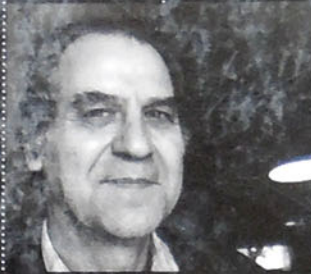




Lawrence Carroll

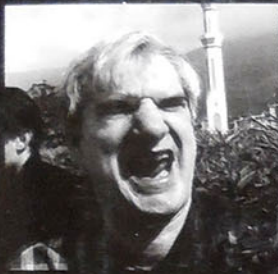


Luis Camnitzer



Terry Smith

Intervenciones



Dan Graham

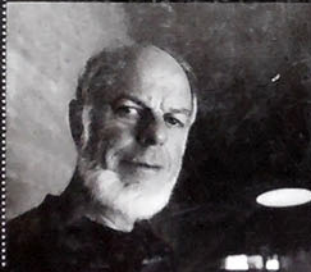


Brigitte Kowanz



Joseph Kosuth

en el espacio



Buky Schwartz

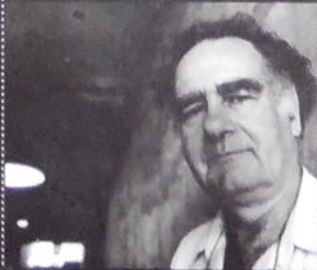


Víctor Lucena



Ernst Caramelle

Diálogos en el MBA



Micha Ullman



Gonzalo Díaz

708.98771
C257i
1998

Intervenciones en el espacio Diálogos en el MBA

María Elena Ramos
Prólogo de Pablo Oyarzún

Introducción

Al asumir el rol de editor, más allá de la publicación de los catálogos de sus exposiciones, el Museo de Bellas Artes de Caracas tiene entre sus objetivos el difundir algunas de sus actividades menos visibles y públicas, esas que se llevan a cabo "tras bastidores", fuera de los espacios de exposiciones, esas que constituyen la base teórica y reflexiva para que salgan a la luz las que son ya más conocidas e identificadas como parte de la labor tradicional de un museo.

Nuestra serie editorial cuenta con los títulos: *Temas de museología*; *Del alma y el arte*; *Arte y Locura: espacios de creación* y *Cultura y arte egipcios*. Presentamos ahora *Intervenciones en el espacio. Diálogos en el MBA* —con prólogo de Pablo Oyarzún—, una recopilación de las conversaciones que sostuviera María Elena Ramos, curadora de la exposición *Intervenciones en el espacio* y presidente del Museo de Bellas Artes, con los once artistas que participaron en el proyecto:

- Luis Camnitzer (Uruguay)
- Ernst Caramelle (Austria)
- Lawrence Carroll (Australia)
- Gonzalo Díaz (Chile)
- Dan Graham (EE.UU)
- Joseph Kosuth (EE.UU)
- Brigitte Kowanz (Austria)
- Víctor Lucena (Venezuela)
- Buky Schwartz (Israel)
- Terry Smith (Inglaterra)
- Micha Ullman (Israel).

A fines de 1995 se inauguró esta exposición; la mayoría de las obras realizadas se encuentran ahora de manera permanente en nuestros espacios; se propiciaron nuevas reflexiones no sólo acerca del espacio como elemento inherente a las artes plásticas, sino también de este espacio: el Museo de Bellas Artes construido por Carlos Raúl Villanueva en Caracas. De continente, pasó a ser protagonista, y a través de las propuestas de los artistas, el Museo se expuso a sí mismo.

Esta exposición –y las obras que de ella quedan para nuestra colección, identificadas desde su génesis con nuestros espacios–, se ha llevado a cabo a través de un largo proceso de mutuo conocimiento entre los artistas y la Institución (no sólo sus espacios, también su gente, su perfil como museo universal, su voluntad de conformar un conjunto coherente de obras contemporáneas, su progresivo trabajo de recuperación de espacios para exposiciones temporales y permanentes).

Los artistas han viajado –para la mayoría, era ese su primer acercamiento a Venezuela–, han conocido el lugar, la historia, el rol y la dinámica del Museo de Bellas Artes. Han elegido los sitios específicos del edificio del Museo y su Jardín de Esculturas donde deseaban realizar sus intervenciones. Estas entrevistas, realizadas en ocasión de esos viajes, recogen saberes y vivencias y, en este sentido, constituyen una parte esencial del proyecto *Intervenciones en el espacio* y un insumo importante tanto para el catálogo como para los apoyos que acompañan la exposición. Pero ese material que en un principio sería tan sólo de uso interno, amerita también el trato de producto a ser compartido con el público, pues el arte de hoy no contempla únicamente la obra como objeto sino como génesis y desarrollo.

Estas conversaciones entre artistas y curadora podrán ahora, gracias a esta publicación, ser materia prima para otras reflexiones, y con este deseo las ponemos al alcance del público.

Fundación Museo de Bellas Artes

Lo que sigue es un par de breves aproximaciones, emprendidas desde dos ángulos distintos sobre el tema del espacio, de lo *site specific*, del arte, de su obra y su marco. Su pretensión y su valor son restringidos: aunque por momentos se pueda recelar en ellas una voluntad de tesis, se trata únicamente de meros tientos.

I

Intervenciones en el espacio no se limita a ser una bien concebida muestra de artistas con alto rango internacional, en plena vigencia de su obra. Como otras muchas iniciativas del Museo de Bellas Artes de Caracas –de alguna de ellas he tenido² noticia directa–, se nutre de un proyecto que no tiene solamente finalidad expositiva, sino que pone en movimiento una voluntad de investigación y de reflexión sobre las condiciones actuales de ejercicio, exhibición y recepción del arte. Imagino que una tarea semejante podría y debería considerarse como medida de pertinencia y de actualidad para una institución artística: medida del saber que tiene de sí misma y de su estatuto, de la inquietud por su problematicidad histórica, de la aptitud para poner en cuestión sus propios supuestos.

En esta investigación –que prolonga y reformula una iniciativa anterior (*El espacio: escenario de un Museo*, de 1991, con obras de Víctor Lucena y Domingo Alvarez)– está expresamente contenida la pregunta por el *espacio* en que tales condiciones son articuladas. Es una pregunta compleja, en la que hay –me parece– al menos tres direcciones implicadas. Es la pregunta por *un espacio* en particular: *este* Museo, en el recorte de su localidad enfática, en su emplazamiento y amplitud, en su configuración arquitectónica que se estima ejemplar; *este* Museo, en fin, como lugar –como centro– de comunicación artística. Es también una pregunta por el espacio de comparecencia del arte y su obra: y aquí se trata de *el Museo*, como paradigma de todos los espacios de esa índole, en la medida en que allí esa comparecencia ha llegado a ser *estable*, y una prolongada tradi-

1. Profesor de Filosofía y Estética, Universidad de Chile; Profesor de Filosofía, P. Universidad Católica de Chile.

2. Dejo inscrito aquí mi agradecimiento a María Elena Ramos por tales ocasiones, y también mi admiración por su inteligente y ejemplar desempeño en la dirección del Museo.

ción –que sigue siendo pertinacísima, por mucho que en el último siglo se la haya querido poner en entredicho y que se la haya vulnerado, efectivamente– supone que ese carácter de estabilidad es inherente a la determinación más originaria de lo que se denomina “obra de arte”. La impermanencia de los trabajos de Carroll, Caramelle, Kowanz, Lucena, Díaz, Camnitzer, Graham, Schwartz, Kosuth, Ullman y Smith es aquí la punta más visible –pero de ninguna manera la única– de esta segunda interrogación. Pero hay también –más sordamente– una tercera: es la pregunta por *el espacio*, el espacio *sin más*, el puro lugar, con el cual el arte y su obra, y los sitios asignados o eventuales de su pertenencia o mostración, establecen una relación mucho más secreta.³

Es probable que esta triple dirección no concierna solamente a la pregunta peculiar que ha conducido a esta investigación ni a la estricta especificidad de sus intenciones. Tal vez, variando lo que debe ser variado, se refleje en ella la tridimensionalidad en la cual tiene que desplegarse toda pregunta por lo espacial, si ha de tentar el vértigo de medirse con su objeto, que es –según viejo y reanudado reconocimiento–⁴ esencialmente inaprehensible, irrepresentable. Veámoslo en breves términos.

Los dos primeros espacios a los cuales he aludido están fuertemente sobredeterminados por sus relaciones recíprocas: no hay manera de discernir con plena limpieza y nitidez las muchas valencias que aloja cada cual. Con todo, y a riesgo de simplificar, podría quizá decirse que la gravitación de lo arquitectónico es lo que define al primero: y aquí, ciertamente, debe entenderse a la arquitectura como una configuración del espacio –de *un* espacio– que tiene por tarea volverlo, ante todo, ocupable: por los cuerpos, las percepciones y los enseres, por los movimientos y los reposos, por los tiempos vividos, con sus ciclos y *nuances*, y también por las expansiones y repliegues del ánimo. En el segundo, dominan lo simbólico y lo ideológico (el sistema de representaciones que regulan aquella ocupación, que la disponen según un arreglo general de sentido), lo histórico (el sistema de asignaciones de procedencia y pertenencia, que, por cierto, no tiene que ser forzosamente de gran envergadura: también lo ceñidamente biográfico de los seres humanos y sus cosas), lo político (el sistema de regulaciones relacionales y jerárquicas de la ocupación).

3. Más sordamente, porque tal vez no es una pregunta que *podamos* plantear nosotros, sino una en que *somos* preguntados.

4. A guisa de ejemplo, algunos nombres, como hitos de ese reconocimiento: Platón, Aristóteles, Pascal, Kant, Heidegger.

En virtud de esta segunda configuración, la ocupabilidad del espacio –de un espacio– arquitectónicamente emplazado queda explícitamente articulada como habilidad. En aquella instancia que antes había acentuado como *el Museo* –la institución como tal– se trataría, en semejante configuración, de la fábrica del aura.

Lo que se conoce en el arte actual –con desarrollos desde hace una década, pero con antecedentes que se remontan a más de una treintena⁵– como la orientación *site specific* suele abocarse a evidenciar críticamente las tensiones entre esos dos espacios, que su organización habitual encubre, disimula y protege. El principio es común: procesar en la obra y a través suyo la trama lugareña, procesar a través de esa trama y en ella misma a la obra. Las estrategias, desde luego, son variadas: destejer la trabazón de las determinaciones, o exhibirla, poniendo al descubierto sus mecanismos, sus recursos y su formato, desnudar el sitio de sus improntas de sentido –desemantizarlo, si puede decirse así, devolverlo a su estado incipiente–, o bien exacerbar esas improntas, para acusar el déficit (o el exceso) de presencia en la experiencia de la localidad. En todos estos casos –y no se crea que pretendo ser exhaustivo con la enumeración precedente– el arte *site specific* labora con los diversos lenguajes que configuran la espacialidad: labora con el espacio como lenguaje.

Sin embargo, casi como axioma podría decirse que la fuerza de las obras *in situ* tendría que estribar en la posibilidad de que asome, bajo las dos primeras preguntas, la desazón de la última: como si no se tratara solamente de practicar determinadas intervenciones *en el espacio*, concebido al modo de un dominio predispuesto en su homogeneidad o su diferencia, sino de permitir la intervención *del espacio* mismo en las obras y en sus locaciones asignadas, a fin de que se sienta el enigma de ese *en*. Como si aquello que en el lenguaje es conjurado bajo la palabra *espacio* se mantuviese esencialmente reacio a todos los recursos y a todas las transacciones lingüísticas, a todo el poder de la articulación, como si permaneciese radicalmente ajeno, a la vez impávido y pavoroso: soberano del silencio.⁶

5. Y, por supuesto, llevando en ella la memoria de una cierta condición prototípica de la obra de arte: su inscripción vernacular, es decir, su indiscernibilidad respecto del lugar de su primeriza instalación.

6. Al hablar del interés que guía su trabajo artístico, Ullman se refiere a ese “máximo de silencio” que es la muerte, y agrega: “Aquella zona que está cerca del silencio absoluto donde aún se pueden percibir algunas voces y visiones, es la zona que me interesa. En otras palabras, la zona en donde se encuentran el viviente y el objeto”. En un cierto sentido, si todavía cupiese proyectar la figura del lenguaje sobre esta zona, se diría que el espacio es la metonimia de la muerte: lo esencialmente inapropiable. ¿O es al revés?

Esta es, probablemente, la paradoja del “género” *site specific*: ateniéndose a la particularidad del lugar –que no es otra que la de los lenguajes que lo constituyen–, proponiéndose la develación de esa misma particularidad en sus rasgos, condiciones y conflictos, acaba por padecer la reticencia de lo lugareño, aquello que podríamos llamar su rigurosa inconmensurabilidad y la clausura de sus características absolutamente peculiares⁷, una suerte de indiferencia radical a toda “intervención”, una neutralidad impertérrita. La especificación del sitio vuelve, al fin, inespecífica a la obra respecto a sí misma. El *site specific* –y en esto radicaría su vigor, a despecho de las posibles y previsibles componendas, de los acomodos de las intenciones artísticas a las expectativas y exigencias de los circuitos internacionales⁸– lleva a cabo, muchas veces calladamente, una deshechura de la obra. Y esto tiene que ver, por una parte, con el carácter efímero de este tipo de producciones, que sólo equívocamente se podría conciliar con una idea enfática –dramática, si se quiere, teatral de la obra, ya sea que se la module según la *energeia* del *ergon*, la actividad del juicio o la actualidad del encuentro, puesto que aquí no se trata de la postulada redondez del presente, sino de la diversidad y la contingencia de los tiempos de experiencia y comunicación.⁹ Pero, quizás más decisi-

Y hay todavía una última torsión: como, a fin de cuentas, nada garantiza que el lenguaje sea humano, quizá esta tríada –de lenguaje, espacio y muerte– sea la matriz profunda de todo arte, de todo pensamiento, que se hace inquietantemente sensible en aquello que en éstos se sustrae a las medidas de lo humano.

Desde aquí se podría discutir la aseveración enfática de Lucena (para quien el problema de la medida es esencial): “No hay espacio si no hay presencia humana”. Pero discutir no es rebatir, necesariamente. La preocupación de todos los artistas convocados por sostener la capacidad del arte para interpelar eso que llamamos lo “humano” es, definitivamente, notoria. Pero tal interpelación, requiere, tal vez, sobre todo hoy, medidas extremas.

7. En lo lugareño, en su inconmensurabilidad y su clausura (que equivalen a la dispersa diferencia de los lugares entre sí, a su singularidad inconcebible, sin la cual ninguno podría ser configurado) es donde se insinúa y se cela eso que llamaba el espacio *sin más* y esta insinuación y retiro desata el enigma del *en*.

8. Una seña de Díaz: “tengo una relación crítica (...) con respecto a construir obras *site specific* hago una diferencia con *in situ* (...) creo que es dispersa esa denominación de *site specific*, tiene algo de oportunismo artístico”.

9. En cuanto al carácter efímero, esta declaración de Camnitzer: “Puedo, temporalmente, cambiarle el significado al espacio circundante, establecer un diálogo con el contexto, pero no me interesa la intervención definitiva. Es un evento demasiado emparentado con el arte público, una manifestación que siempre está al borde de la comunicación totalitaria. Creo que hay que mantener un sentido ecológico de las cosas: intervenciones pasajeras, especulaciones permanentes, destrucción solamente de las fronteras de la imaginación”.

En cuanto a la *contingencia* (no sólo de los tiempos, sino también de los elementos y los medios), dice Kossuth: “los elementos del arte son elementos de contingencia”.

vamente (y esto debe tenerse en cuenta sobre todo en este caso, debido a que no se ha previsto un destino transitorio para las obras convocadas, sino su integración al acervo permanente de este Museo) quizá, digo, esa deshechura de la obra tiene que ver, de manera más decisiva con el acontecimiento –a menudo sutil, en ocasiones flagrante, y, en su conjunto, probablemente interminable– que caracteriza al *status* contemporáneo del arte: la desaparición de la *obra* en medio de la total estetización de lo real. El *site specific* rubrica a su modo esa desaparición y ejerce al mismo tiempo una resistencia al proceso de la estetización total, tornando agudamente perceptible la reticencia de lo lugareño tanto a su incorporación en la obra como a su acomodo en la saturación estética de las relaciones de sujeto y mundo que marca el contexto de la llamada “posmodernidad”.

II

Hablaba más atrás de la progenie del arte *site specific*. Descontando lo prototípico y, si se quiere, lo arcaico –la inherente reciprocidad entre la obra y su emplazamiento–, las instalaciones, que empezaron a proliferar en los sesenta como un modo eminente de práctica artística, son el antecedente fundamental para aquella tendencia. Y también en ellas –me parece– podría señalarse la paradoja que mencioné a propósito del arte *in situ*, y si no rigurosamente la misma, al menos una análoga, que, en todo caso, remite al mismo problema de base.

Lo más elemental que vincula a esta forma con el arte de las instalaciones estriba, precisamente, en la especificidad local. Al insistir en ella, se lleva a cabo una revisión profunda de ese gran modelo tradicional –cuya expansión a partir de la disolución de la Edad Media sella el fin del arte vernacular– que concibe y produce la obra en vista de su transferibilidad.¹⁰ Pero sería ilusorio suponer que la discusión emprendida en estas formas y tendencias puede conducir a la restauración de lo vernacular en el arte, tal como se dio históricamente. Esa discusión pone al descubierto una carga de sedimentos y una red de relaciones que inevitablemente altera el carácter mismo de la obra y de los modos y sentidos de su emplazamiento. Es aquí donde despunta la paradoja a que me refería. Creo que, a fin de perfilarla, no es del todo inoportuno el camino que ahora escojo.

10. Me refiero con este término a un complejo de condiciones y de operaciones: el carácter trasladable de las obras (así, en el ejemplo más notorio, el cuadro), las formas de asignación de su propiedad, la reproducción y la reproductibilidad, la validación de la obra como obra en el ámbito de una subjetividad originariamente dissociada de su contexto y comunicable, precisamente, en tales términos.

Uno de los problemas matriciales en el debate artístico contemporáneo es el que concierne a la escisión entre el soporte y la obra. Aunque —como ya dejé insinuado— probablemente emplear la noción de la obra sea partir desconociendo la fuerza principal de cuestionamiento de ese problema. Porque precisamente la exploración de la irreductibilidad, la resistencia o la tenacidad del soporte implica una crítica bastante aguda de aquella noción. Lo que la tradición reconoce, piensa, experimenta y produce bajo la valencia de la “obra” supone una inseparabilidad del soporte respecto de aquello que tiene lugar en él.¹¹ La obra se yergue incorporando en sí el espacio y las condiciones de tal erguimiento: en su más poderosa instancia —la “gran obra”— alcanza el vigor de lo originario, lo fundante.

En ella toda opacidad pareciera quedar vencida. La transparencia inapresable de un significar sin límite debiera señalarla, y si ha de haber un misterio, no será otro que el de esta asombrosa capacidad significativa. Hablemos, pues, en lugar de una escisión entre soporte y obra, de una escisión entre soporte y significado, física y metafísica de la obra.¹²

Se tendría que ser reacio, hoy, a convalidar sin más trámites la capacidad que mencionaba. Se tendría que sospechar de ella. No porque se la considere falsa, ilusoria o imposible, sino porque se la sabe demasiado posible, y porque en esta demasía —que hace rato desbordó los recintos del arte— se advierte la forma misma de lo real, la que actualmente asume eso que seguimos llamando lo real, con porfía digna de buenas causas.

En el arte se hace sentir esa reticencia. La instalación es una de sus variantes más lúcidas. Programáticamente busca dar cuenta de la imposibilidad de sintetizar soporte y significación y, por lo tanto, insiste en este lado de la distinción entre física y metafísica de la obra, que ésta misma trata de reconciliar.

11. Esta misma inseparabilidad es la que sostiene lo que llamaba antes el modelo de la transferibilidad de la obra (y también lo que todavía más atrás caractericé como su estabilidad); a ese modelo le es esencialmente ajena toda instancia residual que pudiese permanecer extrínseca, que no sea experimentable como la índole y la intimidad de la obra misma.

12. No hay sitio aquí para mostrarlo, sólo para dar una seña en esa dirección: no debe confundirse esta diferencia con la que atañe a significante y significado, o a materia y forma, o también a contenido (universal y particular) y forma.

Torna, pues, tangibles los momentos de opacidad: gestual, matérica, objetiva, espacial, situacional y perceptiva; radicaliza el hermetismo o pluralismo del mensaje; su trabajo con diversas escalas provoca, por otra parte, efectos dispersantes.

De su programa se sigue la paradoja que caracteriza al proceso de su emplazamiento: se invierte en éste el más celoso afán de minuciosidad, si bien sólo para hacer correspondientemente palpable su inconsistencia, su accidentalidad, su impermanencia congénita.

Lo dicho se manifiesta en los varios esquemas que rige la operación instalatoria, con el del apilamiento, por ejemplo, cuya indiferencia temática permite, impávidamente, inventariar las existencias, o también en los varios motivos del apoyo endeble, del azar del yacimiento, el aconchamiento, la superposición y el cúmulo. Pero, sobre todo, el programa de la instalación presume que el soporte que mantiene, posibilitándola, la unidad físico-metafísica de la obra es el espacio institucional (galería, museo, mercado, discurso). Por eso, separa de éste su "obra". Haciéndolo, no puede sino encararse, en sus específicos términos, con el problema del marco, que determina, más que ningún otro, el estatuto del arte contemporáneo.

III

Unas últimas palabras: hay una coherencia apreciable entre la concepción de este proyecto y las propuestas de los artistas convocados, mirando más allá de sus diferencias manifiestas y, a veces, agudas. Lo que de este modo se produce es un lugar de cruce polivalente y un diálogo entre el proyecto (que tiene a la arquitectura del Museo —en su doble sentido— como eje) y las diversas propuestas artísticas (para las cuales esa misma arquitectura, y su emplazamiento, rigen como marco, como soporte, referencia o condición). Ese cruce y ese diálogo favorecen el ejercicio crítico en el arte, la exigencia de lucidez, de reflexión y cuestionamiento que hoy por hoy, en el contexto de una difusa circulación social de las obras y las propuestas en el formato global del mercado, que rehuye todo signo de problematicidad, es absolutamente indispensable.¹³

13. Terry Smith apunta: "La fuerza de una obra de arte radica, en un sentido, en el no tener nada que hacer dentro de la sociedad, su rol más bien cae dentro de un área indefinida". Y en la línea de la afirmación de una eficacia crítica del arte, la declaración de Kosuth puede ser considerada ejemplar: "Tal vez la *calidad*, ahora, para un joven artista puede definirse como cuánto del mundo (esa parte que es percibida como no-arte) puede ser incluido en su trabajo antes de que ese mismo mundo provea su pro-

Desde el punto de vista del proyecto lo más llamativo es que el Museo se proponga aquí como sitio, y no meramente para realce de su envergadura y su prestigio mediante el servicio de ilustración, comentario o revelación que pudiesen rendir las obras, sino para acentuación de su particularidad local. El Museo –cualquier museo, considerado como refracción o resabio del paradigma del dechado– es, por definición, universal: lugar ideal de cita del arte en la proliferación de sus obras, de *todas* sus obras posibles en la concentración asimismo ideal de su devenir, el museo tiene ese aire de entidad posthistórica que conviene a la eficacia dialéctica de una memoria que tiene el poder de conjurar el cúmulo de sus fantasmas. En su universalidad y su universalismo, borra (o más bien disimula) su especificidad, el juego complejo de las decisiones que lo constituyen. Pero que el Museo se ofrezca como lugar de intervención para voluntades explícitas y sostenidas de comunicación y debate y coyuntura no lleva solamente a exponer los modos y los resultados de tales intervenciones, sino también, en cierto modo, aquel juego, y, según la medida de sus peculiares fuerzas a trasuntar aquella intemperie que ya no puede –constitutivamente– ser incorporada al juego.

pio significado de manera concluyente. Mientras lo que constituye una obra de arte puede variar, la continuidad dentro de una cultura consiste, finalmente, en que uno o varios individuos asuman una responsabilidad subjetiva frente a la posibilidad de otorgar al mundo un significado diferente”.

Nota al lector

Varias de estas entrevistas fueron realizadas personalmente durante la primera visita de cada uno de los artistas a Caracas, con el propósito de conocer el Museo y elegir el espacio que intervendrían con su obra. Otras conversaciones se dieron por correspondencia, y en algunos casos se mezclaron los dos modos.

Los encuentros con Ernst Caramelle, Lawrence Carroll, Gonzalo Díaz, Dan Graham, Víctor Lucena y Buky Schwartz tuvieron lugar en Caracas. El intercambio con Luis Camnitzer, Joseph Kosuth y Terry Smith se realizó por escrito. En el caso de Brigitte Kowanz, el diálogo iniciado en Caracas fue concluido por fax. Y la entrevista a Micha Ullman, por escrito y formulada sin conocernos, fue traducida personalmente al hebreo por Lihie Talmor en el propio taller del artista en Israel. Debido a esto, en dicho texto se mezclan el modo escrito de las preguntas con el modo oral de las respuestas.

MER

Gonzalo
Díaz

María Elena Ramos: Gonzalo, ¿cómo sueles abordar el problema de la instalación *in situ*? ¿Hay modos semejantes, generales, de abordarlo en tus distintas instalaciones o el espacio te marca cada vez de un modo diferente? Lo que quisiera definir ahora es si existen algunas constantes, y cuáles serían.

Gonzalo Díaz: Sí, yo tengo una relación un poco crítica con respecto a construir obras *site specific*. Yo hago una diferencia con *in situ*. Yo creo que es dispersa esa denominación de *site specific*: tiene algo de oportunismo artístico. Pero, en general, yo trato de buscar –o más bien me toca a veces– que los lugares me indiquen algo de mi propia obra, de mi propio interés, que es a lo que tú te refieres, que es algo que he venido trabajando desde hace tiempo y de distintas maneras: las relaciones que pudiera haber entre arte y poder, o entre el poder y la situación de luchatividad a que somete el poder. Siempre habrá en los distintos lugares donde me toca producir una obra, situaciones del propio espacio, o si es que no encuentro eso, propiedades del entorno social de ese espacio. Por ejemplo, yo hago una diferencia muy grande entre lo que hice en Inglaterra y lo que hice en Montevideo. En Montevideo encontré de inmediato muchos elementos que resonaban inmediatamente en intereses míos, de mi propio trabajo. Entonces en Montevideo casi tenía la obra hecha. Era cuestión de enfocar un poco todas las cosas que estaban allí. Y tal vez por una cierta comunidad que hay entre ese lugar de Montevideo y Santiago, infinitas cuestiones que aunque son distintas son parecidas, y las diferencias hacen que uno perciba las cosas iguales con más fuerza. En el caso de Inglaterra yo tuve en cierto sentido que forzar un poco, hacer relaciones un poco voluntaristas, aunque el problema social que traté allí es inmediatamente reconocido. Además había semejanzas muy grandes entre el tipo de problemas sociales que estaban ocurriendo en Chile y el tipo de problemas sociales que estaban ocurriendo en Inglaterra en ese momento. Por lo demás, estaba el modelo chileno, no solamente el modelo económico, sino además otros modelos sociales copiados, trasladados directamente. En el caso de Uruguay pasaba también: el mismo sitio, lugar, edificio, la misma historia, la misma ciudad, el tipo de precariedad, de lenguaje, la pátina, etc. En el caso de la primera vez que vine a Venezuela, en 1992, me llamó la atención el tema de estos dos museos, hechos por el mismo arquitecto, al principio y al final de su vida, puesto uno al lado del otro, uno como

extensión del otro. Está allí el tema de la modernidad, que crea esa metáfora que queda materializada. Eso me quedó dando vueltas y es lo que me aflora ahora en esta visita, y creo que por ese lado va a andar lo que yo pueda hacer; lo que me aparece como lo más posible de hacer es de alguna manera traer ese museo de al lado adentro de éste. Y también hay otra relación que me es muy cercana y es por el lado de la Constitución o de la noción de Estado, pues también he trabajado en las relaciones entre arte y poder, lo que en Chile tiene un peso institucional. Quien participó en esto de forma contundente fue un personaje venezolano, fundador de la Universidad de Chile, redactor del Código Civil. Toda la connotación del Estado chileno tiene que ver con este personaje: Andrés Bello. Así que son dos cuestiones que me quedaron dando vuelta desde esa vez. Yo he trabajado con el código de Andrés Bello, con el Código Civil Chileno y no quise traer esas obras directamente, que tenían relación con la instalación del *Banco de Pruebas* que hice en el año 87-88, y con una instalación que hice en la Bienal de La Habana que se llamó *La declinación de los planos*, en donde yo trabajaba mediante una operación metonímica dos elementos del edificio neoclásico: el balaustre y la moldura, como representantes del edificio público del poder y como connotación de esta relación un poco deteriorante entre arte y poder. Y se trata de arte y poder, de institución, de formación de la institución en estos países en los que todavía el origen del Estado está muy cercano; no tiene más de 150 años de historia, y por lo tanto sus fallas también tienen poca tradición.

MER: Para ahondar un poco más en ese problema, la posibilidad de un abordaje del espacio *in situ* por parte de los artistas se da, en muchos casos, otorgándole mayor preponderancia al espacio mismo en tanto espacio abstracto, mientras en otros casos las temáticas y los contenidos de adentro del sitio y de afuera, del entorno social, son fundamentales, como hemos visto en tu caso. Tú a veces puedes llenar un lugar con contenidos externos, más políticos y universales como es el caso de tu intervención en La Habana, o bien puedes recrear las propias historias del lugar, como en la obra de Montevideo. Hay así dos grandes maneras, una más abstracta y otra más contenidista -temática- y que como estamos viendo se dividiría también en dos: el traer lo de afuera o el concientizarse de las propias historias del lugar.

Primero quisiera conocer un poco tu posición ante la primera manera que señalé: la de ver el espacio de modo más abstracto, y preguntarte si en algún caso, que yo no conozca, has trabajado la primera versión: la de

enfrentarte simplemente a un problema espacial, arquitectónico, no quiero insistir en la palabra abstracto, porque a veces va más allá de eso, pues se trataría también de precisar unas ciertas coordenadas que tienen que ver también con lo orgánico mismo, con el modo de trasladarse un cuerpo, con el largo de los brazos y la separación de las paredes, lo cual no es solamente el problema abstracto del sitio, sino también el cómo ese espacio resuena en uno como organismo.

Y quisiera ahondar también un poco en las dos formas en las que tematizas: cuando te traes el mundo externo hacia adentro o cuando te concentras en los contenidos del interior de un lugar.

GD: Con respecto al sentido y a los contenidos, yo también soy un poco crítico. Creo que trabajar esto de la relación del arte y el poder es un problema no externo al arte, sino que es trabajar un poco tautológicamente sobre el lenguaje del arte. Creo que es un problema íntimo del arte esta cuestión del poder, de su amenaza histórica y constante del poder. Por ejemplo, con respecto a la pregunta que tú haces del espacio considerado más abstractamente, más físicamente, en La Habana, por ejemplo, yo tenía que contemplar ese problema porque el espacio que nos dieron era infinitamente abrumador, cualquier obra estaba en peligro de pasar desapercibida en la V Bienal de La Habana, en el Castillo del Morro, con esas naves del siglo XVI, de 40 metros de largo. Se tenía el problema de que el espacio terminaba comiéndose las obras enteramente. En ese caso yo tenía que contemplar de esa manera abstracta, por decirlo así, o concreta, que es lo mismo en ese caso, las propiedades del espacio y entonces aprovecharme de ese problema. Y creo que lo he solucionado porque precisamente era la primera vez que yo tenía la oportunidad de desplegar esta estructura del Vía Crucis que después he usado en varias obras, de manera que se cumpliera una de las propiedades de la estructura del Vía Crucis, que es caminar. Pero, de todas maneras, esa consideración no tenía otra connotación, por ejemplo, una connotación de juego, o de experiencias físicas. Digamos que mis preferencias no van por ese lado. Incluso tengo un poco de aversión con respecto a esas obras que incitan a una percepción sensorial y ese tipo de cosas.

Así que en cierto sentido es un requisito casi académico, el que tiene cualquier artista, de considerar las propiedades del espacio, de manera de proporcionar a esa magnitud los signos de su obra, para que no sean desaparecidos.

Con respecto a lo otro, trabajar sobre retraerse o repensar el lenguaje del arte es, como te decía, en el fondo un solo tema, un solo problema, ya sea a través de su historia o a través de los procedimientos. Yo creo que esas son las dos únicas vertientes en que propiamente se puede producir, o una mezcla de ambas. Trabajar sobre la historia del arte es también trabajar sobre el lenguaje del arte. Y trabajar sobre los procedimientos es lo que me parece más político. Entonces cuando digo que trabajo las relaciones entre arte y poder, también eso tiene inmediatamente una significación en los procedimientos. Si alguna idea, algún tema, algún problema no se ancla a nivel de los procedimientos, entonces el arte es ilustrativo. Ahora, si hay un encaje metafórico entre el "problema", el "tema", y el procedimiento artístico que se usa, entonces el arte vuelve a tener su propiedad política, que es lo que a mí me interesa.

En ese sentido soy totalmente antagónico y contrario a cualquier realismo socialista.

MER: ¿Cómo sientes que la época de la última dictadura militar en la historia de ustedes en Chile marcó la sutileza del lenguaje? Hay algunos procesos políticos en los que uno siente que eso se da, se sintió mucho en la España franquista. Además fueron demasiados años. En otros procesos uno siente que algunos artistas tienden al silencio o a producir otro tipo de obra; o están los que se van al exilio, que evidentemente en el exilio pareciera que pueden hacer cualquier cosa con toda la libertad ideológica, porque para eso están en el exilio pero sabemos que eso no es, en lo real, en lo psicológico, en la simple sobrevivencia, necesariamente así. ¿Cómo lo sientes tú? Claro que aquí la pregunta trasciende a tu trabajo y va más bien a la zona espacial y temporal que significó Chile en esos años, con relación a la adaptación del lenguaje a la realidad, que al mismo tiempo era como una recreación de un lenguaje permanentemente, lo cual permitía la sobrevivencia en el sitio, pero al mismo tiempo estaba aportando códigos y situaciones de otra complejidad, de otro matiz.

GD: Sí, evidentemente en Chile se produjo eso que tú dices, por esa amenaza terrible. Pero al mismo tiempo también creo que habría que dramatizar un poco el asunto con respecto a las artes visuales. A pesar de que la policía no creo que haya sabido mucho de semiótica, como en otras partes, la producción de artes visuales no estuvo amenazada, digamos. Y tenía un público específico y real, de no más de 500 personas. Pero sí es cierto que la producción de las artes visuales en Chile se constituyó en

un modelo de producción política; y estaba a la punta de todo el trabajo intelectual que se hacía en el país. Se realizaron obras muy importantes, que desgraciadamente se han perdido porque no ha habido ningún sistema capaz de conservarlas. Así que esa cuestión está en una especie de memoria, nadie sabe dónde está. Y yo creo que lo más probable es que se pierda. Por el momento no hay nadie que se preocupe del asunto, de conservarlas, salvo dos o tres publicaciones. Creo que como signo de eso, está toda esa situación que se produjo con el proyecto de la Escuela de Santiago, que tuvo rebote aquí en Venezuela y en América Latina y que es un proyecto de cuatro personas: Duclos, Dávila, Dittborn y yo. Tenemos en común una cierta afinidad de obra, y una cierta afinidad política y una cierta afinidad de pensamiento o de oposición contra el arte, nada más que eso. Y que precisamente considerando esta cuestión de la memoria dispersa, o la memoria que no está en ninguna parte establecida, después de cuatro años de "democracia", vimos la posibilidad de hacer algo juntos. Pasaron cuatro años, eso también habla del asunto. Y por supuesto, lo que hicimos fue una maqueta del trabajo, porque no conseguimos financiamiento, ni lugar. Transformamos esta original exposición que íbamos a hacer, en un trabajo postal, de edición de tarjetas de una obra. La reacción oficial partió de la Embajada de Venezuela en Chile*, a ninguno de nosotros se nos ocurrió que podría pasar algo así, menos todavía ese rebote internacional que tuvo. Todo lo que eso puso en debate eran cuestiones fundamentales y que tienen que ver precisamente con esto que estoy hablando de las relaciones de arte y poder. Ahí se ve cómo el poder, la institución, reacciona con tal virulencia cuando ve que la producción artística no obedece a ninguno de los parámetros que exige el poder. Y sin embargo, acepta otras obras que se supone que serían contrarias o críticas de la institución pero en verdad no lo son.

MER: En términos generales no aceptan la desobediencia pero además estaba allí otro problema, que va más allá, que está casi en el inconsciente colectivo que es el tema del padre de la patria. Después de esa destrucción de los héroes que la vida ha ido demostrando, prácticamente Bolívar es uno de los pocos héroes que han quedado. Te puedo decir que no es solamente el poder allí el que se enfurece, sino el ciudadano de la calle que con esa obra de Dávila, pudo sentir herido uno de los pocos héroes que le queda.

* El artista se refiere a la obra de Juan Dávila con la imagen de Simón Bolívar, que en 1994 despertara una fuerte reacción contraria en Venezuela y otros países de América Latina. (N. del E.).

GD: Yo encuentro razón en que el ciudadano de la calle se enfurezca si es que lo que él entiende es lo que el poder le dice que entienda.

Estaba todo vinculado a la censura, que era la manera final en que el poder se manifiesta, sanciona o pretende sancionar ese tipo de polémica. O sea reducir toda la polémica lo más posible a una banalidad infinita y luego aplican la sanción final, y lo curioso es que los personajes en Chile, personajes democráticos, políticos democráticos –no de derecha– fueron los que reaccionaron inmediatamente, censurando sistemas de financiamiento de obras de arte por parte del Estado, que estaban naciendo en Chile. Porque todo eso estaba relacionado con *Fondart* (un fondo concursable para proyectos de arte del Estado). Ese era todo el amarre que se hacía. La primera reacción fue desarmar el *Fondart* y decir que era poco transparente. Por eso era que se le exigía al Estado chileno que reaccionara frente a esto.

MER: Quisiera saber un poco más acerca de tu vínculo con la pintura y la tradición de la academia, a propósito de los trabajos que has realizado en La Habana, Inglaterra y Montevideo en los últimos años. Y por otra parte, el pase de la pintura de la tradición académica a esta otra manera de los nuevos soportes, del espacio mismo como un soporte, etc., que implica también una reflexión que no aprendiste en la academia. El mismo uso de esos nuevos soportes es un enfrentamiento con lo que la academia te pudo haber enseñado en su momento; aunque llega otro momento en que lo que estás haciendo se convierte en nuevas estructuras de la nueva academia. Pasarás a ser parte de ella cuando tus alumnos te sigan. Es una cadena infinita.

GD: Bueno, dos cosas, yo sigo pintando y sigo haciendo obras del género pictórico; y obras que son intermedias, bidimensionales, o sea que podrían inscribirse en el género pictórico por ese lado, que están referidas al cuadro, pero que no son propiamente pinturas.

MER: La del MOMA, por ejemplo.

GD: La del MOMA, que son dos trípticos de óleo sobre tela, tienen serigrafía y otras técnicas, pero son pinturas.

Yo sigo haciendo ese tipo de obras. En general no he querido transformarme en una especie de instalador. Me parece que son decisiones gremiales que tienen poco que ver con la producción contemporánea del arte. Muchas veces lo hago por condiciones de producción, hay veces que

la misma demanda exige que sean obras de ese tipo, bidimensionales; y otras veces por exigencia propia. En ese sentido yo creo que hay un buen oportunismo: por un lado aprovecharse de las condiciones de producción –que para mí son muy precarias, muy difíciles– con tal de producir algo. Yo creo que es un poco lo mismo si uno hace una pintura o hace una pintura con serigrafía encima, o hace una fotografía pegada con pintura arriba, o usa objetos o un determinado espacio, o utiliza texto en el muro, yo creo que en el fondo es lo mismo. En todo caso mi tradición académica de formación proviene de la pintura. Yo estudié en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile a mediados de los sesenta, y era esa la manera que tenía la escuela de enseñar cuestiones artísticas. Y ahora yo sigo dando clases en la misma facultad, y tampoco tengo posibilidad de hacer otra cosa que un taller de pintura. Ahora, yo siempre he enfocado mi taller de pintura como un taller de operaciones visuales, incluso lo llamo así, aunque se ríen de ese nombre, y le siguen llamando Taller de Pintura aunque se llame Taller de Operaciones Visuales.

Lo que más me interesa enseñar son los problemas artísticos que se pueden aprender o problematizar a través de la pintura.

MER: Justo Pastor Mellado decía en Buenos Aires que eran muy radicales cuando hablaban de ti, de tu relación conflictiva con el género pictórico y por otra parte de tu desconfianza programática de la pintura como una madre poco virtuosa.

GD: Yo reconocía a la pintura como lengua materna.

MER: Te quisiera hacer una pregunta de varias partes y que tiene que ver con el problema religioso. Creo que la presencia muy frecuente de la luz, bien sea por el neón o por el brillo del foco, es de alguna manera una referencia al mundo de la iluminación, a la estética de la luz. El mundo medieval tiene mucha riqueza en este sentido de la estética de la luz, marcada por la religiosidad, por un ver la divinidad.

Luego está el problema de los pecados capitales, en Montevideo; el Vía Crucis que sigues desarrollando; el de los ángeles en Londres. Y luego otro aspecto, en que reúnes lo religioso con lo político, como en tu obra de La Habana, en la que trabajas la hoz, el martillo y la luz.

Está aquí un problema que me interesa mucho, que es el del poder, esta vez en su relación con lo religioso. Yo siento que, en tu caso, en algún momento la presencia de lo religioso aparece como un poder.

Cuando unes la luz apuntando a la hoz y al martillo, parece haber un diálogo entre los dos poderes, que a veces no se diferencian grandemente. Para sólo poner un caso de la vida común de nuestros pueblos, muchos grandes viejos comunistas tienen una ética tan rigurosa o más moralistamente fuerte que la que puede tener un señor de la mayor religiosidad, constitucional e institucionalizada, y rebosante de poder. Y en Cuba esto se ve de una manera evidente en la cotidianidad.

Por otra parte, la luz es tratada como un poder de visión. El poder del artista que ve, el vidente privilegiado que eso implicaría; y en cuanto al elemento religioso de la luz en el arte, el artista sería como el que ha recibido el don de la visión. De alguna manera, el que recibió el don, el que recibió la luz sería un vidente privilegiado.

GD: Me gustaría creer que el artista es un vidente privilegiado, pero realmente no lo creo. Yo creo que es un gran pirata el artista. Yo creo que esta cuestión de la luz que tú me dices es un *lapsus* en mi obra que, evidentemente, tendrá algo que ver con la manera como tú lo nombras. Efectivamente tuve una educación religiosa. Pero en Chile la religiosidad tiene un carácter menos orgánico que en Cuba o Venezuela o en los demás países latinoamericanos, a pesar del poder que ejerce la Iglesia en la política. Por ejemplo, las fiestas populares en Chile son pocas, y más bien se celebran en las zonas cercanas a Bolivia y Perú. A pesar del poder que tiene la Iglesia Católica en Chile, ha sido una vertiente, yo diría, seca; y, por otro lado, hay una cierta tradición, en algunas instituciones chilenas muy básicas, por ejemplo la Universidad de Chile; ésta es muy librepensadora y viene de la tradición de los masones. La Universidad de Chile es una institución importante y participadora de la constitución de ese país. Por eso es que hablo de ella y además me formé allí, y sigo trabajando allí. Tuve que hacer una obra en la Universidad Católica, y me llamó la atención sentir una atmósfera insoportable. En todo caso, todas estas menciones de una aparente religiosidad en mi obra, por ejemplo las Jerarquías Celestiales, los Pecados Capitales, el Vía Crucis, los uso exclusivamente en cuanto que son estructuras analíticas del lenguaje. En ese sentido esta especie de categorización o de sistematización en las Jerarquías Celestiales (dividir el cielo en varias jerarquías, etc.) yo lo relaciono con la actividad científica de nombrar las nubes, por ejemplo. He hecho obras que tienen relación con eso. Esas dos maneras siempre las he juntado: la manera teológica de dividir el cielo y la manera científica de di-

vidir el cielo. El Vía Crucis también es una estructura que me parece magnífica porque es una especie de viaje conceptual.

El Vía Crucis es una invención eclesiástica de la Edad Media que reemplazaba el viaje a los santos lugares que todo cristiano tendría que haber hecho en su vida, y que era muy peligroso hacer, prácticamente imposible. Entonces se inventa un viaje conceptual, que tiene relación con el psicoanálisis. También es un viaje con estaciones. El hecho del viaje y las estaciones es lo que me interesa. Y siempre he usado esta estructura del Vía Crucis desprovista totalmente del tema: porque cada estación tiene un nombre, pero nunca lo he usado.

MER: Solamente el número romano.

GD: Solamente los números romanos para hacer mención a la procedencia. Entonces, la jerarquía de los pecados capitales, es siempre aquí una estructura analítica. Estructuras que son trasladables, son mediciones, como trabajo arqueológico. En ese sentido me interesan. Y por supuesto, tienen relación con el poder —como tú decías—, el gran poder, el gran Padre.

MER: Cuando te referías al *lapsus* ¿lo decías en el sentido freudiano?

GD: Claro, sí.

MER: ¿Por qué decías que la luz era apenas un *lapsus*?

GD: Porque el texto de Roberto Merino sobre la obra de Montevideo habla de eso. Yo después de ese texto empecé a pensar en ese asunto. Usaba, por ejemplo, el rayo de neón. Para mí, más que la connotación evidente del rayo que viene de arriba hacia abajo, o el rayo divino que indica o que castiga, lo interesante era que se tocaran en la obra dos técnicas distintas, dos niveles técnicos diferentes. Entonces siempre he usado el rayo de neón en contra de un palo o una piedra.

MER: En contra de una superficie opaca.

GD: Sí, en una superficie opaca, o pre-industrial por decirlo así. Eso es lo que me hace trabajar. Por lo demás odio infinitamente el neón, pero hay cosas que sólo se pueden hacer con neón. Para mí es difícil trabajar con el neón, porque es un material muy connotativo.

MER: En el caso de Montevideo se integró plenamente a la obra.

GD: Sí.

MER: Y del otro aspecto del que te hablaba, ¿te has planteado como problema esa semejanza entre el mundo de la hoz y el martillo, y el mundo de la religiosidad? No sólo como dos poderes distintos que se imponen sobre el individuo, sino como dos poderes que se parecen, y que de alguna manera nos han marcado en América Latina y siguen haciéndolo.

GD: Claro, evidentemente. En el caso de la obra *Yo soy el Sendero*** (exposición *Cartographies*) en Winnipeg, esta cuestión del sendero evidentemente tiene relación con esa frase bíblica pero también con los movimientos revolucionarios marxistas.

Este cruce se da, más que en el caso del sendero, entre lo incaico y lo maoísta; y eso es América Latina, ese entremezclamiento.

MER: Algunos textos que analizan tu trabajo mencionan mucho tu gusto por los balaustres. Me cuesta mucho separar la forma del balaustre de mis juegos de infancia, por ejemplo, pero no de cualquier juego, sino de uno que tenía siempre que ver con la secuencia, con mi necesidad de transcurrir a lo largo de la secuencia del balaustre. Una parte era el ir tocando y la otra el ir contando, y el ir viendo las sombras que entraban por los balaustres en ciertos momentos del día y el ir viendo el tamaño de los vacíos y el tamaño de los llenos. Yo creo que ir pasando al lado del balaustre era como mi entrada, en la infancia, a la idea del ritmo plástico, sin saber entonces para nada qué podía significar eso.

Pero sé que para otras personas el balaustre puede significar el símbolo de una arquitectura pasada, la búsqueda del amor por la antigüedad. En el caso de los pueblos americanos, el balaustre no sólo se relaciona con el mundo neoclásico, que tiene que ver con los edificios de la República, sino también con el edificio barroco de ciudades de América, como en Quito, Bogotá, La Habana. Pero cuando veo tus trabajos, siento más bien que está una preocupación parecida a la que yo tenía de niña, que era la necesidad del transcurso rítmico de objeto a objeto, esa sensación de que algo te va llevando. Hasta crear incluso, en tu caso, como una especie de codificación que parece consagrar numerando las cosas con números romanos a veces en dorado. Como una especie de progresiva sacralización de la necesidad de secuencia, de la necesidad de tránsito, de viaje, viaje corto, simbólico. Eso se da en tu obra en las instalaciones del Vía Crucis, en los *Pecados Capitales*, en las Jerarquías Celestiales, en los cuadros ali-

** El título alude al "Sendero Luminoso", grupo guerrillero suramericano. (N. de E.).

neados con el vaso de agua, en las fotos del mar, que es otra manera de repetir el fragmento y de representar el transcurso.

Me gustaría ahondar en este problema, porque resulta que el balaustre y su secuencia es casi una de las estructuras esenciales de tu trabajo.

GD: Como te decía inicialmente tomé el balaustre como aquel elemento de la arquitectura pública, del edificio público, o del edificio del poder. Como el elemento que podía connotar con más precisión ese edificio. Es decir, la diferencia que hay entre un galpón industrial y un palacio. En Chile, —y seguramente estoy influenciado por eso— la arquitectura pública ha sido muy simple, muy pobre. El Palacio de la Moneda antiguamente era una fábrica de acuñación de la moneda. Ahí todo esto que tú nombras de la arquitectura más rica de América, está muy simplificada en Chile. En todo caso, todas estas cosas que dices del balaustre son un plus, un además. Yo empecé considerando este elemento como un elemento ejemplar que podía sacar del edificio, y era un elemento que lo contenía entero. La otra cosa es un elemento arquitectónico de construcción, no tanto de adorno, sino que su origen es sostener toda la cadena de amarre del edificio. Tiene esa función arquitectónica y de ingeniería, es lo que más tomo en cuenta. Y en el sentido estricto, el balaustre es una moldura, es decir, una forma declinativa. Por eso la instalación que hice con la moldura se llamaba *La declinación de los planos*, era una forma declinativa entre un plano y otro. Evidentemente que tiene después todas las connotaciones que tú dices del transcurso, del vacío y del lleno, de la forma y la contraforma, del paso y de la retención de la luz.

Pero lo que para mí tiene más importancia es lo otro, el balaustre como el elemento más distinguido, más rescatable del edificio público, y que cumple la función arquitectónica de amarrar el edificio.

MER: Esta otra pregunta tiene también que ver con la idea de repetición, pero ahora desde un enfoque distinto. Ya no la repetición desde el punto de vista arquitectónico del ritmo plástico de una secuencia objetual, sino más bien quiero ahondar ahora en tu interés por la repetición a través de medios fotomecánicos. En la repetición de la imagen para la masificación, los *mass media*, por ejemplo.

En tu trabajo puede darse un uso más político, el balsero de la imagen de televisión reproducida en la última Bienal de La Habana; o más ecológico y geográfico, como el caso del mar en la muestra de Londres; o el uso de etiquetas, avisos de consumo, ese tipo de cosas.

Por otra parte Justo Pastor Mellado hace una relación entre la plomada y el nivel –que tanto utilizas tú– y el uso de los *mass media*, recordando que Lenin emplea la plomada para referirse al rol del periódico en la construcción del andamiaje partidario. Volvemos aquí a hacer una relación simbólica entre lo que es la construcción de un sistema ideológico-político, la construcción de un sistema artístico y la construcción arquitectónica.

¿Cuánta importancia real le das en tu trabajo a los *mass media*, y qué aspecto de la repetición de la imagen crees que vale rescatar en un estudio a fondo sobre tu trabajo?

GD: La repetición es, en parte, una de las leyes primarias de la producción artística. No solamente hay repetición en tanto que uno use una técnica que permita reproducir mecánicamente una misma imagen varias veces, sino que también hay una repetición en cuanto que la obra hace mención muy directa a las demás obras. En el fondo cada obra es una especie de catálogo de las obras anteriores. O lo que uno hace, en el fondo, es la misma obra cada vez de diferentes maneras, porque hay distintas circunstancias, en fin. Pero uno hace la misma obra, repite la misma obra, un poco a la manera –yo creo– de cómo los niños también exigen que le cuenten un mismo cuento de nuevo. Hay una especie de abismo, y además, es otro de los procedimientos musicales; no es que lo he usado expresamente, pero siempre está latente.

MER: ¿Tú has hecho música?

GD: No, pero me interesa la estructura musical, que se basa precisamente en eso, entre otras cosas, en la repetición. Y aunque uno repita lo mismo, nunca es igual.

Ese es un aspecto, el otro es, por ejemplo, que la repetición, de una misma figura implica un procedimiento técnico especial, el objeto único que da la manualidad en la pintura se opone a otra técnica, que puede ser cualquiera, de grabado o fotográfica, etc. Ese otro aspecto de la cuestión también me interesa: el que en un mismo soporte o en una misma obra se toquen dos técnicas distintas, una especie de híbrido que produce una fisura crítica. Yo no creo mucho en que la reproductibilidad de una obra está relacionada con su sociabilidad y, de todas maneras, todo el mundo sigue prefiriendo la obra única. Todo el mundo desprecia las obras reproducidas –aunque sean pocos ejemplares– y exige siempre alguna nota de manualidad, aunque sea en la firma. Una serigrafía que no está fir-

mada no vale nada. No creo que esa sea la manera de socializar el asunto. Esta parte es la que menos me interesa. De hecho, yo no he tenido muchas posibilidades de hacer obras multiplicadas por medio de cualquier técnica que sea. Y siempre he usado técnicas de reproducción mecánica para hacer una obra única, para hacer un solo ejemplar. En ese sentido hay una especie de contradicción. Me parece más eficiente el hecho de que se toquen, o se sobrepongan dos técnicas.

MER: Es decir, que no te interesa alcanzar la masificación que pretenden los medios de comunicación. De alguna forma sorprende que no haya específicamente en tu caso un uso crítico-político de los recursos massmediáticos, sino más bien una utilización de su estructura. Es una posición muy interesante y distinta a la de muchos artistas. Ya no es la perspectiva crítica de la reproductibilidad, sino su uso eficiente, particular y específico por parte de un artista, es su interés de hacer superposición de lenguajes contemporáneos.

GD: Sí, pero es porque me parece que si tuviera la oportunidad de usar los medios masivos para hacer una obra, ahí sí me parecería efectivo el asunto.

El problema, para mí, es que es imposible hacer uso de eso. Y precisamente los medios masivos: la televisión, los periódicos, la radio, los carteles de la calle, son infinitamente ajenos a la posibilidad de que uno los use. Yo he realizado proyectos para hacer una obra que se despliegue en la ciudad en esos chupetes —chupetes se llaman en Santiago esos carteles que están en la calle— pero es mucho más caro, hay que entrar en un convenio con la industria y son inaccesibles.

En relación con eso Benetton ha hecho una movida infinita, para mí pone en jaque muchas obras de artistas contemporáneos. Viniendo de la industria directamente, le ha dado una vuelta de tuerca a muchas obras de arte contemporáneo, haciendo carteles enormes en todas las ciudades del mundo. Si yo pudiera hacer eso, lo haría feliz, eso sí me parece eficiente; pero no reproducir un mono cien veces en serigrafía, eso no es masificar ni socializar nada.

MER: Me interesa también ahondar un poco en las relaciones entre las frases, los textos escritos que tantas veces están en tus obras y la narración visual. Y dentro de eso me interesa la idea de los juegos de palabras como un juego de cambios temporales, sucesivos: o bien trayendo a la instalación actual parte de una frase anterior, o bien, como en el caso

de Montevideo, con aquella secuencia de frases, que por cierto es hermosísima: "...Loca de ti, toda lujuria es la pereza de mi vida. Loca de ti, toda pereza es la gula de mi vida. Loca de ti, toda gula es la soberbia de mi vida. Loca de ti, toda soberbia es la avaricia de mi vida..."

Yo siento que esa secuencia es ya todo un poema a la sustitución y al encadenamiento de imágenes. Se podría preguntar aquí cómo se da la sustitución y el encadenamiento entre lo visual y lo escrito. ¿Cómo te planteas y cómo ves que la gente realmente hace la lectura de esa relación texto-imagen visual?

GD: Siempre el texto está puesto en una condición desequilibrante, ya sea en su propio sentido –el sentido literal del texto– o de su relación de pie de foto con respecto a la imagen. Muchas veces las imágenes en el texto y el texto en la foto. Se puede cambiar esa relación de pie de foto. Pero yo creo que la función principal es ésta, que el texto desequilibre o ponga en ambigüedad –en el límite del sentido recto– lo que deliberadamente dice el texto. Pasa en cierto sentido en Montevideo. Yo podría haber cambiado los textos en relación a la imagen de la estatua, daba lo mismo en ese caso; pero si uno pone un determinado texto debajo de una determinada estatua, se produce un desequilibrio de ambos. Lo mismo pasa en La Habana con el texto de Garcilaso, donde hay esa coincidencia bastante feliz entre los catorce versos del soneto y las catorce estaciones del Vía Crucis. Entonces el cruce de una estructura, la del soneto, con la otra estructura, la del Vía Crucis, y la cercanía entre un texto del siglo XVI y una imagen de la televisión, hace que ese texto tan arcaico se traslade, con una rapidez infinita, a una actualidad que tampoco es tan precisa. Pues todo el drama de los balseros –en este caso de La Habana– toma todas las connotaciones que tiene para un tipo que abandona de esa manera su país, y este sentimiento de pérdida del poeta renacentista habla de su amada. Uno podría decir que es una frivolidad. Es un tema casi académico al lado de aquel otro tan terrible, tan actual; y la imagen televisiva, que está fijada mediante serigrafía a una placa acrílica, también invierte su sentido, porque pareciera que –con ese texto debajo– toma también connotaciones míticas. Yo elegí esa imagen porque me pareció que era la que más podía tener esta cualidad desequilibrante, y si uno mira la pura imagen y le saca los signos de su proveniencia televisiva, ya sea en la trama o en el logo del canal de televisión, etc., puede ser perfectamente una ilustración de *La Divina Comedia* o una ilustración de la mitología griega, etc. Entonces, ambos elementos: el texto literario y el texto visual

se desequilibran mutuamente en su cercanía, o se cargan de un sentido que no tendrían si no estuvieran cerca uno del otro. En las esculturas del balaustre de Montevideo, yo me imaginaba que eran alegorías; y sin embargo cuando vi las fotografías me di cuenta de lo ambiguo que era el sentido de estas esculturas (lo que te decía, que podían ser la alegoría de la fertilidad, o de la belleza o de la victoria), pues por un lado se fijaban con el texto, y, por otro, el texto quedaba como desequilibrado por la imagen. En el caso del Vía Crucis de Montevideo, esa misma retahíla de las frases es una frase que en sí misma no tiene sentido: "Loca de ti, toda lujuria es la pereza de mi vida"..., es un encadenamiento azaroso. Lo que se adivina de la lectura del todo es el procedimiento de cómo está armada la frase, que es un procedimiento casi mecánico.

MER: ...que implica tener significados distintos, es decir, que desde un procedimiento mecánico de todas maneras estás abriendo el mundo del sentido y el de la múltiple tematización; a partir de algo tan codificado como pueden serlo los siete pecados capitales, que las personas normalmente no los ven como transcurso, como elementos de lectura, sino que los siete pecados capitales nos suelen llegar de otra manera, como poderes aplastantes, como peligros individualizados y como mundos problemáticos y temáticos muy diferentes uno del otro.

GD: Y ahí está usado también el asunto de que los siete pecados son la mitad de las catorce estaciones.

MER: ¿Algo más en relación al lenguaje, a tus amores por la palabra escrita?

GD: Otras veces he usado los textos en un sentido más autónomo, por ejemplo. El texto es un elemento autónomo y hay ocho objetos u ocho elementos en la obra que pegan en cualquiera de las relaciones, por contradicción, o por alejamiento máximo de sentido o por acercamiento máximo de sentido, ambas cosas me interesan. Todo esto proviene del pie de foto, yo creo que esa es la relación. Cuando uno ve en el diario una foto donde sale el presidente bajándose del auto y dice: "el presidente bajándose del auto", y a veces dice lo contrario, entonces el pie de foto funciona como certificación. Uno podría hacer alteraciones de la primera página del diario.

MER: Es un poco como el montaje cinematográfico, con Eisenstein, Pudovkin, que cambia al mundo del cine con la pura edición. Es otra manera de ver el problema de la estructura. Es la estructura, aquí, la que llega a crear el sentido.

Me gustaría ahondar ahora un poco más en tus relaciones con la naturaleza. ¿Qué ha significado para ti esa fuerza? ¿La tocas solamente de vez en cuando? ¿La trabajas solamente como un algo que te da estructuras analíticas de un lenguaje, como es el caso de esa multiplicidad de imágenes de mares en tu obra de Londres, fragmentos “analíticos” del oleaje para producir y reproducir un mar, o hay otras pasiones tuyas con relación a la naturaleza que se hayan desarrollado o estén en proceso?

GD: En general, la naturaleza, hacia la cual tengo mucha distancia, para mí es demasiado difícil de asimilar. Además en Chile tiene una presencia fuerte, yo creo que en toda Latinoamérica esa presencia de la naturaleza tiene que ver con el tipo de sociedad que tenemos. Por ejemplo, en los libros de turismo el 90% son paisajes naturales, hay poca elaboración cultural. Así que yo he tomado siempre elementos de la naturaleza, el paisaje. He trabajado mucho con una imagen del mar. La he usado infinitamente, también con el mismo procedimiento del balaustre: como sacar un sello, un logo, un fragmento; en este sentido la naturaleza –el mar– fue usada en Inglaterra, además, como un elemento común entre Inglaterra y Chile, lo que se plantea allí es la insularidad de ambos lugares. Pero, en general, tengo una relación muy distante y muy reflexiva.

MER: Quisiera conocer algunas situaciones de tu trabajo en general y de tus trabajos *in situ* que creas importante que yo conozca, para una indagación como ésta en la que estamos.

GD: Yo creo que hemos hablado de lo central, y como te decía se repite, tengo la sensación de que se está repitiendo todo el tiempo, de no dar en claro nunca, igual que siempre se está repitiendo la misma cantinela con las obras. Incluso se repiten iconos. Los procedimientos son siempre los mismos y eso creo que trae consigo la repetición de figuras, de elementos. Siempre están detrás los mismos problemas.