



HEGEMONIA Y VISUALIDAD

pintura-dibujo-video-instalaciones

Balmes / Roser Bru / Brugnoli / Díaz / Downey /
Virginia Errázuriz / Nury González /
Tacla / Patricia Vargas /

TEXTOS: JUSTO PASTOR MELLADO/GONZALO MUÑOZ/
PABLO OYARZUN/EDUARDO SABROVSKY/CECILIA SANCHEZ

EDICIONES VISUALA GALERIA

patrocinio de FIPC - UNESCO

Santiago de Chile - Mayo - 1987

CENTRO

CULTURAL

LA MONEDA

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN

ARTES VISUALES

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la ley N° 17.336 sobre Propiedad Intelectual de Chile.

INSTITUTO DE CIENCIAS
ALEJANDRO LIPSCHUTZ

SIMPOSIO GRAMSCI

Hegemonía y Visualidad
pintura - dibujo - video - instalación

José BALMES / Roser BRU / Francisco BRUGNOLI/
Gonzalo DIAZ / Juan DOWNEY /
Virginia ERRAZURIZ / Nury GONZALEZ /
Jorge TACLA / Patricia VARGAS.

Textos: Justo Pastor MELLADO / Gonzalo MUÑOZ /
Pablo OYARZUN / Eduardo SABROVSKY /
Cecilia SANCHEZ.

EDICIONES VISUALA GALERIA
con el patrocinio de UNESCO

INSTITUTO DE CIENCIAS ALEJANDRO LIPSCHUTZ

Miguel Lawner *Presidente*

Rolando Rebolledo *Vicepresidente*

Teresa Estereó *Director General Académico*

Wilson Retamal *Director Académico*

SIMPOSIO GRAMSCI

Comité Científico: Prof. Sergio Amigo, *ICAL* / Prof. Osvaldo

Fernández, *U. de París VIII* / Prof. Humberto Giannini, *U. de Chile* /

Prof. Georges Labica, *U. de París X* / Prof. Antonio Leal, representante

de *ICAL* en Roma / Prof. Rolando Rebolledo,

U. Católica de Chile, ICAL / Prof. Carlos Ruiz, *CERC,*

Academia de Humanismo Cristiano / Prof. Cesare Salvi, *U. de Peruggia,*

Instituto Gramsci / Prof. Walter Tega, *U. de Urbino, Instituto Gramsci*

/ Prof. Andrés Varela, *ARCIS, ICAL.*

Comité Organizador: Galo Edelstein, Amelia Godoy, Antonio Leal,

David McConnell, Rolando Rebolledo, Augusto Samaniego, William

Thayer, Castor Toledo.

HEGEMONIA Y VISUALIDAD

artes visuales

Organización de la muestra: Gonzalo Díaz, VISUALA GALERIA

(con el patrocinio del *Fondo Internacional para la*

Promoción de la Cultura - UNESCO)

Editor del Catálogo: Gonzalo Díaz.

Diseño y producción: Gonzalo Díaz.

Santiago de Chile - Mayo - 1987

I.
PRESENTACION

MIMESIS Y HEGEMONIA

EDUARDO SABROVSKY

"Si alguien ha de mentir, el privilegio corresponde a los dirigentes del Estado..."

"...la pintura y, en general, todo arte imitativo, hace sus trabajos a gran distancia de la verdad, y... trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano ni verdadero".

Platón, "La República", Libros III y X.

Con Gramsci, pareciera que una nueva lógica, la lógica de la hegemonía, pasa a presidir el discurso de la inspiración marxista. Ella hace de la política y del despliegue cultural de una concepción del mundo, el momento constitutivo en la formación de un bloque histórico, de una voluntad y un sujeto colectivos.

La centralidad del concepto de hegemonía en Gramsci resulta del colapso de la concepción del marxismo de la Segunda Internacional, que hacía de la constitución del sujeto histórico una cuestión que se consumaba enteramente al interior de la base económica de la sociedad. Esta tradición había querido reencontrar en dicha base una materialidad pura, no contaminada de subjetividad, operando con ello un retroceso —desde la conquista del sujeto-objeto idéntico en Hegel y su historización por Marx— hacia una metafísica de signo materialista y sus dicotomías —sujeto y objeto; espíritu y materia; teoría y práctica— cuyos polos son asumidos como determinaciones que sólo se unifican exteriormente.

El colapso es producto de la incapacidad de la teoría así concebida para pensar la diversidad de las prácticas, para dar cabida a la política real de constitución hegemónica de bloques históricos: ésta es acogida en calidad de "excepción", "táctica"— o "desviación", apariencias en suma, que deben ser reducidas, de alguna manera, a una esencia inmutable.

Con Gramsci, en cambio, el sujeto se constituye hegemónicamente, como producto de procesos de composición cuya dirección no está asegurada de antemano. La "necesidad histórica" gramsciana no incluye solamente las premisas materiales, sino también "un cierto nivel de cultura, es decir, un conjunto de actos intelectuales... y un conjunto de pasiones y sentimientos imperiosos que tienen la fuerza de inducir la acción 'a toda costa' "¹. Y "a partir de aquí se puede deducir la importancia del 'aspecto cultural', incluso para la actividad práctica (colectiva). Un acto histórico sólo puede ser llevado a efecto por el 'hombre colectivo', y esto presupone el logro de una unidad 'cultural-social' a través de la cual una multiplicidad de voluntades dispersas con objetivos heterogéneos son soldadas en un solo objetivo, sobre la base de una igual y común concepción del mundo".² La conciencia entonces no es un epifenómeno, sino un momento constitutivo de la necesidad histórica, y sólo así se puede entender la afirmación de Marx respecto a la transformación de la conciencia en una fuerza material: sin ella, no hay más que fuerzas materiales en un sentido abstracto, y la afirmación de que tales abstracciones pueden tener efectividad desprovistas de conciencia tiene implícita una metafísica mecanicista.

En la república presidida por el concepto de hegemonía, la "tribu de los imitadores", las artes que se mueven en la esfera de la apariencia, excluidas por Platon de su República ideal, pueden retornar de su exilio. La exclusión ha tenido por objeto instaurar y preservar un orden —una Metafísica y un Estado— desde el cual sea posible, precisamente, trazar la línea divisoria entre verdad y apariencia. Las artes imitativas ponen en peligro este orden —el del *logos*, el discurso de la verdad— al evidenciar el carácter activo, social-subjetivo, hegemónico, de toda distinción que se pretende inscrita en las cosas, cuando es en cambio la expresión histórica de un sujeto colectivo³.

Es cierto que la recuperación de la imitación —la mimesis— se da ya en Aristóteles, pero allí —en "De

Poética"— a lo que se asiste es a la racionalización del mito, a su subsunción bajo el *logos*, con lo cual se está invitando a la tribu errante a sumarse al discurso de la verdad. En cambio, si la lógica hegemónica es capaz de acoger a la mimesis, ésto ocurre porque ella misma, de alguna manera, es también mimesis y su discurso pertenece al ámbito de la apariencia: no devela una figura subyacente, sino que la produce en el acto mismo de develarla. El discurso hegemónico se nos aparece así como dotado de un potencial de configuración de lo real, proveniente de su capacidad de convocatoria y de solidificación de un bloque histórico. La verdad no yace en un más allá de él, sino que él mismo es la verdad en la misma medida de tal capacidad; así, el discurso hegemónico sale al encuentro de la corriente más profunda del pensamiento teórico de Marx, presente en las "Tesis Sobre Feuerbach: 'la verdad (como) la realidad y la potencia, la terrenalidad de (un) pensamiento' " (Tesis 2a.).

El marxismo inserto en la tradición de la Segunda Internacional erigió en paradigma a la ciencia positiva. Para una lectura, en cambio, que privilegia la noción de hegemonía, el paradigma puede estar más bien constituido por la mimesis. Por la mimesis literaria: la teoría como narración, como sueño desplegado, constituyente de identidades históricas. O por las artes visuales: la teoría como montaje, como composición de un espacio que se agota en su superficialidad, como una tela carente de toda profundidad fuera de la que ella misma produce: no hay, tras ella, nada.

NOTAS

- 1 Antonio Gramsci, "Regularidad y Necesidad". "Cuadernos de la Cárcel", Q. XVIII.
- 2 El lenguaje, la lengua, el sentido común.
- 3 Respecto a esta pretensión, Gramsci ha dicho: "Podría parecer que puede existir una objetividad extrahistórica y extrahumana ¿pero quién será el juez de tal objetividad? ¿Quién es capaz de colocarse en este 'punto de vista del cosmos en sí mismo', y qué significaría tal punto de vista? Se puede en realidad afirmar que estamos frente a un residuo del concepto de Dios, específicamente en su forma mística de un dios desconocido... Objetivo significa siempre 'humanamente objetivo', lo cual puede sostenerse que corresponde exactamente a 'históricamente subjetivo': en otras palabras, objetivo significaría 'universal subjetivo' ". "La así llamada 'realidad del mundo externo' ", "Cuadernos de la Cárcel", Q. XVII y VII.

HEGEMONIA DE LA VISUALIDAD

JUSTO PASTOR MELLADO

1.— ¿Cuál es el síntoma que se figura en este gesto de convocar a un grupo de artistas a exponer sus obras en el *locus* del Simposio? Pensemos que este gesto es un *lapsus*. Quienes convocan esperan ilustrar a bajo costo su discurso manifiesto y proclamar la indisolubilidad de la alianza de las ciencias, de las artes y de la política, en una versión diferida de la sesentezca unidad de "marxismo y arte moderno". *Hegemonía & Visualidad* sería el ensayo general de un cierto tipo de concertación intelectual que contempla el relanzamiento de plataformas sectoriales en lo cultural que permitan a toda una tradición política recuperar el terreno perdido en la lucha ideológica. Esta operación instituyente tendría lugar en el momento en que (otros) sectores pertenecientes a esa tradición reemplazan las armas de la crítica por la literalidad crítica de las otras armas. Es así como inconcientemente se combinaría la recuperacionalidad teórica —gesto de hipostalinismo teórico— con la operacionalidad de la llamada "autodefensa de masas" —gesto de forzamiento insurreccional de la noción de bloque histórico—. En este marco no cabría duda que la visualidad convocada hace figura de fuerza auxiliar distractiva.

2.— Habría otra hipótesis: *Hegemonía & Visualidad* negaría su condición ilustrativa. No habría de donde justificar actualmente una alianza entre marxismo y arte contemporáneo chileno de los 87, sobre todo, porque este último ha contribuido seriamente a RE/ver —contra el orgánico— la crisis de la representación política. Veremos: en esto el orgánico es ciego. No desea ver/ entender que estas obras plantean problemas al discurso político chileno, a las condiciones de su constitución como discurso del retorno a las fuentes de un marxismo que en lo nacional ha omitido sistemáticamente el historial de su crisis, cuando no la retoca por efecto de transferencias teóricas vinculadas a políticas de reposicionamiento partidario. Es decir, en la medida que desde hace décadas estas obras han puesto en juego el estatuto de la

representación del cuerpo social. El orgánico trabaja por la aniquilación de estas obras. Esta muestra —como tantas otras— es efecto de un malentendido. Solo por un malentendido podían estar aquí. El que no hace sino precisar su condición subalterna en el espacio intelectual chileno.

3.— *Hegemonía & Visualidad* postula su irrecuperabilidad. Esta es la única *ficción* cortada a la medida de su propósito. No busca garantías de las instituciones reproductoras del saber político; solo aspira a re/afirmar la validez de su propio campo como empresa móvil de fabulación sujeta a las contradicciones de una historia plástica que se resiste a ser mera expresión del político. Para ello existen en Chile estrategias de obra empeñadas en producir un "saber" pictórico, entre otros saberes visuales, dispuesto a calificar conflictualmente su uso social.

4.— En algún lugar Gramsci escribe que el artista representa necesaria y realísticamente "lo que hay" de personal e inconformista en un cierto momento de la historia. No se le olvidó agregar que el político nunca estará ni podrá estar satisfecho con el artista; que siempre lo encontrará atrasado en relación con la época; superado por el movimiento real. Escribo "contra" Gramsci que en Chile el político vive (de) la ilusión de conducir dicho movimiento; que considera a la plástica como el "momento sardo" en su avance; que todo su trabajo consiste en producir la fábula de su legítima representabilidad, omitiendo el momento real de su constitución como fábula. En este caso, la fábula de Chile. Entonces el político es quien se ha quedado retrasado. Estas obras están aquí para indicarle que ya no puede seguir invirtiendo la impostura que lo sostiene. El político se ha "fijado" a ciertas formas y ya no puede mover a los hombres, a no ser para indicarles el camino de su adecuación al modelo pre/escrito. Por decir, el modelo constructivo del bloque histórico, produciendo los acontecimientos y formas de conciencia ajustadas a los requisitos del uso descriptivo del último referente de la teoría clásica del siglo XIX.

5.— El político trabaja para que estas obras no tengan un público. El único público que tolera para ellas es el que delega. Por eso, estas obras se exigen constituir un público destituyendo la base metafórica sobre la que se sostiene el modelo teatral de la política.

Estas obras "van más allá del ojo". Ello significa que han abandonado el modelo epistemológico de la perspectiva, porque han sufrido el efecto de la revolución cezanniana, tanto en sus procedimientos como en el gesto cultural que implica. Por eso, es posible pensar —contra el político— una extensión hacia su campo simbólico del efecto de dicha revolución.

6.— Los autores reivindicados en estas obras han proclamado la capacidad que éstas tienen para adelantar "la reforma del entendimiento". El porvenir de la representación de la política ya no se juega en la simulación discursiva de una extensión bolchevique dominada por el significante tecnológico de Iskra. El devenir de la representación se juega en el arte, en la publicidad, en la religión, en la literatura de este tiempo. Es en el arte y en la religión que se plantean los problemas "reales" de hoy... porque son los únicos dominios en que se (in)vierte la cuestión del deseo de/en las masas, en el curso de coyunturas ideológicas precisas.

7.— La renovación intelectual y moral de la sociedad chilena supone un cambio de estatuto del político. Suposición vana. Los artistas chilenos deambulan en una franja subalterna y son, por lo demás, minoritarios en el sentido más preciso del término. Es por eso que su exigencia de renovación está destinada al fracaso. Estas obras solo indican la voluntad de persistir, aún a sabiendas: el arte debe sucumbir ante la elección de vivir para el Estado y su anticipación partidaria o para el Mercado. Entonces, lo único que queda es huir. Convertir la fuga en política de desautorización permanente del Estado. ¡Imposible! ¡No hay salvación fuera de una iglesia! ¡La que sea! Pero no. Hay quienes evitan por todos los medios que el arte afirme la discontinuidad del Ser. La única salvación es que el político vuelva a ser "inteligente".

En ese caso Gramsci tiene razón. No se puede contra la realidad. La hipótesis de la *revolución cézanniana de la política* es el aporte inconciente del arte para resolver la continuidad en momentos de crisis. Un "punctum" en la producción cultural, pero un "punctum coecum". Al menos uno, para doblegar la política del ojo sin saber donde se pone la bala del verbo que es siempre el verbo de otro, de quien tiene el poder de/figurar(lo) todo.

II.
TEXTOS/OBRAS

SOBRE JOSE BALMES

Justo Pastor Mellado

1.— *HEGEMONIA & VISUALIDAD* como título remite a la necesidad que tenemos algunos de plantear el problema de las hegemonías (fallidas) de la visualidad respecto de otras actividades simbólicas fuertemente reglamentadas en el campo intelectual chileno. Esta es una historia doblegada: las visualidades de la última treintena han ido —siempre— *más allá* que la retención prescriptiva de los discursos de política. Visualidades cuyos autores —historia obliga— se han situado orgánicamente *más acá* de lo que sus propias obras propulsan como proyecto.

2.— La obra de Balmes es hegemónica en el “espacio subalterno” de la pintura, porque además de disponer de las armas pictóricas y del poder de fabulación narrativa, Balmes es el único que posee el sentido político para conducir la reforma de la enseñanza del arte en el 65-70 y convertirse en el referente pictórico decisivo del período 50-80.

3.— La obra de conjunto de Balmes representa cuarenta o más años de trabajo. Ha habido, en su constitución, una elaborada amalgama de abstracción lírica e informalismo catalán que Balmes *invierte* en el surco in-visto de la pintura de Burchard. Solo desde esta “recuperación balmesiana” Burchard puede ser “leído” como “precursor” de la modernidad. Es Balmes quien pondrá en pie este programa instalando la hegemonía del manchismo moderno en la pintura chilena. Y esto significaba, en el eje de los 50-60, desplazar la “estética de bodegones”, reducir el dogmatismo de los muralistas y establecer un campo preciso en el que otras tendencias podían subsistir sin alcanzar un desarrollo consistente. Esta hipótesis, que exige precisar —sobre todo— los términos del período constitutivo de su obra, reconoce en ella un peso que, en tanto estrategia material y como gesto cultural, compromete la comprensión de un período decisivo (50-80) en que se juega en Chile la cuestión de la modernidad, no solo en pintura, sino en economía y en política. Baste agregar, en este terreno, que *la pintura es una economía política* y que Balmes, “economista político”, es el primero en poner a circular la *cuestión del signo*.

SOBRE ROSER BRU LO PRE-VISIBLE DE UN HOMENAJE

Cecilia Sánchez

El problema que enfrenta cualquier comentario escrito que se refiera a un trabajo plástico, radica principalmente en la *relación* que desea establecer entre *palabra* y *acontecimiento visual*. Este nexo es siempre equívoco a causa de las múltiples vistas y lecturas que ambos momentos ponen en juego. Nexo en el que el comentario, las más de las veces, toma una forma externa respecto de la figura murmurante de lo imaginario. Asumiendo esta resistencia, y a riesgo de silenciar sus zonas más oscuras y sinuosas, me acercaré al trabajo de Roser Bru sobre Gramsci tomando una de las vistas que él ofrece.

Al introducir la figura de Gramsci en el ritual de lo imaginario Roser Bru inscribe este gesto en el *género del homenaje*. No es ésta, sin embargo, la primera vez que se relaciona con este género, la misma operación está presente en sus trabajos sobre Kafka, César Vallejo, Gabriela Mistral, Frida Kahlo, etc. La vocación de este gesto se basa aquí en una suerte de síntesis que intenta reproducir algunos de los rasgos más significativos de esta figura histórica en la doble dimensión del *retrato* (rostro dibujado, fotocopia de una de sus fotos) y de la *grafía* (citas, fotocopia de uno de los manuscritos de la cárcel). Gesto que no responde a una iconografía de santoral, sino que intenta reproducir la conflictividad y el enigma de este pensador político, componiendo en el espacio imaginario de un material como el cartón las señales que reafirman la indigencia y la precariedad de su *bio-grafía*, la que se contextualiza con algunos fragmentos de la historia contemporánea (bota geográfica y política).

La secuencia narrativa que aquí se exhibe, intenta otorgarle realidad a este acontecimiento, haciéndolo vivir en una dimensión temporal que tiene el carácter de abierta y mutable, equivalente a la que sugiere la cita del propio Gramsci: "...Marx ha previsto lo previsible...". Señalando que lo dicho no debe entenderse consignado en una fórmula eterna. El sujeto de este homenaje no es, por tanto, un Gramsci individual, sino una figura que interpela a una voluntad colectiva para seguir pensando lo "previsible".

SOBRE FRANCISCO BRUGNOLI PAISAJE BRUGNOLI, ERRAZURIZ: UNA NOTA

Pablo Oyarzún

Pero lo reflejante es sólo esa potencia a través de la cual algo más estricto es provocado. Sus juegos obedecen a un análisis de las superficies, irónico. Se las somete aquí, a éstas, a un trabajo de realce o, mejor, se expone la tramoya del realce de la superficie, de su saturación, como recubrimiento, como cosmética. Así es hecha visible la superficialidad de la superficie. Las nevazones de dorado y de plateado, que no recubren perfectamente, que no tapan para dar otra vista, que dejan entrever o ver por transparencia lo que deberían ocultar, son autoevidencias de ilusión, fraudes convenidos: ceremonias. Bajo el baño insuficiente del polvillo o de la película cosmética se acusan las materias indiferentes, de manera que en la (magra) presuntuosidad de la superficie se lea lo trivial de abajo. Ningún dramatismo, por eso, en tal exhibición, sino el juego regulado de los extremos contrapuestos (o no tanto) y aquí concitados en su mutua independencia.

El trabajo en la superficialidad de las superficies, la mostración —a través de la martingala ocultadora— de toda insignificancia (bella, ornamental, es decir, espectacular) de lo recubierto, de aquello, inerte, que es envuelto por la cáscara adornadora, la mortaja del realce, configura una escena. El espacio en que tal trabajo se expone es un espacio hinchado, que se sabe debido a múltiples tácticas de la saturación: al abundamiento del maquillaje, al pleonasma de los pocos medios, a las varias repeticiones, de las que la insistencia en las decenas, litúrgica y conjuradora, es sólo un caso parcial, aunque sin duda notorio. En general, Brugnoli construye una escena hiperbólica, que a los brillos confía su rotundidad y se quiere, por eso, autoexpositiva: plena. El sentido de la hipérbole (en la saturación) consiste en este desdoblado representarse la escena —instancia del espejo— como escena definitiva, inconvivable, que es, por eso, ya no una escena más, sino un espacio reglado por su realce, que ya no pudiera ser desconstituido. Es la escena como templo, espacio sacral de lo sublime, sublimación del espacio y de la escena, utopía de la sublimación en el lugar vano de la galería. El templo, sin embargo, sólo ha sido posible por la saturación, la hipérbole y la repetición, que en la función cosmética de encubrimiento y de envoltura de nadería, acusan su rigor de mortaja. Barroquismo que aquí se muestra, duplicado desde su manobra y su mueca, como ornamentación rutilante de lo muerto.

* Fragmento inédito de un texto sobre *Paisaje*, exposición de Brugnoli-Errázuriz, Gal. Sur, 1983.

SOBRE GONZALO DIAZ

Justo Pastor Mellado

Articulando los procedimientos ya probados en su trabajo de obra "de larga duración" —la HIPERPARODIA¹ y el HIPO-REALISMO²— los objetivos de Gonzalo Díaz abordan un aspecto crucial de las relaciones entre eficacia de obra y eficacia política.

I.— YUNQUE: (obra en progreso). Yunque de cerámica, madera o yeso, es un objeto confeccionado especialmente para desbordar la imagen que representa. Objeto (modelo) reducido a doble título:

a) por cuanto el peso simbólico del carpintero determina la producción cristiana del héroe del trabajo, si por ello entendemos que San José puede ser convertido en patrono nacional-popular, fijado por métodos artesanales de significación política; b) por cuanto el yunque de madera es la contradicción objetual de la industria: un chiste que designa una política estructurante... a falta de armas, buenas son las marraquetas que indican cómo sería la Cosa, esto es, capacidad proyectiva del lugar donde se fraguan las intrigas y conspiraciones que luego son convertidas por extensión nocional en estrategias; c) por cuanto el objeto reposado es una parte aislada que tiene la función de especificar el todo en su ausencia.

a) en cuanto la importancia del arte del fuego ligado a la *alfarería* es reducido en relación al arte del fuego ligado a la *fundición*, si por lo primero, mención leninista a los métodos *artesanales*, si por lo segundo, mención a los métodos *industriales* de producción de la política; b) por cuanto es una parte aislada que tiene por función especificar el todo en su ausencia.

Y esto en dos niveles: i) el yunque, parte que especifica *la fragua de Vulcano*; ii) fragua de Vulcano, parte que especifica la revolución bolchevique. (*Nota sobre i:* artesanía, fundición, electricidad, es la secuencia constructiva del comunismo: soviét más electricidad... el conocimiento del todo precede el conocimiento de las partes... *Nota sobre ii:* la frase "fragua de Vulcano" designa en la lengua de Kerensky al Instituto Smolny. Allí se localiza el Estado Mayor de la Insurrección... que a su vez, especifica la revolución bolchevique... la parte por el todo...).

II.— NEON: indicación sustitutiva del enfríamiento lumínico del objeto representativo (Cf: el neón que atraviesa el muro de

ladrillo en la instalación del año 84 en Galería Sur). Es así como califica el desborde de sentido en la proposición del dispositivo metafórico: ficción renacentista de la conducción rectilínea del ojo atravesando el muro y f(r)icción bolchevique de la reducción reticular de la postación eléctrica ocupando el territorio. La mitología del poder obrero abordada desde el fundamento tecnológico de su significancia: el plan de electrificación de toda Rusia es el fondo narrativo que sostiene la lectura maquiaveliana de Gramsci.

III. a) La lectura maquiaveliana de Gramsci es la *reducción chilena* en la recuperación zonal de la preeminencia partidaria:
b) el comentario objetual de Gonzalo Díaz es el des/montaje virtual de la maquinaria inscriptiva del "príncipe moderno".

1 Díaz-Mellado, *Protocolo 1, ¿Qué Hacer?*, 1984.

2 Justo P. Mellado, *Meter la pata o presentación de la obra de G. Díaz en Chile Vive*, Madrid, 1987.

SOBRE JUAN DOWNEY

Justo Pastor Mellado

Ojo pensante diseña una estrategia particular en la obra (de) Downey. Indica a estas alturas, la radicalización del modelo constructivo operado en *Las Meninas*: modelo básicamente pictórico, que trabaja la reflexión de unos relatos históricos sobre otros, fabricando un "abismo" literario en cuyo infinito asoma la cuestión autobiográfica. Como se puede apreciar en esa obra, el habla del historiador de arte se refleja en el habla del guía de museo, la que a su vez repercute en la lectura del texto ya socializado por el Guide Michelin, el que por su parte instala su retórica didáctico-turística en la reproducción del saber de/sobre arte, etc.

Ojo pensante es, por lo menos, un tríptico tentativo de una inversión temática, en la que se afirma la naturaleza epistemológica de la actividad de video de Downey, ya propuesta en dos obras anteriores, *Shifters* e *Información Retenida*¹. Lo que ocurre en su trabajo es un verdadero desplazamiento hacia el modelo electrónico del espejo, en el sentido que la materialidad video pone en duda la pictorialidad fijada a/en la noción de especularidad del sujeto. En este sentido, las investigaciones sobre las identidades culturales, sometidas al modelo del espejo-pintura o del espejo-electrónica, arrojan sin duda conclusiones adversas y ponen en tensión la pertinencia de significantes tecnológicos que operan desde coyunturas económico-productivas radicalmente diferentes (capitalismo y perspectiva artificial v/s capitalismo electrónico).

En las dos obras mencionadas ya no es el relato reflectado el que opera de manera dominante, sino las narraciones paralelas entrecortadas, para incorporar, como en *J.S. Bach*, el modelo del relato por contrapunto.

En su estadio actual, *Ojo Pensante* —visible en los bocetos de preparación del video *Madre patria*— manipula tanto el relato paralelo como el contrapunto para montar una ficción autobiográfica —a partir de la parodia de las escenas familiares de la anunciación y de la natividad— que esté en medida de acometer el campo figural narrativo del telediario como terreno de maniobra de los "textos públicos" (relato de una revista de tropas). Se trata de la doble/impresión y de una de/presión del autobiográfico —Sagrada Familia— sobre la pantalla formada por los "espectáculos teatrales": el paseo de un comandante en jefe re/vistando sus Tropas.

1 Naranjo/Briceño, *Entrevista a Downey*, Catálogo Sexto Festival franco-chileno de video-arte, noviembre, 1986.

SOBRE VIRGINIA ERRAZURIZ PAISAJE BRUGNOLI ERRAZURIZ

Gonzalo Muñoz

"Errázuriz organiza su obra desde una noción general de la carencia. Carencia que opera a partir de la disposición de los elementos, en los materiales y en los gestos. Carencia de procedimientos, que establece su marca como silencio, como distancia.

Término contrario a la voluntad de construcción de Brugnoli, aquí se juega un estado cero de los materiales y de las prácticas, estado de deriva de gestos no constituidos del todo —aún indecisos, casi fantasmáticos— incidiendo en un espacio dilatado, esponjado por su propio peso no re-formulado por estos materiales básicos. Estado en que los materiales no se oponen a las prácticas porque tanto unos como otros interactúan en una cierta suspensión, en un espacio que se enfatiza como tal: espacializa —a tal punto— que impide toda violencia, todo cruce. Lo que se espacializa no son los gestos ni los materiales, sino el hueco, el vacío. Escena del espacio carente - escena del ().

Sin embargo se trata de un estado que porta el germen —oculto en el mutismo de las superficies, en la impassividad de las acumulaciones inertes, incluso en las postales derramadas— de una disposición al desencadenamiento de una producción absolutamente otra, porque no se la ha pensado siquiera. Y aquí se adivina ya la figura constante en el conjunto de la obra: esa otredad que se asoma en las retenciones, que se modula desde lo mínimo (o desde lo sobredeterminado en el caso de Brugnoli).

Aquí la escena está señalizada como un hueco, las superficies de cartón apoyadas, las postales abandonadas, el inventario de los colores primarios, las acumulaciones sin acento, las pinceladas básicas; conforman una organización matricial. Un conjunto de posibilidades que re-constituyen lo 'posible', abriéndolo, estallando su categorización de semejanza consigo y trabajando lo 'posible' de la alteridad. A partir de aquí sólo es posible ver lo diferido. Lo otro se modula en el silencio.

Tiene todos los nombres excepto el que se puede decir.

La fuerza de la carencia pone en juego desde su economía desmantelada, la pobreza que en su pliegue lleva consigo: la amenaza de la riqueza de la diferencia —el lujo de la violencia—.

La capacidad de cita que desde esta desolación se arma —sin existir— es absolutamente radical, porque ocurre desde un desmontaje total de las prácticas. Lo que se cita es un gesto que re-arma la escena, pero se le cita en el sentido de invocación, de grito en la mudez. Un límite puesto en suspenso. Nuevamente aquello que no accede a ningún discurso, frente a lo cual sólo queda el gesto textual —también— de la elisión”.

* Fragmento inédito de un texto sobre *Paisaje*, exposición de Brugnoli-Errázuriz, Gal. Sur, 1983.

SOBRE NURY GONZALEZ

Justo Pastor Mellado

1.— Los seis "casilleros" de Nury González persiguen la serie (ex)puesta en Galería Carmen Waugh en septiembre de 1986¹. En esta ocasión re/habilita el *décollage* semántico de una repetibilidad que aborda insistentemente la leyenda del origen de la pintura en Chile. Del origen y no sólo del comienzo. Porque la idea y la práctica de Chile como nación son reivindicaciones posteriores al efecto de obra pictográfico² planteado en su correspondencia brutal con la cultura recolectora. Recordar que se recoge lo que proviene de reducción propia (invención del origen) y no por recesión ajena (absorción del comienzo). Manera (otra) de sabotear los usos místicos del esquema barbarie/civilización, afirmándose en las tensiones del modelo "tecnología de recolección/tecnología de manufactura".

2.— Este trabajo es un ensayo interpretativo que se rige por la mentalidad clasificatoria del ferretero: bibliotecario de insumos en artes y oficios manuales, premanufacturales, en lo que significa distinguir este comercio de las llamadas "ferreterías industriales". Los casilleros (marco de madera y fondo revestido con cera virgen, marco de latón revestido con resina de poliéster) almacenan impresiones ya conocidas en el repertorio pictográfico y disponen objetos menudos sobreconnotados, recolectados por la artista (adquiridos al menudeo en puestos limítrofes de la Estación Central) en el curso de trayectos diarios, operando la selección doméstica sólo porque caben en la cartera (otro casillero). Es decir, se lleva cartera de "ese porte" nada más que para obligar a cuadrar los objetos en el relicario de su conveniencia: plomos, canoas, peces.

3.— La estrategia de recolección está comandada por el acuerdo previo de variables etno-tecnológicas que ya han sido mencionadas en anteriores trabajos, combinando en forma simple un cono, un formato y un procedimiento doméstico, que terminan por diseñar un modelo portátil de producción y de interpretación de la propia obra.

1 Justo P. Mellado, *Dos notas sobre las serigrafías de Nury González (1985-1986)*, Catálogo, Galería Carmen Waugh, 1986.

2 Loreto Suárez, *Pintura rupestre de 5.000 metros*. Catálogo, Seis +, Galería Sur, julio 1985.

SOBRE JORGE TACLA

Justo Pastor Mellado

1.— En el curso de un trabajo infatigable Tacla se investiga y se invierte, revirtiendo su pintura en una verdadera etnología del presente. Pintura sin nostalgia porque niega la queja por el país perdido. Este país fue (siempre) un perdido. Saber de donde se viene es solo saber (solo) donde se está... en pintura. Saber, pues, que toda posición es un efecto de la frotación de los cuerpos en el social. Dis/posición de la pintura para establecerse como sustrato de toda frotación posible. Sustrato, en suma, de (toda) la sociabilidad.

2.— En el caso de Tacla, hoy, el fondo narrativo de su pintura —particularmente visible en la exposición de abril pasado en Galería Arte Actual— es la separación de la tierra y el infierno en los relatos del Origen. Esto es, la tierra como síntoma del infierno. Y por esa vía, como variante de éste. Entonces, posibilidad de lo negro como el infierno de lo blanco. Es así como la de Tacla es una pintura de la negación de dios, porque dios es blanco y su imagen, de semejanza greco-latina. Esta pintura recuerda que para atravesar el Mediterráneo, el Verbo debió traicionarse al griego. Desde entonces la pluralidad de las lenguas (momento pentecostal) así como el espíritu de las leyes (momento contractual), serán un "cuento (neo-clásico) del tío". Fábula a la medida de su farsa. Entonces, negación de dios porque negación de la bondad natural. En nuestros coloquios, el proletario renueva la hipótesis del buen salvaje. Por eso, ficción necesaria: toda época posee la ciencia externa que se merece.

3.— En la pintura de Tacla la figura humana se reafirma por el pacto deformante de, no ya tomar el (p)arte por (el) todo, sino la parte y el modo, para exhibir el todo por la parte que más le huele: esa raja descomunal, huella del sacrificio de Occidente, abierta de tomo y lomo en dos hemisferios, para hacer girar el mundo sobre la punta del obelisco: falo geométrico que fisura en sus telas el rigor cartesiano de toda política moderna de conquista.

SOBRE PATRICIA VARGAS

Justo Pastor Mellado

1.— Patricia Vargas exhibe la pintura que falta a la traducción de los hechos ordinarios en hechos relevantes. Si traducir fuese atributo de un calco manual. Si acaso por traducción entendiéramos conversión progresiva y ascendente de un sentido terminal, cuyo punto de partida —en este caso— es la reproducción gráfica de un anticipo —de la sociedad futura (sic)—; el anticipo —solo— de la fotografía que encadena los disturbios y las barricadas al sentido ya inscrito en la memoria de toda insurrección, desde el relato de Engels de las Jornadas de Junio.

2.— *Esto no es un panfleto* es una regulada in/variante de los dibujos ya presentados por Patricia Vargas en abril de 1986 en Galería *Visuala*. Su calidad se manifiesta en ser trabajos, justamente, interminablemente interminados, ejecutados con la lógica de los "morceaux choisis"¹. Dibujo *hecho (a) pedazos*, como hoy día, transcribiendo la accidentalidad ya repertoriada de las posiciones corporales en los combates callejeros sobre el fondo rojo de la época: combates escogidos, sectorizados, pedazo por pedazo, para diseñar el regreso de esos gestos a la plantilla del "consiglio di fabbrica", a las escenas del origen, al "poema" insistente del soviét.

3.— *Esto no es un panfleto*: redundancia parodizante de una frase tomada en préstamo para devolver la adequatio al principio intolerable del cuerpo-víctima. Esto no es un panfleto... es un programa entero de adiestramiento del ojo para calcinar el movimiento de masas por un procedimiento de inmovilización de las partes, como si fuera carne trozada, colgada, para ser dibujada —faenada al grafito— con todo el espíritu del tiempo por delante.

1 J.P. Mellado, *La pintura que falta*, In Catálogo Ediciones Visuala, *Patricia Vargas. Hecho pedazos*, abril, 1986.

III.
FICHAS TECNICAS

JOSE BALMES. 1985, *Desechos*. Pintura sobre tela, técnica mixta
2.45 x 2.00 mts. (Paris).

ROSER BRU. 1987, *Sobre Gramsci*. Dibujo, collage y escritura sobre
cartón 2.30 x 1.15 mts.

BRUGNOLI/ERRAZURIZ. 1987, *Reservación*. Instalación
5.60 x 2.90 mts.

GONZALO DIAZ. 1987, *Teoría del Color a / ante / bajo / con / contra /
de / desde / en / entre / hacia / hasta / para / por / según / sin / sobre /
tras la Hegemonía de la Luz*. Yunque y neón sobre Instituto Lipschutz
3.00 x 1.00 x 0.90 mts.

JUAN DOWNEY. 1986, *J.S. Bach*, video, color, 28 min. stereo; 1981, *El
Espejo*, video, color, 28 min.; 1986, *La Madre Patria*, color, 7 min.,
stereo.

ERRAZURIZ/BRUGNOLI. 1987, *Reservación*. Instalación
5.60 x 2.90 mts.

NURY GONZALEZ. 1987, *Trabajos de Recolección*. Cajas de metal
con resina de polyester, fotografía y objetos; cajas de madera con cera
de abeja, fotografía y objetos 1.10 x 2.05 mts.

JORGE TACLA. 1987, *Hay Palestina*. Látex, acrílico, grafito,
impronta, fotocopia sobre tela 2.00 x 1.60 mts.

PATRICIA VARGAS. 1987, *Esto no es un panfleto*. Grafito, lápiz de
cera, esmalte sintético, cinta adhesiva transparente sobre papel de
algodón 1.60 x 2.40 mts.

EDICIONES VISUALA GALERIA

patrocinio FIPC - UNESCO

HEGEMONIA Y VISUALIDAD

artes visuales

Santiago - Chile - Mayo - 1987

SOBRE WALDO GOMEZ Y RODRIGO VEGA

Justo Pastor Mellado

I. FUNCION DE SUPLENCIA

La tarjeta de presentación de la exposición ha sido intervenida por un timbre de goma que señala una "fe de erratas".

La errata es una equivocación material cometida en lo impreso como proyecto de fe. ¡De poquita fe! En esta exposición la tarjeta es una anticipación de la muestra futura. La que tiene lugar en el soporte llamado Instituto Lipchutz y la que le sigue. Porque después de ésta, el panorama plástico habrá experimentado una leve transformación genérica. Lo tarjado en este espacio debió ser reemplazado por un par de suplentes; allí donde dice esto, debe decir lo otro. Pero la exposición es un formato coyuntural que permite por automarginación de unos, la introducción de otros. Estos últimos existían; solo no deseaban ser vistos. Ahora lo son, ocupando significativamente un hueco. No importa cual. Sólo se rellena una función dejada a la deriva. La abandonarán cuando les convenga. El formato de hoy favorece la lucha ideológica entre "denegación pictórica" y pintura joven de los 87. Pero decir pintura joven es decir nada. Lo cierto es que W. Gómez y R. Vega, jugadores de divisiones inferiores entran a la cancha para suplir las fallas en el ataque del espacio plástico. Ello supone que los viejos cracks ya no comparten los mismos objetivos y resuelven vivir para redorar la memoria embalsamada de un pasado cercano y cada vez menos glorioso.

La posición que arriesgan W. Gómez y R. Vega los designa para la difícil tarea de representar a quienes pro/vienen marcando el límite de una actividad simbólica diferenciada: la práctica de la pintura en la coyuntura visual de los 87. Pensemos en la joven y actual pintura santiaguina coordinada por, además de los nombrados, Julia San Martín, Manuel Torres, Juan Pablo Langlois, Oscar Hernández, Arturo Miranda, Soledad Aldunate y Nury González. No. No son un "movimiento"; sólo una tendencia.

Entendamos una cosa: el espacio de la visualidad es un espacio subalterno del campo intelectual y moral. La alteridad que se juega lo hace decidir(se) por el uso invertido de una moralidad histórica que reduce la pasión de sus formas. El campo arado por la dialéctica materialista le proporciona un fondo metafórico básico para desarmar la credibilidad de las historias orgánicas. El gesto general de la exposición insiste en este hecho; su nombre —Hegemonía y Visualidad— autoriza la resistencia del artista a ser ilustrador. Política, pues, de acumulación, que considera la necesaria transformación de su estatus, como artista y como ciudadano. Lo subalterno le viene por la mantención de empresas de culpabilización representativa que no hacen sino reducir aun más el margen de maniobra del artista. En cuanto al destino de las obras, tendremos que pensar la manera que no terminen sus días en las portadas de los ensayos de coyuntura.

La ciencia social chilena, sin excepción, ha recuperado en la ficción la credibilidad de su discurso; hoy día desea confir-

mar su traslado al realismo político figurándose la imagen de la renovación. La pintura de esta tendencia toma el cargo de la ficción social para revertir la omnipotencia del discurso: su manera de presentar el quiebre simbólico de la socialidad chilena democrática pone en evidencia la impostura de su fundamentación. Por eso, la política no desea escuchar a la pintura; prefiere a la poesía porque le confirma el mito de su reproducción. ¡Y no se ha dado cuenta que esta pintura no tiene voz; que es puro silencio elocuente!

¿Ser la voz de los que no tienen voz? Las estrategias de disputa del cuerpo se lo traen bajo el poncho: pasión de la representabilidad. Lo que ocurre en este plano es que la pintura desarma el maquiavelismo del ojo penetrante. Como se ha dicho, en otro lugar, en política el honor es cuestión de sodomía. Es decir, de ano diafragmático por el que se lo habla todo. Por sus restos conoceremos el comienzo. Por los restos de la democracia conoceremos el comienzo del final del Antiguo Régimen. En esto, W. Gómez ha revelado ser un *pintor táctico*. R. Vega, en cambio, es un *operador sintáctico*. Lo que le falta al uno, lo cobra el otro. Deudas mutuas que comprometen sus gestiones con la reconquista pictórica de la imagen y de la semejanza, ligada en Chile a una "cierta idea" de las relaciones entre pintura, literatura e historia. Más bien, entre literatura e historia, mediatizadas por la pintura, que para dicho defecto se asume como un campo de convergencia; el más apropiado en el momento presente para validar el rigor tendencial del conjunto en/grupado.

El grupo de los suplentes. Ya ponerlos como suplentes es un grupo. Y eso está referido tendenciosamente a denotar la existencia de suplentes en el "comité central" de la significación pictórica. Se suple un hueco dejado por otro. Generalmente el de los caídos en combate. En este combate sólo se deja de pe-
recer en la prensa. Si aparecer en ella suele ser una forma de entierro. Siendo ese, otro grupo; es decir, la historia falaz por la cual todo grupo termina por instalar su referencia articuladora. Lo que permite que éstos entren a ocupar el hueco de los que se salen del formato de esta exposición. Ocasión inmejorable para designar la existencia de un espacio que ha sido omitido por las empresas editoriales de la agotablemente denominada "escena de avanzada"; púdica designación del espacio vanguardista en crisis de nominación en el filo de los 81. Terminará sus días en las portadas. Aumentará el prestigio de Zegers editor. Negocio terminado. Hoy día la "escena de avanzada" es sólo una imagen de marca cuya gestión escapa a los miembros fundadores. Otro grupo. Debía decirlo, aquí, de pasada, pesadamente.

II. LA REFIGURACION CHILENA: NUEVA TENDENCIA EN LA COYUNTURA DEL 87.

a) Necesidad de distinguir entre primitivismo neoexpresionista y Re/figuración.

La Re/figuración es un conjunto que se distingue formalmente del uso estereotipado en la pintura ingenua, de los dibujos de niños y de enfermos mentales; incluyendo la pintura subordi-

nada a la gráfica modal de la historieta. Un cierto primitivismo cromatista invade la mentalidad de vastos sectores de público empeñados en recuperar indicios originarios de identidad. Por ejemplo, hay un puente establecido entre el primitivismo y la recuperación de testimonios de vida con los que algunas líneas de investigación social buscan suplir una "falta de historia". Esta actitud, que ya ha sobrepasado el estadio de la recuperación folklórica del artesanado urbano, se empeña en ocupar culturalmente, en una segunda fase, manifestaciones vinculadas a la industria cultural de masas en sentido estricto. El primitivismo sería ese "lado humano" recuperable en la retórica del "consumismo" y representaría un "avance" moral de una izquierda fijada a patrones de austeridad y autenticidad que condenaban su práctica a la sobrevivencia de subculturas partidarias. Pero esto pasa también por la subordinación de los pintores primitivistas respecto de la instalación de los referentes históricos del retorno. La llegada de Balmes debía modificar en parte esta situación. Todo indicaba que habría contradicciones irreconciliables. Finalmente, logran armar un cierto frente, sobre todo porque Balmes tolera en ellos su honestidad y transparencia. Hablo, sin duda, de la tendencia legada a los nombres de Benmayor y Bororo. Debiera incluir a Francisca Núñez y Omar Gatica.

b) Actualidad de la Re/figuración.

Ahora bien, el "grupo" de estos suplentes redimensiona el espacio y llega a establecer algunos límites precisos: la *refiguración* chilena se instala mediante una reflexión rigurosa de la tradición tonal del manchismo. Pensemos cómo estos "leen" a Couve desde Díaz; esto es, desde un espacio de compromiso alternado de las dos tradiciones. No hay que olvidar que Benmayor es inscriptible en la tradición de Opazo y Smythe. Tacla desde los inicios se desmarca de la pintura plana y sopeada tomando el atajo de la presión baconiana. Su posición actual denota la instalación de una política figural autónoma que logra desmarcarse de la fatal división de las dos tendencias históricas: "florentinos" y "venecianos" en la pintura chilena. No puede haber modernidad plena sin completar el siglo diecisiete. Los comienzos de la pintura en Chile están marcados por esa economía. Mulato Gil inaugura la laicización de la ilustración del discurso histórico, pero habrá que esperar la segunda mitad del siglo veinte para realizar paralelamente la constitución de la pintura moderna y la completación del gesto neoclásico. La problemática de Waldo Gómez recupera dicho espacio de conflicto pictórico-político. Los políticos de hoy deben entender que en pintura hay siempre más que pintura; por ejemplo que la silueta de templo greco-romano en el bastidor de la tela de Waldo Gómez renuncia a omitir la fascinación por las formas. Algo que Díaz-Mellado en *L' Ami du peuple* (1984) ya habían abordado. Lo cierto es que algunas ideas ya han hecho su camino: sólo la pintura se hace política haciendo vidente el paisaje de la república.

c) La reconquista pictórica de la imagen

La reconquista pictórica de la imagen es una operación específica que tiene lugar en el espacio plástico chileno de los 85-87. Se trata de una reconquista apoyada en un calculado y razonando relativismo del criterio de semejanza, modificando los grados de iconicidad ya propuestos por la emergencia de la "promoción 80". De esa promoción, Tacla y Benmayor indican dos líneas de trabajo que se han vuelto antagónicas. Ligado a este último, el espacio del primitivismo pictórico se instala haciendo gala de un irracionalismo que no puede sino conducir a un callejón sin salida. La tendencia de la Re/figuración vuelve a plantear la exigencia pictórica que permitió que la "promoción 80" se constituyese. Pero hoy día trabaja con la ventaja de haber reflexionado sobre el fracaso formal de sus predecesores. Entonces: el grupo —a la manera de engrupir— de estos suplentes redimensiona un espacio llegando a establecer un límite relativamente preciso: la *refiguración* chilena se instala mediante una reflexión rigurosa de la tradición tonal del machismo.

La mujer de(la) tela de R. Vega reconoce el paño reglero de esta pintura que seca el cuerpo del delirio y lo exhibe como huellas de una sacudida fuera del conjunto; pero también se declara como residuo para declamar las virtudes cromáticas del endometrio. La palmera sola de W. Gómez induce el palo al trópico señalado por la pintura de los 80 y el desarme de su inconciente programa: favor de "leer" una cajetilla de Camel, con palmera, pirámide y camello "ad portas". Ciertamente, es más fácil que un pintor pase por el agujero de una aguja a que un camello entre en el reino de los suelos.

Cuanto desnudos de mujer ante un espejo en la historia de la pintura. Toda mujer, en pintura, siendo un nudo de problemas —nudo de significantes—; pero todos ellos, problemas de superficie, de piel, de cadena sintomática, de color de carne de gallina de mujer saliendo del baño, de la húmeda y vaporizada tensión del deseo que la constituye en dicha salida en el momento previo a vestir la "salida de baño". El deseo de cubrirse con "el traje nuevo del emperador", que es un cuento, es decir un grupo, de Andersen. Lo cual involucra la capacidad de una pintura para engrupir con la historia manifiesta relacionada: cuestión de visibilidad, la mujer sale del baño teñida..

Toda mujer, siendo nudo, si por nudo, además, dificultad material y vínculo, por cuanto dificultad material del vínculo del lazo estrecho que cierra el margen de la maniobra connotativa.

Cuanto palmeras en la historia de la pintura. Apenas para comenzar, en ambos casos —W. Gómez y R. Vega—, a repetir los motivos de siempre y sobrepasar toda medida: lo que se llama postular un barroco abstensional, repetido hasta la saturación, involucrando el retorno de la noción de composición. Repetir, por ejemplo, la figura retórica de la mujer en el espejo.

Espejo y sala de baño; dos cubículos formales de donde salir(se) para perder la () postura; enseguida, palmera ducto, dos fetiches temáticos:

a) Las palmeras de avenida La Paz, que conduce directo al Semen/terio; b) el con/ducto seminal (re)botado en la Selva Oscura.

El fetiche es el signo de un triunfo sobre la amenaza de castración. El tema, en la pintura de W. Gómez, es la cualidad que actúa como condición del deseo, ficción de la densificación de una enseñanza chilena frustrada, reprimida por la invalidez institucional de su reproducción como saber significante. Y sólo se condensa porque se teñe. Como teñir la camisola de fuerza del discurso político, del discurso político como camisola de fuerza... del autobiográfico, por decir.

Ahora bien: ¿de qué manera este "niño" acepta la separación del verbo y de la imagen? Pensando, quizás, que toda producción social se rige por el modelo de una invaginación. Entonces, valor de la ventana-cuadro sobrepuesto que lanza hacia atrás —o hacia adelante— la figura florecida de su marca. Se abrirá la puerta y aparecerá el pájaro madrugador para cantar en su tinta.

III. CONCLUSION

Los suplentes desplazan el gramo ligado a la ideología couviana del instante fecundo en tinte, dejando a un lado la referencia que Jaime León hace al Giorgione, sabiendo demasiado que su distancia es cansancio formal más que separación analítica. Habrá que tener en mente, para esta otra pequeña polémica, la exposición de Couve y León en *La Casa Larga* en 1986. W. Gómez y R. Vega expondrán en ese mismo lugar, en el *Colectivo Local*. Desde entonces, jugando a locales. Esto es, manifestando un rictus pictórico cuyo desafío es hacer visible la profunda variedad cromática del blanco y negro. Ambos pintan negro sobre negro para reflexionar sobre el caos y la ausencia aparente de cualidades en la pintura; más bien teñen la figura básica, excediendo la insoportable disciplina del ejercicio tonal. Aprendizaje re/normado en el islote del taller Díaz, haciendo frente al desmantelamiento irrevocable de la enseñanza de arte en Chile, desmantelamiento enfrentable sólo desde el privado de una empresa que convierte la "obsesión" en política de obra.

