



# PUNTO DE FUGA

PUBLICACIÓN DE LA ASOCIACIÓN DE PINTORES Y ESCULTORES DE CHILE-AIAP/UNESCO

## ¿Dónde están los Malditos Artistas?

Mientras el alma del hombre se hunde en las tinieblas de una idea psicótica; mientras la luz oculta en el entramado de nervios y destellos de millones de individuos es apagada por la conspiración de zombies que gobiernan y decretan el estado de las cosas, mientras la mentira más descarada es sostenida por todos los agentes de la cultura; los artistas, esos seres de los que la fábula cuenta que estaban más allá de su época o que quebraban ritos maléficos de su tiempo para denunciar o evidenciar la corrupción que ellos detectaban dolorosamente en sí mismos; los artistas hoy, en este sitio, no son más que amables y elegantes artesanos que colaboran con el anestésico colectivo. Indiferentes al dolor que ronda como una patrulla por fiestas y bares, por hogares y oficinas, por calles y camas; ajenos al presagio de horror que perciben hasta los niños: los artistas mejoran sus equipamientos, elaboran guiones de éxito, se compran video caseteras, dan reportajes, se levantan una nueva chica, elaboran lenguajes para explicar sus códigos incomprensibles, viajan a Rusia o a Nueva York. Y sus rocks y sus sketches y sus films lejos de despresagiar el mal futuro, de testimoniar este dolor, de acompañar la soledad, de denunciar el ultraje a la conciencia juegan "al arte" que siempre jugaron, el mismo guiso de siempre donde combinan sus obsesiones o aburrimientos con distintos condimentos. La frivolidad que circula por teatros y recitales se caracteriza por ser incapaz de moverle un pelo al corazón de los espectadores. En realidad, hoy los artistas no se diferencian de un jugador de fútbol o de tenis o de un locutor de TV aprovechándose de cierta habilidad en el manejo de códigos de lenguaje, de determinadas perspectivas con las que visualizan la sociedad intentan obtener las mejores ventajas en la cárcel en la que estamos todos insertos. Y es tan elevada la dosis de docilidad que hemos ingerido que un tipo muerto de hambre de la villa se alegra con los éxitos de Maradona o de Charly García. Hoy no hay artistas, sino habilidosos incapaces de cometer el error de mostrar sus almas en la creación. Debe de haber habido un tiempo en que eran necesarios los sacerdotes (porque lo cantaban), los profetas (porque lo proyectaban en el futuro) y los artistas (porque lo transformaban). Hoy son absolutamente innecesarios. Excepto, claro está, para seguir distrayendo la conciencia humana del dramático ultraje a la que es sometida todos los días en todos los sitios de este divertido mundo.



## Homenaje a los Artistas Plásticos Desaparecidos

Los artistas plásticos chilenos efectuaron el día 15 de abril, un emotivo homenaje en el local de la APECH, a Santiago Nattino y todos los demás artistas plásticos desaparecidos durante el régimen militar. La jornada comenzó a las 10 A.M. con la realización de una instalación en la sede de los artistas, con pintura, gráfica y escultura. A las 19 horas se inició un foro panel sobre Arte y Derechos Humanos, presidido por Andrés Domínguez, en representación de la Comisión Chilena de Derechos Humanos y por José Balmes, presidente de la APECH. Se produjo un diálogo intenso con el público, quedando de manifiesto que el recuerdo de estos crímenes está y estará siempre presente en el corazón de los artistas plásticos chilenos. Los nombres de los artistas desaparecidos estaban grabados en cintas que descendían por las paredes de la sala.

Santiago Nattino  
 Manuel Cantú  
 Leopoldo Benítez,  
 Alonso R. Chanfreau,  
 Hugo Riveros,  
 José Reveco,  
 Ignacio González,

Juan Morales,  
 Blanca M. De la Luz,  
 Oscar Salazar,  
 Salvador Cautivo,  
 Carlos Guerrero,  
 Humberto Menanteau,  
 Osman Yeomans.

Enrique Symms

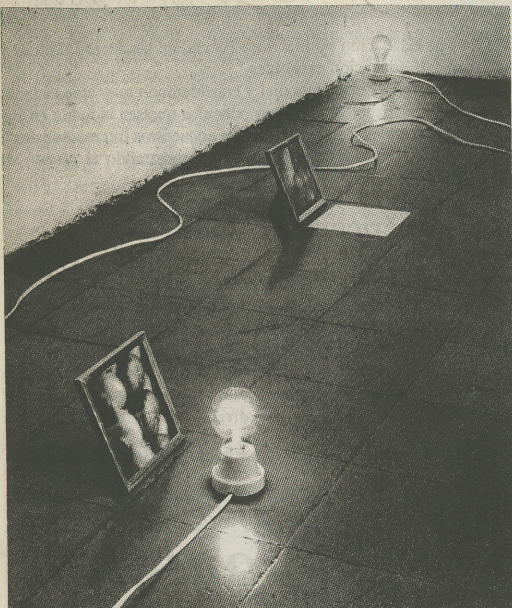
Artículo publicado en la revista "Cerdos y Peces" Nº 18

# ARTE CONTEMPORANEO DESDE CHILE

Exposición organizada por Americas Society. Nueva York • 7 de Febrero - 28 de Abril, 1991

por Adriana Valdés

Gonzalo Díaz • Virginia Errázuriz • Gonzalo Mezza • Alicia Villarreal • Enrique Zamudio



Virginia Errázuriz. Trama-Des-Trama. 1985 (detalle)

El texto que sigue es una traducción parcial de los apuntes para una charla sobre la exposición. Recogí las referencias más directas a las obras que presentaron los cinco artistas participantes: Gonzalo Díaz, Virginia Errázuriz, Gonzalo Mezza, Alicia Villarreal y Daniel Zamudio. Omití la parte inicial de la charla, que en primer lugar trató de acercarnos los temas al público de Nueva York, y que luego analizó la elección de los artistas - todos residentes en Chile - y la focalización sobre obras que tuvieran relación - con las tensiones entre pintura y fotografía, haciendo un esbozo sobre este tema en el país a partir de 1977. (...) Propongo, como primer paso, considerar la tensión entre la fotografía y el oficio del pintor como introducción a las obras de esta exposición, y ver cómo cada una de ellas funciona en relación con este tema. Procuero así referirme en forma más concreta a la relación de estas obras con el contexto chileno. Procederé en el orden cronológico.

El trabajo de Virginia Errázuriz es un buen punto de partida. Entre los artistas chilenos, fue de los primeros que incorporaron la fotografía. Sin embargo, las

imágenes incluidas en su instalación no son en realidad fotográficas: se trata de fragmentos pequeños de afiches de venta masiva, reproducciones de pinturas famosas que reemplazan la pintura en muchos hogares. Cuidadosamente enmarcados, estos fragmentos a veces no pueden verse con claridad: las ampolletas incluidas en la instalación emiten una luz excesiva, que impide la visión. La pintura mediatizada - la pintura fotografiada, y puesta en afiches para su consumo masivo - es recordada y luego enmarcada en forma más que irónica. Por cierto no hay "aura", sino una patética imitación. Tampoco hay pintura, salvo en pequeñas manchas primitivas, sobre estructuras precarias de madera que parecen fijar algún tipo de ruta para el espectador, pero de hecho no lo hacen. La artista dice que trabaja con "señales" y con "tramas". La instalación deja en claro que también trabaja con la idea de "patrón". Las pinturas fragmentadas, puestas en marcos pequeños, se hacen equivar a otros pequeños fragmentos también enmarcados, pero esta vez de pedazos de papel mural, la repetición misma.

La obra se presentó originalmente en Santiago de Chile, en 1985. Otro trabajo de esta exposición, *Pintura por encargo*, de Gonzalo Díaz, también se mostró ese año, al igual que *Este signo*, obra de Eugenio Dittborn. Según Virginia Errázuriz, una de las maneras de "leer" una posible "trama" en la obra *Trama/destrama* consiste en ubicarla en el contexto de la controversia sobre la "nueva pintura" en Chile: el éxito de una nueva generación de pintores jóvenes, la revitalización de la pintura en las pocas galerías existentes y entre jóvenes estudiantes universitarios que deseaban "expresarse" sin poner en cuestión en forma radical sus modos de expresión. En su instalación, Virginia Errázuriz ubica minuciosamente la pintura allí donde ella la ve: en las pequeñas manchas coloridas, los puntos, los gestos primitivos. En la obra anterior de esta artista, la pintura había sufrido ya una forma de descomposición: se había descompuesto, se había transformado en sus elementos. *Trama/destrama* no ofrece una recomposición. Más bien, ofrece la experiencia descrita por Michel Foucault en el texto que forma parte de la obra misma: una experiencia aterradora, que no consiste en vivir la falta de un sentido (o de una trama) sino en sentir la presencia simultánea de "fragmentos de un gran número de órdenes posibles que brillan separadamente en la dimensión, sin ley ni geografía, de lo heteróclito..." En esta dimensión, la artista hace un gesto: el extraordinario cuidado con que instala los objetos que señalan el vacío dejado por la noción de sentido; el gesto pulcro con que diseña un lugar para sentir un vacío; la imposibilidad de la pintura y de la iluminación, salvo como la más elemental de las huellas, "este signo", como sugiere el título de Dittborn, estas "señales" propuestas por Virginia Errázuriz. Es como si faltaran las bases mismas, las condiciones que hacen posible la pintura; como si los artistas se vieran empujados hacia las etapas más-primitivas de la expresión, y como si toda ignorancia de este hecho cayera en la categoría de lo iluso.

Este es en parte el contexto de la feroz *Pintura por encargo*, de Gonzalo Díaz, mostrada en ese mismo año, 1985. La obra ironiza la ilusión pictórica y se distancia del oficio de la pintura. En vez de desplegar ese oficio, hace alarde de la obvia presencia de un pintor de carteleros de cine - empleado como mano de obra - y juega con la distancia entre las imágenes de la pintura y de la fotografía, sometiendo con ello a una extraordinaria violencia al status de la pintura. La violencia del pintor contra la pintura, del artista hacia cuanto podía ser considerado "artístico" en su obra anterior, apunta tal vez al extraño subtexto que compartía con otras obras, entre ellas la de Virginia Errázuriz. Las connotaciones propias del punto de vista doble o triple propuesto en la

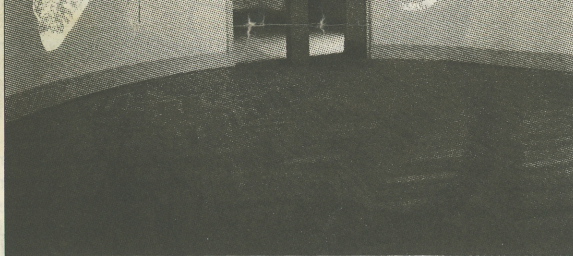
obra son ciertamente inteligentes. La ironía y la distancia se usan en forma magistral. Pero deseo detenerme aquí en lo cargada de ira que está la obra. A la pintura, aquí, literalmente se la arrastra por la calle. La ejecución se deja, despreciativamente, a la mano de obra remunerada. La primera exhibición de *Pintura por encargo* se realizó en *Fuera de serie*, exposición en que todos los demás artistas - salvo un caso muy especial - presentaban obras en que reinaba la fotografía y se reprimía la pintura. Acaso estos gestos de ira y violencia pueden atribuirse sólo a una convicción intelectual, al contexto de las publicaciones internacionales de arte, a la lectura de Walter Benjamin? Procuero sugerir aquí que parte al menos de esa ira se debe a circunstancias propias de la situación chilena en el momento de la producción de la obra. Virginia Errázuriz me ha señalado que tuvo una experiencia curiosa al ver las obras producidas en ese período en un contexto que no era el de Chile. Le parecieron densas, dijo; tensas, incluso retorcidas; llenas de alusiones de cuya dificultad antes no había estado consciente.

En un artículo que no me atreví a publicar hace alrededor de ocho años, escribí

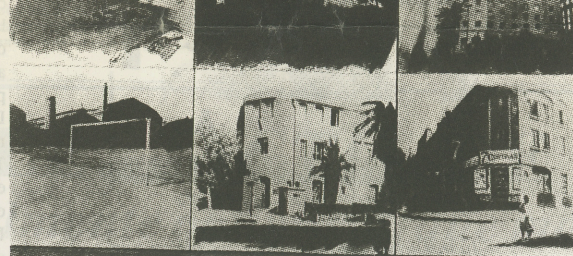
continúa en la página 4

Gonzalo Díaz. *Pintura por Encargo*. 1985

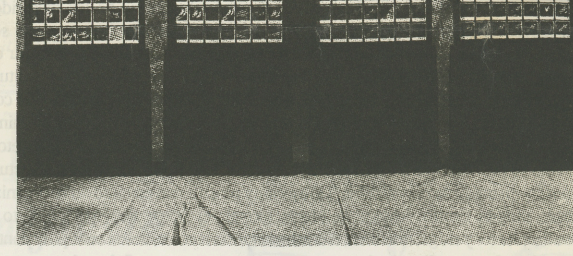




Alicia Villareal, *Por el Ojo de mi Cámara*, 1987



Enrique Zamudio, *Nueve Pinturas de la Serie Fotopictográfica Santiago: Paisajes desde la Cámara Oscura*, 1988 -90.



Gonzalo Mezza, *Las Mil y Una Noches de la Maja Desnuda y de Goya Dadá*, 1988.

# ARTE CONTEMPORANEO DESDE...

viene la página 1

que muchas de las imágenes producidas por artistas durante ese período - tanto en las artes visuales como en la literatura - llevaban el peso de ciertas palabras suprimidas, de ciertas imágenes imposibles de presentar. Y estas actuaban a manera de "hoyo negro", ejerciendo la enorme fuerza de atracción que estos tienen, según dicen los astrónomos. Estos "hoyos negros" eran la omisión de hechos - la "desaparición" de chilenos - que sólo hace muy poco han pasado a formar parte del discurso público en Chile y a ser aceptados como parte de nuestra historia. El trabajo de muchos artistas y escritores durante esos años, en el país, tuvo por tema la muerte, el luto, la mediación, la omisión, la compasión, el "rescate" de imágenes olvidadas, aunque todo ello no estuviera directamente referido a los hechos inmediatos. Las presentaciones de estas obras eran públicas, pero en una forma bastante paradójica: generaban signos que podían leerse en varios niveles, provocar sentimientos de complicidad en algunos espectadores, y contar con la ignorancia o con la ceguera de los demás. Estas "señales", estos "signos" se basaban en la ignorancia de un determinado sector del público. Podían ser incluso suficientemente complejas como para acceder a los espacios públicos, como los museos, o a premios y otros medios de "hacerse un nombre". Si se veían sólo como "arte conceptual", su existencia se hacía menos oscura y menos precaria. Me refiero a la existencia de las obras pero podría hasta extender la observación a la existencia de los artistas: ser conocido es una forma de estar algo más protegido, cuando las cosas se vuelven muy difíciles.

En este contexto, el uso de la fotografía fue algo más que una elección motivada solo por necesidades artísticas. Tuvo otras connotaciones. No es una casualidad que después de 1973 se haya impuesto una obsesión con la fotografía en círculos artísticos chilenos conmocionados y atomizados por la actuación del gobierno militar. Tanto en forma consciente como inconsciente, la fotografía se buscó en cuanto "huella material de gente que no dejó huella alguna en la historia oficial", en cuanto evidencia, en cuanto relación urgente con lo real. "Y la cámara no tiene rival para mostrar al hombre en la catástrofe" era una frase de la revista *Life*, que se reproducía en catálogos de exposiciones. Se creaba así una especie de imperativo ético que desplazaba la pintura hacia el ámbito de lo subjetivo, de la expresión individual, del egoísmo - todo lo cual tenía connotaciones negativas- en ese contexto. Y la obsesión por el oficio pictórico tal vez se asimilaba, inconscientemente, en esos tiempos, al acto del ocultamiento de determinados hechos, que en demasiados casos era una *conditio sine qua non* de la vida de la gente. La historia se veía y se experimentaba como un corte violento, una fisura. Su violencia se reflejaba, tal vez en forma no totalmente consciente, en la violencia que caracterizaba la toma de posiciones en el campo artístico.

Esta alusión a la violencia nos remite nuevamente a la ira que existe en las obras de Gonzalo Díaz. De hecho ésta caracterizó también el trabajo de varios artistas algo mayores, con el cual su obra se relaciona. En este tipo de trabajo, no se hace alusión a la violencia; la violencia se practica sobre la obra misma; deja sus huellas. Las imágenes son sometidas a operaciones que a su vez son tensas, violentas. También difíciles. Durante una primera etapa, hubo obras que estaban hechas para ser inasimilables por cualquier sistema cultural

"oficial". He oído a escritores decir que su trabajo, en ese momento de la historia, debía ser "indigerible". Esto recuerda una vez más a Walter Benjamin, quien propuso, en 1936, utilizar conceptos "que fueran completamente inútiles para los propósitos del fascismo". Las obras se entendían, en gran medida, como actos de resistencia.

Si procedemos a dar un salto en el tiempo, y a mirar el *Tríptico* que también presenta Gonzalo Díaz en la exposición, y que es de 1989, podemos apreciar otra vez el gran número de operaciones que implican sus obras. Esta puede leerse en muchos niveles, y para un público extranjero tal vez sea útil alguna información complementaria sobre los elementos que la componen. Cada parte del tríptico tiene, con las demás, elementos en común y otros diferentes. Cada una es portadora de un ícono, en el sentido de una imagen que se propone al público para ser venerada. Comenzando por la izquierda, el primer ícono es Bernardo O'Higgins, padre de la patria, héroe de la independencia chilena, presente desde el papel moneda a los libros de historia. El de la derecha es principalmente Sor Teresa de los Andes, aunque se le ha superpuesto otra imagen de mujer, que, entre otros efectos insospechados, parece pintarle los labios. El ícono del medio corresponde a una fotografía de la escritora chilena Diamela Eltit, y recuerda una de sus acciones de arte: es la fotografía de un beso a un anciano de una hospedería, en Santiago. Los tres íconos, al aparecer simultáneamente, crean una extraña zona, un río revuelto en que el sentido de cada uno interfiere en el de los demás. Van acompañados por elementos de carácter serial: la serie de colores, en los manuales de impresión; la lista de los tipos de ángeles (lo ángeles y los arcángeles, los tronos y las dominaciones, los querubines y los serafines...) que se aprendía de memoria en las escuelas católicas. Los acompañan también una huincha de medir, un dibujo que parece representar el juego del luche, pero que se las arregla también para parecerse mucho a un pene en distintas posiciones, y por cuchillos, cuyos simbolismos fálicos y violentos no son misterio para nadie. Son evidentes la violencia y la ira que se suman a la ironía de la obra; más aún si se considera que, fuera de los marcos de cada parte del tríptico, hay tres caballos decapitados, idénticos. Desde un ángulo, el hecho de estar sin cabeza podría leerse como un comentario irónico ante las actitudes de veneración. Desde otro, pueda emparentárselos con los caballos que alguna vez pintaba Gonzalo Díaz, cuando era mucho más joven: en el atril en *Pintura por encargo* está una de sus propias telas. Y también puede verse una referencia al degollamiento de tres personas, episodio muy reciente en la historia chilena.

Me pregunto cuántas de estas alusiones son accesibles para un público extranjero, y si su comprensión es o no necesaria para captar la fuerza del gesto que hace la obra. En la línea que estoy tratando de seguir en esta charla, diría que las obras presentadas por Gonzalo Díaz y Virginia Errázuriz en la exposición muestran con claridad el impacto de la represión y de la censura en Chile durante sus primeras etapas, y asimismo muestran cuáles fueron algunas de las formas en que los artistas asimilaron en su trabajo estos elementos del contexto social. Lo que hicieron estuvo muy lejos de un "arte de protesta" convencional o panfletario. Los impactos se reflejan en forma más sutil y compleja. Esta primera generación de artistas que trabajaron en Chile después

del golpe militar produjeron imágenes que necesitaban una segunda o una tercera lectura, con inscripciones a veces crípticas (y la palabra viene de cripta, que es, por supuesto, un espacio subterráneo, encerrado, secreto). Los acontecimientos históricos habían destruido los patrones de vida; también habían puesto en situación de riesgo sus patrones de pensamiento. Empezaron la compleja tarea del pensamiento visual precisamente en esas difíciles circunstancias.

En el país, este tipo de obras coexiste con las de otros artistas cuya respuesta a la situación chilena, por diversas razones, tuvo otros matices. Gonzalo Mezza, por ejemplo, no estaba en Chile cuando los militares tomaron el poder. Vivía y trabajaba en Barcelona. Había vuelto brevemente al país en 1972, donde una de sus obras conceptuales había sido destruida, presumiblemente porque no calzaba bien con ciertas ideas acerca de lo que debía ser el "arte popular". Cuando volvió, estuvo entre los primeros en rechazar la idea de que el arte debía sustraerse a los espacios públicos, a fin de no ser de utilidad para "el sistema".

La obra que presenta en esta muestra tiene que ver con la fotografía y con la cultura. Ubica un lugar del artista latinoamericano en la "alta cultura". Ya su obra "Cruz del Sur", que es anterior, apela a un sentido de la ubicación en el plano planetario. No se enfrenta, pues, a una situación exclusivamente chilena y apegada a las experiencias colectivas cotidianas: se coloca en relación con temas más globales. Respecto de Maja desnuda y de Goya dadá, decía que procuraba fotografiar algo que conoció a través de la fotografía, es decir, a través de la mediación. Adopta las fotos Polaroid como una imagen instantánea, la forma de registrar instantáneamente las operaciones del ojo que ve. Y luego les hace algo a estas fotografías, opera sobre ellas. La Maja es sumamente erótica, y también lo son las operaciones que realiza Mezza sobre sus Polaroids. Una de las posibilidades de verlas es considerarlas como un "poseer", en el sentido sexual de la palabra, que tiene connotaciones de dominación y de agresión. Tal vez se desquita con Goya - cuyo rostro, en autorretrato, incluye (casi esconde) en la serie - realizando los actos de toma de posesión, de voyeurismo, de intervención. La serie, aparte del autorretrato de Goya, se esconde también la reproducción del famosísimo 3 de mayo de 1808: un guiño doloroso, un reconocimiento al aquí y ahora de la producción de la obra, en Chile. La obra trabaja, entonces, con los efectos de la repetición, la variación y el sobresalto, dentro de la serie.

"La repetición de la obturación", según dice Justo Mellado en el catálogo, parece indicar la reparación de una obturación anterior que siempre sería errónea." Esta observación permite ver la obra también como una metáfora de la relación con la cultura europea, sometida a las operaciones de la mirada latinoamericana: las Polaroids documentarían, entonces, ciertas operaciones de desquite, de venganza, frente un objeto del deseo conocido sólo a través de las mediaciones como la fotografía; un objeto del deseo que no puede reclamarse: un objeto del deseo que es propiedad ajena, y por lo tanto está sometido a operaciones de pillaje, de asalto. Y - dado el contenido erótico de las variaciones - la cultura europea aparece también como un objeto erótico con el

concluye en la página 6

# ARTE CONTEMPORANEO...

viene de la pág. 4

cual siempre se está intentando un acto amoroso, sin que se logre nunca la plena satisfacción...

Volver la mirada al trabajo de los dos artistas más jóvenes de la exposición, Alicia Villarreal y Enrique Zamudio, marca un cambio de ánimo. Son alrededor de quince años menores que Virginia Errázuriz: en los estudios literarios, según recuerdo, es el intervalo que separa una generación de otra. No se hace evidente la ira. Tampoco la enorme complejidad de referencia que se hace patente en el *Tríptico* de Gonzalo Díaz. Sin embargo, estos artistas llevan la huella de la generación anterior en cuanto trabajan con lo que Walter Benjamin llamaba el "inconsciente óptico" de la fotografía. Sus obras no caen ni en la ingenuidad ni en el sentimentalismo en relación con las imágenes fotográficas que presentan. No dan la espalda a las circunstancias chilenas ni a la historia del país. Se encuentran, más bien, en el tema de los condicionamientos de la memoria, tanto personal como colectiva, y en el titubeo que existe en la zona que separa una de otra.

Alicia Villarreal encontró muchos de los objetos que presenta en una pequeña tienda en Bélgica. Se llamaba *Les petits riens*, literalmente las pequeñas nada. Cuando estuvo en Bélgica, su idea era "reconstruir mi historia". Al volver a Chile, se puso a trabajar en un nuevo proyecto, también basado en "pequeñas nada"; pero, como no había estado en el país, se las pidió a otras personas, que sí habían vivido allí los últimos años. Les pidió objetos que tuvieran, para ellas, algún tipo de significación. Sobre eso trabaja actualmente.

Cuento esto a fin de proponer una perspectiva posible desde la cual mirar su incitante instalación. (Al escribir esto, me doy cuenta que la instalación misma hace que esto sea sólo un ejercicio intelectual. No hay "una" perspectiva. Hay que pararse en diversos lugares de la instalación y cada vez se ve algo diferente; y además, las imágenes están cambiando todo el tiempo. Es como si proponer "una" perspectiva fuera un error garrafal, una imposibilidad de captar el juego. Pero, desplumados y todo, sigamos: la palabra escrita no puede sino seguir el único curso que tiene, y que es lineal; se lee de izquierda a derecha, presenta una idea después de la otra, no puede competir con la instalación de Alicia, en particular, ni con la multiplicidad que es una de las posibilidades de las artes visuales...)

Cada objeto es, en la instalación, el pedazo de otra cosa, y un objeto encontrado, algo que ha perdido su uso original y su marco de referencia. Es decir, es algo que conserva un poder de alusión, pero no es completamente legible, ni por sí mismo ni en combinación con los otros objetos mostrados. Los objetos "se miran a sí mismos", es decir, a su propia imagen reflejada en las paredes, y con ello acrecientan la extraña sensación de "inminencia de sentido". (Estoy recordando una frase de Borges, que dice, más o menos, que el arte no es el sentido, sino la inminencia del sentido.) Se ha creado un lugar para un sentido; un sentido el espectador lo juegue. Investiga las operaciones de la memoria, dando posibilidades aparentemente ilimitadas de asociación y serialización.

El mundo de los objetos incluidos en su instalación es un micromundo. Se trata de objetos de un espacio pequeño y doméstico. Se proyectan (pro-yectar, tirar hacia adelante) hacia el macromundo, el mundo transpersonal en el que el contenido individual parece inminente, pero ausente, y en el que las operaciones de la memoria, cuya naturaleza es colectiva, pasan a ocupar el lugar

más destacado.

La obra de Daniel Zamudio opera, en cambio, con imágenes que ya pertenecen a la memoria colectiva e histórica de Chile. Lugares públicos, ya sea edificios estatales, hospitales o cárceles; monumentos; sitios históricos... todo aquello que ya está en la memoria más remota del espectador chileno, lo mil veces visto, ya sea en realidad o en fotografía: los escenarios de la vida colectiva de Chile. Al verlos en Nueva York, me hicieron recordar lo que se decía de las fotografías de París tomadas por Atget: la escena de un crimen. Un crimen inminente, un crimen pasado, no se sabe; pero los espacios, vacíos se ven tanto amenazantes como amenazados: ominosos.

La idea del "inconsciente óptico" es particularmente útil para pensar en la obra de Zamudio. Se trata de un artista cuya visión se crea a través de la manipulación de los materiales y los efectos que van apareciendo gracias a esa manipulación. Es como si "descubriera" lo que va viendo *a través de* los efectos que aparecen cuando somete algunas de sus imágenes a manipulación material. Como la de Eugenio Dittborn, su obra es particularmente cuidadosa respecto de las asociaciones que implica cada uno de los medios técnicos utilizados. Así, vuelven las telas y el óleo, pero sobre la tela hay una imagen fotográfica, y esta ha sido luego alterada en forma técnica, *re-tocada*: operaciones manuales sobre imágenes obtenidas por medios técnicos. En otras obras suyas, he visto cerámicas que tienen la forma de una piedra litográfica, y es esa cerámica la que, en vez de la tela, recibe la imagen fotográfica. Luego, se utiliza la serigrafía sobre las imágenes así obtenidas. El juego entre los efectos de la mano y los efectos de la máquina (o del dispositivo) es el campo de acción que se propone a la mirada del espectador.

Obtiene, así, imágenes en que se superponen técnicas diversas, cada una de ellas correspondiente a un tiempo y un espacio diferente dentro de la historia del arte; como si muchos instantes del tiempo histórico estuvieran presentes a la vez en una misma superficie, conservando cada una sus propias connotaciones, y añadiendo otras que surgen, tal vez en forma inesperada, al producirse la combinación.

En cuanto complejas metáforas de la memoria, las obras de Zamudio son de gran intensidad. En cierto sentido, dice, sus obras se parecen a las fotografías de familia; apelan a la memoria sentimental del espectador, al efecto de reconocimiento. Luego juegan con ese efecto. De hecho, su trabajo tiene fuertes connotaciones irónicas: trabaja sobre el *ready-made* que existe en la conciencia de cada espectador, sobre sus lugares comunes, sobre la codificación social de la memoria y del sentimiento. Juega con una memoria de manuales, con "la historia vista por el magisterio", dice. Sugiere, tal vez, que es con esta historia parcial, defectuosa, mistificada (e internalizada) con la que inconscientemente - funcionamos como seres sociales.

Hace tal vez algo más, también. El atractivo de sus imágenes no es sólo juguetón e irónico. El trato a que son sometidas las saca de la banalidad y de la repetición para instalarlas en un lugar en que cada una de esas imágenes codificadas revela algunos detalles sorprendentes, fantasmales, de una evocación que intranquiliza: lo familiar vuelto extraño, recuperado como penadura o alucinación (...)

Adriana Valdés. Nueva York. 17 de Abril de 1991