

# La Escuela de Santiago y la década

Justo Pastor Mellado

Muestras de inquietud y de confianza he recibido a propósito del comentario sobre la Escuela de Santiago. Inquietud de parte de personas que consideran una injusticia comparar Escena de Avanzada y Escuela de Santiago, sin atender a la diferencia de situación histórica y de procesualidad en la constitución de obras, entre uno y otro caso. Confianza de parte de artistas jóvenes que han sabido leer la perspectiva irónica y analítica de la Escuela y que reconocen en ella una causa común de trabajos y problemas. Dicha causa común no es un programa común, sino un acuerdo tácito de carácter amplio sobre lo que debe ser el rigor en el trabajo artístico. Lo nuevo del asunto es esta complicidad, que ciertamente no borra las diferencias entre Díaz, Dittborn, Dávila y Duclos, sino que las potencia como diversidad de proyectos, en que cada estructuración de obra resulta

un modelo de apoyo para los artistas jóvenes que se inscriben en esta filiación.

El primer envío de tarjetas titulado *La Década de los ochenta*, es un diagrama de las fuerzas que cada uno de los artistas nombrados poseía en 1984 y del lugar que ocupaba en dicha coyuntura. Ya la sola denominación, *La Década de los ochenta*, es un guiño a la intervención gráfico textual de Eugenio Dittborn, autoeditada en 1979; *Estrategias y proyecciones sobre la década del ochenta*. La Escuela de Santiago viene a establecerse como la proyección impensada de dicha estrategia. En el diagrama de fuerzas de los ochenta, las tarjetas del primer envío de la Escuela reproducen cuatro obras que, a mi juicio, especifican las coordenadas de un nuevo campo, en cuyo interior hay diversas escenas de producción.

Las cuatro obras son las siguientes: *Cambio de aceite*, de Eugenio Dittborn, 1989, registro video, 350 litros de lubricante quemado sobre el

suelo del desierto de Tarapacá; *¿Qué hacer?*, de Gonzalo Díaz, 1984, instalación, Galería Sur; *La lección de anatomía*, de Arturo Duclos, 1983, óleo sobre huesos humanos sobre toalla, Galería Bucci; *El beso*, de Juan Dávila, 1985, óleo sobre tela, Tolarno Galleries, Melbourne, Australia.

Nivel de la institución: Galería Sur y Galería Bucci, por un lado; galería extranjera y registro video, por otro. Sur era la galería terminal del sistema de Avanzada; Bucci era un espacio marginal; la galería extranjera señala la pertenencia a un mercado real y el registro video indica un precariedad exhibitiva.

En el '84, en Sur, exponen Benmayor en agosto y Balmes en septiembre. Si mal no recuerdo, Mezza también expone. Señalo esto para medir el alcance de cada obra de hoy día. En 1984, el fantasma del retorno de Balmes provoca un sentimiento de inquietud en la Avanzada y sus compañías de corta ruta. Benmayor presenta obras como nunca más se le

han vuelto a ver. Mezza exhibía trabajos de computación gráfica. Hoy día ha sido completamente dominado por el fetichismo de la tecnología.

Exponer en Bucci, en 1983, era asumir la travesía del desierto. Duclos aparecía, después de años de vivir sumergido entre la producción para la industria gráfica y la paciencia de su concepto de obra, dando una lección de rigor. Si Dittborn esgrimía el soporte electrónico, en *Cambio de aceite*, Duclos regresaba al gesto pictórico del origen, reponiendo en escena las relaciones entre pintura y sepultación. Sus huesos dispuestos sobre una toalla blanca responden a la interpelación dittborniana de unos años antes acerca de la función sudaria de la pintura. Esa función sudaria se verifica en *Cambio de aceite* como un modelo de absorción: el desierto lo chupa todo y Dittborn debe apurarse para expandir con la mano el aceite quemado sobre cuya superficie refleja su cuerpo de pintor. El video es una aceleración

## de los ochenta

especular que recoge el reflejo del pintor sobre un material ya faenado, usado, gastado. Lo lubricante tiene que ver con la lubricidad de las relaciones. El fantasma de la sequía, en la obra de Dittborn, viene a conjurar su deseo de humedad.

Una de las cosas que caracterizó a esa época fue la represión de la manualidad. Curioso síntoma, cuando por otro lado era profusa la referencia a la sábana o a la toalla. Por cierto, las prácticas de arte se homologaban a las poluciones nocturnas. En *¿Qué hacer?*, Díaz recupera el título de la famosa obra leniniana para revertirla en modelo constructivo, trabajando la metáfora del andamiaje y de la distribución eléctrica.

Dávila en *El beso* conecta la imagen de uno de sus personajes pictóricos, con una mujer picassiana, a la que atraca al borde de una carretera a lo Robert Indiana. Es una pintura sobre la cultura de la cita perversa. Es un beso con lengua que humedece y lubrica la penetrabilidad del referente gay

en el arte contemporáneo. En algún momento, entre 1981 y 1983, se planteó la discusión sobre la posibilidad de un arte gay, adelantando las menciones que hoy día se hace a la relación entre travestismo y cultura.

La Escuela de Santiago, como ficción decretal, ha iniciado sus trabajos haciendo el recuento de sus obras inicializantes. Con el envío de *La década de los ochenta*, sólo ha fijado un marco de referencia, respecto del cual hay que ser muy cuidadoso en seguir la trama de sus filiaciones.