

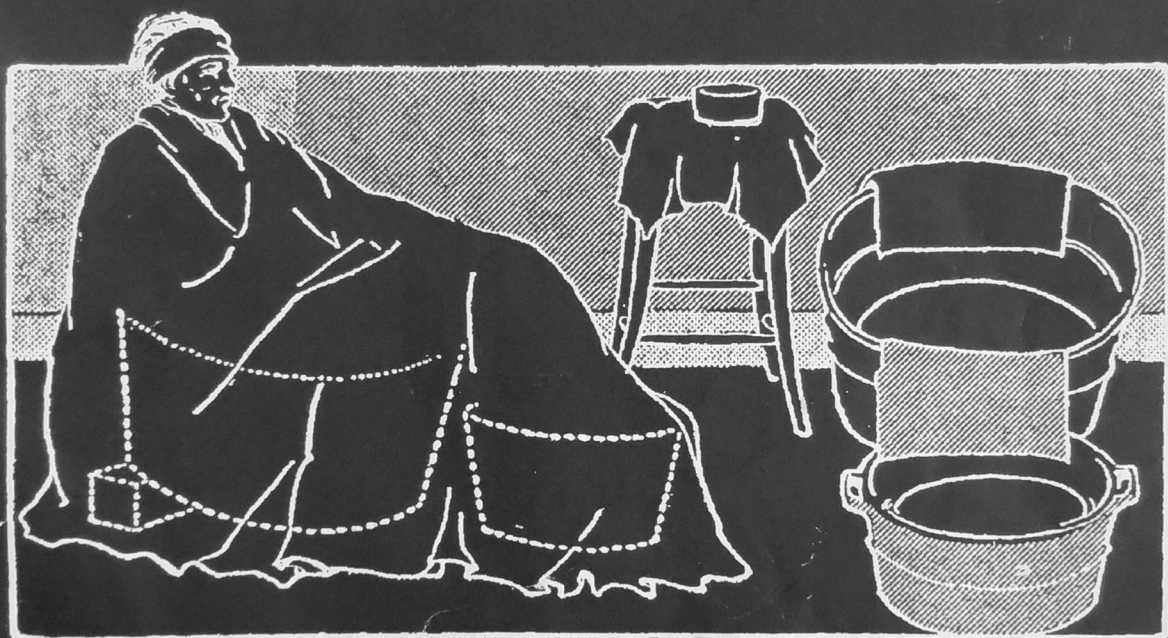
# LA ACADEMIA IMAGINARIA

Boletín N°2. Abril 1998

La Cultura como opción

## SÍNTOMAS DE CHILE ACTUAL

Martín Hopenhayn / León Cohen / Claudio Bertoni / Alfredo  
Jocelyn-Holt / Neil Davidson / Carolina Díaz / Jaime Collyer /  
Sofía Correa / Marco Antonio de la Parra



**Adriana Valdés:** *Sobre las olas*

**Natalia Babarovic:** *Entre el taller y el sillón*

**Cecilia Sánchez:** *Febrero*

**Carlos Flores del Pino:** *Sobre "Historias de fútbol"*

**Eugenio Dittborn:** *Pinturas aeropostales*

**Germán Marín:** *La noche que bailé con Ava Gardner*

**Alejandro Guarello:** *El ciudadano, una víctima del  
sonoro cotidiano*

**Eduardo Sabrovsky:** *El sacrificio interminable,  
comentario a la instalación "Unidos en la gloria y en la  
muerte" de Gonzalo Díaz*

# EL SACRIFICIO INTERMINABLE: COMENTARIO A LA INSTALACIÓN «UNIDOS EN LA GLORIA Y EN LA MUERTE» DE GONZALO DÍAZ.

**Eduardo Sabrovsky**

“El hecho es que, hoy por hoy, el pensamiento casi inmediato de cualquiera que se ve enfrentado a un fenómeno sobrecogedor — incluso si es su belleza la que lo sobrecoge— es: ‘¡Ni se sueñe con pillarme desprevenido! ¡Ya verá como lo pongo en su lugar!’”  
Robert Musil, *El hombre sin atributos*.

«Limitando su posibilidad a las obras útiles, [Calvino], como medio de glorificar a Dios, destinó [al hombre] a la consagración a obras sin gloria». De esta manera, y siguiendo a Max Weber, el pensador francés George Bataille (Obras Completas, Tomo VII, p. 119) caracterizó el rol de la Reforma protestante, del calvinismo particularmente, en el surgimiento del «espíritu» del capitalismo moderno. La cuestión de la obra y de su valor —útil o inútil, banal o gloriosa— aparece aquí como decisiva para el desencadenamiento de una revolución cultural —la modernidad— cuyas consecuencias estamos quizás recién empezando a experimentar. Nos proponemos tomar esta cita como apoyo para una reflexión sobre la obra de arte contemporánea.

Esta reflexión está gatillada, en lo inmediato, por la instalación *Unidos en la gloria y en la muerte* del artista visual Gonzalo Díaz, exhibida recientemente en el Museo de Bellas Artes. De ejemplar coherencia y rigor, la instalación de Díaz ha dado lugar a una serie de comentarios: densidad textual que la misma obra, centrada en un texto — un pasaje del discurso, redactado por Andrés Bello, que sirvió de presentación ante el Congreso Nacional, en 1855, del Código Civil — parece solicitar, y en medio de la cual pretendemos abrirnos paso, aprovechando el impulso de su propio roce. Roberto Merino, Justo Pastor Mellado y Pablo Oyarzún ejercen el comentario en el propio catálogo; Natalia Bavarovic y Carlos Pérez

Villalobos lo hicieron en la presentación de aquél, en fecha posterior a la inauguración de la obra; *last, but not least*, Adriana Valdés y Alfredo Jocelyn-Holt han publicado comentarios en la prensa.

La presencia en museos y galerías, entre cuadros y esculturas, de instalaciones u otros objetos anómalos, se ha hecho ya habitual. Al parecer basta con que un objeto trasponga legítimamente las puertas de uno de estos recintos para que lo anormal se ajuste a la norma, y sea aceptado plácidamente por el público bienpensante. Legítimamente, decimos: una lata de

rizados para hacerlo. «Obra de arte es aquello que nosotros decimos que es una obra de arte», (o: “el arte es la idea es la idea del arte”, como dice más académicamente Joseph Kosuth) donde «nosotros» designa a una comunidad —un grupo de poder— integrado por académicos y críticos de arte, artistas, curadores, directivos de museos y galerías, mecenas, etc., cuyo rasgo distintivo sería precisamente participar en el proceso de construcción social del arte. Con esta evidencia sociológica —tautología del poder— parece concluir cualquier indagación sobre el arte; de allí en adelante, la

desde la cual se enuncia la tautología del poder en relación al arte en el mundo contemporáneo. La obra de Díaz, entonces, parece exigir una reflexión meta-sociológica sobre el arte: una reactivación de la pregunta por lo artístico en la obra de arte, aún si ella estuviera destinada a conducirnos «a ninguna parte».

Decimos «meta-sociológica» porque no se trata simplemente de ignorar lo que tautología del poder nos dice —ignorarlo, intentando voluntarista y nostálgicamente restituir a la obra de arte su halo glorioso, es nota distintiva del *kitsch*— sino de saber si este recubrimiento del arte por el poder —episodio crucial en la politización de la vida que alguna vez se presentó con signo progresista— deja aún algún resquicio. De hecho, sostendremos que la concepción de la obra de arte como objeto sagrado, sustraído de alguna manera de la cotidianeidad y mera instrumentalidad, y dotado por tanto de un valor en sí mismo —más allá de toda utilidad o valor de mercado— no habría constituido más que un momento transitorio en el devenir de la modernidad emanada de la Reforma. Este momento, petrificado en fórmulas célebres — la obra de arte portadora de una cierta «aura» (Benjamin) o como «puesta en obra de la verdad» (Heidegger)— quedaría superado por los poderes corrosivos que la propia razón crítica de los modernos echa a andar por el mundo. El arte contemporáneo —y particularmente la obra de Gonzalo Díaz, dado su carácter ejemplar— constituiría, a partir de allí, una suerte de vasta escena sacrificial: sacrificio de aquello que constituía la gloria de la obra de arte — la perfección artesanal, la expresión de una subjetividad excelsa, la belleza de las imágenes; sacrificio en virtud del cual, a la vez, en un giro heroico y paradójico, la obra recuperaría fugazmente, al borde del abismo, su carácter de objeto «aurático», dotado de

**SE HA CONFIADO MÁS QUE EN LA LEY, EN EL JUICIO DE LOS PADRES Y EN LOS SENTIMIENTOS NATURALES. CUANDO ÉSTOS SE EXTRAVÍAN O FALTAN, LA VOZ DE AQUÉLLA ES IMPOTENTE, SUS PRESCRIPCIONES FACILÍSIMAS DE ELUDIR Y LA ESFERA A QUE LES ES DADO EXTENDERSE, ESTRECHÍSIMA. ¿QUÉ PODRÍAN LAS LEYES EN MATERIA DE TESTAMENTOS Y DONACIONES, CONTRA LA DISIPACIÓN HABITUAL, CONTRA EL LUJO DE VANA OSTENTACIÓN QUE COMPROMETE EL PORVENIR DE LAS FAMILIAS, CONTRA LOS AZARES DEL JUEGO QUE DEVORA CLANDESTINAMENTE LOS PATRIMONIOS? EL PROYECTO SE HA LIMITADO A REPRIMIR LOS EXCESOS ENORMES DE LA LIBERALIDAD INDISCRETA, QUE SI NO ES A LA VERDAD, LO MÁS DE TEMER CONTRA LAS JUSTAS ESPERANZAS DE LOS LEGITIMARIOS, ES LO ÚNICO A QUE PUEDE ALCANZAR LA LEY CIVIL, SIN SALIR DE SUS LÍMITES RACIONALES, SIN INVADIR EL ASILO DE LAS AFECCIONES DOMÉSTICAS, SIN DICTAR PROVIDENCIAS INQUISITORIAS DE DIFÍCIL EJECUCIÓN, Y DESPUÉS DE TODO INEFICACES. (ANDRÉS BELLO)**

cerveza ingresada por un visitante no sería objeto de arte; pasaría a serlo, sin embargo, si un experto —un «curador»— le diese el pase y se exhibiese, por ejemplo, sobre un plinto. Así, la situación del arte parece confirmar las intuiciones más certeras, y también más inquietantes, del constructivismo lingüístico contemporáneo: toda identidad sería una construcción lingüística; lo que conferiría a un objeto su calidad de «obra de arte» o de cualquier otra cosa, no sería una propiedad intrínseca suya (de hecho, ninguna propiedad sería en rigor intrínseca), sino un enunciado «performativo» — que produce un estado de cosas en vez de limitarse a describirlo— emitido por quienes están socialmente auto-

tarea del crítico se reduciría a hacer la genealogía «*of the powers that be*»: una suerte de vida social glorificada, una novela de costumbres en la cual lo importante sería determinar quién y en qué circunstancias habló, complotó, estableció alianzas o enemistades con quién.

Por sí misma, la obra de Gonzalo Díaz pareciera requerir la puesta en cuestión de esta tautología del poder. De otra manera, difícilmente podría ejercer «la tenaz interrogación del poder» que uno de sus comentaristas (Oyarzún) le atribuye. Atribución certera, en la medida en que lo que está «instalado» (es decir, des-instalado), en la instalación de Gonzalo Díaz, parece ser el propio Museo: la institución paradigmática

un valor trascendente. Así, el arte contemporáneo viviría de su propio abismamiento, de la puesta en escena de su propia imposibilidad.

Esbozaremos a continuación en trazos gruesos lo que podría ser una historia sacri-

da de la razón humana: de modo que el universo sería una suerte de libro, escrito en un «lenguaje» ciertamente complejo, quizás inabarcable en su totalidad pero, al menos en principio, inteligible para el ser humano. La crea-

ción del cual el final feliz de la historia nos permitiría despertar. Entre lo sagrado y lo profano se tendería un puente a través del cual el creyente podría transitar hasta alcanzar la salvación. Y las obras piadosas asegurarían este tránsito, a salvo de la incertidumbre y el sinsentido.

Este mundo feliz, no obstante, tuvo siempre sus descontentos. ¿El dolor y la miseria pueden ser descartados como mera apariencia? La afirmación del sentido y de la bondad como la verdad primordial de las cosas, ¿no constituye una forma de anestesia, de fácil consolución? Por otra parte, el tránsito entre lo sacro y lo profano sobre el cual estamos llamando la atención, no tiene sólo beneficios, sino también costos. Se trata en efecto de un tránsito en ambos sentidos, portador no solamente de la promesa de sacralizar la existencia profana, sino también de la amenaza de la radical profanación de lo sacro. Esta ambigüedad se concentra en la obra piadosa: expresión de renunciación, pero a la vez de soberbia; opción por la espiritualidad, pero a la vez ídolo pagano, dispositivo mediante el cual el creyente pretende consumir una suerte de soborno de la divinidad. Por otra parte, aceptar la posibilidad de descifrar el código de la creación implica, en la práctica, consagrar el poder social de una institución —institución eclesiástica, estado— cuya legitimidad se basa precisamente en el privilegio autoasignado de realizar tal desciframiento, traduciendo el orden trascendente de las cosas en imperativos éticos —actos, obras a realizar o a evitar— que se impone a los sujetos. El paganismo, aunque sea el paganismo residual presente en la idea de salvación mediante las obras, ahoga la libertad.

Las obras son fragmentos de la propia identidad puestos a caminar por el mundo. En el mundo desmagificado de la modernidad, los sujetos libres ya no reconocen autoridad más elevada que la de sus propias conciencias. Sus obras, desprendidas de la red invisible que les daba sentido y a la vez las aprisionaba,

se dispersan por el mundo según trayectorias radicalmente impredecibles. Esta «alienación» hace de nosotros eternos culpables. En adelante, la vía hacia la salvación —es decir, de una cierta recuperación de la propia interioridad enajenada en objetos— supone necesariamente la paradoja sacrificial sobre la cual hemos llamado la atención al comenzar este artículo. El sacrificio es una salvación por negación, por aniquilación. Sacrificar un objeto (también a un sujeto) es la única manera, en un mundo desacralizado, de rescatarlo de la esfera omniabarcante de la utilidad, restituyéndole fugazmente su identidad, su unicidad, su gloria. El sujeto sacrificante sabe que ninguna obra puede ser sacra: suponerla sacra no sería sino una triquiñuela para incrementar su utilidad, su valor de mercado, con lo cual lo sacro quedaría sepultado por el mundo de lo profano. Queda abierta una vía: la destrucción. No obstante, la destrucción de las obras —incluyendo la autodestrucción— confiere al oficiante prestigio, poder: otra triquiñuela, otra obra extraviada y por ende culposa. Los poetas demasiado malditos, los profetas que mueren demasiado bellamente, están destinados por esta lógica a transformarse inexorablemente en productos de mercado: a ver su efigie impresa en infinidad de camisetas. El sacrificio, así es su lógica, se anula toda vez que cristaliza en obra. Debe entonces, para evitar la cristalización, sacrificarse continuamente a sí mismo, transformándose en movimiento. La vida interior de los sujetos modernos podría entenderse como este movimiento incesante: una espiral que, en cada nivel, vuelve a atravesar las estaciones de La Culpa, El Sacrificio, La Absolución y La Duda. El hombre de la calle moderno, claro está, no es ni Rimbaud ni el Che: tampoco un humanista, ni un artista, ni un filósofo, preocupados por el sentido de las cosas. No obstante, si la lógica que hemos expuesto es correcta, esta espiral lo arrastrará cada vez que, aunque sea de manera inarticulada, se pregunte por el sentido —la gloria—



ficial del arte moderno. Para la cristiandad premoderna la obra de arte no tiene un lugar especial en la economía del universo. O si lo tiene, ello ocurre sólo en virtud de su adscripción a un orden: orden trascendente—un «superorden»— que rige todas las cosas y que, en el caso de las obras humanas, se traduciría en una escala de valores: una jerarquía de obras piadosas, —cual más, cual menos— al interior de la cual al arte —arte sacro— le correspondería un lugar prominente. Ahora bien, el paso del orden eminente del ser a la esfera de los deberes ético-políticos, históricos —del «ser» al «deber-ser», como suelen decir los filósofos— no es un acto trivial. Supone que el orden en cuestión no es sólo trascendente —producto de una creación situada fuera del tiempo de la historia— sino además inteligible, a la medi-

ción, argumentan en este sentido los teólogos premodernos, no podría responder al capricho de un dios despótico y arbitrario, sino a un orden racional que el ser humano podría en principio desentrañar.

Son evidentes los beneficios de esta cosmovisión. La existencia humana, con los dolores y miserias que comporta, no sería producto de un ciego azar, sino de un designio. El ser humano no estaría solo en medio de un universo hostil. La culpa, expresión de la incertidumbre de toda obra humana —no hay manera de prever totalmente los resultados de una acción; siempre puede haber efectos inesperados, víctimas inocentes— quedaría disuelta en la bondad infinita de la creación. El mal —el dolor, la miseria— carecería de existencia real: no sería sino un bien menor, una apariencia: un mal sue-

de sus actos o se experimente culpable. La gloria y la muerte se le aparecerán unidas inexorablemente, como en el título de la escultura de Rebeca Matte que Gonzalo Díaz astutamente promovió al frontis del Museo de Bellas Artes.

La crítica feroz de Lutero y Calvino a todo el dispositivo de las obras piadosas, a toda la aritmética pre-moderna de la salvación debe ser vista en este contexto. El escándalo de Lutero ante las riquezas de la iglesia de Roma no surge de un escrúpulo ascético, sino de la pretensión de gloria que se les asocia. De hecho, la Reforma hará posible el surgimiento de un mundo —el mercado capitalista— en el cual en principio (salvo por el fenómeno del fetichismo de la mercancía, retorno insidioso del paganismo denunciado por Marx) los objetos, desprovistos de toda significación trascendente, se enfrentan desnudamente los unos a los otros como riquezas que es posible intercambiar. La salvación ya no es cuestión de obras, sino de predestinación, de una gracia inexplicable otorgada por un dios ignoto con el cual sólo es posible entrar en comunión en la intimidad de la conciencia individual, roída por la incerteza. Desde este punto de vista, el ateísmo contemporáneo puede ser visto como el hijo legítimo de la Reforma: no el producto de la nietzscheana y excesiva «muerte de dios», sino como una forma de religiosidad depuradamente monoteísta: relación con un dios que no crea por emanación —puesto que entonces, el universo participaría de su gloria y aplastaría al ser humano— sino por ausencia. Un dios que se retrae, dejando un vacío, una nada en la cual recién es posible la vida y la libertad del ser humano. La modernidad no sería una renuncia a la idea de trascendencia, sino más bien la depuración de sus residuos animistas.

Ahora bien, en la jerarquía premoderna de las obras, las catedrales y demás obras de arte ocupan sin duda un lugar de privilegio. Mas no en virtud de su belleza o grandiosidad, de un aura entendida como una propiedad que

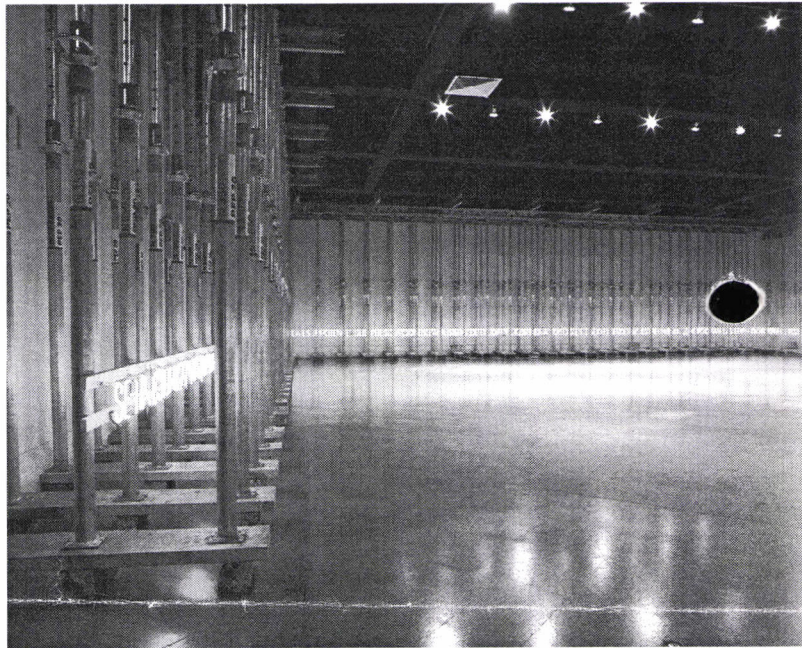
de alguna manera estuviese asociada a un objeto. Sucede más bien al contrario. El arte testimonia la real presencia y efectividad de la divinidad en el mundo: de allí emana su privilegio, que predicados como «grandiosidad» o «belleza» intentan describir. La primera etapa del arte moderno puede ser entendida, desde este punto de vista, como el intento de conservar este privilegio —la altura de la obra de arte— pero en condiciones en las cuales el contexto cultural que la sostenía ya no existe. Necesariamente, el privilegio en cuestión debe pasar a ser entendido como resultado de una propiedad inherente al mismo objeto de arte. O más bien, en un movimiento que ya presagia la etapa siguiente, como una emanación de la subjetividad excelsa del artista, del creador. El Arte es el intento de crear objetos sacros en un mundo en el cual estos ya han dejado de ser posibles: una religión de a uno («la poesía es la verdadera religión de la humanidad», decía Rilke), de la cual el artista es profeta, sacerdote y único creyente, enfrentada además a una dura lucha con los estados nacionales modernos: guerra religiosa entre rivales que compiten por llenar el vacío de sentido creado por la modernidad, a partir del cual se despliega el tópico romántico del Artista en lucha contra el Poder.

El *pathos* del arte moderno, el *pathos* psíquico del artista, desgarrado entre el delirio de grandeza y la evidencia de su propia abyección —entre la soledad gozosa del sujeto moderno y la nostalgia por la comunidad de los creyentes— se pueden explicar a partir de este síndrome de la religión individual. Pero la lógica de la Reforma no se detiene. El siglo XX será testigo de su irrupción en el campo del arte. Si las obras son inherentemente culpables, las obras de arte, que aún se pretenden gloriosas, lo son de manera eminente: culpables no sólo de su culpa original, sino además de soberbia, de olvido y ocultación de su propia culpa. El trabajo de la Reforma en el terreno del arte se expresa en la labor desmitificadora del Antipoeta.

Frente a las pretensiones heroicas del Poeta, a su supuesta capacidad, como «pequeño dios», para restituir o crear adánicamente el significado de las cosas, el Antipoeta es aquel que, con mirada escéptica y plebeya, observa los gozos —las miserias— de tan excelso varón. El Antipoeta es el hombre común infiltrado en el *sancta sanctorum* del Arte para desvelar este penúltimo misterio: el Artista es un mortal como los demás: sufre de males humillantes, defeca,

sus beneficios intentando ignorar sus costos. Y ambos, fracasando en el intento, han terminado por sucumbir ante el espíritu de la Reforma. Ahora, entonces, la señorita puede pasear con tranquilidad. Sigámosla en su paseo.

Como se trata de un edificio que exhibe en su frontis el rótulo de «Museo», nuestra señorita tendría la razonable expectativa de hallar en su interior Obras de Arte. Y, desde la escultura de Rebeca Matte que da nombre a la ins-



cuenta el dinero en el banco, corteja a señoras prósperas y se hace grato a los círculos del poder. Gracias al Antipoeta, ahora ya lo sabemos. Y sabemos que lo sabemos: jamás lo podremos olvidar.

Después de este recorrido algo extenso, podemos ingresar a la instalación de Gonzalo Díaz. Lo haremos a la manera de un paseante —quizás una señorita— que desprevenidamente hubiese acertado a entrar al Museo de Bellas Artes en diciembre o enero. El personaje de la señorita, introducido por Justo Pastor Mellado al final de su texto «La faena del texto» publicado en el catálogo de Díaz, constituye una invención nada trivial. «La Revolución no es un paseo de señoritas», escribe en efecto Mellado, citando al misísimo Lenin. Ahora bien: la aparición de Lenin en este contexto es sintomática. La Revolución, en efecto, ha rivalizado con el Arte en el intento radical de llenar el vacío de sentido de la modernidad: de aceptar

talación de Díaz, «Unidos en la gloria y en la muerte», pasando por otras esculturas y cuadros, esta expectativa no se habría visto sido defraudada. El descendimiento a la Sala Matta, en cambio, habiéndose sido una suerte de expulsión de este paraíso: el ingreso a un espacio calvinista, severamente desprovisto de imágenes, finisecular en la pulcra y minimalista disposición de elementos provenientes del mundo profano de la técnica (luces de neón; andamios metálicos —«alzaprimas», en la nomenclatura técnica que Díaz despliega meticulosamente), y carentes por tanto del misterio, del aura que todavía se asocia a telas, pinceles, pinturas y demás «materiales nobles». Las imágenes han sido sustituidas en «Unidos en la gloria y en la muerte» por un texto en neón —la cita de Andrés Bello ya mencionada— que se extiende a lo largo de las cuatro paredes de la sala, y por las alzaprimas que interrumpen y distancian la lectura, y que

parecen parodiar una obra de ingeniería (la que se haría necesaria si, como algunos predicen, el edificio del Museo llegara a hundirse). El artefacto tecnológico se traduce incluso en gestos mínimos: la obra no es «de» Gonzalo Díaz, sino que el nombre del autor aparece flotando en el vacío, como una suerte de marca de fábrica; las especificaciones técnicas de los materiales utilizados son detalladas con precisión obsesiva; el personal técnico que trabajó en la obra recibe el mismo tratamiento, como en los créditos de un film o de un producto de *software*.

La ausencia de imágenes evoca la prohibición bíblica que pesa sobre ellas, y que fuera retomada por la Reforma. La imagen es el elemento, en sí mismo seductor, que encuentra en la base del equívoco comercio entre lo sagrado y lo profano, germen del paganismo y la posibilidad de esclavizar a los seres humanos. Por ello deben ser tratadas con desconfianza, y sublimadas en la palabra. Hegel, luterano consciente, escribe en la *Enciclopedia* elaborada para sus alumnos en Nuremberg: «Se mata la imagen, y la palabra sustituye a la imagen... El lenguaje es el poder supremo entre los hombres... Lenguaje es aniquilación del mundo sensible en su existencia inmediata.» Mas las imágenes no terminan de morir. Quedan a la deriva, como restos de un descomunal naufragio, a disposición de los medios de comunicación masivos que construyen con ellos los artefactos de consolación que todos nosotros alguna vez demandamos. Sugerentemente, el pasaje de Bello elegido por Gonzalo Díaz puede ser entendido como una alusión al momento, pleno de resonancias míticas, en el cual el reino de la imagen —reino originario del padre, o mejor del padre-madre, en el cual impera la instantánea satisfacción del deseo— abdica sus poderes, abandona la escena, en favor de la Ley. Pablo Oyarzún comenta: «Lo que en este pasaje se dice marca el límite de la fuerza de la ley.» El límite de su fuerza: aquél punto en el cual la racionalidad de la ley desapa-

rece ante los poderes atávicos que se plasman en la autoridad de los padres. Pero, a la vez, test de su efectividad: la Ley sustituye al Padre o, si nos dejamos guiar por Freud, es producto de su asesinato. Leída de alguna manera «de través», la sentencia de Bello puede ser entendida como una incitación al parricidio, que posibilita que la Ley, acuerdo entre hermanos e iguales, exista. De esta manera, la escena montada por Díaz podría ser leída como la escena de un crimen. ¿Pero de un crimen, o de un acontecimiento trivial como la caída de una piedra? No es posible saberlo: como lo muestra Wittgenstein en su *Conferencia sobre la ética* (que bien pudo llamarse *Conferencia sobre la estética*, puesto que se trataría, en ambos casos, de juicios de valor absolutos), para una cultura que ha desacralizado el mundo, optando sobriamente, como dice el mismo Wittgenstein, por «escribir el libro del mundo» —en vez de pretender descifrar el libro de la creación— «el asesinato estará en el nivel de cualquier otro acontecimiento, por ejemplo la caída de una piedra.»

El brillo fantasmagórico del neón podría todavía querer evocar un misterio, una apertura a un más allá. Pero las especificaciones técnicas nos devuelven a la sobria realidad: cualquiera que tenga acceso al *know-how* técnico y a los correspondientes materiales —vidrio de 12 mm Ø, gas argón, componentes eléctricos especificados— puede reproducir el efecto. «No debe existir ningún misterio, pero tampoco el deseo de su revelación»: así caracterizan la modernidad Horkheimer y Adorno, en su *Dialéctica del Iluminismo*. Ante la culpa eminente del Arte, a la que hemos hecho mención más arriba, efecto de la resistencia del Artista a abandonar sus viejos privilegios, Gonzalo Díaz responde con el sacrificio. Sacrificio, como ya lo hemos dicho, de las imágenes y de todo aquello en lo cual se asentaba la gloria de la obra de arte. Renuncia a la representación artística, y paso, como lo señala Pablo Oyarzún, al «estrato más profundo, más dinámico, más

decisorio, en que se despliegan las operaciones». Sabemos sin embargo que la lógica del sacrificio desborda cualquier obra en la cual se la pretenda plasmar. Llevada al terreno del arte, esta dinámica del sacrificio sugeriría que, más allá de la voluntad del artista, habría una suerte de astucia o automatismo ineludible de las representaciones: una suerte de inercia que haría que las operaciones, en su deliberado despliegue, vuelvan a constituir una suerte de representación de segundo orden. Desde este punto de vista, la distancia entre una instalación como la de Gonzalo Díaz y el trabajo de un artista visual apegado a la tradición de la representación no desaparece, pero disminuye y cobra un carácter distinto.

Por cierto, nuestra señorita —volvamos a ella— no tiene porque estar al tanto de todo esto. Lo que ante ella se despliega es un conjunto de elementos ajenos a la tradición de las artes; en particular, un andamiaje metálico que finge soportar al Museo (lo finje porque, de lo contrario, el Museo estaría cerrado para el público: así razona una señorita). Por cierto, puede que le estén tomando el pelo, pero la señorita seguramente no pensará así. Abandonará el Museo perpleja, pero tranquila, pues se trata finalmente de un Museo serio, que no podría albergar sino Obras de Arte; la perplejidad, piensa la señorita, no podría ser sino un efecto deseado por el Artista, expresión de la profundidad de su Visión. En su ingenuidad, entonces, la señorita ha dado con una cuestión clave, que ya anticipamos: mediante el sacrificio —la renuncia al Arte aurático— escenificado en el espacio sagrado del Museo o la galería, el arte contemporáneo recupera efímeramente, como en un espasmo de agonía, su aura. No obstante, esta estrategia —estrategia de profanación— supone la sacralidad de lo que pretende profanar: la sacralidad del Museo, que le viene del poder, y que queda legitimada. En este sentido, Gonzalo Díaz intenta ir más allá: hace del Museo mismo el objeto de su instalación y, de esta ma-

nera, pone de manifiesto su arbitrariedad, su carencia de fundamento —que las alzaprimas, expresión del poder de la técnica, parecen irónicamente suplir— su dependencia de la tautología del poder. ¿Pero será esta una interrogación planteada al poder, o una astucia del poder mismo? El poder quizás se fortalece al exhibir su plasticidad, capaz de absorber cualquier cuestionamiento, como también la representación, que retorna astutamente cada que se la pretende negar. Quizás el poder sea aquello que vive, que se nutre de ser interrogado.

Jean Wahl, en su *Esbozo para una historia del «existencialismo»*, refiere que Kierkegaard, meditando sobre el tránsito entre lo sagrado y lo profano, sacralización de la vida que para la tradición cristiana se plasma ejemplarmente en el advenimiento del Hijo de Dios al mundo, concluía que este evento sólo podría cumplirse de manera paradójica, a condición de que nadie se enterara jamás de su ocurrencia. Una parábola teológica de la modernidad, concebida a la manera de Kierkegaard o Kafka, diría entonces que el Mesías, Salvador de los modernos, no podría ser sino un individuo anónimo, cuya vida y muerte transcurriría en el anonimato. Un sujeto que, incluso, debería renunciar a la renuncia misma, de modo que el libro wittgensteiniano del mundo no diera noticia alguna sobre él. Y así, en algún lugar quizás se esté gestando, en este preciso instante, la Obra de Arte ejemplar del mundo moderno. Pero la Obra está destinada a no ser jamás exhibida, y en cuanto a su Autor, es ciego y tampoco la verá.

Vuelvo a la Sala Matta en medio de estas cavilaciones. Es la mañana de un domingo de verano, y estoy solo en el recinto, en medio de las luces de neón y las alzaprimas. Por un instante es como si Algo, ¿una cierta Ausencia?, se dirigiera a mí con su palabra muda. Pero de inmediato entra en escena la Duda: ¿lo sentí, o solamente creí haberlo sentido? ¿lo creí, o solamente creí haberlo creído?... ¿Se cometió un asesinato o sólo cayó una piedra?