz de algo o alguien a mantener su inocencia, a preservarla o a presumirla mientras no se pruebe lo opuesto. Presunto es aquel de quien lo que es no se ha demostrado en modo alguno todavía. En el segundo caso remite a todo lo contrario: remite a la ferviente convicción que alguien tiene de que se salvará a sí mismo sin contar con ninguna gracia divina, apoyado en su propia fuerza, sin ningún dios que lo ampare, como el alegre obrero de Polpaico. Presumido es en este segundo caso aquel que considera que una revelación es capaz de prescindir de la gracia sobrenatural. Si se juega un poco con las dos raíces del término, entonces se concluirá que Freud «presume» de la misma revelación que para Díaz marca el cese de la «presunción» como tal. Por eso, el primero anhela para su revelación la materia eterna que el segundo trata de tornar permeable.

Gonzalo Díaz, dicho de otro modo, trata de tornar permeable el mármol de la Villa de Bellevue sometiendo su inscripción a una reproducción en serie primero y destrozando con un martillo después el vidrio que la recubre. Cada vez que rompe uno de los

vidrios menciona el nombre propio de uno de esos muertos enterrados en los hornos de cal. Los muertos conducen la materia eterna del mármol a tornarse maleable, son muertos que precipitan el mármol a la época de su reproductibilidad técnica. Por eso, en los muros de Galería Ojo de Buey ha colocado el artista catorce cuadros idénticos reproduciendo, con un mínimo de variación, la oración de Freud. La variación refiere a la fecha y al nombre propio. El número de cuadros envía a las estaciones del vía crucis. En cada uno de los cuadros se lee lo siguiente: «En esta casa, el 12 de enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz el secreto de los sueños».

El secreto de los sueños del que habla el artista reside sin embargo esta vez, como en la arquitectura que Speer proyectó en otro tiempo para Hitler, en el nudo que articula, como conviene a la imaginación del paranoico, el goce de quien construye un orden total con la destrucción de quienes lo conforman. Se revela el secreto de que de ahora en adelante la arquitectura del orden no requiere de ninguna vida: la casa es un sepulcro. Lo es sin que importe mucho ya si la revelación es la de una oración en la piedra o la de esas arcas de cal que los hombres excavan. Canetti dice que por eso Hitler se entusiasmó tanto con las pirámides, porque la muerte constituye el más arbitrario y, al mismo tiempo, más completo de todos los sistemas del orden.

El mármol de la Villa de Bellevue es un horno de cal en desuso desde donde afloran frases que ya son cadáveres. Es «el secreto de los sueños».

Durante la noche que va del 23 al 24 de julio de 1895, Freud tiene un sueño y a continuación trabaja durante todo el día tratando de descifrarlo. Lo desplaza, lo condensa, lo interpreta y después vuelve a desplazarlo. El sueño pasará a la historia con el

título de *La inyección a Irma*. Es un sueño emblemático, como recuerda Alan Pauls, por tres motivos: es el que Freud eligió para indicar cuándo su «libro sobre los sueños» empezó a escribirse; es el primero al que recurre el mundo *psi* cada vez que escucha la palabra «sueño»; es el que proporciona una voz a todos los sueños que retratará en el libro. Lo cierto es que durante todo el día 24, surtido de un método que ya cuenta con algunas precisiones y cierto prestigio, Freud disecciona su sueño. El trabajo duro de la jornada debería conducirlo a pensar que en realidad ese día no hubo ninguna revelación, que lo que existió fue apenas el desenlace lógico de una tarea que venía desarrollando desde hacía tiempo, que si uno labora con ese esmero no hay ningún milagro que lo reemplace. Entonces, ¿para qué dice que hubo una «revelación»? La palabra da la impresión de atesorar un resabio teológico innecesario, como si Freud quisiera ocultar el fruto de su labor en un procedimiento deliberadamente enigmático o misterioso o como si estuviese transformando en una mercancía ensoñada su propio sudor invertido. Disimula sus recursos; es esa simulación la que porta un resabio teológico.

«Resabio teológico» es una de las dos cualidades que Marx atribuye a la mercancía fetichizada en el primer renglón de su famoso texto dedicado al asunto (la otra es «sutileza metafísica»). ¿Cómo puede querer Freud que sean esos resabios los que se impriman en la eternidad inconsútil del mármol? Es en tal caso lo que estratégicamente desarma la obra de Díaz: cuando invoca esa frase, cuando la cita pasándola a propósito por la planchuela ácida de la serie, lo que está haciendo es liquidar el último *resabio teológico* que a ese enunciado de Freud le quedaba. Díaz considera con razón que ninguna revelación puede provenir ya en este mundo de lo *puesto a parte* o lo divino; solo puede provenir del

desnudamiento material que, a la manera de esos quince cadáveres que se desvisten de su desaparición, el sueño de la República custodiaba como una última súplica.

El malogrado destino de esa súplica consta en un libro que sobre los crímenes de Lonquén Máximo Pacheco publica por la época, una investigación crucial sobre el caso que permanecerá censurada durante diez años. Gonzalo Díaz conserva a su lado, junto a las *Obras completas* de Freud, ese libro, que ha ido subrayando y sobrepoblando de marcas y comentarios. Pablo Oyarzun cuenta que al margen de uno de los párrafos, el párrafo en el que Pacheco relata cómo fue un sacerdote quien recibió la denuncia de un particular sobre «la existencia de un cementerio de cadáveres en la localidad de Lonquén», es posible leer escrito a mano con lápiz rojo lo siguiente: «Le fue revelado el secreto de los sueños».

El secreto de los sueños ha cambiado de libro: Díaz lo ha hecho transitar de un libro a otro, lo ha hecho transitar desde aquella carta cuyos pormenores Freud trató de dejar fuera de la placa de Bellevue a esta pequeña anotación al margen de un párrafo donde se nos habla de una confesión. El trasvasije ha tenido el cuidado de efectuarlo antes de transportar definitivamente la oración de Freud a los catorce cuadros que rodean la sala donde expone «Lonquén». Es la prueba de una parodia dolorosa, la prueba de que la revelación de los sueños se repite, a contrapelo de la fórmula de Hegel, como si dijéramos dos veces: la primera vez como parodia (teológica) y la segunda vez como tragedia (profana). El arte le sirve a Díaz para profanar la revelación teológica que subyace a la interpretación freudiana.

Esto último lo obtiene por medio de la exhibición del secreto impresentable que el sueño de la República quiere mantener

en vilo. «Algo sale a la luz, a nuestro entendimiento y a la luz pública», escribe Díaz por entonces. Lo que sale a la luz es que, a partir de aquel 30 de noviembre de 1978, nada de lo público podrá tener que ver en Chile con la vida de los sueños. La vida de los sueños ha pasado para siempre, como por lo demás no dejará de ser notorio, a otras manos.

¿De qué otras manos se trata? En diciembre de 1979, a un año de la aparición de los cadáveres de Lonquén, Jaime Guzmán publica en revista *Realidad* un artículo en el que se expresa así: «Resulta preferible contribuir a crear una realidad que reclame de todo el que gobierne (a posteriori) una sujeción a las exigencias propias de ésta. Es decir, que si llegaran a gobernar los adversarios, se vean constreñidos a seguir una acción no tan distinta de la que uno mismo anhelaría, porque —valga la metáfora— el margen de las alternativas que la cancha imponga de hecho a quienes juegan en ella será lo suficientemente reducido para hacer extremadamente difícil lo contrario». Sobra decir que con el ejemplo de la «cancha» se está refiriendo a las trabas definitivas que la nueva Constitución de 1980 impondrá al pueblo de Chile en su conjunto. El artículo lo firma en calidad de miembro de la Comisión Elaboradora del Anteproyecto Constitucional, título en realidad de un pequeño cenáculo formado a dedo por Pinochet que tendrá como única tarea la destrucción definitiva de la Constitución de 1925 y el derrocamiento del Poder Constituyente del pueblo.

Renato Cristi, de quien no se podría decir que no ha estudiado a cabalidad el asunto, recuerda que el 5 de octubre de 1975 el mismo Guzmán publica una nota en *El Mercurio* en la que reconoce por primera vez que la Constitución de 1925 ha sido definitivamente sobrepasada. Allí escribe, entre otras cosas,

V. Cuerpos

o cambiar cualquier cosa, Rancière la asimila a la multiplicación de la policía, que emerge en los lugares más recónditos de nuestra existencia, mientras que Sebald la resume de este modo magistral: *las repulsivas costumbres de los funcionarios del castillo, cuyo poder puramente abstracto se alimenta parasitariamente de la impotencia concreta del pueblo.*

No hay que hacer mayor esfuerzo para notar qué es lo que ha comenzado a ocurrir con la vida en Chile a pocos meses del golpe: la razón paranoica sin cuerpo de madre se expande sobre la delgada lonja, resquebraja a su paso las solidaridades más básicas y hace del cuerpo la residencia solitaria de todas las amenazas. En 1982, cuando Leppe está ya en la Bienal de París, su cuerpo es esa residencia solitaria, esa gran pista de carne para una degradación que avanza: primero está enfrascado en un traje de esmoquin, después pasa a ser una materia grotesca desnuda, al final es una vaca que vomita en cuatro patas una torta en el piso del baño. Los estadios que se van sucediendo no dejan de hablar de ese cuerpo doloroso al que el Yo está condenado (en el sentido sartreano de que *existir es estar condenado a existir*) y del que a la vez hay que hacer lo que se pueda para no caer (esta vez en la línea del Freud que elabora la consigna de que *del cuerpo no debemos caer*). «Ni a irse ni a quedarse», dice Juan Gelman.

Machuca señala otra cosa: dice que «defecando, vomitando, orinando fuera de la tapa del baño de la casa ajena, el tercermundista es el que traiciona», una traición con la que prueba «la pobreza y la suciedad de los recursos representacionales del arte». Como tiene una apreciación menos existencialista que la de Sartre, menos terapéutica que la de Freud y probablemente menos nostálgica o tanguera que la de Gelman, y como nunca

deja de atender a lo que en el campo del arte ocurre en cuanto tal, su intento reside en aplicar la imaginación retrospectiva a poner el asunto en contexto: la *performance* es la contracara con que la Avanzada y la neovanguardia reaccionan a una pintura local que ha empezado a hacerse eco de lo que está ocurriendo en Europa y en EE.UU. con la transvanguardia y el neoexpresionismo.

La referencia es más que precisa: el mismo año de la comentada Bienal de París en la que Leppe monta su «Mambo número ocho de Pérez Prado», con Juan Domingo Dávila y Manuel Cárdenas en el reparto, Samy Benmayor está en Nueva York contemplando la pintura de Basquiat. Sobra decir que se lleva la mejor de las impresiones y que ve en esa pintura una porción de sentido de lo que él mismo ha empezado a hacer en Chile, además de un buen motivo para abandonar de una vez por todas el clima de hostigamiento que en el país propaga la Avanzada. Dice contar al respecto con menos razones que entusiasmo. Pero en su caso el entusiasmo lo es todo; de partida, el motivo por el que dos o tres años antes ha decidido ingresar a estudiar arte a la Universidad de Chile. Los profesores que le enseñan algo: Couve, Opazo, Gonzalo Díaz.

Aunque el alivio definitivo lo siente una vez que desembarca en Nueva York, se encuentra en el Guggenheim con una exposición de la transvanguardia italiana y se entera al poco tiempo de que existen los David Sale, los Schnabel, los Basquiat. El alivio proviene del hecho de que cinco o seis años atrás, cuando ha logrado por fin ingresar a estudiar Arte tras una ardua lucha contra el puntaje, que una y otra vez lo deja afuera, sale corriendo a comprar óleos, bastidores, delantales y hasta un fabuloso maletín que atesora una familia de pinceles, y entonces empieza a escuchar de repente en los pasillos de la facultad que «la pintura ha muerto».

¿Cómo que ha muerto?! El joven aspirante a pintor no lo puede creer: por fin está parado ante la tela en blanco, con su delantal, su ejército de óleos y su maletín repleto de pinceles, y resulta que ¡la pintura ha muerto! No es que no escuche la consigna; es su propia sobrecarga de arsenal técnico la que la elude.

Como «arsenal» es una metáfora el hecho de que Benmayor se dedique a pintar lo convertirá inmediatamente en blanco de múltiples fuegos cruzados: le disparan desde la Universidad Católica, donde el Taller de Vilches custodia la memoria política del grabado; le disparan desde el Taller de Artes Visuales, donde el arte es izquierdismo de corte experimental; le disparan desde la Avanzada, donde la neovanguardia vigila las prácticas artísticas del conceptualismo; le disparan incluso desde un mundo más cercano a la pintura, que Díaz y Dittborn acaban de convertir en presa de la más ácida reflexión crítica. El pobre Benmayor se parece a uno de esos fugitivos cuyo cuerpo se sacude en ralenti de un lado para otro mientras va recibiendo el impacto de las balas, como en un film de Peckinpah. Si se lo piensa bien, con el paño frío que a la fiebre de una época anterior le pone el paso de los años, el ensañamiento es raro. Es raro que a alguien se lo maltrate tanto por el solo hecho de ser pintor; es como tener prejuicios contra el peluquero o el odontólogo. Aunque el problema quizá reside en que esa «vuelta a la pintura», como se la llamó en la época, amenaza casi sin darse cuenta la configuración de esa otra escena artística que la Avanzada ha venido tejiendo desde hace tanto tiempo. Eso a nivel de lo que se alcanza a ver en la superficie, pues en lo más hondo los guiños de todo tipo que esta pintura más liviana y juvenil hacen al campo artístico internacional, donde la transvanguardia y el neoexpresionismo han conquistado ya el mercado, amenaza a la vez con reponer las prácticas visuales de una vanguardia anterior al golpe de Estado que la Avanzada,

con grandes trechos de tierra virgen por delante, había aprovechado a sepultar definitivamente.

Las amenazas son muchas: por un lado, se empieza a insinuar la restitución de una nueva escena pictórica, reforzada ahora por una generación de artistas que, tras su lento regreso del exilio, no olvidan que sus pares de la Avanzada quisieron enterrarlos demasiado rápido —apurando el velorio o, para parafrasear a Hamlet, haciendo que los manjares cocidos para despedirlos sirvieran de fiambres en la nueva mesa nupcial—; por otro lado, esa pintura comienza a ganar sintonía en los nuevos mercados internacionales. Una puntada hacia adentro; otra hacia fuera. Es como si esa pesada atmósfera propagada por el conceptualismo cediera poco a poco terreno a las nuevas gracias de un arte más volátil o ligero, que de paso se las arregla para exhibir el trauma como una divisa de exportación usada por las prácticas artísticas anteriores.

Benmayor participa de todo esto con la sospechosa inocencia del niño que señala al emperador desnudo en el cuento de Anderson, motivando así los disparos que le llegan, merecidos en quien desarma un gran acorazado sin tomarse siquiera el trabajo de notarlo. Primero «Zapateo americano», después «Provincia señalada» o «Enemigo público»; las muestras y las exposiciones de los nuevos pintores se van sucediendo una tras otra como los cuadros refrescantes del paisaje que un turista distraído mira desde la ventanilla de un tren. No es que no se comprometan; entienden el compromiso como un modo por medio del cual el pintor se pone a la altura de todas sus posibilidades expresivas: si hay que manchar, se mancha; si las emociones o los sueños no se presentan ya en blanco y negro, como parece que le sucedía a la generación anterior, entonces hay que ir al color, buscarlo en la

paleta, tirarlo sobre la tela sin desconfiar de la mano, que expande su campo de acción gracias a que nadie la dirige.

Levinas es autor de esta frase: «La mano, en la caricia, literalmente no sabe lo que busca». Ahora pintar es acariciar, dejar que el pincel recorra la tela como un insecto imprevisible. Los progresivos diálogos entre la transvanguardia y el neoexpresionismo alientan esta impronta, que está de moda y consiste básicamente en sustraer el quehacer del arte al campo de la reflexión. Es una inversión de la inversión, en el sentido de que si los anales de la fenomenología atesoran en su punta de ovillo la prestigiosa fórmula husserliana de la *epojé*, consistente en el ascenso de la actitud natural de la conciencia hacia un estrato reflexivo —de modo que ésta no solo perciba, sino que también *se perciba en el acto de percibir*—, la escena neoexpresionista incita a que esa reflexión ganada se relaje y deje a la mano servirse del entorno frugal que la rodea.

La *inversión de la inversión* opera como indicio o huella de la nueva generación, pero también como una especie de repliegue libre del Yo hacia una suerte de pulsión viviente que, sumido o envuelto en el placer de la repetición, hace todo por dejar afuera las noticias que le llegan desde el *principio de realidad*. Como ese principio, obstáculo y efecto a la vez para Freud de ese *principio del placer* que tiende a rodar sobre sí mismo, adopta en cada caso diferentes encarnaciones, se diría que en esta ocasión designa el acumulado de textos, notas críticas, variaciones discursivas o escalas conceptuales que al trabajo del artista lo indagan desde fuera. Son esas las noticias que nadie quiere oír, razón de más para que la mutua penetración entre prácticas visuales y textuales que la Avanzada había logrado elevar a condición del campo artístico local, haciendo de la palabra el apunte de una imagen

no necesariamente presente en la obra y de la obra la activación de una referencia ausente en la palabra, se venga abajo.

Calasso recuerda que Degas ayudó a Mallarmé a formular una frase capital sobre la literatura. Ludovic Halévy tuvo la amabilidad de anotarla: «Las palabras pueden y deben bastarse a sí mismas. Tienen su potencia personal, su fuerza, su individualidad, su existencia propia. *Tienen suficiente fuerza para resistir la agresión de las ideas*». ¿No es acaso lo que han empezado a pensar Benmayor, Bororo y buena parte de una nueva generación sobre la pintura? ¿No es acaso la pintura lo que para ellos tiene ahora la suficiente fuerza para resistir la agresión de los conceptos? Los conceptos: Pablo Oyarzun estipula que «el año 1982 marca el límite de esa aventura expansiva». Marca el límite de «la aventura expansiva de la Avanzada y el comienzo de su dispersión y cierre». De modo que esa pintura que *resiste la agresión* de los conceptos es a la vez el fin de una corta fiesta semiológica, hecha de pequeñas fintas verbales, signos trocados, vocablos a medias o jeroglíficos estacionados a la espera de una llave que los abra.

El problema es que nadie quiere abrirlos; por el contrario, si 1982 es, como dice Oyarzun, el año de cierre de esa aventura, entonces la Bienal de París funciona como el patíbulo hacia el que la Avanzada se mueve sin distinguirlo, en medio de los nubarrones. Es de lo que se toma Machuca cuando acentúa el equívoco: la transvanguardia está en pleno, el desplazamiento de los signos es un resto geológico, la Avanzada llega a la Ciudad Luz con un conceptualismo trasnochado, «imposible de no ser pensado en una bienal del Primer Mundo como una forma primaria de expresión vomitiva». Los epítetos de Machuca acerca de Leppe siguen —«neovanguardismo periférico, hinchado, intoxicado», etc.—, pero en realidad basta con dos o tres de ellos para entender a qué se está

refiriendo: se está refiriendo a que la Avanzada está muerta pero no lo sabe. Como no lo sabe, se supone que llega a ese patíbulo de París para ponerse a la altura de una extinción que ya le aconteció, como Napoleón en Waterloo o Allende en La Moneda.

¿Pero habrá estado realmente muerta? Pocas escenas como las del arte son tan proclives a recibir a posteriori títulos que las anticipan al tiempo real de su existencia. La Avanzada no es la excepción: las prácticas visuales que la animaron lo hicieron en ingenuo presente, cuando esa escena no tenía todavía un nombre, mientras que cuando por fin lo tuvo, ya no era fácil que alguien se identificara con los cuadros de aquella vida animada. Dittborn, Díaz, Dávila, Leppe, Altamirano o el CADA son tan afines a rememorar aquella escena como reacios a aceptar que fueron sus protagonistas. Si en el caso de Nelly Richard esto es distinto, eso se debe a que a la escena la habitó dos veces, como una de sus protagonistas inconscientes primero y después como artífice del rótulo que le dio condición histórica. Escena de Avanzada: el nombre póstumo para ese conjunto de prácticas visuales y discursivas tan heterogéneas como huidizas se lo debemos a ella. Pero como eso ocurre recién en 1986, con la publicación de *Márgenes e instituciones*, cuatro años después de que tuviera lugar el envío a la Bienal de París, no es tan fácil determinar si en 1982 la hegemonía del arte conceptual que la Avanzada encarna ya ha muerto, como lo sugieren Oyarzun o Machuca, o todavía no ha empezado a existir.

Si Avanzada es el nombre para la atmósfera general de una época bajo la cual un conjunto de prácticas visuales, teóricas y políticas se despliegan anexando territorios que provienen de la gráfica, la cita, la serigrafía, los diversos usos del registro fotográfico, los empleos del catálogo como soporte, las transformaciones

del lenguaje de la crítica, la incorporación de textos como los de Barthes, Benjamin o Kristeva, el juego con los conceptos, el imperativo de hacer emerger recursos reflexivos en las obras que se emplazan o el de que esas obras tensionen los contextos de producción en los que emergen, entonces en 1982 esa escena está en pleno. Como Benmayor, Tacla, Frigerio o el resto de los jóvenes pintores de la Universidad de Chile que se forman con Gonzalo Díaz no están solos, hay que considerar un entorno: Duclos, Soro o Villareal, quienes por entonces siguen a Vilches en el Taller de Grabado de la PUC, no se dan el lujo de prescindir de los libros ni de leer a Nelly Richard ni de seguir los trabajos de Dittborn o Altamirano, a quienes tienen en cuenta, por muy tentados que como generación se sientan a cometer un parricidio en cada una de las aventuras visuales que emprenden; Nury González o Pablo Langlois no eluden en lo más mínimo la escena conceptualista que los precede; las primeras *performances* de Las Yeguas del apocalipsis –y las de Adasme o posteriormente las de Rabanal– tienen en Leppe, por mucho que despotriquen, uno de sus antecedentes más vitales.

Lo que hay es más bien dialéctica: la Avanzada se convierte con el desembarque de la transvanguardia en París en una escena conceptual anacrónica, pero cuando –incentivado por Gonzalo Díaz– Benmayor traiga la moda transvanguardista a Chile, el mismo Díaz la hará a un lado para aproximarse al conceptualismo. Prueba de ello es que en 1982 está en el Taller de Artes Visuales, coordinado por Brugnoli y Errázuriz pero del que Leppe o Richard son asiduos participantes, exponiendo su pintura. Aunque lo que en realidad expone no es una pintura sino una serie de láminas que está haciendo pasar una detrás de la otra y para cuya confección dice haberse inspirado en los trabajos anteriores de



Dittborn y Altamirano. Las tres primeras láminas que muestra no están todavía en relación directa con lo que ha empezado a llamar una «historia sentimental de la pintura chilena», pero sí la cuarta, donde aparece la chica del envase. Díaz carraspea un poco; de inmediato agrega una observación que hoy está ya en la historia: la chica *es* la pintura chilena, el producto que tiene en sus manos «remite a las propiedades del sacar brillo, dar res-

plandor, dejar limpio, todas cualidades de la pintura». Son cualidades de la pintura porque «frotar sobre una superficie es toda la acción que del acto de pintar puede esperarse». La chica es la del Klenzo.

Cuando está a punto de justificar su presencia, alguien asoma en medio del público para pedirle que lo deje por ahora hasta allí para que se puedan «intercambiar ideas sobre lo que ha planteado, puesto que se nota que lo que trae es todo un proyecto, todo un programa, una verdadera proposición».

Todos piensan lo mismo, están muy impresionados. ¿Por qué están muy impresionados? Parece que porque secretamente esperaban que Díaz esgrimiera ante ellos una aburrida lección más sobre la transvanguardia europea, la relevancia del rasgo, la necesidad de mantenerse leal a la mancha o al primer afecto cromático, secretamente esperaban que elogiara a sus jóvenes estudiantes que han tenido que partir rumbo a Nueva York porque aquí no se los comprendía, y sin embargo se encuentran con un pintor que reflexiona sobre el plano bidimensional, realiza desplazamientos,

objeta la liviandad de los trazos y razona a centímetros de la instalación. «Metáfora, alegoría, representación, todo esto se refiere a la pintura en general, no a la pintura chilena», dice. Un rato más tarde, Nelly Richard lo invita a exponer en Galería Sur.

«Lo que ha convertido a la pintura en un arte naif es que ésta ya no puede incluir una forma de autoconciencia. La potencia revolucionaria del arte conceptual consiste, en cambio, en que mientras hace foco en el contexto sociocultural no lo hace en su propio desarrollo formal, sino que se vuelve un método espiralado, una práctica crítico-reflexiva que sobrevuela y contextualiza a perpetuidad su propia historia; una opción metodológica que une la práctica artística con la teoría. Cada vez más la metodología del arte conceptual se ocupa de mirar el contexto político, cultural y social del que el arte depende para darse sentido. De hecho, que nos ocupemos de intentar hacer eso ha significado en muchos casos que el arte conceptual tuvo que dejar la categoría misma de “arte” y funcionar simplemente a nivel cultural».

Quien así se pronuncia es nada menos que Joseph Kosuth: está en Chile a fines de los años sesenta, dictando una conferencia en el auditorio de la Facultad de Bellas Artes, en ese momento centro neurálgico de la pintura figurativa. En el auditorio no hay mucha gente, los profesores no han difundido mayormente la conferencia y Gonzalo Díaz, quien es ya un estudiante de Arte de la universidad y toma clases con Balmes o Bonati a pasos de ese auditorio, no se entera siquiera de la visita. Nadie se encarga de recordársela ni tampoco él sabe quién es Kosuth; cuando lo sepa, en parte gracias a las conversaciones que diez años después mantendrá con Juan Downey, será tarde.

Aunque no tan tarde si se toma en cuenta que de todo ello extraerá una moraleja: «Hay un método que hace que las cosas se

articulen a espaldas de la conciencia». Es el método del «retrasado mental», que Díaz confiesa haber aplicado siempre, por supuesto que sin ningún grado de voluntad, al cuerpo y desarrollo de su trabajo. La apelación a ese retraso no remite de ningún modo a la lírica del artista que da forma de obra a sus sueños o lo basa todo en la inspiración; remite a un conjunto de hilaridades diferenciadas, interconexiones que no siguen ninguna secuencia lógica, momentos vagos que pueden eventualmente objetivarse entresacando de ellos algún dominio mientras otros se hilvanan por caminos que la conciencia artística no atrapa. En pocas palabras: remite a lo que Rancièrre llama «pensatividad», consistente en la capacidad de una obra o una imagen para pensar pensamientos que no necesariamente el artista está pensando.

Es nada más ni nada menos que el «método espiralado» del que habla Kosuth en la Universidad de Chile, un método que se apoya en el hecho de que la práctica reflexiva sobrevuela los topes de la obra formalizada para instalar, en los límites de ésta, la pregunta que la abre a la respuesta que se demora en llegar.

La demora es producto de la tarea que al cierre de su conferencia el conceptualista deja a la Escuela de Arte: «No decirle jamás al estudiante *qué es el arte*, puesto que eso lo decidirá él. Solo este tipo de atención individual podrá diferenciar a la escuela de arte respecto de la universidad normal. La mayor parte de la información podrá ser presentada a los grupos de estudiantes como se hace en las universidades, pero la capacidad de la escuela de arte de concebir a los estudiantes como pensadores individuales es lo único que la mantendrá vigente».

Díaz llegará después a conclusiones muy similares, pero cuando lo haga no se lo deberá tanto al maestro del conceptualismo como al hecho de haberse saltado sin querer su lección. Aunque la

lección era *saltársela*. Lo que por un lado le permite *acertar* cuando se equivoca y mantener, por el otro, una sensación de equívoco en los propios aciertos que va realizando. Es el retardo o el retraso al que se refiere, uno del que su obra es el efecto, su despliegue o consecuencia, y su testificación a la vez. Sucede con «Lonquén», con «La historia sentimental», con casi todos los trabajos o exposiciones que emprenderá a partir de entonces: la obra es apenas la temporada en la que un puñado de imágenes se estacionan antes de seguir su curso a espaldas de la actualidad consciente. Ahora el asunto es vida y arte: la vida es el estado vaporoso que deshace desde dentro la soberanía del artista sobre sus pequeños tesoros visuales. Digamos que el autor se convierte para Díaz en el nombre para quien llega *después* al *antes* que él mismo ha sido.

El poeta Edmond Jabés dijo que cada uno de nosotros escribe sus libros, pero que somos expulsados de ellos «como la sombra que ha sido expulsada por la misma luz de la que ha emergido». La afirmación atesora una pequeña tesis sobre el desvanecimiento del autor. La tesis no es desconocida, forma parte de casi todas las discusiones que se desarrollan a partir de los años cincuenta en el mundo y por eso un joven Michel Foucault la considera especialmente en una conferencia que dicta en la Sociedad Francesa de Filosofía el mismo año en que Kosuth visita Chile.

La conferencia tiene como título una pregunta: «¿Qué es un autor?». Mientras Kosuth cierra en el auditorio de la universidad su breve alocución diciendo que «en el nuevo arte, cada artista [cada autor] crea su propio lenguaje», Foucault dirige su intervención a probar todo lo contrario: «El autor no precede a las obras, no es una fuente indefinida de significaciones con las que se hace plena una obra». El autor es simplemente una función destinada a interrumpir la libre circulación de la palabra. Pero eso

lo hace en tanto *función*, esto es, en tanto producto configurado por un determinado poder.

El filósofo es muy joven, ha escrito por ahora dos o tres libros y aunque tampoco él nombra todavía la palabra «biopolítica» en ese contexto, resulta evidente que lo que esa palabra denota ya lo inquieta o lo habita y que habrá que esperar un tiempo para que algo de lo que ha vertido sobre el autor lo aplique también a los procesos de subjetivación y a la producción de la vida por parte del poder. Un autor es siempre la función con la que los dispositivos jurídicos identifican la fuente responsable de un texto o una obra que se presenta como herejía. Por eso no ha desaparecido y por eso cuando un molesto Lucien Goldman lo interpela al final de la conferencia, Foucault le responde: «Definir de qué modo se ejerce la función-autor no equivale a decir que el autor no existe. Ahorrémonos pues las lágrimas».

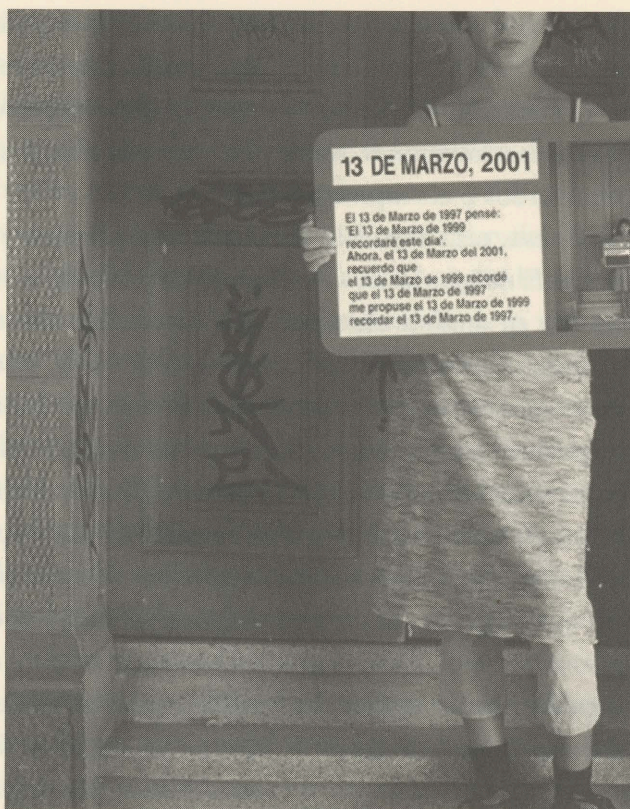
Gonzalo Díaz no lee a Foucault, pero sin embargo el «retraso mental» que se autoatribuye está suficientemente dirigido a erosionar la supuesta soberanía del artista sobre la totalidad de su obra. Con eso elude, de paso, el proceso de subjetivación al que la vida en Chile ha empezado a ser sometido más que nunca. Se limita a contar apenas con una serie de imágenes, textos y circunstancias que en él funcionan como un efecto de retraso y una certidumbre que se anticipa, ambas cosas al mismo tiempo, por lo que su única conclusión posible es que ningún sujeto es contemporáneo de sí mismo. Es una conclusión filosófica, fácilmente extraíble de los libros que escriben Foucault, Lacan, Blanchot o Janquelevich, pero lo interesante es que a ella se llega ahora por el camino de la experimentación artística.

Por ese camino, el camino de la experimentación artística, la soberanía del artista (de la que *Pintura por encargo* es más que

un ejemplo) y la sincera incapacidad del artista para organizar los tiempos de su obra en términos lineales, comienzan a acercarse: si lo primero conduce al Foucault de aquella conferencia sobre la muerte del autor, lo segundo remite a las tesis de Freud sobre el «efecto de retardo» o el *Nachträglichkeit*.

Una de esas tesis Freud la desarrolla ejemplarmente en su trabajo sobre *El hombre de los lobos*, donde un joven de veintisiete años recuerda en análisis un sueño que tuvo a los cuatro años acerca de unas impresiones que lo marcaron al año y medio. El problema es que como a los cuatro años el niño no habría encontrado palabras para las impresiones que lo marcaron al año y medio, a los veintisiete años el joven ya no sabe si se hizo cargo de un sueño que tuvo a los cuatro años respecto de una impresión que tuvo al año y medio, o si al año y medio fue coronado por una impresión que surgió de un sueño que tuvo a los cuatro años, o si a los cuatro años tuvo un sueño que, no habiendo existido nunca, fue construido por un trabajo en análisis a los veintisiete años. Parece difícil pero no lo es tanto: se superponen capas de tiempo, esas capas de tiempo emergen de una primera, una segunda o una tercera posterioridad o «efecto de retardo», desarmando sus jerarquías o haciendo saltar en pedazos su representación en términos lineales.

¿No es justamente ese «efecto de retardo» lo que Díaz pone a actuar contra la figura del autor como cuerpo subjetivado? En la misma biblioteca en la que conserva las obras de Freud hay un libro de Eduardo Anguila al que vuelve una y otra vez: *La venus en el pudridero*. Lo obsesiona del libro una frase: «En 1940 pensé: “En 1950 recordaré este año”. Ahora, en 1960, recuerdo que en 1950 recordé que en 1940 me propuse en 1950 recordar 1940». A la frase le da tantas vueltas a lo largo de los años como el propio



sujeto imaginario que habla en el poema. Pasará como siempre un tiempo hasta que le encuentre un lugar: la sostiene una niña. La niña se llama Sara. Entre los años 1996 y 2003, Díaz hará que le tomen todos los 13 de marzo una foto con una pizarra en la mano en la que se lee esa frase de Anguita. Es siempre a la misma hora, frente a la misma puerta, en la misma posición.

¿Para qué hace eso? No lo sabe, no hay una respuesta. Pero cuando el público vea *Data*, un fragmento de obra que monta en el MAC, se encontrará ante una secuencia con los retratos de Sara a cada uno de los cuales se le han ido agregando, año tras año, una mínima adenda o rectificación, de modo que a partir del año

2000 esas rectificaciones comienzan a incorporar progresivamente a Sara en uno de los lados de la pizarra que la propia Sara tiene en la mano, un poco como la chica del Klenzo, que aparece en el envase de jabón exhibiendo entre sus manos el envase de jabón en el que ella misma vuelve a aparecer.

Aunque ahora hay una modificación, un desplazamiento mínimo que va del espacio al tiempo: el futuro próximo de la niña asoma en un ahora que, sin cerrarse sobre sí mismo, señala el pasado remoto recordado desde lo que iba a ser futuro remoto. Díaz hace que los retratos de Sara se sucedan en el tiempo anexándoles, a cada uno, un enunciado que contradice la secuencia, un enunciado cuyo mero roce con la imagen hace estallar la posibilidad de la coincidencia en sí o la posibilidad de que las cosas se sean unas a otras contemporáneas. Lo que allí muestra es lo que *sucede* mediante el *retraso*, ensamblando elementos asincrónicos que impugnan la idea aristotélica del tiempo o la idea vulgar del tiempo o la mera idea, para ser más precisos, de que el tiempo (*cronos*) sería la medida del movimiento según un *antes* y un *después*.

Los fragmentos o las esquirlas de esta obra inconclusa apuntan así (junto con indagar en la función-autor y objetar el tiempo lineal) a transformar lo que la escena crítica de la época entiende por memoria. Justamente porque Díaz la trata de este modo, sin ninguna afición por la conciencia o por los procesos plenamente conscientes, la memoria aparece como la disposición de algo o alguien para reaccionar durante un determinado período de tiempo, tal como lo hace la hoja doblada de un libro cuando vuelve a su posición o un tronco caído que, si hacemos rodar a medias, regresa, cuando lo soltamos, a recostarse sobre su cara musgosa. Es decir, que la memoria remite a unos conjuntos aislados de transmisiones y marcas y preservaciones que un buen día, en ciertos casos, en ciertas circunstancias, pueden reunirse o reactivarse

o estallar, como sucede en *Data*, donde el registro fotográfico de una niña a lo largo de ocho años viene a yuxtaponerse con el fragmento rememorado de un libro que conduce, a la vez, a una serie de cuadros que remueven una forma petrificada del tiempo.

Richard Semon define la memoria como la marca que el evento que actúa sobre la materia viviente deja en ésta. Es de suponer que se trata de una marca cuya energía potencial conservada puede, de tanto en tanto, en ciertos casos y circunstancias, reunirse o reactivarse o estallar, probándose de este modo que los organismos vivientes no necesitan tener conciencia para tener, sin embargo, memoria. Una memoria a la que no le es suficiente toda la fuerza con la que una conciencia actual arrastra o tira, resoplando como un caballo abatido, del carruaje del pasado, sino que más bien, como Díaz lo sugiere, actúa por defecto o por retraso, a la manera de una demora que tarda lo suficiente como para ser embestida por aquello que venía detrás.

La paradoja consiste en esto: quien se *adelanta* a quien se *ha retrasado* no ha hecho otra cosa que *anticiparse* a no ser *actual*. Los griegos, según recuerda Didi-Huberman, tenían un término para esto: *Ustérizein*. Significa llegar tarde, quedarse atrasado, hacer defecto.

Data, como antes «Lonquén», es una obra inconclusa sobre el *hacer defecto* que de paso exhibe que siempre se es hijo de una memoria de la que no se sabía que contaba con uno. Todo lo que no piensa de un lado piensa del otro y la memoria, que aparentemente piensa hacia atrás, marcha en realidad por delante. Por eso la tesis que Díaz empieza a desarrollar desde mediados de los años ochenta es que no hay nada más personal y a la vez más impropio

que la memoria: de ahí el retraso que se imputa a sí mismo, un retraso que le ofrece la posibilidad de ser espectador de su trabajo y también del trabajo del tiempo encargándole a la memoria la tarea de reemplazarlo, si no en todo, en buena parte de la puesta en marcha de su obra.

«En 1940 pensé: “En 1950 recordaré este año”. Ahora, en 1960, recuerdo que en 1950 recordé que en 1940 me propuse en 1950 recordar 1940». En este fragmento de Anguita, el efecto de retardo dota al tiempo de una estructura suelta y heterogénea, que permite a la conciencia rememorante construirlo a partir del ensamblaje libre de distintas piezas. Por eso en el muro de enfrente ha optado el artista por enfocar el tiempo desde la atmósfera contraria: ha colocado cuatro fragmentos del artículo 1081 del Código Civil, que ha distribuido a la vez sobre un políptico.

Contraviniendo ahora los retratos de Sara, que es como si avanzaran *retrocediendo* o dieran la impresión de detenerse ante el curso catastrófico del tiempo, los cuatro fragmentos del Código Civil retrotraen lo fortuito a una cifra que combina en términos biopolíticos todas las posibilidades de la existencia. El día, dice el código, es *cierto* y *determinado* cuando se sabe que va a llegar, como en el caso de una herencia; o *cierto* pero *indeterminado*, cuando se sabe que va a llegar pero no en qué momento, como en el caso de la muerte; o *incierto* y *determinado*, cuando no se sabe si va a llegar pero, de hacerlo, es *el día*, como en el caso de un cumpleaños por venir; o *incierto* e *indeterminado*, cuando no se sabe si llegará o no ni tampoco en qué momento, como en el caso de un matrimonio.

Vale decir que como el tiempo, siendo lógico, porta consigo *lo posible, lo imposible, lo necesario y lo contingente*, el Código Civil amarra estos modalizadores inventariando la destinación del hombre con el fin de que el hombre sea el efecto de una

destinación. Esta destinación el código, que es en este caso y en todos los casos un enviado del derecho, la proyecta mitificando el tiempo, tornando cíclico el tiempo, cuadriculando el tiempo y restringiéndolo al *siempre así* y al *así por siempre*. O simplemente haciendo del porvenir un estado de lo *ya-advenido*.

Al igual que en Dittborn (el de «Delachilenapintura, historia»), la vida es una forma a la que el código envía a parasitar la materia viviente, tentándola a que se adormezca en la cuna del transcurso. Es menester que cada código reconduzca toda eventualidad a la violencia en la que él mismo se ha fundado, una violencia que por medio de la destinación, que se ajusta, como una malla elástica, sea lo que sea aquello a lo que se llegue, trátase de una *herencia*, la *muerte*, un *matrimonio*, un *cumpleaños*, no se dirige sino a la vida que, por inercia o por naturaleza, tiende a traspasar su envoltorio y crispase como un sol en el cielo incoloro (anónimo) del hombre.

Se supone que es a esta forma codificada de la existencia humana o a esta manía triunfante que ha llevado a buena parte de la humanidad a poner la última piedra, sin notar que estaba dentro de la fosa del progreso entre cuyas paredes seguirá durmiendo, a lo que Gonzalo Díaz se opone con su política del retraso o del defecto, una política que lo tiene como mentor pero también como huésped y que le permite subvertir el demonio configurador del derecho, del que el código es su enviado, apelando a un manojito de frases que evaporan el tiempo o al registro sucesivo de un rostro que, olvidado de sí y hundido en la carne feliz de la imagen, parece detener el mundo en un pensamiento sin objeto.

En el centro de este libro hay una conversación abierta. Esa conversación transcurre a través de pasajes, fragmentos, archivos, anécdotas y notas sueltas que el autor va entretejiendo con el fin de presentar un panorama general de las diversas relaciones entre la vida y las artes visuales en el Chile que va desde los animados años sesenta a los de la última década del siglo XX. Lo que aquí se cuenta es la historia, discontinua o arremolinada, acerca de cómo fue mutando la vida y la comprensión de esta al interior de un proceso artístico en permanente estado de transformación. Se trata de una historia hecha de historias, donde los sueños vanguardistas de la época de la Unidad Popular se cruzan con el despertar apesadumbrado que siguió a los primeros años del golpe o con las formas experimentales del arte de los noventa. Los hechos o anécdotas son aquí personajes que cobran una forma novelada y se suceden en un juego de luces y sombras, remotos y próximos a la vez.

ISBN: 978-956-8415-67-9



9 789568 415679

