



Block Mágico Magic Block

Soledad García Saavedra & Brandon LaBelle
Editores Editors

Errant Bodies Press

PRESENTACIÓN PRESENTATION	09
Soledad García Saavedra & Brandon LaBelle Prefacio <i>Preface</i>	10
Malin Barth La confrontación de caminos bifurcados <i>Confronted with Forked Paths</i>	18
ENSAYOS ESSAYS	22
Brandon LaBelle Relaciones mágicas <i>Magic Relations</i>	23
Soledad García Saavedra Block Mágico, de la mecánica a los flujos del cuerpo <i>Magic Block, from the Mechanics of the Body to its Flows</i>	42
Cristián Gómez Moya Tachas como secretos devenidos en documentos de arte contemporáneo [apéndice: el secretario] <i>Blackened-out Secrets in the process of becoming Documents in Contemporary Art</i> <i>[appendix: the secretary]</i>	62
Fernando Pérez Villalón Juan Downey y Raúl Ruiz en contrapunto <i>Juan Downey and Raúl Ruiz in Counterpoint</i>	89
ARTISTAS ARTISTS	108
Catalina Bauer A dos voces <i>With a Forked Tongue</i>	109
Camila Marambio	
Gonzalo Díaz/Justo Pastor Mellado Materiales para una construcción de una diagrama vivo para la presentación del Block Mágico <i>Materials for the Construction of a Lively Diagram for the Presentation of the Magic Block</i>	116
Soledad García Saavedra & Brandon LaBelle Una novela del periodo anterior <i>A Novel of an Earlier Time</i>	125
Justo Pastor Mellado	
Juan Downey El erotismo de la selva <i>Eroticism of the Jungle</i>	133
Carla Macchiavello	

Voluspa Jarpa Algunas notas sobre Tres formas de secretos <i>Some notes about Three Shapes of Secrets</i> Sebastián Vidal Valenzuela	142
Rainer Krause Memoria de la voz: la última hablante <i>The Memory of the Voice: the last Speaker</i> Sergio Rojas	150
Michelle-Marie Letelier Del cobre a la energía solar <i>From Copper to Solar</i> Florian Wüst	158
La predicción de Tarapacá <i>The Prediction of Tarapacá</i> Michele Galletti	162
Claudia Missana Cabos sueltos <i>Loose Ends</i> Claudia Missana	166
Enrique Ramírez La Geografía <i>Geography</i> Valentina Montero	172
Eugenio Téllez El rumor del oleaje <i>A Murmur of the Waves</i> Mara Polgovsky Ezcurra	180
Sandra Vásquez de la Horra El reordenamiento de las memorias <i>Rearranging Memories</i> Paz Guevara	189
Luna Montenegro & Adrian Fischer 475 y su Block <i>475 and its Block</i> Luna Montenegro & Adrian Fischer	197
OBRAS WORKS	202
BIOGRAFÍAS BIOGRAPHIES	204

Prefacio

SOLEDAD GARCÍA Y BRANDON LABELLE

Al iniciar la concepción de la exposición *Block Mágico*, surgieron preguntas sobre lo invisible, lo oculto y lo omitido, en paralelo con las comprensiones del cuerpo, la historia y las relaciones materiales y sus funcionamientos en el contexto del arte chileno. En otras palabras, las realidades políticas y sociales que queríamos reflejar parecían requerir una sensibilidad similar al de las presencias inmateriales y fantasmagóricas de la memoria y de lo desaparecido. Esta dicotomía, que también es una tensión, nos guió con aún más decisión a identificar las estrategias creativas y críticas que suelen jugar un rol en las obras artísticas de la escena chilena, especialmente aquellas obras que utilizan los secretos, el camuflaje, el olvido, la desmaterialización y la ocupación encubierta. La presencia y la ausencia, la historia y la memoria, lo real y lo imaginado fueron relaciones que dejaron de ser tan dicotómicas y duales a medida que explorábamos y buscábamos desarrollar el proyecto curatorial. Nos enfocamos en cambio, en una operación mágica, en una oscilación cuyos movimientos eran inestables pero definidos concretamente por los razonamientos políticos de la invisibilidad: lo que se ve y lo que no se ve, funcionan igualmente dentro de las realidades materiales de la sociedad chilena.

Es posible que la invisibilidad abra un sentido de imaginación y que sirva de apoyo para los efectos represivos; puede transformar los métodos de percepción y comunicación, agregando puntos ciegos o espacios negativos; a través de los secretos o las intervenciones camufladas, es posible que se preste para ciertos comportamientos específicos, como para la transferencia o la oscuridad del conocimiento. Es posible que la invisibilidad sea precisamente lo que no podemos conocer o nombrar y, a la vez, lo que aparece al desaparecer, dejando una profunda impresión que nos permite recordar o que nos permite pensar que estamos recordando. A través de la exploración de estas ideas, además de sus gestos creativos y críticos, la exposición *Block Mágico* destaca los procesos de estas intensidades sociales y cómo se contienen, relacionan o siguen en el cuerpo. Así como el cuerpo se transforma en el lugar donde se inscriben estas intensidades, también es un medio a través del cual se intentan eliminar o sobrescribir estas marcas y sus complejidades. En este sentido, lo que entendemos como “el cuerpo” no es solo una forma de carácter individual, sino también una configuración colectiva que entreteje una historia y un orden social específico con la sustancia de lo personal.

En nuestros intereses compartidos y a la vez singulares, nos enfocamos en los variados discursos y experiencias que se encuentran en las prácticas artísticas actuales, junto con las limitaciones políticas de los últimos 30 años en Chile. Conscientes de las transformaciones continuas que sufren el tiempo y las ideas, la exposición *Block Mágico* parte de mirar al pasado y de observar solo la superficie de lo que es visible. Por una parte, la densa y compleja historia con la que el país debe lidiar, las secuelas de la dictadura del régimen militar entre 1973 y 1990 y el legado autoritario que poseen las ideologías políticas actuales, las políticas neoliberales y su clase social, constituyen hoy en día una referencia demasiado clara de cómo el país permanece encadenado a un pasado que aún no se resuelve. Por otro lado, nuestros viajes y experiencias de la vida diaria y los movimientos sociales de Santiago pueden revelar un impulso sin precedentes para avanzar hacia las transformaciones estructurales. Este impulso es tangible, por ejemplo, en las modificaciones educacionales generadas por las demandas y acciones que los estudiantes han realizado en las calles desde el año 2011. De modo similar, nuestro interés reside en compartir estas capas exteriores y evidentes con las que permanecen bajo la superficie, bloqueadas u ocultas. En particular, para lograr esto observamos o seguimos las expresiones creativas relacionadas con las experiencias personales de los artistas y cómo catalizan sus obras como proyectos críticos. Orientamos nuestra atención al papel que juegan los artistas en el desafío, la modificación y el cuestionamiento hacia las estructuras individuales y colectivas del pasado, además del entorno cultural y político en sí mismo. Por ejemplo, ¿de qué manera los artistas abordan los rastros de ciertas ideologías dominantes, que muchas veces están camufladas? ¿De qué manera el contacto entre la intimidad y la imaginación puede apoyar la mutación de la percepción y el conocimiento, especialmente en términos de lo que puede constituir un proceso democrático? ¿Es posible que la creatividad pueda contribuir a formas de autorreparación y sanación colectiva? ¿Cómo se puede posicionar el poder de la memoria en un entorno sometido a las fuerzas del olvido? ¿Cómo se puede superar e influir en las suspensiones externas del presente?

En sus expresiones diversas, las colecciones de obras de diez artistas chilenos, Catalina Bauer, Gonzalo Díaz/Justo Pastor Mellado, Juan Downey, Rainer Krause, Voluspa Jarpa, Michelle-Marie Letelier, Enrique Ramírez, Eugenio Téllez y Sandra Vásquez de la Horra, producidas entre 1979 y 2014 y presentes en la exposición, transitan entre las complejas líneas del recuerdo y el olvido, la recuperación y la pérdida. Sus obras son un laboratorio para las relaciones enigmáticas e imperceptibles con el cuerpo, especialmente ese cuerpo capturado por lo que nunca se ha recuperado o por lo que se encuentra impedido de percibir con facilidad. *Un cuerpo en pedazos, un cuerpo que intenta recordarse*. Sin embargo, parte del impulso que existe tras estas obras está orientado a los problemas transformativos, inestables, no resueltos e incidentales que interactúan con las memorias descartadas y las modificaciones de la historia que caracterizan a la sociedad chilena.

oportunidades para participar, para imaginar y descubrir nuevas posibilidades de cómo la historia, la magia y la memoria se pueden concebir, moldear o refutar.

Con el objetivo de expandir esta publicación, también creamos diferentes secciones que pudieran estimular una investigación continua, además de ser un registro de la exposición. En la primera sección, y junto con nuestros ensayos, invitamos a dos perspectivas diferentes de Cristián Gómez-Moya y Fernando Pérez Villalón. El ensayo de Gómez-Moya examina la vida póstuma que llevan los secretos y la censura en el contexto del arte chileno, junto con una consideración de las prácticas del arte contemporáneo. Pérez Villalón lleva nuestra atención a la complejidad poética de las películas de Raúl Ruiz y de las obras en video de Juan Downey, haciendo dialogar sus respectivos trabajos. Mediante investigaciones críticas de otros artistas de Chile, y formulando preguntas adicionales, estos ensayos generan zonas de contacto importantes entre las temáticas esenciales de la exposición y contribuyen a dar comprensiones sobre la catástrofe y sus expresiones introspectivas en un amplio rango de medios.

Además, en colaboración con cada artista, invitamos a escritores para que nos entregaran sus lecturas más íntimas de las obras en exposición, centrándose en sus aspectos poéticos y de investigación; es nuestro interés apoyar la formulación de preguntas y las declaraciones que permitan realizar una reflexión más profunda sobre las maneras en que las obras se relacionan con sus contextos históricos y cómo hacen referencia a los eventos actuales. También en la sección de los artistas, las páginas de Adrian Fischer y Luna Montenegro documentan su performance de caminata *475 y su Block*, que transformó y reconfiguró los movimientos de las relaciones más sutiles e intrigantes que suelen poseer la magia y la memoria. Estos son momentos que transforman nuestra relación mundana con la sociedad y que resuenan con estas conexiones repentinas. Son momentos que permiten dar un vistazo a una realidad que, a veces, se escapa de la razón. En este sentido, esperamos que la publicación permita obtener acceso a este paisaje e inspire actos creativos en el futuro.

Conservadas como expresiones específicas y en sus estados de conciencia e inconciencia, vida y muerte, sus obras están permeadas por estas fricciones paradójicas que, de acuerdo con sus singularidades, tiempos y ámbitos, encuentran la manera de contrarrestar o de acoger a la memoria.

Nuestros primeros encuentros con estos problemas se manifestaron cuando apareció el catálogo *Block Mágico de Gonzalo Díaz* (1985), durante la concepción del proyecto de exhibición. El catálogo, realizado en serigrafía por Díaz después de su muestra *KM104* en julio de 1985 y escrito por Justo Pastor Mellado, está basado ligeramente en una referencia al texto de Sigmund Freud, cuyo título original es “Notiz über den Wunderblock” y que fue escrito en 1925 (traducido primero al inglés como “Mystic Writing Pad” y luego al español como “Block Maravilloso”). En ese texto, Freud describe el proceso de la percepción como una forma de “escritura” que se imprime en la conciencia; sin embargo, las nuevas impresiones van continuamente sobrescribiendo las anteriores, como en el “Wunderblock”, una pizarra que surgió a principios del siglo XX. Esta pizarra permitía borrar lo que uno había escrito con una hoja de celuloide; la escritura desaparecía al levantarse del fondo de cera. Sin embargo, quedaba un pequeño residuo en el fondo de cera, del cual Freud hace referencia para comprender la percepción más como un palimpsesto, un proceso continuo de obtención y eliminación que posee cierta cualidad fantasmagórica. El catálogo de Díaz y Mellado surge durante una época de control político y represión artística en Chile, y para nosotros captura una variedad de los problemas (en términos materiales, sociales y performativos) que queríamos investigar y abordar. El catálogo se puede apreciar como un documento interesante, que de hecho permaneció oculto por 30 años y que modificó algo en nosotros para comprender la interacción que existe entre lo que se ve y no se ve.

Para las exposiciones de *Block Mágico* en la Gallery 3,14 de Bergen, Noruega (entre el 17 de enero y el 2 de marzo de 2014), y posteriormente en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago de Chile (entre el 10 de octubre y el 25 de enero de 2015), incluimos la investigación del *Seminario Invisible*, un evento discursivo y performativo que se centró en el tema de la *Magia*, primero y luego en la exposición *Block Mágico*. En Bergen, trabajamos con Alena Alexandrova, Michelle-Marie Letelier y Valentina Montero, cuyas obras e investigaciones, además de sus enfoques teóricos y prácticos, ofrecieron miradas diferentes sobre las cualidades elusivas de la magia y de las narrativas artísticas chilenas. En Santiago, el seminario realizado durante dos días, intentó activar otros niveles de la exposición a través de las presentaciones de los artistas participantes Rainer Krause, Claudia Missana, Michelle-Marie Letelier y Sandra Vásquez de la Horra, junto con las conversaciones entre Eugenio Téllez y Raúl Zurita, y los encuentros performativos que produjeron la Orquesta de Poetas, Vladimir Cruels junto con Lorca Renoux, Adrian Fischer y Luna Montenegro, y Camila Marambio. Todas estas intervenciones trajeron a la mesa muchas operaciones distintas, como el conversar, escuchar, comer, caminar, escribir y bailar, abrirse a las

Block Mágico, de las mecánicas a los flujos del cuerpo

SOLEDAD GARCÍA SAAVEDRA

LOS PISOS RESUENAN

Camino y recorro una y otra vez la exposición *Block Mágico*. Pienso que a Brandon también le habría gustado hacer este ejercicio. Creo que no nos percatamos de que el segundo piso de madera del Museo de la Solidaridad Salvador Allende crujía como si cada tabla, retumbara haciendo un llamado a ser escuchada o exclamando por el peso que carga en sus 90 años. Aun en su aparente calidez de casa, resuenan los secretos y mitos ocultos en este espacio. Incluso cuando los muros son blancos, ninguna experiencia en este museo puede ser neutral, por más ventanas cerradas que lo aíslen del contacto con la cotidianeidad de la luz natural, del viento que mueve las esporas de los árboles, del tráfico y de la contaminación de la ciudad. Todo entra y sale de este espacio y el piso se ensucia y se limpia, pero sigue quebrándose con cada pisada.

Me siento en una esquina despejada, cercana a la escalera. Un aspecto se me aclaró con este ejercicio de atención. Si tuviera que transmitir sus resonancias espaciales, esta exposición no pide silencio, ni fin, ni conclusión. Con algunos acoples entre videos, vocifera gestos corporales de artistas escribiendo, ensayando coreografías, relatando historias, registrando otras voces. Conservo en la parte posterior de mi cabeza tres sonidos: el restriegue imparable de unas manos sobre una superficie que retumba con palmoteos y sacudidas, el estruendo de un avión al aterrizar y los cánticos de una mujer en lengua indígena que, a ratos, me llaman al descanso y la apertura de sentidos pero que se frenan incómodamente al escuchar otra vez el restriegue de las manos junto al zumbido del avión. Semanas después, recojo estas experiencias, y me pregunto si los tonos y sensaciones que me producen estos sonidos, podrán abrir otros horizontes de mi comprensión sobre esta exposición, o si podrán activar otras fugas de ideas a la explicación del esquema.

EL ESQUEMA

A treinta años de su publicación, *el Block Mágico de Gonzalo Díaz* (1985) por primera vez cobra vida pública al exhibirse como objeto-imagen-documento como también al constituirse en el marco discursivo de esta muestra. Desde esta doble función, hemos compuesto un horizonte expandido sobre las corporalidades de la memoria articulada hacia dos direcciones reflexivas e interconectadas: el block y la magia, y como éstas se relacionan con preguntas sobre el cuerpo, la memoria y la historia. Al extender y examinar *Block Mágico* y sus huellas materiales —principalmente, al realizar un ejer-

cicio de memoria voluntaria tomando como referencia un documento que trata sobre la memoria subjetiva del arte en los 80 en Chile-, y al considerar sus conexiones y connotaciones de sus significados, nos permite resituar un conjunto de obras elaboradas desde 1979 hasta el 2014 por artistas chilenos, circunscritas a los tres medios y conceptos: **el block**, soporte para la escritura tradicional textual y visual, la notación extraña y su contraparte invisible, la transmisión oral; **la memoria subjetiva**, vehículo para transformar el yo en relación al arte y la sociedad, y **la magia**, el poder de las creencias personales y sociales, ancestrales e ideológicas que se incrustan de manera ilógica en nuestra percepción y comportamientos.

Emplazar y permutar estos tres complejos conceptos fue una construcción orgánica en esta exposición que contrario a una síntesis y dirección única (en realidad, imposible si se piensa en el laberinto que encierra la memoria y las inmaterialidades de la magia) movilizó obras ya realizadas y nuevos trabajos de los artistas que fueron reconfigurándose según las condiciones espaciales de la Gallery 3,14 en la ciudad de Bergen, Noruega y en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago de Chile.

Este proyecto curatorial optó por buscar obras que punzan recientemente una visibilidad, una salida a la superficie social luego de 30 años de inmersión. Probablemente, este proceso de reaparición refiera a un constante trabajo arqueológico que me apasiona, el de hurgar y conectar cabos sueltos para generar algo así como un *scratchmagic*: un conjunto de obras que permanecieron olvidadas en el recuento público, particularmente opacadas por mitos locales, restringidas por sus propios autores o estancadas en depósitos de museos y que regresan repentinamente por medio del conocimiento de sus materialidades, el contacto con sus ideas y la obstinación por visibilizar sus existencias. La exhibición entonces es un tipo de excavación histórica que al mismo tiempo rechaza ser solo una recuperación del pasado. Por el contrario, la intención fue enfrentar aquello que se ha mantenido tan aparente: las intensidades de lo que ha desaparecido y que son esenciales en la vida. Además de las obras del pasado, hubo obras que fueron realizadas por los artistas en respuesta al marco discursivo de la exhibición, las que en su conjunto y luego de reiteradas invocaciones conceptuales y logísticas, transportación geográfica y animismo a la hora del montaje, logramos hacer aparecer una exposición exploratoria de preguntas sobre el pasado y el presente. Sobre todo, indagando en aquellos nudos del aletargado pasado dictatorial que Chile arrastra y que hoy, si queremos ser optimistas, lentamente se desatan.

Utilizar la expresión nudo no exalta una mera metáfora, sino que alude a la ejecución de gestos y acciones políticas y artísticas que hacen inaccesible la plena visibilidad de las cosas y que se materializan a modo de contrato, en la representación y usos de la escritura y las imágenes. Mi interés recae en estas estructuras por la magnitud de lo que encubren y suspenden en el arte e igualmente, por las posibilidades de encontrar en sus propios amarres y desbordes la comprensión del presente.

La primera, de carácter macroscópico y circunscrito a lo más profundo del territorio es la ley de la dictadura liderada por Augusto Pinochet, la Constitución hasta ahora inamovible de 1980 y que asegura las medidas de privatización y lógica corporativa de la salud, seguridad social y educación a beneficio de pequeños grupos de clase y familia. Esta es la piedra angular del sistema neoliberal, que proyectada en una imagen, me hace pensar en un territorio vertical acordonado por nudos. Aun a pocos días de una Reforma Educacional aprobada por el Congreso¹, esta estructura en vías de recomposición, se esparce tensionando a la propia Constitución como también otros empalmes de la “apariencia transgénica” que impera en el país, como señala Valentina Montero en *By Reason or by Force* (2013:39) donde se camufla la estructura autoritaria con rostro democrático.

Este terreno es extenuante en la literatura académica, pero tal vez más abrumador es vivirlo conscientemente. Por eso es que también en Chile, el olvido es máspreciado y alentador que el recuerdo, ya que es un poder de cambio que se abraza como refugio personal, y que se desenvuelve tanto en las estructuras del arte como en la política, aliviando la molestia, el cansancio y el dolor que produce el cuerpo de la realidad y los intercambios de las historias, colectivas como la propia.

En dictadura, este distanciamiento con la realidad social, emparentado con el olvido, constituyó un poder de protección y sanación para algunos artistas frente a la degradación del propio cuerpo. Principalmente, la incertidumbre que afectó a los sentidos y a la mente la desaparición de aquellas personas opositoras al régimen militar. A esta fuerza de opresión, se unió un contrasentido en el discurso local del arte de fines de los 70 e inicios de los 80 que buscaba lo real de su práctica en la crítica al régimen y a todo modelo vigilante o cómplice de autoridad. Este principio moral, defendido por la escritura de Nelly Richard y acompañado aun con algunas divergencias por artistas como Eugenio Dittborn y Carlos Leppe, implicó una razón tan certera de su meta, blindada por un lenguaje semiótico y acoplado a una tendencia conceptual, que dejó por ejemplo, no solo a la pintura abatida, sino que también destituida de su capacidad reflexiva sobre una realidad. La confrontación hacia la ilusión, la subjetividad e intimidad de la pintura desprovista de un correlato social que pueda ser iconográficamente reconocida en el observador, su carácter engañoso y aparente de una realidad, sumada a su instrumentalización en dictadura para fines cívicos y mercantiles, gatilló en este discurso, la preferencia de otros medios como la fotografía, el video, la instalación y la performance, para explorar los rastros, las huellas de los signos, los procesos materiales y la impronta de los cuerpos. A modo de resumen, esto es lo que se llamó la *Escena de Avanzada*.

El recuperar a modo de síntesis la ruptura discursiva que se generó con la pintura no busca tanto apuntar la disputa por la preferencia de los medios, sino que sobre todo las resonancias y transformaciones simbólicas que vive el cuerpo frente a las estructuras rígidas de poder en las transmisiones conscientes e inconscientes de una doble autoridad -tanto política

1. Las señales de un cambio estructural en materia de educación desde la Constitución de 1980 y sus leyes bajo una lógica de mercado son recientes. Con foco en la educación parvularia y escolar, el 26 de enero de 2015 se aprobó la primera etapa de la Reforma Educacional que constituye un avance al prohibir el lucro con la educación, la subvención y creación de fondos del Estado. Su segunda etapa contempla la gratuidad en la educación superior y el perfeccionamiento a profesores para garantizar una educación pública de calidad.

como artística- y cómo son transgredidas por los artistas en sus obras. Estas interrogantes son las que abre el segundo nudo subterráneo en el campo del arte cuya representación encarna las evidentes ataduras del cuerpo. Entrar a sus exterioridades es encontrarse con infinitas capas que, similar al esfuerzo de pelar una cebolla, los ojos pican cuando se llega a la médula. De ese fondo encubierto y retenido por conflictos de dominio externo e interno surge el *Block mágico de Gonzalo Díaz y Justo Pastor Mellado*, un documento que moviliza y transforma a esta exposición.

EL BLOCK MÁGICO, ATAR Y SOLTAR EL CUERPO, Y ATARLO OTRA VEZ

Mi curiosidad por encontrar una pista en el catálogo del *Block Mágico* que pudiera aclararme la importancia de la figura central, aquella "cabeza vendada" impresa en cada hoja, asomé una ruta disparatada de lectura conducida por las digresiones de ideas y temas escritos por Mellado. Mis conexiones especulaban sobre la figura de ese nudo, sobre los simbolismos de un amarre que generaban una doble acción: la venda protegía la cabeza al mismo tiempo que clausuraba la visión (ver pág. 52/53). Tras algunas notas vagas escritas por Mellado, supuse que la cabeza vendada provenía de una transposición sintética de dos pinturas clásicas estudiadas por Díaz sobre *La Divina Comedia* de Dante. Por una parte, la interpretación de Miguel Angel sobre el purgatorio de Dante con los amarres del cuerpo de Carontes y por otra parte, la conocida figura de Virgilio en la pintura de Delacroix, *La Barca de Carontes*. Estuve comparando algunos días las reproducciones de estas dos obras, pensando que algunos elementos de la inestabilidad del cuerpo de Dante en Delacroix se desprendían de la composición de la cabeza vendada de Díaz y que los amarres del cuerpo de Carontes, aquel guardián del infierno al que había que pagarle con monedas para pasar sobre su barca por el río Aquerontes o el río de la tragedia, constituía una escolta, una compañía que salvaba a los cuerpos. Mi confusión superaba a un posible acierto. Sin saberlo aún pero consciente de mi falla, me encontraba atrapada por el efecto medusa de la imagen del nudo. Al igual que una piedra impenetrable, resistía mi visión crítica tras lo hermético de su interior. Aun así, la imagen era lo suficientemente explícita como lo es un acertijo enigmático: si la venda ocultaba la vista, ¿qué era lo que no se podía ver? o de otra manera, si la autoceguera era una consecuencia de sostener la cabeza protegida, ¿por qué venderla? El vendaje, como el uso de parches, gasas, yesos y en algunos casos la sutura, fue un recurso común y crítico en obras gráficas y performáticas en el intersticio de los 70 y 80 que recubrían la herida y las secreciones del cuerpo luego de los tajos y cortes autoinflingidos por los propios artistas². Esta práctica no estaba arraigada en las obras de Díaz. Es más, gran parte de su trabajo resiste a una demostración explícita de un cuerpo lacerado. Aun así, era irresistible adherirse al habitual consenso de interpretación sobre el signo alegórico de la venda como restaurador de un

2. Quisiera proponer que las decisiones de tales actos responden sobre todo a las historias personales de cada uno de los artistas y que si bien se enmarcan dentro de un momento de represión, se encuentran gatilladas por las particularidades de sus contextos biográficos como las obras *Imbunches* (1978) de Catalina Parra, *El Perchero* (1975), *la Acción de la Estrella* (1979), *Sala de Espera* (1980) de Carlos Leppe, *Zona de Dolor* (1980) de Diamela Eltit y la cicatriz en la mejilla de Raul Zurita.

cuerpo golpeado/torturado durante el régimen militar y la cabeza cortada con la acción de la caída de los cuerpos arrojados al mar.

La relectura del texto de Mellado -una novela "lítica" que delineará más adelante- y las respuestas que me proporcionó tanto él como Díaz frente a la omisión del lenguaje visual y escrito, me posibilitaron entrar a otras capas de aquellos orígenes celosamente guardados que revelan a modo de memoria oral, parte del problema que se encuentra detrás del *Block Mágico*, esto es, lo que llamaré "las mecánicas del cuerpo".

El agitado debate que levantó las distintas escrituras de Nelly Richard en los 80, con la transformación crítica de sus discursos sobre las diferentes caras de la *Escena de Avanzada* fue el flanco rebatido en el *Block Mágico*. Sin embargo, obtener la mirada de quién vigila y autoriza ingresar en un discursivo crítico, implicó adecuar las obras y los textos para afilar y confrontar una batalla del sentido. Mientras que Díaz interpeló la suspensión del valor reflexivo de la pintura desde la gráfica, Mellado aceleraba otra escritura crítica de pensamiento enmascarado en un exceso de lengua. Serían los inicios de un "lenguajero" o el desmontaje de categorías precedentes por otras de mayor ficción y conexión que reclaman desde una posición mordaz, la visibilidad de un conflicto como la renombrada "dictadura del significante serigráfico"³. En ese sentido, los múltiples estratos de escritura en el *Block Mágico* dan cuenta de un quiebre y conversión del cuerpo respecto de una manera dominante de ver, tocar y hablar que discrepando conscientemente de una sumisión y una uniformidad, liberaban las tensiones y los deseos al mismo tiempo que se ocultaban o reprimían.

A modo de un breve relato sobre los estratos infinitos que registra el *Block Mágico*, quisiera subrayar algunas de las categorías que sobresalen tanto en las imágenes como en su escritura, aun cuando existan otros elementos que se repliegan y se mantienen visiblemente borrosos y que por ahora, son difíciles de atender. Sin ser un núcleo unificado y finito, estas categorías físicas, mentales y objetuales resuenan en los aspectos materiales y simbólicos de las obras en esta exposición, ofreciendo señales de las alturas y fondos que esconden el pensamiento de las imágenes. Además, sugieren trayectorias que localizan las tensiones históricas sobre y entorno a la publicación.

ver

El recambio de Díaz de la pintura por el trabajo serigráfico del *KM104* (1985) (ver pág. 130) en el que se basa el *Block Mágico*, repercute en una afección física que cancela el punto privilegiado de observación del pintor respecto a la realidad, es decir su punto de vista o el ojo monocular. Aunque Alberti no es citado, Mellado alude a la "ilusión del ojo perspectivo" o la "ventana transparente" como metáforas de la escena infinita y estática organizadas para el espectador. Las deficiencias de la mirada separan no solo los lazos entre pintor y observador, sino que condicionan la realidad del ex pintor (Díaz) de acuerdo a un pasado aprendido. En las palabras categóricas de Leonardo, perder la vista es como ser expulsado del mundo, una vida que es

3. Mellado remite al combate de Eugenio Dittborn contra el ilusionismo de la representación en la pintura. Ver en *Eugenio Dittborn: la coyuntura de 1976-1978*, 2005. www.justopastormellado.cl.

hermana de la muerte. Sin pintura y sancionada su percepción del momento –una tacha según la escritura bíblica-, el artista en su ofensiva contesta con las imágenes que ya reconoce y que más recuerda; sin embargo, paradójicamente son ellas las que debe olvidar, inhibir y autocensurar. La meta-imagen de esta confrontación es la cabeza vendada que aparece en cada una de las páginas del *Block Mágico* y en las serigrafías del *KM104*, y que son incluidas esporádicamente en sus obras gráficas hasta 1992. Extraída de un manual de primeros auxilios para *boy scouts*, la ilustración del vendaje en la cabeza refleja el acuerdo secreto de transacción: se protege la cabeza ante la ceguera impuesta.

ceguera

En varias líneas Mellado señala la privación de la mirada como un “castigo” por infringir el principio del arte *de avanzada*. Si seguimos esta lectura, el primer delito obliga a privarse de la visión. El segundo delito es rebelarse y ofrecer una obra pictórica camuflada en su superficie serigráfica. Ambos actos se protegen en el espacio de la oscuridad, donde residen por una parte los síntomas de la culpa, la arrogancia, el deseo, los sueños y la memoria y por otra parte, donde se encuentra una revelación secreta de una experiencia visual interna. Tal epifanía es proyectada en Díaz en el *KM104* donde se revela el “fugaz presentimiento” de la “ilusión de una realidad sorprendente e inalcanzable”. El reconocer esta intensidad de la vida lo transforma en un visionario, un clarividente cercano a un poder místico, pues tiene un conocimiento que va más allá de la realidad, del entendimiento e incompreensión de los otros. Como señala Moshe Barasch el invidente “personifica la tensión dialéctica inherente a la visión, la provocadora contradicción de ver con ojos interiores” (2003:44); un proceso entonces, que invierte la ventana de la realidad por la del “alma” (Mellado). Convertido en lenguaje artístico, la ceguera es de acuerdo a la interpretación renacentista, un proceso de la creatividad: las ideas moran en la mente. En el caso de Díaz, sus traspasos se exteriorizan manteniendo una distancia con el espacio social. Son visiones y recuerdos de un pasado remoto cuya temporalidad y descorporalidad articulan una sobreimpresión de imágenes solapadas que obstruyen la claridad de la mirada. Un espacio similar al inconsciente donde se enfrentan estados violentos, silenciados y frenados. Fuerzas que también vibran en el cuerpo y pierden la orientación, sobre todo la consciencia ante la ofuscación de las pasiones.

olvido

¿Cómo olvidar lo que más se recuerda? o ¿cómo negociar las huellas que son inalcanzables por naturaleza y que continuamente permanecen en la superficie? La represión de las intensidades más primordiales del cuerpo es aliada como simulacro de obediencia. Junto con abandonar la pintura, Díaz no solo se remite a la privación de la vista, sino que también al sentido más difícil de contener, el tacto. Despojarse del entrenamiento arduo del

dibujo y la pintura provoca suspender las emociones y sus lenguajes que son activadas por medio de la mano y la lengua. Anclar esos deseos sería para Mellado hacer un nudo. En las serigrafías, la reproducción de una estatua clásica como *Hermes con el niño Dionisio* y sus evidentes antebrazos mutilados o la repetición de la imagen sobre un rostro con labio leporino, transmiten los cortes y fisuras, y más aun las deformaciones que encarnan el cuerpo. En esas secuelas corporales permanecen las emociones. En la memoria de la mano de Díaz se encuentra el primer amor, la primera pintura y la primera masturbación. En la memoria de su lengua, el primer beso, la primera comunión y la primera felación. Consciente de que todo se retiene en la mente, sobre todo aquello imborrable por lo extremo de su pulsión, estas fuerzas placenteras, cercanas a la muerte, impactan en un proceso de representación del cuerpo en constante transición; nunca reveladas o mostradas, sino que reconstruidas por medio de pistas, partículas sutiles, huellas sustitutas extraídas de otras imágenes ⁴, la expiación y fascinación subjetiva por estas fuerzas desarma todo el orden simbólico, toda verdad trascendental proporcionándole al arte su leitmotiv, la experiencia de libertad, de salvación y catarsis. Disimuladas y desdibujadas ante las miradas vigilantes de la percepción, los métodos de camuflaje se intensifican como mecanismos de autoprotección de la consciencia tanto en el *KM104*⁵ como en el *Block Mágico*. En ambos trabajos, la utilización de las metáforas sobre los dos filtros mentales de la memoria ilustrada por Sigmund Freud a través del artificio de la "pizarra mágica" se plasman en Díaz y Mellado en una defensa hacia el exterior. En su texto *Nota sobre la pizarra mágica* publicado en 1925 Freud explora los dos sistemas psíquicos de la percepción y el inconsciente análogos a la lámina de celuloide y el papel de cera que componen el juguete de la pizarra mágica. En Díaz aquellas experiencias que deberían permanecer en el inconsciente, se encubren como recuerdos en imágenes y textos que "se iluminan y se extinguen en la conciencia a raíz de la percepción" (1992:245). En la gráfica del *KM104* y el *Block Mágico*, la apropiación de imágenes refieren a las lesiones del cuerpo: la pérdida de la vista a través de la imagen de la cabeza vendada, la privación del tacto a través de las imágenes de las muñecas quebradas, la incapacidad de socializar a través de la imagen del labio leporino. Estas imágenes hablan por el cuerpo, forzando una conciencia de sus significados sensitivos a la vez imperceptibles y que por tanto, constituyen una conquista de la trampa al ojo. Esta expone un acto decisivo en los montajes de cercanía y lejanía de sus juegos ópticos y técnicos que obtienen mayores alcances en los recursos autorreflexivos del diario, el testimonio y la confesión empleados por ambos autores: en Díaz en relación a los usos de imágenes que remiten a su infancia y en Mellado de acuerdo a sus notas íntimas y espontáneas. Estas constituyen una figura telescópica del cuerpo inmersa en las energías de la autobiografía.

4. Como señalará Mellado, "imágenes menores provenientes de artes menores: almanaques, silabario, cuentos infantiles, enciclopedias escolares, fotografías familiares, manuales de enseñanza, libros de cirugía, etc".

5. En el *KM104* los métodos de camuflaje en Díaz son la sobreimpresión y superposición. Una imagen impresa 40 o 50 veces, descalzadas unas de otras, usando el modelo industrial de superposición de colores, dejan entrever en sus costados el problema central de la negación de un fondo. Además, las imágenes pierden nitidez ya que se encuentran cubiertas por un film transparente de poliéster.

autobiografía

Aun en sus distintas localidades y temporalidades de producción, el *Block Mágico* y el reaparecido video *La Memoria* (1981) de Eugenio Téllez junto al video *El Caimán con la risa de fuego* (1979) de Juan Downey, conforman en esta exposición una tríada de claves visuales y discursivas sobre el poder político que jugó la autobiografía en las prácticas artísticas como una cura imaginaria de doble filo. Por una parte un deseo de mostrar una identidad pública encubierta en ficción, por otra parte, una autodestrucción que despertaba el apetito de matar la memoria de la muerte. Estos espesores autobiográficos contienen variadas trayectorias. Ya sea por los conflictos de ciudadanía múltiple en el caso de artistas viviendo en el extranjero como Téllez y Downey, ya sea por la represión aplastante vivida en dictadura en el caso de Díaz y Mellado, la autobiografía se agudiza como última defensa de la subjetividad con el fin de dar atisbos de existencia, por hacerse oír. Mijail Bajtin acuña el concepto de “valor biográfico” como un atributo para organizar y ordenar no solo la vida de uno y del otro, sino que también para ordenar la vida misma. Cada autor asume una posición y la define de acuerdo a sus intereses, en Téllez la autoidentificación con sus amigos escritores Jorge Edwards y Raúl Zurita, o aquellos “que mezclan sus vidas y sus palabras de manera irreversible y descarnada”; en Downey el enfrentase “al yo en la integridad de su ambigua complejidad y representar esto aludiendo a ambas culturas, la amerindia y la europea...” y en Mellado “los deseos de desacreditar las rígidas estructuras de poder”. La subjetividad problematizada o representada desde la autobiografía es una posición política, de pequeños relatos sobre uno y sobre el relato de los otros que buscan subvertir también la propia identidad discursiva y narrativa que se ubica frente a la ausencia de historia, personal y colectiva.

Las transformaciones de la voz o las múltiples personificaciones de Juan Downey, los esfuerzos de Eugenio Téllez por capturar los gestos físicos de las manos, del rostro, de la mirada, de la piel y la respiración de Raúl Zurita y Jorge Edwards o los rumbos desviados de la escritura de Mellado donde los datos se ocultan, la información es esquiva y las entradas se multiplican en estilos y figuras literarias amplifican en sus diferencias y medios las relaciones corporales entre la realidad y la imaginación. Los primeros desde la búsqueda confrontacional del cuerpo, el último desde su interioridad hacia sus apariencias.

pedras

Recuperar el *Block Mágico* es detenerse también a observar una parte de la “edad de piedra” del arte realizado en Santiago. La escritura “lítica” del arte y la literatura, se autodefinió y plasmó en el reemplazo de la palabra común por signos-imágenes. Los textos de los años 70 y 80, en su inscripción y ubicación de obras en catálogos y escasos libros, conectaban la subjetividad del artista y el propio escritor desbordando la notación tradicional por medio de una *infidelidad a la palabra*; variados gestos icónicos que iban desde la fascinación por la negación en soportes visuales y gráficos (la tacha y sus contrasentidos), los revestimientos de la puntuación y sus intervalos

(el corte, el lapso, el quiebre del significado) y el montaje de imágenes y textos bajo un sistema de diagramas y retículas invisibles que subvertían la estructura de la página y la lógica lineal de lectura, demarcaron una semántica multidireccional para el lector-observador. La resistencia a un conocimiento analítico de equivalencias se procuraba mediante claves jeroglíficas y oscuras de escritura. De esta manera, se componía una armadura que buscaba, voluntariamente, los efectos mágicos de la ficción y la imaginación del lenguaje, una materia alucinada que remite nuevamente al talismán de vida que convoca la muerte. Una fuga del cuerpo por medio de la escritura que al igual que las piedras, puede ser un proyectil enérgico de violencia y creación. Su estilo transita en la novela, el intertexto, la automarginación y la descalificación de los hechos, tal y cuales son, anulando una identidad al mismo tiempo que ratifica una nueva.

FLUJOS DEL CUERPO

El Block mágico de Gonzalo Díaz es la primera novela de Justo Pastor Mellado. Una novela incompleta, intencionalmente confusa, mágica por resistirse a su instrumentalización, y por lo mismo, plagada de cortocircuitos que encienden nuevas ideas y lecturas.

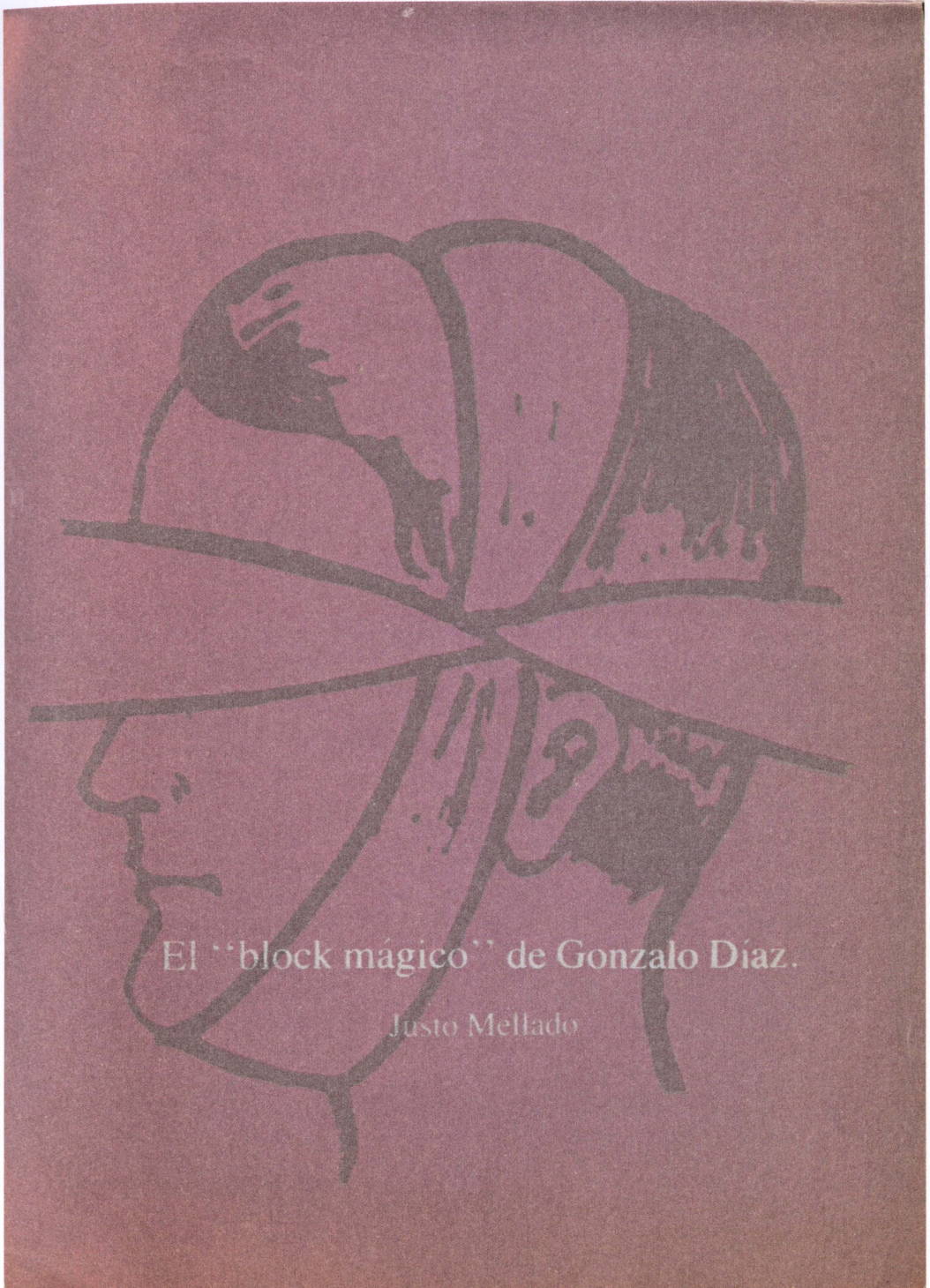
Detenerse a observar sus nudos es un ejercicio lento que traspasa las superficies enigmáticas de sus imágenes y textos para entrar en los confines del cuerpo, aquellas partículas que vibran y se escapan de su estampa inmóvil. Poner en movimiento sus descargas, las intensidades involuntarias y deseadas del cuerpo, como también exceder y desviarse de sus agencias constituyeron las motivaciones y desafíos en esta exposición. Fue hacer coexistir y dialogar en un mutuo contacto obras pasadas con obras recientes en la discontinuidad de sus temporalidades y en sus afinidades con la memoria del cuerpo, humano y proyectado. En esa sintonía, algunos artistas optaron por trabajar sobre las ideas centrales de su práctica, otros desde las inquietudes íntimas, latentes y laterales de sus trabajos, mientras que otras obras realizadas previamente penetran a modo de registro, en las exploraciones de su propio cuerpo. Las relaciones y conexiones que se pueden desprender de las obras y de las experiencias de los artistas son inagotables. La virtud de la exposición *Block Mágico* es que ofrece distintas rutas y capas de nudos y piedras por observar, interrogar y comprender pero por sobre todo por comunicar y escuchar. Para mí y por ahora, es en este proceso donde aparece el mayor poder de cambio local: compartir las ataduras suspendidas que se mantienen en el arte, lo social y lo político.

Referencias citadas:

- | | |
|--|--|
| Bajtín, M. (1982) <i>Estética de la creación verbal</i> . Madrid: Taurus | González, A. (2003) <i>Tratado de la Pintura de Leonardo Da Vinci</i> . Madrid: Akal |
| Barasch, M. (2003) <i>La ceguera. Historia de una imagen mental</i> . Madrid: Cátedra | Mellado, J. (1985) <i>El Block Mágico de Gonzalo Díaz</i> . Santiago: Autoedición |
| Freud, S. (1992) <i>Obras completas Sigmund Freud Volumen 19 (1923-25)</i> . Buenos Aires: Amorrortu editores (cuarta reimpresión) | Montero, V. (2013) <i>By Reason or by Force</i> . Berlin: Errant Bodies |

Página interior de *El Block Mágico*
de González Díaz

Interior page of *El Block Mágico*
de Gonzalo Díaz

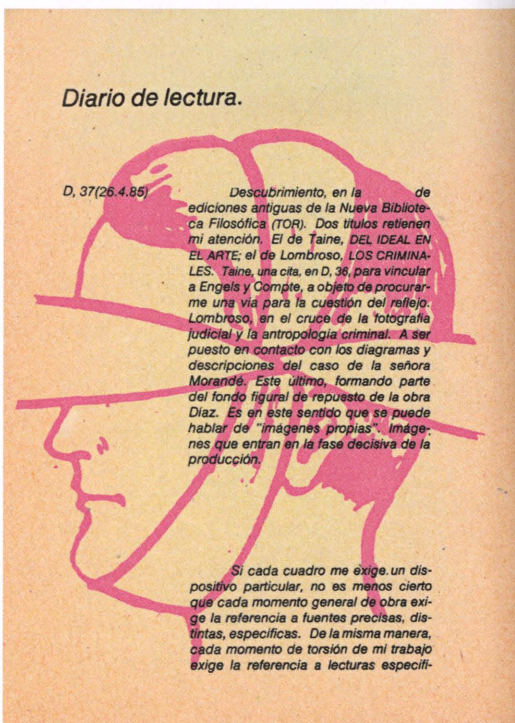
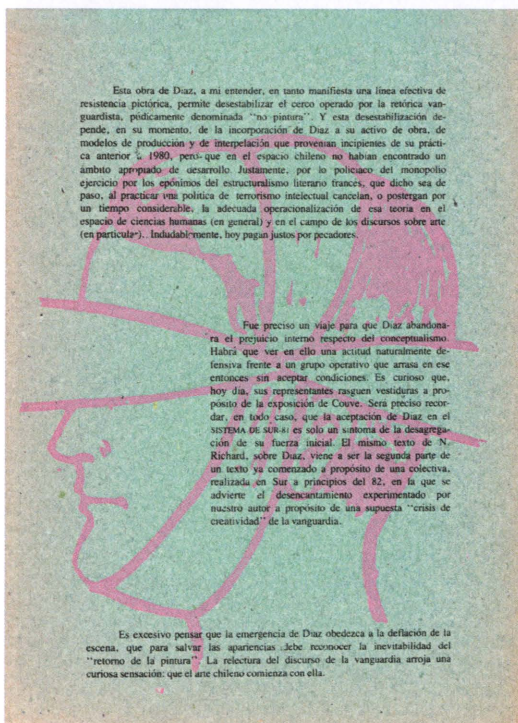
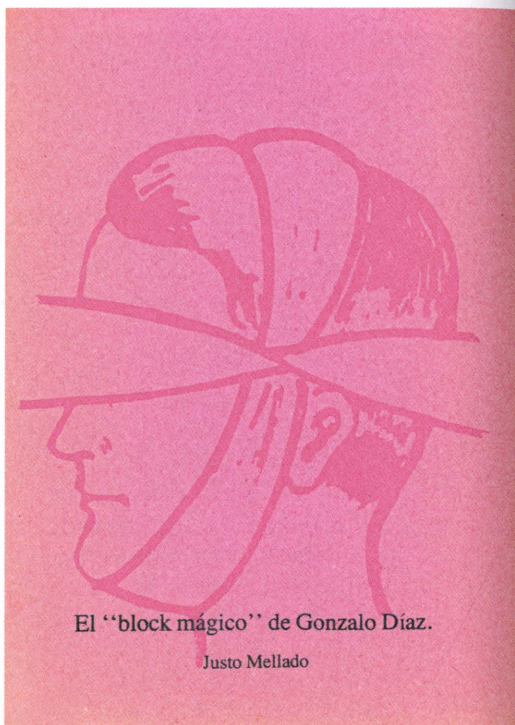
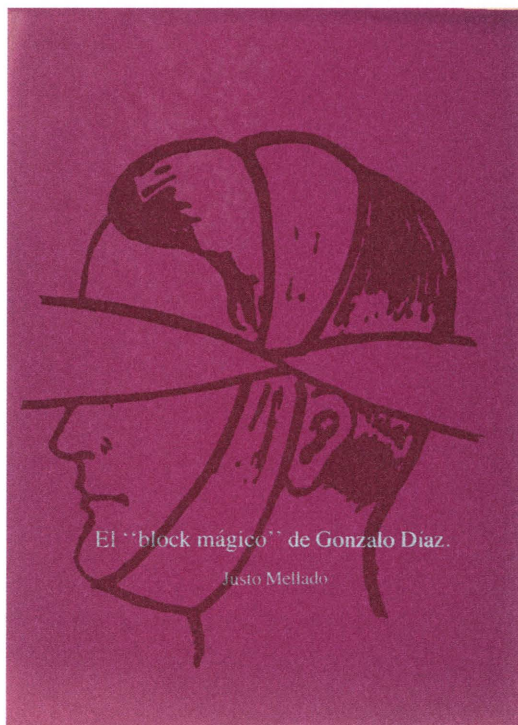


El "block mágico" de Gonzalo Díaz.

Justo Mellado

Páginas interiores de *El Block Mágico*
de Gonzalo Díaz

Interior pages of *El Block Mágico*
de Gonzalo Díaz



Tachas como secretos devenidos en documentos de arte contemporáneo [apéndice: el secretario]

CRISTIAN GÓMEZ-MOYA

[1]

Si durante las últimas tres décadas las preocupaciones del arte contemporáneo en Chile por las condiciones de violencia se han aferrado a la trama del secreto que ha configurado la época de la postdictadura, y si dicha violencia corresponde a un tiempo desplazado de lo contemporáneo, entonces no podemos dejar de leer en ello el retorno de lo familiar reprimido inmediatamente en el ahora. Se trata de una época en que lo siniestro aumenta cada vez que surge aquello que, en forma de registro de esa misma violencia, aparece de improviso –inesperado, impensadamente– y que resulta de un documento capaz de revelar lo real de una historia traumática.

Esta lesión parece encontrar en el arte contemporáneo su lugar de desplazamiento temporal, toda vez que la sola idea de un documento sobre lo contemporáneo –como algo que ha sido escrito y visualizado con la pretensión de anudar un tiempo disperso– provoca precisamente el trastorno temporal en el arte. A pesar de ello su beneficio consistiría en develar hoy lo que ya habría ocurrido en un estado ciego. Y es de este modo que, abriendo un intersticio por donde dejar pasar la luz, el arte contemporáneo nos deja constancia de una oscuridad a destiempo.

Así, tomando prestada la cita de Agamben¹, apuntemos que una política de lo contemporáneo es una búsqueda fatigosa que siempre llega tarde porque indaga justo en el lugar en que la luz se ha extinguido, empero hace alarde de su capacidad de ver ahí, en la parte más umbría. Es por ello entonces que el arte contemporáneo no puede más que situarse en este anacrónico meandro, ya que es el misterio de una oscuridad anterior lo que lo embelesa.

Haciendo lectura de un texto inaugural del destiempo en el arte contemporáneo, como lo fue “Estética de la sed. *Lonquén 10 años, diez años después*” (2000), su autor, Pablo Oyarzún, nos advertía con una breve pero decisiva observación que Freud, al reutilizar la categoría de *lo siniestro* (*das unheimliche*, 1919), habría aportado “una categoría al orbe de la estética sin la cual no sería posible pensar buena parte del arte contemporáneo” (Oyarzún: 124). En efecto, a la luz de dicho texto, se podrían examinar las formas de pensar el arte en virtud de algo tan extraño en su propia configuración como es de extraño lo siniestro contenido en la representación artística. Y eso es así porque con ello se hace lectura no sólo de un retraso en las formas que el arte contemporáneo se encuentra con *lo real*, sino porque además se advierte el furibundo despertar de un secreto que debiendo quedar oculto se da-a-ver.

1. La cita prestada proviene de un original trabajo sobre lo contemporáneo, cuya guía es el texto de Agamben (2008). Ver Valderrama (2011).

Acaso es esta misma incongruencia la que demuestra la violencia con la que irrumpe el arte contemporáneo en todo régimen de homogeneidad histórica, y también a la inversa, la violencia con la que irrumpe la historia toda vez que examina lo que el arte contemporáneo suele mantener en secreto. Sin embargo, cabría recalcar que un arte perfilado por el secreto de la violencia, muchas veces opera a través del deseo, no carente de tensión, de revelar aquello que ha quedado oculto en la falta de humanidad. Pero a su vez, con ese mismo ánimo ciego de dar-a-ver, también se reprime dejándolo tal y como está. En esto se traduce el *quid pro quo* del arte contemporáneo: un secreto por otro secreto.

De ahí, a la sazón, que podamos pensar en el fulgor relampagueante que ha propiciado el secreto reflejado en la época de la postdictadura. Bajo la idea que la postdictadura ha sido una palabra en extremo oscura², en lo que tiene de oscura la sucesión de toda una época designada con esa otra palabra que le antecedió, diríamos que ésta no refiere a un momento cronológico en la aparente superación que otorga el prefijo *post*, sino al desplazamiento, a la marcha del régimen del terror hacia su total ocultamiento bajo el sintagma universal de lo irrepresentable. Por ello, precisamente, lo postdictatorial no podríamos pensarlo únicamente en referencia al origen de lo siniestro inscrito en el pasado de su violencia, sino por el contrario, tendríamos que pensarlo como un acontecimiento que ha progresado sobre sí mismo. Hablamos pues del progreso de la violencia de Estado en Chile, que ha consistido en mantener bajo secreto las confesiones –las confesiones de los victimarios, entre otros³–. Lucha que se mantiene entre la jurisprudencia del derecho público y el secreto confesional. Un asunto que la escritura sobre arte en postdictadura ha sostenido de manera lacónica, y cuyo reducto crítico ha sido la pareja arte-política/política-religión.

De modo que hablamos de una postdictadura del secreto cuyos documentos anuncian su permanente penumbra dentro del arte contemporáneo. A saber, que un archivo de la postdictadura es aquel que, franqueando el espacio de la jurisprudencia, se inscribe por medio de las huellas de algo *ya-hecho*. Por lo tanto, se alimenta inmediatamente de la época que le antecede, pero a su vez se reformula en el devenir de otras firmas que autorizan, intervienen y modifican el secreto de su inscripción. Pues se trata de documentos que en su impetuoso devenir entre los archivos jurídicos así como entre los museos, los centros de documentación y los dispositivos mediales, van incorporando otros registros de ingreso pero también de egreso, que afectan tanto el documento en su origen como el secreto que liberan: egresan del archivo como un *documento-ya-hecho* hasta transformarse en documentos de arte.

Con todo, el destiempo de este arte no persigue humanizar con la revelación de un secreto, antes tuerce el secreto con otro ejercicio secretista sin el cual, entonces, buena parte del arte contemporáneo no podría ser pensado. Es un arte que se instala, precisamente, en el fondo incierto

2. No dejemos de mencionar aquel esfuerzo textual que pensó la idea de postdictadura, justo en el deslinde de la transición democrática. Ver Richard y Moreiras (2001).

3. Esta discusión confesional entre víctimas y victimarios, atraviesa gran parte de la transición democrática chilena en torno a quien tiene el derecho a hablar. Su efecto *vicarizado* ha dado lugar a un sinnúmero de aparatos de habla sostenidos, según lo que proponemos en este ensayo, en homologables sistemas de memoria: eclesiásticos, museales, editoriales, mediales, etc.

de lo innumerable, que se ubica en la orilla opuesta de una comunicación capaz de traducirlo todo, de auditarlo todo. ¿Acaso no es la violencia de la incomunicación una condición primera e ineludible, para asumir resignados las virtudes del arte contemporáneo?

Así, habida cuenta de ello, es que este arte tampoco se podría pensar, exclusivamente, como un reducto de lo siniestro, ya que no da cuenta de lo real. Más bien utiliza el secreto para oscurecer de modo oblicuo lo que la imagen quisiera revelar⁴; y lo hace con la sinuosa transparencia de un velo. ¿Qué clase de velos son éstos? Diríamos que el archivo de la postdictadura es una textualidad de imágenes que *tamizan* lo real⁵. Éstas adquieren una extraña opacidad, pues corresponden a los residuos que han quedado del contacto con lo real traumático. No se puede hablar de un contacto entre la imagen y lo real, dice Didi-Huberman, sin hablar de una especie de incendio: las imágenes arden. Y arden pues las imágenes se manifiestan como cuerpos que *laten*, como *sintomatologías* de los deseos y temblores que han sido arrasados por lo real. Prueba de ello son las brasas vivas y las escorias de cenizas que han quedado, son éstas el vestigio devastado de una barbarie documentada. Tal como indica el historiador, “el archivo suele ser gris, no sólo por el tiempo que pasa sino también por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido” (Didi-Huberman, 2013: 17).

No es extraño que la analogía resulte aún más significativa al pensar el archivo como el lugar en que se depositan dichas cenizas, entendidas como síntomas de un *resto de vida*. Esta acepción catastrófica, que sigue además la traza benjaminiana, indica que las imágenes devienen huellas documentales que si bien han sido abandonadas producto del contacto con lo real, aun no han sido destruidas plenamente. En efecto, el archivo de la postdictadura es un síntoma opaco porque ha quedado como un rastro de pavesas de todo aquello que ha sido calcinado. Manto de cenizas, entonces, que ensombrece hasta opacar por completo la mirada sobre lo real.

Hablamos, por tanto, de un arte del secreto que únicamente da-a-ver las imágenes *tamizadas* de una historia, al tiempo que ésta no puede ser leída en su escritura alfanumérica sino en sus secretos *tachados* como documentos cenicientos. Se trata, si quisiéramos excavar más aún en los síntomas de dicho arte, de un régimen del secreto que ya venía avanzando desde un conjunto de relatos sobre la perenne tensión entre arte y escritura. Por ello, decimos que un arte del secreto es aquel que ha querido anticipar su efecto aurático o mejor dicho que ha dejado como legado cenizas esparcidas para el porvenir, con la esperanza escrita que alguien pueda quizá desplazar el tiempo encontrando en ellas el aquí y ahora de su secreto⁶.

4. Oyarzún cita la explicación del término ofrecida por Schelling: “Se denomina *unheimlich* todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto... no obstante, se ha manifestado”. La observación del filósofo chileno, pese a la autoridad de la cita, continúa con una particular precisión: “[...] no ha de entenderse el secreto como lo meramente oculto que es susceptible de ser, sin reservas, expuesto a la luz. El secreto no son los hechos que han permanecido ajenos a la mirada y la conciencia públicas, sino lo que se cela en ellos” (Oyarzún, 2003: 124).

5. La conocida acepción es del historiador Hal Foster (2001), al referirse al paradójico efecto de la pantalla-tamiz en torno a *lo real* (aquello que está fuera de lo representable). Cabe advertir en ello, sin embargo, un enfoque hacia lo traumático de origen lacaniano, que se desvía del pleno sentido por *lo siniestro* que corresponde al texto de Freud.

6. En esta línea historiográfica destacamos la obra en proceso de Valderrama (2009).

ocultan y, finalmente, en qué clase de secreto ha terminado siendo desclasificado, es porque su espacio de interpretación se vuelve un diagrama pensativo sobre lo que ceta el documento contemporáneo. Diríamos que en ello gran importancia ha tenido el deslumbramiento de la imagen en torno a la desclasificación. Y decir imagen significa, en este caso, hacer de ella una imagen que ha quedado suspendida, una imagen, entonces, que ha quedado embelesada en un extraño lugar del pensamiento.

Una “imagen que piensa” es lo que Benjamin comprendía como la realización de un pensamiento (Benjamin, 1933), distinción performativa de lo que alguien ha dejado en suspenso. Por su parte, una “imagen pensativa” es lo que Rancière le asignaría, años más tarde, a un acto que aún no ha sido pensado siquiera (Rancière, 2010)¹³. Ambas figuras, a pesar de sus impugnaciones históricas, conciernen a un estado de suspensión a través de la imagen. De ahí que la tachadura aparezca como una de estas imágenes, pues atañe a un pensamiento que choca y se contradice al decir lo que piensa, pero que a la vez, por su simple presencia, provoca pensamientos que aún no han sido pensados.

En breve, la tachadura se vuelve pensativa del momento que el arte invierte el proceso de su desclasificación. Esto significa que para conservar pensativo el delito de la violencia, el arte decide mantener indisoluble el secreto manifiesto en cada documento.

Así, siguiendo esta ensimismada figura, podríamos interrogar si un secreto que pervive sobre los documentos no se ha transformado acaso en un documento de arte. Si podemos observar documentos tachados ingresando al espacio del arte contemporáneo, es porque bien podemos leer en ellos el devenir de un documento *ya-hecho* (v. g. *objet tout-fait*). Incluso podríamos pensar que toda tachadura deviene un documento de arte del momento que aceptamos que cualquier documento anómalo y apócrifo deviene arte cada vez que colinda con el secreto¹⁴. En otras palabras, un arte del secreto no sería aquel que ha ocultado el documento a la vista de los demás, sino aquel que ocupando el fondo escrito del documento ha mantenido las tachaduras dejando a la vista lo que simplemente es. Un arte, entonces, que se embriaga con el tiempo uniforme del archivo, por ser éste el lugar en que se valida el culto al arte; esto es, el canon que dirime toda clasificación entre arte y no-arte.

[apéndice: el secretario]

Si el secreto es constitutivo de un tiempo, entonces no podría desconocerse en ello un tipo de acto performativo de quien ejerce su administración; que de otro modo sería atemporal. Pues bien, si el secreto, bajo la alambicada fórmula de la voz latina *secrētum*, indica poner aparte, en un lugar separado de los demás, y donde nadie lo pueda ver ni oír, entonces el secreto requiere

13. La discusión por el efecto dialéctico de “la imagen en suspenso” ha tenido una particular relectura en los términos que los expone Rancière acerca de “la imagen pensativa”: “es una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado” (Rancière, 2010: 105).

14. Esto es lo que se ha manifestado bajo las políticas de la desclasificación a nivel global entre el secreto y la tacha, dejando en un estado de suspensión el régimen histórico así como el régimen estético. Situación que, sin ir más lejos, hoy en día se puede constatar en una sociedad secreta como es WikiLeaks, por ejemplo, como un *ready-made* del secreto.

podemos consignar en la tachadura la suspensión de la propia escritura histórica, habida cuenta de su acontecimiento impuro y tembloroso.

Decir suspensión nos obliga a comentar brevemente el sentido benjaminiano en torno al progreso, pues se trata de una forma que piensa que el devenir de la historia quedaría suspendido. Esto se debe a una imagen, que según la figurativa expresión del escritor alemán, aparece como un *re-lámpago* cuya fuerza invade súbitamente el estado de ensoñación del hombre¹¹. A contar de ahí se desencadena el *continuum* de la historia, que no es otra cosa, tal como lo consigna la traducción en este punto paradójico, que la catástrofe del progreso: “El concepto de progreso ha de ser fundado en la idea de la catástrofe. El que las cosas ‘sigan así’, y [eso] es la catástrofe” (Benjamin, 1995: 146).

Tal vez por ello, por lo que ofrece la tachadura al sostener la permanencia de la suspensión histórica, es que los archivos secretos –como secretos confesionales– aparezcan como la forma sensible no sólo de la postdictadura sino, además, de la violencia que todo arte contemporáneo ejerce al reproducir un documento impuro. Se trata de un extrañó ruido que avanza en secreto, propio del avanzar a oscuras entre el arte y la política. En *stricto sensu* un documento clasificado es un secreto, ya que amenaza con un daño a la seguridad social (*secret: serious damage*), pero a su vez, la desclasificación es el *continuum* de la clasificación. Es decir, aunque la desclasificación tienda a leerse como una revelación histórica concomitante a la libertad, en su interior se fragua el *dictum* de la catástrofe: que las cosas sigan así.

De este modo, un arte del secreto se puede comprender como una violenta catástrofe. Porque se trata de un arte que no es humanitario, al menos no refuerza la idea testimonial de lo humano, y tampoco otorga derecho ya que en el fondo no entrega lecciones sobre la perpetuación de la paz, sino todo lo contrario, es un arte de la violencia que resguarda el secreto para transformarlo en un encuentro entre documentos –deja incommunicado al espectador como testigo–, y con ello se acerca a lo que en la paráfrasis nietzscheana se ha sostenido como *la comparencia del documento en relación con otros documentos*.

Ahora bien, si el síndrome de una tacha se transformó en una política de la creatividad artística desbordada hacia los regímenes de circulación de la imagen¹², es debido a que su emocionante oscuridad propició la promesa incumplida de acceder a una verdad histórica. A su vez, si las tachaduras impuestas a los documentos clasificados han contribuido a pensar en lo que

11. Interesa observar la idea genuinamente benjaminiana que piensa que la representación materialista de la historia es visual. Ver Cadava (2014).

12. Cabe mencionar al menos ciertos casos que, en torno a las tachaduras como secretos, han causado razón de análisis para el arte contemporáneo. En el contexto nacional i) la serie Protocolos Díaz-Mellado (1984-1987), así como algunas obras específicas de Gonzalo Díaz (*Banco/Marco de Pruebas*, 1988; *Obra de Arte*, 2000), que principian tachas de distinción en sus enunciados textuales; ii) la obra gráfica de Carlos Altamirano en torno a sus series de retratos (1996), y especialmente la obra *40 retratos inconclusos* (2009), cuyo régimen diagramático expone en página la desclasificación de listas de detenidos-desaparecidos, opacadas en cajas de textos degradadas hacia su plena invisibilidad; iii) el trabajo *Biblioteca de la No-Historia* (2010-2011), de la artista Voluspa Jarpa respecto de la historia reciente en Chile, cuyo ejercicio de tachadura editorial tensiona gramática con imagen, y junto con ello el volumen del documento. Asimismo, pero en otro orden geopolítico internacional, también valdría consignar iii) la serie *Redaction Paintings* (2004-2006), de la artista estadounidense Jenny Holzer, quien reprodujo una serie de documentos secretos durante la “Guerra contra el Terror” caracterizados por sus cromáticas tachaduras; iv) así también el sentido disruptivo de la virtualización de la democracia y la verdad, que recientemente documentó el artista español Daniel G. Andújar (*Technologies To The People*), a través de la serie *Transcripciones desclasificadas de Benghazi* (2014).

agregadas, cuyos constructos resultaban sumamente críticos debido a su escritura en clave de especulativo *develamiento del secreto*¹⁸.

Se trata de un documento de arte que aglutina breves capítulos escritos con discontinuidad de estilo. Sin embargo, lo que el escritor ahí señala con mayor énfasis y claridad es la declinación de una época:

"Gonzalo Díaz presenta el remate de un trabajo diseñado a partir de la junctura de una declinación y de una lectura. Declinación de la cuestión del marco, desde la propuesta inicial de junio este año. Como conjunto de variaciones. Como decadencia de un tema. Lo que hay que ver aquí, con declinar, es que el título de la exposición indica el momento de la declinación efectiva del Régimen [militar]" (Mellado, 1989).

En efecto, dicho régimen estaba a punto de terminar, pero además comenzaba a empinarse uno nuevo. Las constataciones de la violencia en el arte comenzarían a partir de ahí un extraño periplo que consolidaría lo que se ya venía anunciado como un fuera-de-marco, una economía más bien *parergonal* del secreto. Esto se inscribiría en la obra *Lonquén. 10 años*, como la siniestralidad que gobernaba la crítica del propio texto arte-política. Declinación, por lo demás, que emergía contra las formas producidas bajo la veterana escritura arte/vida, así como también contra las esfinges arte-política que pronto comenzarían a pregonar las estéticas de la memoria.

Estos procedimientos, a su vez, remecían los supuestos entre obra y escritura para pensar los sueños privados como condición primera. Y tal como lo revelaba Mellado intentando desvestir al propio Díaz¹⁹, esto habría consistido en "sobreponer su sueño [el de Díaz], su modelo de sueño como poética material, a una política de la reducción de los cuerpos" (Ibid.). No obstante, también cabría decir que quien sobreponía el sueño, al sobreexponer su propio sueño, sería el propio escritor del texto; cual escribano de un secreto capaz de cautelar el ritmo gramatical de los sueños confesados. En tanto perspicaz secretario disfrazado de acucioso funcionario *-agente doble* según un conocido texto de Fabbri-, parece deambular entre sueños y delirios textuales que imprimen a este trabajo y los que vendrán una sobrecodificación de los sueños de lo que cada cual desea re-hacer como imagen y escritura²⁰.

18. Se pueden consignar la serie de paratextos auxiliares en co-autoría entre el escritor Justo Pastor Mellado y el artista Gonzalo Díaz, entre otros el caso emblemático *Qué hacer* (Galería Sur, 1984): "trabajo de operación escrito-visual producido por el Acuerdo Díaz-Mellado". Bajo el título *Acuerdos de Mayo* aparece una serie de publicaciones mecanografiadas que sirven de "andamio" para el trabajo de escritura y visualidad de ambos autores en virtud de una co-producción de obra: "No habrá catálogo para contener una escritura que llega siempre tarde a la obra/o se adelanta para re/condicionarla a un programa extraplástico, sino cuerpo editorial que se constituye en este caso específico llamado *Protocolo*, como el andamio previo y posterior de las obras. Este mismo corpus es la obra que siempre falta: el espacio privado como espacio público", en *Modus Operandi: Acuerdos de Mayo/Protocolo 1*, Santiago de Chile, 1984, s/n. A contar de 1984, bajo los *Acuerdos*, surgen los *Protocolos* (1,3,5), en ellos se exponen los delirios textuales sobre la co-producción de obra, así como las claves de enunciación crítica respecto del arte chileno. Los documentos consultados corresponden al Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC) del CCPLM. Fuente: <http://www.ccplm.cl/sitio/2013/documentos-de-trabajo-en-arte-y-cultura/>

19. Según el mismo autor opera "De sapo. Por lukear de cerca y (h)ojear el movimiento de Gonzalo Díaz y confesar su crimen" (Mellado, 1984).

20. No deja indiferente la enunciación de Mellado al justificar su participación en el *Protocolo 1*: "[...] somete a Díaz al desconsuelo de ser nada más que el ilustrador de un programa que ha escogido el espacio plástico para sus (otros) fines" (Ibid.).

de un agente, un secretario que opere como guardián de una voz propia o impropia –en el afónico acto de quien audita un silencio–, y cuya labor no será otra que la de un ministro que escucha, da fe de la información, transcribe y custodia los documentos de un gabinete.

Próximo a una postdictadura del secreto marcada por la frontera entre la verdad y su revelamiento –el destiempo de un arte contemporáneo que fue (es)–, se encuentra aquello que el artista Gonzalo Díaz conminaba en la obra *Lonquén. 10 años* (1989) –en alusión al siniestro crimen cometido en los hornos de Lonquén en 1973¹⁵–, como un tiempo escaso para señalar la “distorsión que el arte apenas puede nombrar, indicándolo” (Díaz, 1989)¹⁶. Tiempo por lo demás doblemente escaso o ya definitivamente sobreabundante al decir otra vez *Lonquén* en 2012, cuya contemporaneidad ingresaba paradójicamente en la memoria del museo¹⁷ a través de algo impensado sobre dicha obra: el aura que ha dejado la documentación de su secreto.

Decir que el aura se reifica en la documentación de su secreto –que no es equivalente a su falta de documentación– concierne a los exabruptos que los últimos años ha tenido la archivística –jurídica, museal, historiográfica, entre otras– al momento de indagar con urgencia, con extremo delirio tal vez, sobre los secretos mal heredados del arte. Un arte cuya principal fuente de perdurabilidad se ha consignado sobre una serie de complementos paratextuales, a través de los cuales ha dejado la huella de su peregrinaje.

En ello, si cabe, *Sueños privados, ritos públicos* (1989) asomaba en el deslinde de la década del ochenta como un texto *auxiliar*, como el complemento denominativo que para esa época utilizaba el escritor Justo Pastor Mellado al referirse a la co-autoría entre ambos, Díaz-Mellado, artista-escritor, sobre el devenir de la obra *Lonquén*. Así, como un texto de apoyo, de socorro para la lectura de obra, dicho documento proponía textual y visualmente lo que podríamos anunciar como un documento de arte, lo que a su vez brindaba una crítica a la secreta confesión sobre arte y política.

Dejando entrever una profunda complicidad entre artista y escritor, *Sueños privados, ritos públicos*, aparecía en el horizonte de lo impensado: el secreto de su pensamiento. Trabajo por lo demás que ya se venía fraguando en una serie de operaciones editoriales plagadas en gran parte de citas des-

15. El atentado a pobladores y campesinos, detenidos días posteriores al golpe militar, fue descubierto recién en 1978 por medio de la denuncia confesional de un testigo al clérigo. En el lugar se encontraron los cadáveres de 15 cuerpos escondidos al interior de una mina de cal en aquella zona agraria conocida como Lonquén. El mismo año la revista *Hoy* reveló por primera vez las imágenes innegables de los homicidios cometidos por los organismos de la dictadura, dejando así al descubierto las osamentas de los pobladores asesinados: restos de cráneos, cueros cabelludos y ropas desgarradas aparecieron fotografiadas entre hierros retorcidos y escombros de cemento.

16. La frase es de Díaz y refiere a la primera presentación de la obra bajo el título *Lonquén. 10 años*, en Galería Ojo de Buey, enero de 1989. En Mellado, *Sueños privados, ritos públicos* (1989).

17. Nos referimos a la reposición de *Lonquén* en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en 2012. Es interesante revisar las palabras del curador Mario Navarro respecto del carácter extra temporal de dicha obra, que a ratos se vuelve afirmativo sobre cierta transparente jurisprudencia ofrecida en su reinstalación: “[...] la reposición de *Lonquén* no tiene el objetivo de constituirse en un objeto con un estricto y estático valor histórico, por el contrario, la esencia de esta obra es su carácter extra temporal, es decir, de hablar de la historia sin tener que soportar el peso de la ubicación temporal. En este plano, *Lonquén* en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos apuesta a reponer el debate sobre el fin de la transición política, a dar mayor especificidad a la defensa de los DD.HH en Chile y sobre todo a reflexionar sobre quienes siguen esperando conocer el paradero de sus familiares detenidos desaparecidos” Mario Navarro, *Lonquén*, junio-agosto, 2012, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Fuente: <http://www.museodelamemoria.cl/expos/lonquen/>

intertextual, además, en que la crítica también se volvía objetable: “En ninguna obra chilena, la crítica política ha alcanzado un grado de cristalización como en esta serie; en ninguna obra chilena, la crítica teológica ha alcanzado un grado de disolución como en esta serie”²⁴, afirmaba Mellado en un texto inédito que enlazaba una serie de obras de 1984, 1987 y 1988.

Así, trasvasado en un *continuum* de obra en obra, de escritura en escritura, de régimen en régimen, la relación arte y política sería aquella que punzaba como una imagen secreta:

“En el *Protocolo 1*, de junio de 1984, Díaz-Mellado publican la foto recuperada del arco de medio punto. Del horno de Lonquén. Lo que allí se fragua, ya, proviene de la recuperación de esa foto, publicada antes del viaje a Italia. Esa es la foto que Gonzalo Díaz lleva consigo: aparejada. [...] Punzando. Pulsando” (Mellado, 1989).

La desnudez de la cita deja al descubierto que la fotografía de Lonquén, antes que nada fue una imagen que estuvo en manos de ambos, por tanto lo que hay es la confesión de un origen: un secreto que deviene en obra y documento. Hay aquí un principio del secreto que pondría el límite del arte y el no-arte. Cosa irrelevante si se acepta que todo documento desclasificado de su secreto constituye arte, por cuanto en él se instala el valor inconmensurable de otro valor, el de un *documento-ya-hecho*, que no es más que el misterioso reemplazo de una cosa por otra cosa, una letra por otra letra. Algo que para este caso, sin embargo, resulta substancial para pensar el paratexto oculto en un documento de arte, pues lo que instala dicha confesión es la pregunta sobre lo que se encuentra en el fondo quieto de una oscuridad acaecida, oscuridad que el arte apenas puede nombrar dando-a-ver lo *ya-hecho*; mientras que el documento de arte puede dar cuenta de esa misma oscuridad *punzando* el secreto de su proveniencia.

A modo de una suerte de exégesis al final del catálogo, Mellado introduce una serie de extrañas marcas sobre las pruebas escriturales –las pruebas forenses, diría el escritor–. Se trata de la tachadura sobre un nombre: ~~José Sanfuentes~~, motivo aparente de una autocensura. El comentario alude a las declaraciones de prensa que involucraban a capitanes militares y otros cargos ministeriales (políticos y clericales), así como el de ciertos nombres propios que afectaron la “memoria real del movimiento popular” en mesas de negociación política. El autor se da el trabajo de ocultar un nombre, quizá porque el simple señalamiento le podría ocasionar escarnios de otro orden. Sin embargo, ¿por qué dejar marcas en un texto mecanografiado cuando éste se podía rehacer o técnicamente pasar en limpio? Es sabido que una imagen aurática siempre reflejará las cenizas de su deseo. Lo relevante es que tales indicios anticiparían la plasticidad de la tachadura como evidencia del secreto, cualquiera fuese su magnitud.

24. La peculiaridad del texto es que deja entrever la razón crítica que domina el diagrama de pensamiento crítico del escritor: “¿Cuál es la lección que debemos extraer de la última exposición de Gonzalo Díaz en el sala Ojo de Buey (12 al 28 de enero)? Desde luego una, metodológica, para la crítica. Exigencia de por [sic] esos objetos y operaciones teóricas en sincronía [sic] con otros objetos y operaciones teóricas anteriores, con el propósito de abordar con rigor las dificultades permanentes que conducen el trabajo de obra –trabajo de sepultación y hallazgo– a través de las antinomias y contradicciones que su desarrollo problemático nos presenta”. Mellado, *Notas inéditas. Texto sobre “Lonquén 10 años” de Gonzalo Díaz*. Fuente: Centro de Documentación de las Artes Visuales (CEDOC/CCPLM).

[2]

Las veladuras de lo contemporáneo, necesarias para el sobrevivir de su misma condición de época, nos permiten descubrir que el secreto es en el orden de lo que *no parece*⁷, por lo tanto su extravagante régimen histórico es antes una *verdad muda* y no una mentira de *naturaleza absoluta*.

Ahora bien, la huella que ha dejado una tachadura, comprendida aquí como la figura plástica de una tacha⁸, nos brinda uno de los principales síntomas de un arte condicionado por los documentos de la postdictadura. Lo perturbador no resulta de observar que el índice de algo velado se haya manifestado, durante las últimas décadas, como una tacha que oscurece el registro, sino de un arte que ha indagado en las bases históricas de la violencia estatal y se ha empeñado en suspender el relato de la propia historia a través del secreto inscrito en los documentos.

Esto dice razón con una época en que la tachadura se inscribió como una dialéctica entre visualidad y textualidad, haciendo de la propia tachadura una huella que interrumpía las usuales condiciones significantes entre arte y escritura –cuestión que, ciertamente, resultaba verosímil bajo el componente intertextual del secreto, pero muy distante de la intención de evocar la censura represiva del período dictatorial⁹–. Así, dada su peculiar condición, a este arte no se le podría imputar un correlato comunicante entre una inscripción y un testigo, ya que no establece un criterio de correspondencia incesante entre sujeto y objeto, antes sólo su contradicción. De ahí que la tachadura sea siempre la negación de lo que está escrito: rectifica y contradice –sin borrar del todo– aquello a lo que refiere, pues nunca es finalmente lo que debe decir. Y de ahí, además, “la inquietud que palpita en toda obra de arte –como ha sentenciado Oyarzún–, aun en la tachada, y sobre todo en ella” (Oyarzún, 2003: 170)¹⁰. De este modo, al fin, es que

7. Nos permitimos una alusión al afamado diagrama de “veridicción” de Greimas, en el cual definía el secreto como “lo que es y no parece”. Ver Greimas (1990).

8. Si utilizamos la acepción “tacha” es para referirnos a una estética del secreto en el arte contemporáneo. A saber, una tacha es una falta, un defecto, una imperfección, y asimismo corresponde a una rectificación, una enmienda, una borradura. Como figura representa un recurso consubstancial de un texto en proceso, pero a su vez conmina una mancha moral, una censura legal en el régimen del derecho. Para efectos de esta sintáctica lectura, diremos que la tachadura, como ejercicio historiográfico de escritura, muchas veces es omitido como un simple arcaísmo técnico, sin embargo una tachadura alude a una crítica sobre la escritura de la imagen y sus efectos en la relación arte y política. La forma plástica de una tacha será, por ahora, una destructiva forma iconoclasta para cancelar lo que ha quedado escrito, lo que ha quedado a la vista como *imagen de*. Esta *grafía* se debate en una dialéctica entre textualidad y visualidad, pues habitualmente se tacha un escrito, no obstante éste no deja de existir sino que se transforma en una nueva imagen escritural: figura, límite, opacidad, *sobrescritura*. Tachar es, entonces, producir escritura, y viceversa. Cf. Lyotard (2014). En el léxico anglosajón cabe observar la dimensión plástica que adquiere una tachadura al señalar su aparición gráfica dentro de un documento: *BLANK*. Ver Storr (2006).

9. Al respecto corresponde mencionar la observación del historiador Sebastián Vidal. “El uso de las tachaduras era un recurso frecuente en los textos editados por artistas y teóricos del período como un método de establecer simbólicamente el sentido de la represión de organismos de inteligencia con actos subversivos al interior de la escritura de artes visuales” (Vidal, 2012: 89). Sin embargo, diríamos que no sería absolutamente preciso leer la tachadura como una literalidad simbólica entre la represión de Estado y la subversión de los signos que aluden a esa misma represión, tal como lo consigna el historiador al referirse al período dictatorial. La razón es que no se puede soslayar que en dicha época se estaba produciendo una sofisticada dialéctica de la imagen, entre lo textual y lo visual, que, manifestada desde la hipertextualidad poética, afectaría furtivamente la relación arte-política al menos en dos aspectos: la cuestión *parergonal* del secreto en la escritura sobre arte-política; y la transferencia entre escritura y arte, que permite leer la tachadura misma como un paratexto de orden visual.

10. Es relevante la frase anterior de Oyarzún: “El arte, como se sabe, es afásico, incluso cuando toma la palabra. Y lo es por una razón precisa: no puede pronunciarse sobre lo que lo hace posible” (170). Ver Oyarzún, “La pregunta, la paradoja y la promesa. A propósito de *Obra de Arte*, de Gonzalo Díaz”, en *El Rabo del Ojo* (2003).

Bajo esta peculiar agencia, Díaz-Mellado, no se puede soslayar la desbordante estructura del marco en un paratexto que no es otra cosa que una permanente cita a lugares anteriores²¹. *Lonquén. 10 años*, según lo insinúan los mismos documentos mecanografiados de Mellado, es la continuación de la obra *Banco/Marco de Pruebas* (1988), la que a su vez fue acompañada del texto *Sueños privados, mitos públicos*, escrito ese mismo año en París. En 1989, en cambio, su autor re-escibe dicho texto bajo el título *Sueños privados, ritos públicos*. La única diferencia son las palabras *mitos* y *ritos*. En consecuencia, se trata de una continuidad entre las lecturas pero a la vez de un ligero reajuste del texto no sólo en su expresión, sino que además en el deseo de operar con la heteronomía de una obra-documental. Estas maniobras responden a un régimen de producción que podríamos señalar como secretos intertextuales o *intermediales*, y que requieren de otros documentos de obra para ser leídos²². Es lo que el escritor nombra como declinación: de un régimen a otro, de una obra a otra.

“Del Mito de la construcción del Estado al Rito de su de/Montaje: pintura y procedimiento judicial. La pintura como un procedimiento judicial que es: primera tentación del retrato, ejercicio de fisiognómica. Pero sobre todo, ejercicio de topografía: la colina del Mito se desplaza y da lugar a otra formación; el estrato del Rito. La sustitución de una letra, en este dominio, una ‘m’ por una ‘r’, indica la declinación que opera de una exposición a otra. Esto es, el efecto formal de un corrimiento inédito. Formalidad que me obliga a indicar los pasos corridos y llamarlos en mi nombre. Digo: llamaré ‘r’ al uso del caso judicial de Lonquén: escándalo de un fallo relativo a un crimen individual, escándalo de un fallo relativo a un crimen colectivo” (Mellado, 1989).

Dicho orden nos revela esta clave fundamental: *La sustitución de una letra, en este dominio, una “m” por una “r”, indica la declinación que opera de una exposición a otra*. Para leer las obras se requiere, entonces, de un aparato documental que abra un espacio de legibilidad por medio de una clave combinatoria. ¿No sería esto reemplazar un secreto por otro secreto? Así, si hablamos de fuera-de-marco es porque se requiere historia –la historia del marco antes que todo–, que no es otra cosa que el devenir textual que gobierna la obra en clave de secreto, de modo que todo resulte profundamente traspapelado. En esto parece consistir la declinación de un régimen a otro, la apariencia de reemplazar una cosa por otra cosa, o mejor dicho, siguiendo las claves criptoanalíticas, *cualquier cosa por medio de cualquier cosa (omnia per omnia)*²³.

No es difícil pensar la complejidad que esto supondría para el campo de lectura de las artes que comenzaban a experimentar la transición postdictatorial. Se requería un seguimiento funcionario-letrado de las obras, una conciencia notarial del texto, antes que un simple lector. Momento

21. El documento señala: “Me pareció una buena ocasión para continuar el delirio en forma de sonata ya advertido en mi performance del 22 de julio recién pasado” (Mellado, 1989).

22. Dicho de algún modo, el secreto se constituye como un pensamiento en el anacronismo de aquello que se dice pero fuera del tiempo del acontecimiento que lo origina. A su vez, el secreto se origina en un tiempo distinto al cual se revela, por lo tanto el secreto anticipa una lectura que llegará con retraso.

23. Cf. Sherman (2010/11). En cuanto a *Sueños privados, ritos públicos*, cabría advertir la intencionalidad de un secreto, cuyo destino parece ser la lectura en el porvenir de un intercambio entre obras y documentos.

que Máximo Pacheco desentierra es lo que 'debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado' ” (Mellado, *Ibid.*). Ranura de los párpados que se vuelve extensiva pues a los regímenes del arte que también desea ser mirado por esa canal, dando paso así a una cultura del disimulo: aquello que *es* y *no parece*. Pero en cualquier caso, lo que prevalece es una textualidad política-confesional que dialoga bajo la apariencia ambigua de que conocemos el código –el pacto del secreto– y todos sabemos de qué estamos hablando.

No ha de extrañar, entonces, que si la tacha es lo que allanó el camino del secreto hacia la época en que la postdictadura dejó fuera-de-marco lo real, es debido al entredicho causado por una historia de lo siniestro sin la cual el arte contemporáneo no podría ser pensado; oscuridad suficiente por lo demás para pensar la propia violencia religiosa anidada entre el arte y la política.

Bibliografía

- Agamben, G. (2008) *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris: Rivages Poche
- Benjamin, W. (1995) *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, Santiago: UARCIS-LOM, [traducción de Pablo Oyarzún]
- . (2012) *Denkbilder. Imágenes que piensan*. Madrid: Abada editores, [primera versión 1972; manuscrito original 1933]
- Cadava, E. (2012) *Trazos de luz*. Tesis sobre la fotografía de la historia, Santiago: Palinodia
- Didi-Huberman, G. (2013) *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Ediciones Arte y Estética
- Oyarzún, P. (2003) *El Rabo del Ojo. Ejercicios y conatos de crítica*, Santiago: Editorial UARCIS
- Lyotard, J. (2014) *Discurso, figura*, Buenos Aires: Ediciones La Cebra, [versión original, 1971]
- Moreiras, A. Richard, N.(eds.) (2001) *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio
- Foster, H. (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal
- Greimas. A.J. (1990) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos,[versión original, 1979]
- Mellado, J. (1988) *Banco/Marco de Pruebas*, catálogo N° 7, Santiago: Galería Arte Actual
- . (1989) *Sueños privados, ritos públicos*, Santiago: Ediciones de La Cortina de Humo
- . (2009) *Textos de Batalla*, Santiago: Ediciones Metales Pesados
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Ediciones Manantial
- . (2011) *El destino de las imágenes*, Buenos Aires: Prometeo
- Sherman, W. (2010/11) “How to Make Anything Signify Anything”, en *Cabinet* N° 40, Hair Winter
- Storr, R. (2006), “Paper Trail”, en *Jenny Holzer. Redaction Paintings*, New York: Cheim & Read
- Valderrama, M. (ed.) (2011) *¿Qué es lo contemporáneo?*, Santiago: Ediciones Universidad Finis Terrae
- . (2009) *La aparición paulatina de la desaparición en el arte*, Santiago: Palinodia
- Vidal, S. (2012) *En el principio. Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*, Santiago: Ediciones Metales Pesados

Avanzando en la lectura del mismo texto, aparecen algunas tachaduras más sobre nombres propios:

"El discurso del padre Lira repite los términos de las declaraciones de ~~Mireya Ballea~~ luego de su conversación orgánica con el ~~Nuncio Einaudi~~. La doctrina del tiranicidio amenaza en los umbrales de las iglesias" (Mellado, 1989).

Probablemente sean éstas las razones para decir que "El arte chileno no le debe nada a la política", la frase también es de Mellado en 1989. Y por ello es probable, igualmente, que dicha política haya consistido en el secreto confesional instalado por el clérigo bajo el contubernio de la misma política años después –como una "política de suspensión permanente de la verdad"²⁵–.

De manera que estos pasajes encuentran su fundamento crítico en el delirio histórico que significó la filiación entre arte-política/política-religión. A través de ella el escritor buscaba subrayar cierta crítica al servilismo del arte que habría tributado a configurar lo político. Y lo político que además fue concebido como el apaciguamiento *transicional* hacia lo religioso: "El poder de la religión. Esto es, de la política" (Mellado, *Ibid.*). Poder de la religión que mucho tiempo después se consolidaría bajo el credo de palabras supraterráneas y definitivamente imborrables, como reconciliación y perdón. En consecuencia, es quizá bajo esa deuda que se podría asumir que *el arte chileno no le debe nada a la religión*²⁶.

Pues bien, al final del texto, la declinación de un régimen a otro parece desplazarse por medio de un deseo de mirada más prosaico y siniestro. Por ello el escritor piensa, citando a la psicóloga Lombardo, que *la fuente de pulsión no es el ojo, sino la ranura de los párpados*. Y por ello el texto lo *designa*, es decir, lo diseña como texto-visual:

"Cuando Máximo Pacheco [abogado del caso Lonquén] llega al lugar, el 30 de noviembre de 1978, lleva herramientas. Escarban. Abren un boquete. Fabrican una antorcha de papel y penetran el umbral. La ranura de los párpados del Régimen, aquella por la cual este deseaba ser mirado. Solo no indicó el modo. Ese modo es nuestra invención. Una investigación sobre la obscenidad del Régimen [militar]" (Mellado, 1989).

Último episodio para pensar lo siniestro en el régimen de la mirada. "Se dice que es lúgubre la manifestación visible de la muerte. Siniestro [...] lo

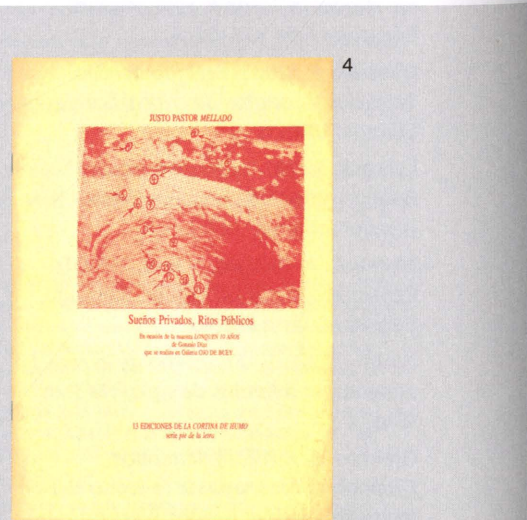
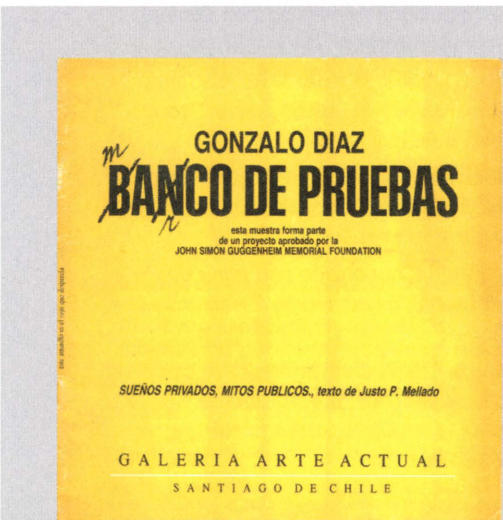
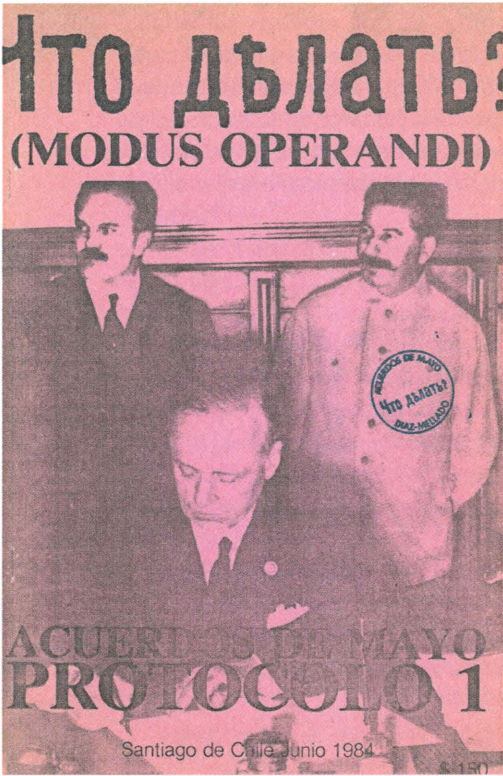
25. Subrayamos la *política de suspensión* bajo la rúbrica postdictatorial que hemos discutido: secretos confesionales, arte contemporáneo y derechos humanos. Al respecto citamos un trabajo reciente de Mellado (2009: 405). En dicho compendio resuenan cuatro capítulos bien hilados, en que el escritor comenta las relaciones incubadas por los personeros de gobierno durante la transición democrática chilena, en consonancia con la posterior aparición del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en 2010. Es notable la dualidad crítica que instala el autor entre "secretario" y "secretariado", para referirse a la función que desempeñó el Secretario General de la OEA, Javier Insulza, en 2008, así como su distinción secretista entre una anodina acción "maquiavélica" y una enseñanza política "maquiaveliana". Véase "El secretario del Príncipe (1)"; "El secretario del Príncipe (2)"; "Memoria y Museo"; y "De secretario a Conserje", en Mellado (2009).

26. Se trata, entonces, de una intensa querrela sobre las políticas iconoclastas de la imagen; esto es, la cuestión entre quienes advierten el abismo que separa un medio de representación de lo representado, y quienes confunden el soporte representativo con lo representado haciendo de ello una sola cosa. En síntesis, las políticas iconoclastas de la imagen equivalen al escamoteo de aquello que no se puede ver pero aún así sabemos que está.

Imag. 1 – 2, de *Modus Operandi-
Acuerdos de Mayo-protocolo*
Portada y página interior
Cover and interior page

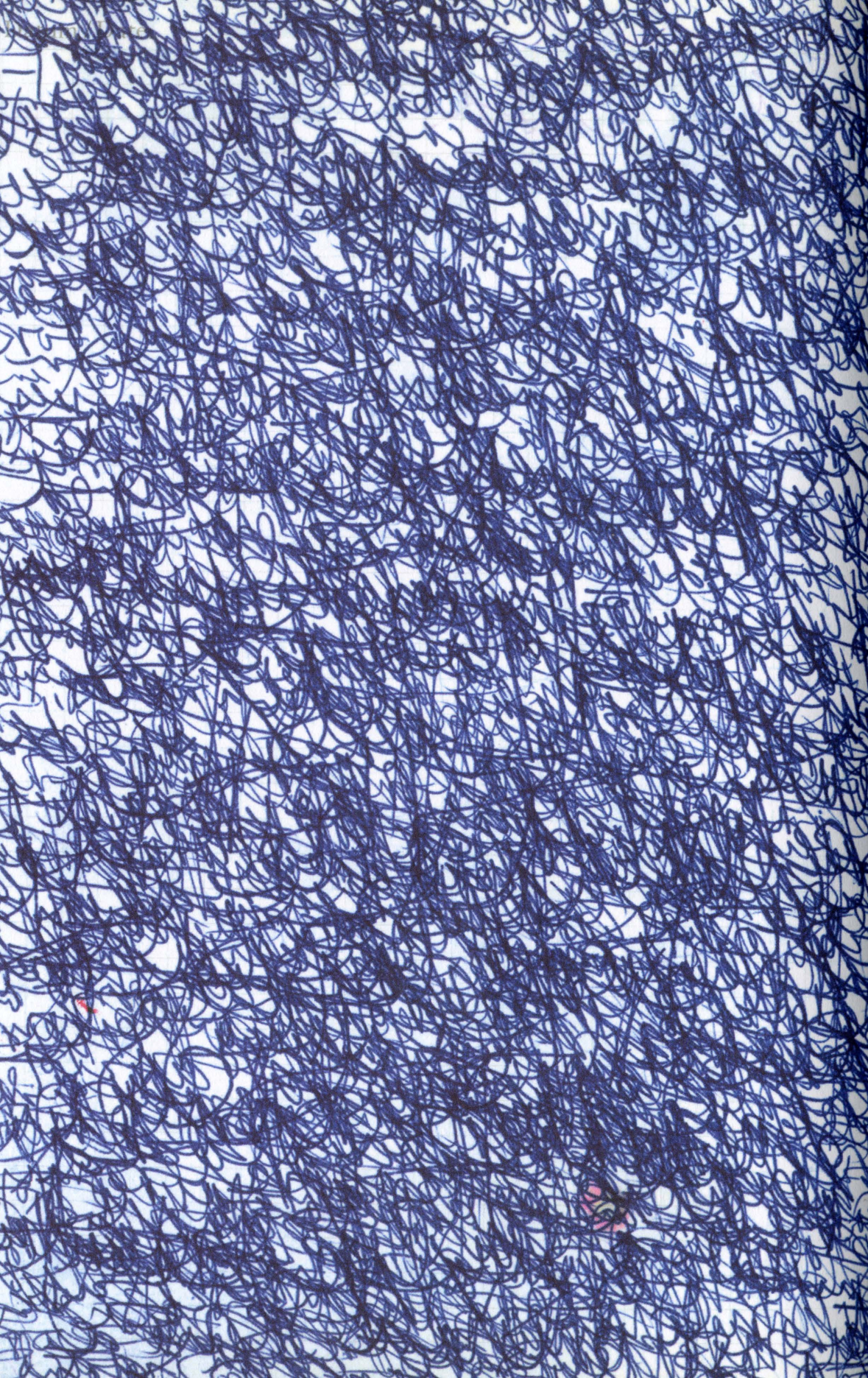
Imag. 3 *Banco de Pruebas* (1988)
Portada de catálogo
Cover of catalog

Imag. 4 *Sueños privados, ritos
públicos* (1989)
Portada de catálogo
Cover of catalog





Gonzalo Díaz, *Lonquén. 10 años, 1989*
Vistas y detalles de la obra
Views of the work
Fotografía/photograph Gonzalo Díaz



Una novela del período anterior

JUSTO PASTOR MELLADO

En 1985, durante el primer semestre, hice un curso en una carrera de comunicación audiovisual, en una de cuyas clases preparé una exposición sobre el “block mágico”, para explicar las tópicas freudianas. Hacía referencia al “block mágico” y al aparato fotográfico como unos modelos de funcionamiento del inconsciente. En verdad, la dificultad era que en una carrera de comunicación audiovisual impartía un módulo que enfatizaba lo que desde entonces denominaba “artes de la huella”, por la proximidad que se establecía en esa coyuntura, entre prácticas de arte y “sistemas de rememoración”, en un país en que las superficies de recepción de las huellas sociales estaban severamente averiadas.

Este curso coincidió con la producción de la exposición de Gonzalo Díaz, que tendría lugar en Galería Sur durante el mes de junio. Aunque es probable que en junio, la exposición en la que estoy pensando es *Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires*, por lo cual, la muestra de Galería Sur haya sido antes; es decir, en mayo. Si esto es así, entonces el mes de abril de 1985 tiene que haber sido uno de los meses más febriles de trabajo entre Gonzalo Díaz, Nury González y quien escribe.

Ya habíamos tenido la experiencia de compartir la concepción y producción de “Chto Delat?” (¿Qué hacer?) a mediados de 1984 en esa misma galería. La de mayo de 1985 sería totalmente diferente, porque yo pasaría a jugar un rol de acompañante técnico y discursivo, destinado a seguir directamente el proceso de producción de una obra que tenía la autoría exclusiva de Gonzalo Díaz.

Fue así como me encontré conduciendo el coche en el que trasladábamos los bastidores desde el taller de Gonzalo Díaz hasta la casa de insumos de la industria serigráfica, donde comprábamos las tintas y mandábamos a hacer el fijado de la emulsión. Pero al mismo tiempo, seguí de cerca la totalidad del proceso de impresión, que estaba a cargo de Nury González y dos ayudantes. Lo hice tomando notas en el momento mismo del proceso impresivo, poniendo atención en los calces y descalces de imágenes que Gonzalo Díaz realizaba a partir de un riguroso procedimiento de selección, recorte y traspaso. Luego, esas notas se fueron convirtiendo en un texto abigarrado y expansivo que fue adquiriendo la forma de un “delirio analítico” y comenzó a sobrepasar lo que se entiende habitualmente por crítica de arte. Es probable que las conexiones de imágenes que Gonzalo Díaz produjo en ese momento, no hubiesen sido las mismas si no hubiésemos establecido un régimen de comentario libre sobre sus articulaciones. Eso nos condujo a

pensar en la analogía forzada que existía entre el procedimiento de impresión puesto en función y el uso freudiano del modelo del “block mágico”. A tal punto, que la publicación del impreso que preparamos en esa ocasión fue diseñado para ser corcheteado en el borde superior de las páginas, de modo que “evocara” la materialidad objetual del block. El título del ensayo fue, evidentemente, El ‘*block mágico*’ de Gonzalo Díaz y fue impreso en los talleres de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

Sin embargo, el punto de partida fue el conjunto de impresos de gran formato que Gonzalo Díaz tituló *KM104*. El origen de tal título era una experiencia visual intensa de fugacidad de las imágenes que Gonzalo Díaz había experimentado, a la altura del kilómetro 104 de la ruta de Santiago a Santo Domingo. En todo caso, la fugacidad a la que hacía mención Gonzalo Díaz era lo más cercano a una “epifanía joyceana” y el estallido conectivo a que daba lugar, obligaba a relatar este procedimiento en diversos estratos dando curso a una narración visual compleja. Y eso fue lo que intenté poner en (e)videncia mediante la escritura de un texto “interminable”.

Lo importante no es que el “block maravilloso” o la “pizarra mágica” sea una buena metáfora de la memoria, sino que hay algo más. La palabra memoria no era frecuentemente empleada en nuestro léxico crítico. Éramos más exhaustivos. A juicio de Freud, el dispositivo –pese a sus imperfecciones– representa algo que es lo más parecido al funcionamiento del aparato psíquico, principalmente porque permitía conciliar de un modo inédito, dos cuestiones; primero, “la capacidad ilimitada de recepción”; segundo, “la conservación de huellas duraderas”. Este funcionamiento por analogía del aparato psíquico está compuesto por tres capas: una capa de resina, una capa de papel encerado delgado y translúcido, y una hoja de celuloide. ¿Cómo funciona? Apoyando sobre la hoja de celuloide que protege la delgada capa de papel encerado, esta se va a pegar a la cera gracias a la presión haciendo visible las huellas. Si se despegar de la cera el papel encerado, se deja de ver la huella, incluso si quedan los surcos en la resina o en la cera. Ahora, la pareja que forma el sistema preconsciente-consciente corresponde a la pareja formada por la hoja de celuloide-papel encerado. El celuloide está destinado a disminuir las intensidades de las excitaciones externas, mientras que la cera –que juega el rol del inconsciente– conserva la huella duradera de la inscripción, incluso tiempo después de que éstas han sido despegadas.

Hago esta precisión procedimental porque en esa época expuse lo que había descubierto en el uso de modelos externos a las prácticas de arte. El método consistía en ajustarse a la literalidad descriptiva del modelo de referencia inicial. Es algo que había aprendido en relación a los “desplazamientos del grabado”¹; la necesidad de ajustar la descripción literal de un procedimiento técnico, para asegurar la pertinencia de sus traslados metafóricos, tratando de limitar las mermas que eso implicaba.

Ahora puedo decir que en el debate que nos inventábamos en la coyuntura de 1985, remitirnos con Gonzalo Díaz al empleo del “block mágico” como referencia analítica significaba poner en discusión –desde una plata-

1. Nota de los editores: “los desplazamientos del grabado” refiere al cambio de los usos clásicos del grabado a los usos en la gráfica y el arte contemporáneo.

forma de saturación y sobreposición iconográfica— otros dispositivos que apelaban a la serigrafía como expansiones de la mitología de los “desplazamientos del grabado”, que se había localizado inicialmente en la Escuela de Arte de la PUC (Eduardo Vilches). Gonzalo Díaz no pertenece a esa filiación. Pero desde su envío a la Bial de Sidney hace uso de la serigrafía con una pasión diferente, que no considera su ingreso a la filiación de los “desplazamientos”, sino que se propone hacer un “uso pictórico” de la serigrafía. Demostrar la pertinencia de dicho uso fue el propósito manifiesto del texto.

Lo que hace Gonzalo Díaz es combatir el monopolio interpretativo que se había instalado a partir de los “desplazamientos del grabado”. Gonzalo Díaz iba a excederse en las articulaciones y conexiones en un solo plano, produciendo más de veinte pasadas, en diferentes escalas, dando curso a una narración de “escenas primarias” que ponían en crisis la confianza en las operaciones de “regreso al origen”.

Este sistema de producción de piezas fue posible porque Nury González montó el taller más adecuado para ponerlas en juego, mediante un régimen de trabajo que hoy día es imposible de concebir. No solo hacía frío, sino que los gases le produjeron a Nury González una intoxicación que, unida a un resfrío mal cuidado, la hizo portar durante todo ese invierno unos de las más inquietantes. No tenía consciencia del daño que se causaba. Solo vivía en ese frío abril de 1985 para editar la serie, sobre esas láminas de plástico, y sobre algunos papeles, que era donde realizaba las pruebas, montada —a veces— peligrosamente, sobre los bastidores.

Hubo algunas impresiones sobre papel, entonces, pero sobre todo hubo una, sobre la cual se imprimió una imagen (de una cacatúa) sobre una gran lámina de celuloide, que caía sobre el papel ya impreso con las escenas de la serie. De esas obras ya no hay huellas. Fueron llevadas a Buenos Aires a la exposición del CAYC y los argentinos las devolvieron sin avisar, por encomienda. Las obras llegaron a la aduana de Los Andes, ya que además venían por tierra, y allí quedaron retenidas sin que ninguno de nosotros estuviera enterado. Al cabo de un tiempo supimos que fueron rematadas como material de escenografía.

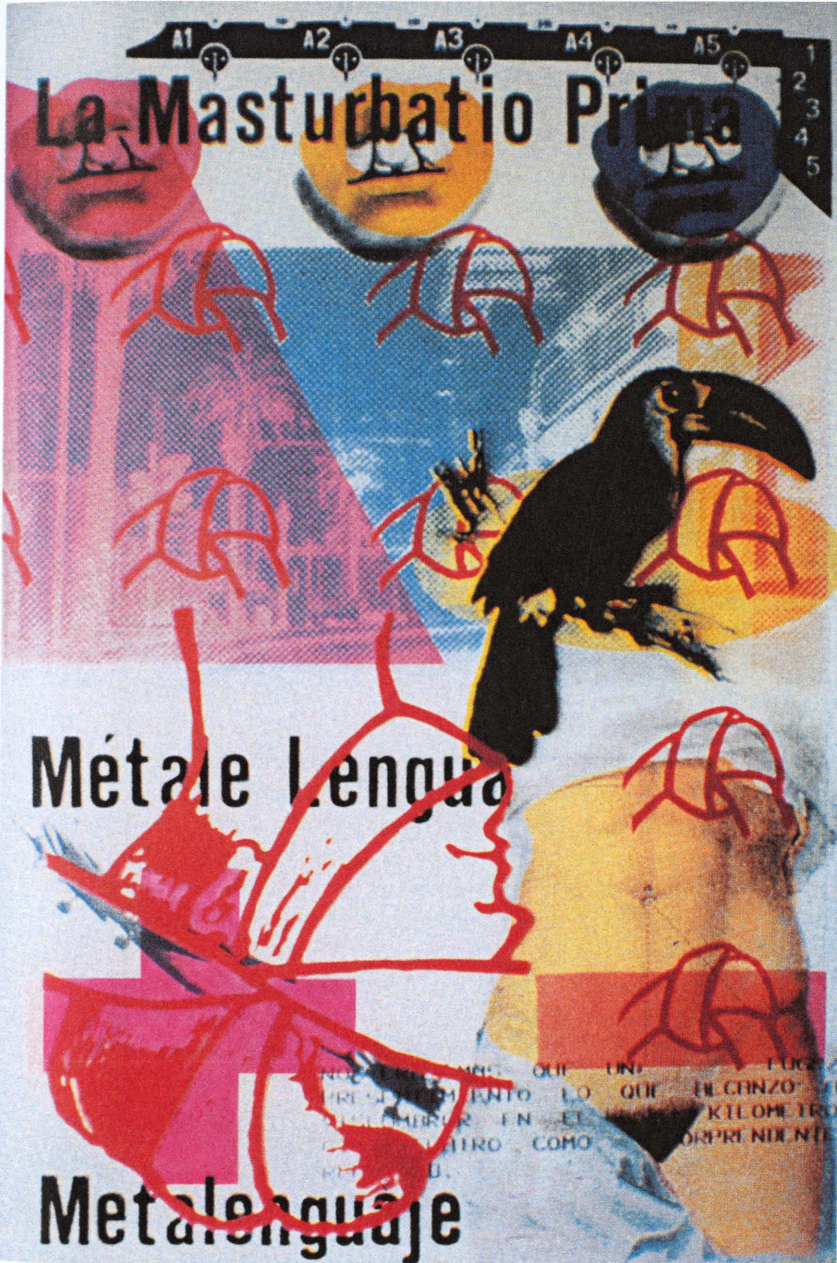
Pues bien: una cosa es el relato de las condiciones de escritura de un texto, pero otra cosa es hacer el análisis de la operación curatorial de Soledad García y Brandon LaBelle a partir del texto *El Block Mágico de Gonzalo Díaz*, que a su vez remite a una obra específica de este artista (KM104). Las referencias se encadenan y dan curso a una secuencia de producciones en formatos y autorías diferenciadas. De este modo, me pregunto cuál puede ser el indicio de productividad que habilita en los curadores la hipótesis para esta exposición, suponiendo que, en la actual coyuntura, el problema de la conservación de huellas duraderas dejó de ser, estrictamente, el problema del arte chileno, y que la capacidad ilimitada de recepción ha sido puesta en duda por la asistencia delegada de la solicitud de fondos. Una obra como KM104 no podría haber sido concebida en la lógica de la solicitud de fondos, porque estaba diagramada por la pasión de un debate específico,

en el curso del cual luchábamos contra la “dictadura del significante serigráfico” (Eugenio Dittborn). A treinta años de la escritura del “comentario” de *KM104* solo me es posible declarar que se trata de una “gran novela” escrita durante el “período anterior”.

La “novela” señala de donde vienen algunas cosas, en dos capítulos: “La Defenestración de la Pintura” y “Pictorización de un Procedimiento Mecánico”. Luego, una sección especial: “Diario de Trabajo”. Y finalmente, los “Apéndices”. Los dos capítulos señalan la estrategia de Gonzalo Díaz para resistir a la dictadura del significante serigráfico, mientras la sección de Diarios pone por delante el valor del trabajo autobiográfico como soporte de (la) crítica, en 1985.

Gonzalo Díaz, El KM104, 1985
Edición de seis serigrafías sobre
papel algodón y placa flexible
de acrílico, 200 x 133cms.

Edition of six silkscreen on cotton
paper and flexible acrylic plate,
200 x 133cms.



OBRAS WORKS

CATALINA BAUER

Panacea

Santiago, 2012

DVD, 3 minutos

DVD, 3 minutes

Colección de la artista

Artist's collection

SOLEDAD GARCÍA SAAVEDRA &

BRANDON LABELLE

El Block Mágico después de Díaz y Mellado**The Magic Block after Díaz and Mellado**

Bergen-Santiago, 2014

Instalación de diagramación de objetos

Installation of diagrams of objects

GONZALO DÍAZ Y JUSTO PASTOR

MELLADO

El Block Mágico de Gonzalo Díaz The Magic Block of Gonzalo Díaz

Santiago, 1985

Colección/collection Centro de

Documentación de las Artes Visuales

JUAN DOWNEY

El Caimán con la risa de fuego**The Laughing Alligator**

New York, 1979

DVD, 30 minutos

DVD, 30 minutes

Colección/collection Centro de

Documentación de las Artes Visuales

RAINER KRAUSE

Lengua Local 1: reducción/cambio Local language 1: reduction/shift

Santiago, 2014

Instalación Sonora, textos y briza

Sound installation, texts and breeze

Colección del artista

Artist's collection

Lengua Local 2: txt/contxt**Local Language 2: txt/contxt**

Santiago, 2014

Instalación sonora y vinilo

Sound installation, vinyl

Colaboradores/Collaborators: Pamela

Reyes/Fernando Ortega

Colección del artista

Artist's collection

VOLUSPA JARPA

Tres formas de secretos**Three Shapes of Secrets**

Santiago, 2014

Tres esculturas de papel y resina

Three sculptures of paper and resin

Colección de la artista

Artist's collection

CLAUDIA MISSANA

La Sirena (humo y sombra)**The Siren (Smoke and Shadow)**

Santiago, 2014

Plotter reflectante, clavos de cobre y

luces de neón

Reflecting vinyl, copper nails and

neon lights

Colección de la artista

Artist's collection

MICHELLE-MARIE LETELIER

La Predicción de Tarapacá,**The Prediction of Tarapacá**

Berlin, 2014

Cobre, metal, paneles solares, tarjeta

PCB, circuito eléctrico y compás

Copper, metal, solar panels, PCB

Boards, electric circuit, compass

Colaborador/collaborator: Carlo Crovato

Colección de la artista

Artist's collection

ENRIQUE RAMÍREZ

Brisas

Breezes

Paris, 2008

DVD, película 35mm, 13 minutos

DVD, film 35mm, 13 minutes

Colección/collection Centro de

Documentación de las Artes Visuales

La Geografía

The Geography

Santiago, 2014

Video instalación, vela e impresión

Video installation, canvas and prints

Colección del artista

Artist's collection

EUGENIO TÉLLEZ

La Memoria

The Memory

Santiago-Paris, 1981

DVD, 52 minutos

DVD, 52 minutes

Colección/collection Centro de

Documentación de las Artes Visuales

SANDRA VÁSQUEZ DE LA HORRA

Hemisferios

Hemispheres

Berlin, 2002

DVD, 8 minutos

DVD, 8 minutes

Colección del artista

Artist's collection

Sin Título

Untitled

25 dibujos

25 drawings

Berlin, 2013

Colección de la artista

Artist's collection

Block Mágico Magic Block

Editores Editors
Soledad García Saavedra/Brandon
LaBelle

Textos Texts
Malin Barth, Michele Galletti, Soledad
García Saavedra, Cristián Gómez
Moya, Paz Guevara, Brandon LaBelle,
Carla Macchiavello, Camila Marambio,
Justo Pastor Mellado, Claudia Missana,
Valentina Montero, Fernando Pérez
Villalón, Mara Polgovsky, Sergio Rojas,
Sebastián Vidal, Florian Wüst.

Traducción Translation
Jose Miguel Neira
Kristina Cordero
Miriam Heard

Fotografías Photographs
Brandon LaBelle
Sebastián Valenzuela
Loreto González
Marisol Toledo

Diseño Design
Fig.1

Imprenta Print
Ograma

**Publicado por Errant Bodies Press,
Berlín**
Published by Errant Bodies Press, Berlin

Primera edición First edition

Impreso en Santiago de Chile
Printed in Santiago de Chile

2015

Ediciones Errant Bodies Press y los
autores de los textos. Todos los
derechos reservados. No se permite
la reproducción total o parcial de este
libro, sin la expresa autorización de los
editores y cada uno de los autores.

All rights reserved to the authors. No
part may be reproduced without the
respective author's permission.

© 2015 Errant Bodies Press © los
autores/the authors

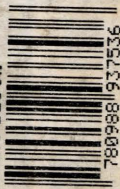
ISBN: 978-0-9889375-3-6

Agradecimiento especial a todos los
artistas y escritores

Special thanks to all the artists and
writers

Agradecimientos a todos aquellos que
colaboraron, apoyaron y asistieron en
distintos momentos para el desarrollo
de este proyecto. Thanks to all who
collaborated, supported and assisted in
the different moments to develop this
project: Alain Ayers, Jordi Berenguer,
Barbara Camps, Juan Castro, Carlo
Crovato, Josefina de la Maza, Marilys
Downey, Rodrigo Dueñas, Jeannette
Garcés, Carlos González, Nury
González, Johnny Herbert, Miguel
Hernández, Germán Heufemann, Paula
Leonvendagar, María José Lemaitre,
Andrés Lima, Ramón Meza, Alma
Molina, Monique Mossein, Isidora Neira,
Fernando Ortega, Orquesta de Poetas,
Teresita Raffray, Pamela Reyes, Valeria
Sarmiento, Nicolás Spencer, Annette
Stahmer, Beatriz Salinas, Marisol Toledo,
Sebastián Valenzuela, Caroll Yasky,
Claudia Zaldívar, Galería Diecke,
fliegende Teilchen, Berlin, Bergen
Academy of Art and Design, Norway.

ISBN 0-9889375-3-0
MAGIC BLOCK



9 7809881937536