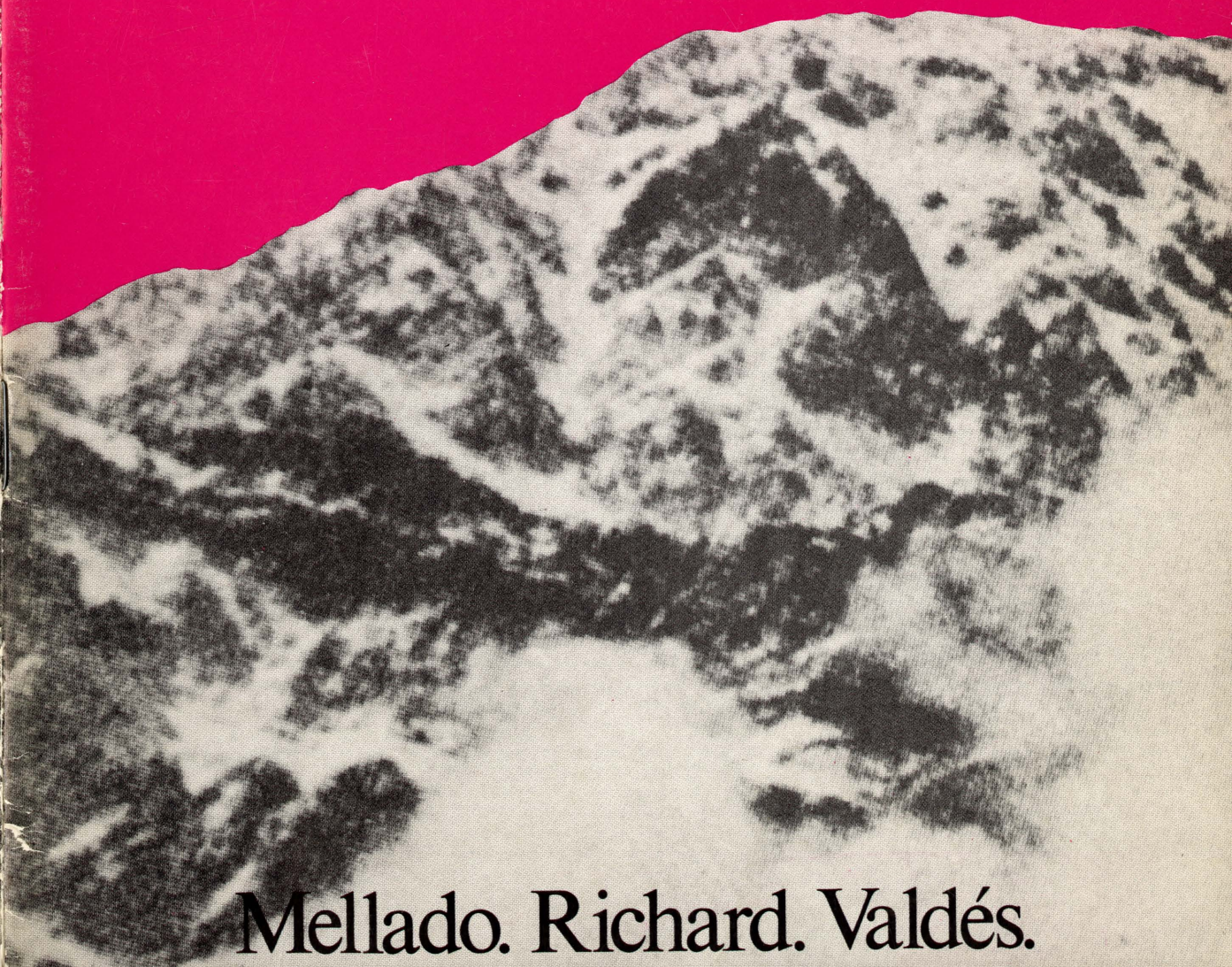


Cuatro artistas chilenos
en el CAYC de Buenos Aires:
Díaz. Dittborn. Jaar. Leppe.



Mellado. Richard. Valdés.

GOOD YEAR



Esta publicación fue editada con motivo de la exposición de Díaz, Dittborn, Jaar y Leppe, realizada en el CAYC de Buenos Aires en Julio de 1985.

Organizadores de la exposición: Jorge Glusberg, Argentina.
Nelly Richard, Santiago.

Editor : Francisco Zegers.

Diseño : Francisco Zegers.

Montaje : Javier León.

Impresión: Cabo de Hornos.

Santiago de Chile, Julio de 1985.

Gonzalo Díaz

EL KILOMETRO CIENTOCUATRO

I

En la actual coyuntura plástica chilena Gonzalo Díaz es una de las figuras claves del reposicionamiento de la pintura. Para situar este proceso será conveniente recordar que hasta hace dos años las empresas discursivas de la vanguardia plástica invirtieron no pocos esfuerzos en decretar la función modélica de obras que afirmaban la clausura, si no la superación del estatuto de la representación, descansando sobre la identificación forzada de reproducción técnica – arte corporal – intervenciones y materialismo plástico. En dicho marco la práctica de la pintura fue descalificada por “reafirmar la dominación ideológica del cuadro”; la ciencia, pues, reservándose la claridad iluminista del multimedia. Sin embargo, estas empresas, habiendo ingresado a su etapa de deflación programática, se enfrentan hoy día ante la necesidad de reescribir la historia de su epopeya en consonancia con las conveniencias institucionales del presente. El caso de la obra de Díaz en esta muestra bonaerense viene a garantizar la buena fe del viraje de exportación. Habrá que señalar el hecho de que su obra permanece in/vista, marginada de la certificación de modernidad hasta agosto de 1982, ocasión que – a propósito de la presentación en *Galería Sur* (Santiago) de su obra *Historia sentimental de la pintura chilena* – N. Richard aprovechó para escribir: “La instancia de revitalización a la cual apeló como beneficio primeramente coyuntural de la obra de Gonzalo Díaz – esa instancia de reactivación, de reenergización de una experiencia pictórica chilena en función de nuevas estimulaciones críticas – significa una doble provocación para los campos de arte respecto de los cuales la obra se mide, en cuanto esa obra no sólo desafía la pintura chilena (historia y discursos) a cuya práctica pertenece y cuya tradición rebasa al inventariarla críticamente, sino también la “no pintura” chilena que configuran los trabajos últimamente realizados en el afuera del cuadro (*Revista La Separata*, número 4, Santiago, agosto de 1982).

Lo cierto es que Díaz, con *Historia sentimental...* desestabiliza el cerco discursivo operado por la retórica vanguardista en tanto manifiesta una *línea de resistencia pictórica* que redimensiona, en ese instante, las líneas de fuerza del campo plástico chileno, al incorporar a su activo modelos de producción y de interpelación provenientes de variados horizontes, entre los cuales será necesario mencionar el estudio desplazado y solitario de la tensión discursiva de los 70/80 durante su estadía en Florencia (1980-81). A ello se debe agregar, en el plano interno, el *encuentro de la lectura* con la obra de Dittborn. Necesidad imperiosa, pues, de precisar el lugar de este último en la escena de vanguardia. *Su obra*, al mismo tiempo que permite la consolidación de un eje – polémica pintura/fotografía – en torno al cual se arma la “contradicción principal” del espacio plástico en el período 1977-1981, *postula* una serie de *problemas de pintura* (envío a la Bienal de Cali, 1981) que son percibidos como *caída* en el reformismo semiótico por sus “compañeros de ruta”, entonces abiertamente comprometidos en la lógica de las “rupturas irreversibles”. Es justamente con esta serie, diríamos, “residual”, de la producción dittborniana, que en verdad hoy día se revela como básica, que converge la preocupación de Díaz postulada en *Historia sentimental...*

Ahora bien; en virtud de un proceso complejo cuyas características, por razones de espacio, no es el caso señalar, el eje que armaba la “contradicción” hasta 1982 es reemplazado en 1984 por un nuevo eje de recomposición, articulado esta vez en torno a la *cuestión del procedimiento*. Esto no significa, en caso alguno, que dicha cuestión no estuviese presente en la polémica precedente, sino que en este período se convierte en la cuestión dominante. Tarea urgente, para nuestra escritura, la de establecer analíticamente los pasos de este dominio. Baste, por el momento, indicar que el *envío chileno a la V Bienal de Sydney (1984)* bien puede ser considerado como el “punto de no retorno” a partir del cual se establecen las nuevas coordenadas del espacio plástico. Este envío reúne dos obras de Díaz y Dittborn, en las que se aprecia el efecto particular que cada una provoca sobre la otra desde el supuesto desmentido de sus mecánicas habituales de producción. Es así como la premecanización del gesto – en Díaz – sale al encuentro de la re/gestualización cromática de un dispositivo mecánico – en Dittborn –, como si ambos olvidaran los “postulados básicos” de sus trabajos anteriores (pintura, gráfica, multimedia).

Desde esta plataforma global establecida al margen de acuerdos previos, Díaz y Dittborn, desarrollando dinámicas específicas de obra, editan un *frente de problemas de pintura* y obligan a las generaciones de pintores formados durante el período de mayor desmantelamiento de la enseñanza de arte en Chile, a reformular su trato con lo pictórico. Se trataría, en suma, de completar una especie de “revolución democrático-burguesa” que habría quedado trunca a raíz de la *vehemente descalificación* pictórica que caracteriza al período recién pasado (1975-1982) y de la *abrupta puesta fuera de escena* de la pintura dominante en los años 1965-1973. Por esta razón, *en Chile no hay “retorno a/de la pintura”*, sino tan sólo apertura de un espacio de obra que toma a su cargo el pasado de una práctica cuyo único espacio reflexivo conocido estuvo, en un

tiempo, ligado al desarrollo del informalismo. Apertura, la de hoy, que significa también el reposicionamiento de esa práctica respecto a un discurso en constitución, avalado y tensionado por las programaciones operadas a partir de las obras de Díaz y Dittborn.

II

No constituye curiosidad alguna que una obra inscrita en el reposicionamiento pictórico (sos)tenga la fuerza de una resolución serigráfica. En relación a la diversidad formal del trabajo de Díaz el problema no se plantea entre la superación de la pintura o el retorno a la tradición, sino más bien en torno a la permanencia en el seno de una misma obra, de un espíritu de continuidad y de crítica. Valga, por lo demás, el no declarado intento de Díaz por retraer las inflaciones metafóricas literalmente sostenidas por la ola "conceptualista" del período anterior. En el entendido que lo más decisivo de la retracción reside en la *composición estratégica del retoque*, que, como lo advirtiera R. Kay —por largos años ocupado en la obra de Dittborn—, viene a ser (como) la venganza de la pintura sobre la fotografía. La *movida* de Díaz, antes que nada, no consumiéndose en la venganza, sino resolviendo dinámicamente la reversión de una situación a partir de la cual la *pintura adquiere esta manera de plantearse a sí misma como problema*, forzada por la interpelación conflictual proveniente de una cierta "ideología del registro". La pintura chilena, en 1977, debía reconsiderar la manera de resolver, por el lado del significante, la culpa de no estar "a la altura del desarrollo de las fuerzas productivas". Y para ello se amarró las manos. Desde allí todo vendría siendo recuperación de un fondo iconográfico ya sancionado por la mirada pública. A menos que Díaz admitiera "manualizar" el estatuto de su visión con el propósito de infractar el fondo narrativo de la novela familiar y así convertir su infancia en Pompeya; esto es, en una memoria de las excavaciones —como análisis formal de las estructuras narrables en la figuración— y no (tanto) en una excavación de la memoria. Porque lo denunciado (y lo denotado) es el hecho de que siempre habrá una *primera vez* autorizándose como *un* inédito. Nada más falso que esa pintura, siendo, la *primera vez*, la noción que Díaz emplea para montar un dispositivo narrativo visual por el cual reproducir la codificada gestualidad de una (in)cierta socia(bi)lidad. La pintura, siendo aquel lugar que involucra en su reproducción como práctica la *permanencia de* y la *pertenencia a* las instituciones de enseñanza encargadas de salvaguardar la función de ilustración en toda sociedad. No hay salvación fuera de la institución, no hay ilustración fuera de la institución. Todo proyecto institucional requiere (de) su política de (la) ilustración en tanto ilustración de La Política.

Es por esto que para distanciar al máximo la literalidad de la *primera vez*, Díaz reinterpreta la función rousseauista de la tabla rasa —tela virgen—, siendo la crítica figural de esa ideología todo lo que éste necesita para renunciar a la invención de un origen y editar una historia primigenia. Es así como por el procedimiento desmiente la acusada autorreferencia de lo pictórico con el objeto de hacer visible la *impresión de código* (Fargier); investigando, de ida, la manera en que la fotografía se desliza en sub-suelo de la pintura (Le Bot), y de vuelta, el modo en que opera la sobredeterminación pictórica del gestus fotográfico. Todo retrato de madre con niño en los brazos es *efecto de calce* de Santa Ana y el niño, esperando la "videncia" de todo buitre simulado en los pliegues del relato de ese sueño, de Díaz.

III

En Díaz, la ficción del "block maravilloso" como soporte *auto(bio)* [*picto/mecano*] *gráfico* acude materialmente en auxilio de la fábula palinséptica de su pintura. Por eso, láminas de plástico super (dis)puestas sobre la base de Titania *para figurar* la instancia fijativa de la (de)terminación icónica. Titania es, por añadidura, un material de *pvc* empleado para fabricar paños individuales, estampados a su vez con escenas domésticas, como doméstico pasa a ser, en este marco, el *nivel* estampado que ancla las coordenadas del campo representado. Enseguida, las franjas zonales del peor revestimiento acrílico, intercambiables, *para deponer* la naturaleza primera del Informe Político, ese otro revestimiento narrable del social. Recurso programático de Díaz al trabajar con productos que (además) *significan la precariedad* industrial chilena como "espejo" de la precariedad estatal. Industria del plástico, como también, industria chilena de los materiales de pintura, incapaz de mantener criterios de control de calidad permanentes. Intercambiabilidad "titular"; por su parte, recargando temáticamente la pulsión distributiva *para confundir* la memoria de su procedencia; contusión paródica del *lapsus linguae*. Finalmente, catálogo de tramas y medios tonos *para sustituir* la manualidad de una definición indefinida, pervirtiendo el uso de las tintas de impresión hasta hacerlas "videntes" mediante la redundancia (pictórica) de sus separaciones cromáticas.

Pero aquí, el forzamiento insiste en exhibir todas las huellas, sin borrar ninguna, y sin por ello entrar a crear, como ha sido habitual en la escena chilena, que para operar la deconstrucción de las obras basta con presentar —al final del acto— los materiales e instrumentos involucrados en la producción. Lo que la exhibición de las huellas omite es el efecto del aparato represor que falsea el régimen de la composición, haciendo que las manchas de tinta constituyan el fondo opaco sobre el cual el dibujo y las reproduc-

ciones puedan realizar la serie analítica de la sobreposición. Sobreposición puesta en valor por una gran flexibilidad táctica empeñada en redescubrir las pasiones del contenido a partir de la combinación de los regímenes de ilustración más adecuados a la confección del telón narrativo en cuyo fondo se recortará la irruptividad de la novela familiar. En Chile, donde el *Informe Político* pasa por ser el *género de los géneros*. Es decir, que a esa representación ya determinada de la historia oficial *Díaz-le-mete-lengua* sobrepesando su historia menor; esto es, el modo como este sujeto pasa revista a la escena de "primeridad" como invención/recuerdo del acceso a la usura social de los códigos de iniciación.

IV

El principio de contradicción (+/-) habilita el *arbitrario sistemático* que junta, en el orden de las reproducciones el museo (+) con la mano radiografiada (-) —homenaje a Lucio Fontana—, una calle de Hungría (+) con el friso (-), la playa dibujada (-) con el labio leporino (+). Este *arbitrario*, vehículo de una opción subjetiva o reconstrucción de un profundo sueño, *hace cuerpo* con la recuperación también arbitraria de un material textual propio que estaba destinado a recargar otras obras, como por ejemplo, las seis proposiciones del "kilómetro ciento cuatro".

El resultado de esta gestión (-) no puede sino plasmarse en una proposición de fragmentos de obra "objetivos" (+), que entran a juzgarse por su grado de tensión con las postulaciones que el mismo Díaz profiere en anteriores trabajos, articulados en torno a núcleos problemáticos diferentes. Por ejemplo, la serie serigráfica *Kamuflaje v/s Kosmética* (1984) o *Tautologías* (pinturas, 1983). La lógica de los "morceaux choisis" responde, entonces, a *movidas subterráneas irreductibles al precepto analítico previo*, dando por resultado, objetos reductibles a escrituras que siempre llegan tarde; tardanza necesaria y estructurante de su acontecer como escritura. Esto es, propiamente, una actividad que al parecer sólo se pueden permitir los metropolitanos, quienes saben que el pedo que se tiran (-) será convertido en la próxima norma (+), en el programa quinquenal para la electrificación de las artes.

Justo Mellado
Santiago de Chile
Junio 1985

Eugenio Dittborn

DOBLEMENTE GEOGRAFICA.* A PROPOSITO DE LA PINTURA POSTAL DE EUGENIO DITTBORN.

Abriendo el sobre y desplegando lo plegado, el destinatario de la obra rehace, en sentido inverso, el mismo gesto que hizo el remitente al destinarle su pintura. Esa inversión del movimiento doble ejecutado en torno al sobre ilustra la reversibilidad de la distancia internacional, distancia construida por la pintura que decide ser enviada —distancia suprimida (o relanzada) por su llegada a destino.

El ir y venir de su mensaje corregido por la simetría del gesto invertido del otro, es la expectativa de lectura contenida en la materialidad del pliegue.

Los pliegues del papel doblado para ser contenido en el sobre que materializa su condición de envío postal son las *marcas de producción* de esta pintura: su modo de concretarse en el desarme de una geometría cuyas líneas trazan en el papel la metáfora de un nuevo procedimiento de adjunción de las superficies.

Líneas subdivisorias que demultiplican la totalidad del formato rediseñando estrategias de ocupaciones del territorio según un modelo de disciplinamiento del espacio que contiene el secreto (el pliegue) y a la vez la revelación (la desplegada) de su exhibición como pintura.

De la multiplicación de las fotos tamaño carnet estandarizadora de retratos en "Fosa Común" (1977) a las baldosas de cartón gris serigrafiadas que pavimentaban el suelo de la exposición de 1980; del sistema modular de producción de fragmentos de escritura en el texto colectivo sobre "La foto encontrada" (1980) al recorte matemático de la temporalidad narrativa en el video "Historia de la Física" (1982); opera en Dittborn la pasión del método de la serialización de los formatos. La serie es el modelo distributivo de una obra que elige constituirse sobre la base de un conjunto no finito de subunidades permanentemente recombinables entre sí.

Llevar *el juego con el código* a sus más extremas consecuencias (fijar todas las constantes; multiplicar las variables hasta lo incalculable; sobresaturar las funciones de paradigmas; reordenar lo mismo de todas las maneras posibles hasta agotar la imaginación de los procedimientos combinatorios) es lo que en Dittborn hace sistema de ensamblaje e interconexiones: seriar formatos de retratos — archivar documentos o fotografías — enumerar los dispositivos de mantenimiento del orden — recolectar lugares comunes — repertoriar todas las técnicas de visualidad — clasificar ejemplares de cuerpos subculturales — inventariar arquetipos y estereotipos — catalogar modelos de identidad y fichar los sistemas de fichaje que la sociedad ocupa para mantener a sus sujetos bajo control o vigilancia — etc. La obsesión del coleccionista y

la manía del bricoleur (junto con el fervor de la nomenclatura) es lo que lleva la obra de Dittborn al *paroxismo de la serie*.

El pliegue construye la posibilidad de repetición o multiplicación de la imagen al compartimentar el espacio en 16 partes iguales entre sí: la distribución modular de esos 16 recuadros de imágenes niega la superioridad del centro como punto de focalización de la mirada sobre la pintura o como núcleo jerarquizador de la organización del relato pictórico.

Los pliegues del papel de envolver desdican la inmaterialidad de la tela o el valor de la superficie (y del blanco) como *absoluto* de la representación. Los accidentes de relieve que fraccionan el plano llevan la marca que manualmente arma la puesta en circulación de la obra e incorporan esas señas recordatorias de su manipulación como la parte trabajada y socializadora de esta pintura. La misma fragilidad del papel de envolver (su condición de desechable o de arrugable) echa a perder la monumentalidad del cuadro. Le quita sacralidad al espacio de la contemplación pictórica haciendo que la mostración de la pintura sea tributaria de las vicisitudes de su transporte postal.

El pliegue me convoca como autora de la desplejadura: la extensión de mi gesto lleva la obra a reconstituirse fuera del sobre. Desdoblar la pintura según el orden de sus horizontales o verticales o bien de las diagonales que estructuran su legibilidad (reinventar una sucesión o bien decidir de una continuidad) equivale a que el gesto de desenvoltura del espacio llegue a deletrear su alfabeto de palotes o a reordenar la sintaxis de su habla primitiva quebrada por las rectas del plano.

Como preámbulo a la frontalidad (o como negación de la misma en ausencia del muro) las pinturas dobladas requieren de la corporeidad del sujeto al que se dirigen a modo de participación del espectador en el montaje de la obra. Esa es la demanda de contribución que formula el pliegue al ser la condición de una pintura que involucra a su destinatario en la resolución del formato.

Quizás pueda leerse la totalidad de la obra de Dittborn desde el juego que organiza entre la insistente reafirmación del código (conjunto de reglas que fija la aplicación de un sistema de signos) y la contra-afirmación de ese código en las fracturas del modelo - infracciones a las reglas - quebrantamientos del orden - traiciones a la ley - roturas del sistema en cuyos huecos el sujeto logra disentir de la sociedad.

La sobredeterminación del código como norma y represión queda ejemplificada en la obra de una manera que comprende la alternativa de una respuesta bajo la forma de su violación: la vigencia de la norma coexiste con la amenaza de su transgresión, la autoridad con la desobediencia a su mandato, la inflexibilidad de la ley con las torsiones ejercidas en contra de su aparato.

Son varias en la obra las ocasiones en que se yuxtaponen el reconocimiento del modelo y las fugas de sentido que revientan su unidad, o se contraponen la patentización de la norma al sínfin de desviaciones afirmando, por ejemplo, los tropiezos de las caligrafías vagabundas (escolares o populares) en contra de la rigidez del molde de Letraset - la sabiduría de los refranes o dichos populares en contra de fragmentos de enunciados culturales prestigiados como citas - la superposición de apodos y alias y de su poética de la identidad en contra del nombre propio como reducto de filiación paterna - la delictualidad de los perseguidos por la ley en contra de la moral patriótica de los cuadros de honor o retratos ilustres - la intermitencia del recuerdo de la víctima de fallecimiento noticioso a la impostada continuidad de la memoria histórica de los héroes nacionales - la domesticidad de los trabajos manuales (la costura) reservados a mujeres en contra de la modernidad serializadora de los procedimientos de impresión - la expresividad asocial de los dibujos de niños o de enfermos mentales en contra de la academia de los estilos - etc.

Afirmando por ejemplo: en contra de la *imagen fotográfica* (código visual de enrolamiento de la identidad que fija la conformidad del sujeto al modelo de serie que la sociedad le fabrica) el significante material y pictórico de *la mancha* - accidente somático cuyo derrame en la pintura libera flujos y secreciones como lo pulsional (o lo femenino) censurado por la normatividad del aparato sociocultural.

La palabra (inscrita en el sobre) que dice sobre la pintura es *migrante*: cada sobre carga con un fragmento suelto de discurso por completarse en la suma de las demás pinturas llegadas a destino. El catálogo de la exposición es la reunión de esos fragmentos postales que traen con ellos la experiencia dispersa y robada de transcurso de lectura iniciados por los lectores desprevenidos que se cruzaron en su camino.

La circulación de la obra que traspasa fronteras convierte el nombre del autor que firma el fragmento encima del sobre en el puro significante de una cadena idiomática hecha de rarezas y asombros; una vez rota la continuidad de lo sabido acerca del autor, se pierde la autoridad del discurso que - errático en sus métodos de encaminamiento - pasa a ser un simple excedente del género epistolar traspasado al sobre.

La enormidad de la distancia recorrida por los fragmentos va creando en el texto sobre la pintura extrañamientos - lapsos de incompreensión - revelación de señas - laberintos - sentimientos de lo incompleto y deseos inconfesados del resto: esa distancia llena el propio texto de espaciamientos que lo hacen literatura en esas geografías del tránsito resumidas en el mapa de pliegues de la pintura.

Las pinturas postales de Dittborn son dos veces geográficas: primero reinventan su propia territorialidad en el acto de delimitar fronteras interiores que cuadrículan su

área presagiando el trazado de un mapa para fines de conquista o de exploración. Segundo, postulan zonas de imágenes que son transitadas (por la mano y por sus dispositivos de graficación del trazo o de aplicación del color; por el ojo que prosigue de división en división la ilación de la secuencia) y a la vez transitantes al ser contenidas en el sobre que cruza la distancia entre el origen de ciframiento de la lectura (Santiago de Chile) y Australia, su destino descifrante y transcontinental.

La distancia que separa Chile de Australia como las dos extremidades unidas entre sí por el transporte postal no es sólo tarea del sobre sino también de la pintura que se propone recorrerla a modo de una pregunta sobre *lo otro*. La condición doblemente periférica o minoritaria de esas culturas o subculturas es postulada en la pintura de diferentes maneras que, sumadas o intersectadas (para seguir con la metáfora del pliegue), tienen por resultante la marcación de un *lugar común* en donde reconocerse como sujeto del margen. Ese sujeto no es sólo geográfico: no sólo es concernido por los efectos de colonización cultural que afectan a los países cuya relación a los centros de poder internacionales es de dependencia. Ese lugar es también común a todas las formas de identidad (lo negro o lo femenino, lo homosexual) reprimidas por las normas de representación que la sociedad pautea como dominantes en defensa de una ortodoxia del sujeto o del lenguaje. De ese conjunto de maneras que desde la diferencia se preguntan por lo similar (o que desde lo similar se preguntan por la diferencia) respecto al valor de un estrato compartido de experiencias del margen comunes a ambas periferias, subrayamos algunas que consisten en:

—Buscar en el retrato o en su ilusión superlativa que es la máscara (funeraria o pintada) las leyes que conforman el rostro como *genérico*: leyes antropológicas de constitución de lo humano -leyes genéticas de conformación hereditaria que alinean el rostro en la memoria de una filiación - leyes cosméticas de ornamentación facial, todas las cuales recaen en los mismos estereotipos de expresión - leyes fotogénicas de estructuración de la pose según la matriz de una misma gestualidad colectiva - leyes de fichaje de la identidad que uniforman a los sujetos bajo una misma convención del retrato - etc. No es que la remarcación de esas constantes afirme que la humanidad es una por esencia o que lo universal es un dato de naturaleza.

Por el contrario: la repetición de lo mismo en Dittborn de -muestra que la universalidad de la condición humana encarnada en el retrato es producto de los mecanismos que serializan la imagen (la fotografía) o que codifican su representación (la pintura o el dibujo) haciendo los rostros equivalentes entre sí porque son capturados por un mismo dispositivo u obedecientes a un mismo consenso de identidad.

—Realizar señales cartográficas (anunciadas por las marcaciones del acto de doblar y plegar) que rememoran las primeras tomas de posesión del territorio ejecutadas por los exploradores o conquistadores de extensiones vírgenes o continentes desconocidos.

—Contraoponer a la hiperformalización de los lenguajes tecnificados de las sociedades industriales el arcaísmo de técnicas o formas primitivas de manualidad que exhiben los rudimentos de un pasado; si ese pasado aún aflora en sus latencias coexistiendo con los avances informativos de las comunicaciones de masas es debido al mestizaje de los códigos de instrumentación cultural que traman el interior de nuestras historias colonizadas.

—Exhumar marcas de colores que retrotraen la academia de la pintura a la barbarie corporal de su pasado cosmético resumido en: las decoraciones faciales de los maquillajes indígenas - en los tatuajes - en los últimos emblemas de seducción consignados en el rostro de los muertos - en las pinturas de guerra.

—Enmarcar las protagonizaciones de sujetos que todos comparten un estatuto precario o marginal de comportamiento sancionado sea por la prohibición (delincuentes o prostitutas), sea por la discriminación (indios o aborígenes), sea por la omisión (víctimas noticiosas o antihéroes populares), sea por su condición de proscritos del discurso de la historia en cuanto fallas de representación.

—Pervertir el género noble de la pintura como arte superior (y europeizante) y la tradición de las Bellas Artes mediante la reactualización en el cuadro de haceres menores: los trabajos manuales (la costura) o bien las artes aplicadas (las variaciones ornamentales de formas primarias) heredadas de folklores o de artesanías.

—Yuxtaponer o contraoponer dentro de la misma unidad perceptiva modelos de cultura visual o de instrumentación técnica de la imagen que sean suficientemente disímiles entre sí como para objetivar el grado de heterogeneidad que conlleva una cultura híbrida en su formación.

—Recopilar huellas primigenias (trazas y marcas de elementales contornos, pictogramas, señas autóctonas y pistas cazadoras, monotipos prehistóricos) cuya impronta en el papel de envolver testimonía de la residualidad de nuestras historias de la pintura devenidas simples muestrarios de gestos o texturas.

Todas esas modalidades de elaboración del discurso de las pinturas postales pretenden liberar lo reprimido del cuerpo histórico-cultural que se proponen reconquistar conjugando sus memorias o trayectos de identidad bajo el modo de la *discontinuidad* que les resulta constitutivo.

Este texto fue escrito con motivo de la presentación de las pinturas postales de Eugenio Dittborn en la George Paton Gallery (Julio 1985) de Melbourne (Australia). Su reedición en otro país implica que la lectura del destinatario argentino se superpone a la australiana: esa multiplicación de los puntos de vista geográficos o culturales intersectados por la pintura es la posibilidad que arma su misma condición de itinerante.

Alfredo Jaar

PARA AMERICA LATINA: ESPACIOS DE REFLEXION

Las instalaciones de Alfredo Jaar —espacios en el espacio de una galería— vistas desde las fotos, desde las descripciones, hasta desde los dibujos previos, me parecen sobre todo espacios que se abren a una actividad de reflexión; espacios de interconexión de elementos que establecen entre sí relaciones complejas y reversibles, espacios de un tránsito reflexivo que vuelve una y otra vez sobre los mismos lugares, explorando sus oposiciones, sus paralelismos, sus coincidencias; me parecen espacios para recorrer, con la mente dispuesta al juego.

Me parecen también proposiciones, pero siempre más bien una proposición a pensar que la proposición de un determinado pensamiento. Por eso digo espacios, no mensajes; espacios en que los diversos mensajes posibles juegan entre sí y con el espectador. Espacios cuyos elementos esperan ser vinculados por un hilo, el de una hipótesis, el de un pensamiento, sabiendo que también pueden vincularse con otro hilo, otras hipótesis, otros pensamientos, y otros más, en otros recorridos. Espacios necesariamente plurales, por tanto; espacios en los que cualquier hipótesis interpretativa se ve en la necesidad de mirarse a sí misma, dudar de sí misma, reformularse una y otra vez, sin que una determinada versión sea la correcta: como si la única versión correcta estuviera en el tránsito de una a la otra, no en lo que cuaja, sino en lo que se desplaza, en lo que fluye.

El referente explícito de estos espacios de Alfredo Jaar es América Latina. La fotografía —“una especie de documentación de las obras anteriores”— establece continuidades y abre el espacio de la instalación a la dimensión del continente: abre también una relación temporal (la fotografía es una instalación de 1983), y en ella se tarjan los nombres de los países entonces bajo dictaduras militares).

Suponer esa fotografía a la instalación es abrirle a esta última una perspectiva espacial, pero sobre todo una perspectiva temporal, y abrir entonces la cuestión de la ubicación de la obra de arte: el trabajo de Alfredo Jaar es un trabajo con el aquí, con el ahora. Aquí, América Latina, por oposición en primera instancia a lo que alguna vez se postuló como la “universalidad” del arte. Ahora, 1985, en su relación de transcurso y cambio con la fecha de la fotografía. Estamos lejos del espacio del arte que traía *news from nowhere*. (Exabrupto: *nowhere* se descompone en *now/here*).

Entonces, ¿Cómo funciona el trabajo de Alfredo Jaar, aquí, ahora? Retomo hilos de mi propio texto: espacios que se abren a una reflexión sobre América Latina. Sobre América Latina la reflexión corre desde siempre el riesgo del farrago. A eso la instalación opone su elementalidad, su desnudez. Los elementos son pocos. Si puestos en su contexto original (pensar en las portadas de diarios y revistas) tenían un determinado sentido, puestos en la instalación ese sentido se hace ambiguo, queda como una primera articulación, pero se le superponen otras: el de la oposición entre la celebración y el luto, la más obvia, pero muchas otras más en el tránsito de la reflexión. La instalación actúa para sus elementos como la página en blanco para las palabras de un poema: las rodea de otro espacio, exige para ellas otro tipo de lectura y de atención. Brasil y Argentina, sí, pero desde dónde, primera pregunta. Desde una exhibición de trabajos chilenos, y entonces la dimensión de ausencia se suma a la presencia. Primer juego con la situación, primera ubicación de esto que se instala en esta galería, primer aquí, ahora. Otra vuelta: dónde, en qué marco de referencia, deja esto a la tierra. Qué relación tiene la realidad sumergida, la ausencia de Chile, con esa tonelada de tierra. Otra vuelta: qué relación la de esa tierra con las portadas de prensa: qué relación la de su presencia espesa, su olor, su irreductibilidad, a esa presentación de fachada. Otra vuelta: qué relación la de la temporalidad del diario y de la revista —fachadas fechadas— con la de los relojes para siempre detenidos, en la tierra. Otras más: los colores del luto, los colores del júbilo, el extraordinario verde tan poco vegetal de los neones saliendo improbablemente de la irreductibilidad de la tierra. Espacios de reflexión, pero espacios sin mensajes: espacios que insisten en las tensiones entre los elementos que los componen, espacios que proponen metáforas esquivas, espacios incitantes para darnos cuenta de algo omitido en las fórmulas que manejamos. Espacios contra las linealidades de las fórmulas, espacios reiterativos de las contradicciones repasadas pero no resueltas, espacios de perplejidad, pero de perplejidad creativa. Proposiciones a pensar, pero no la proposición de un determinado pensamiento. Espacios en que los signos de los elementos se invierten, según la relación en que se los quiera mirar, y preservan así su plurivalencia.

Yo escojo arbitrariamente privilegiar, en este texto, una lectura de esa instalación, entre las muchas posibles. Yo escojo privilegiar una reflexión en torno a la diferencia

de pensar América Latina en esta instalación y pensarla en discursos, incluyendo el mío. Celebro entonces que la instalación no pueda leerse linealmente, y que me obligue a repasarla y a pensar de ella cosas distintas cada vez. Celebro que los elementos mantengan su plurivalencia, que el contexto no esté hecho para hacerlos unívocos sino para hacerlos "tener sentido, pero no un sentido", en la frase de Barthes sobre la literatura. Celebro que cree expectativas y la frustre, o las problematice: color sí, júbilo sí, verde sí, pero... ¿neones saliendo de la tierra? ¿Y si veo una oposición entre la tierra y las portadas (fachadas), qué sugiere la artificialidad del neón... y ahí comienza de nuevo el recorrido, ahí se da otra vuelta.

Adriana Valdés
Santiago de Chile
Junio de 1985.

Carlos Leppe

NOTA SOBRE LA OBRA DE LEPPE: EL JUEGO DE LO CITADO Y DE LO CITANTE

1. La problemática de arte que abre el trabajo de Carlos Leppe –como uno de los trabajos protagonistas de la nueva escena de visualidad chilena– aborda de distintas maneras la cuestión de lo latinoamericano. O mejor dicho: la cuestión de la relación que establece un sujeto periférico con la autoridad del discurso internacional de cuya red (de producción e intercambio) es excluido o marginalizado.

El procedimiento que ocupa la obra de Leppe (junto con otras) para fundar esa relación es de naturaleza citacional: el recurso de la cita evidencia la condición de recorte que adquiere cualquier material de la información para un sujeto que sólo accede al texto de la cultura bajo la forma del extracto.

Se entrecruza en cada trabajo de Leppe una multiplicidad de referentes de lectura pertenecientes al repertorio del arte internacional (para sólo mencionar a algunos de los ocupados en la obra de Buenos Aires: Malevitch - Gina Pane - Rauschenberg - Name June Paik - Paladino - Magritte) que testimonia tanto de lo sobresaturado del marco de cultura europeo o norteamericano como de lo fragmentario (o residual) del manejo que tiene el sujeto latinoamericano de la información monopolizada por ese marco.

2. Los fragmentos de material citados no sólo remiten a un corpus internacional. La obra también incorpora a esa suma de fragmentos de discursos encontrados los signos que recoge de su propia provincia: esos signos de precariedad transmiten la información capaz de contextualizar la operación de la cita ejecutada por el sujeto local.

Son varios los corpus de referencias que interactúan dentro de la obra: –Tecnológico; cuando un símil de aparato (televisor de barro convertido en gruta (1) o monitor destripado que exhibe sus desechos (2)) parodia el impacto de la electrónica televisiva desde la pobreza de sus materiales –barro o yeso– de construcción primaria o desde la falsificación de sus pantallas.

–Geográfico; cuando las señales de reconstitución del paisaje (el cerro San Cristóbal (3)) se presentan como réplicas de monumentos a ser consumidos visualmente por el habitante de la ciudad educado por una cultura de la imitación.

–Sociocultural; cuando el travestismo cita al marica de barrio en la caricatura de su vestuario o cuando el performer cita gesticularmente a la retórica callejera del vendedor ambulante (4).

–Pictórico; cuando la mancha de óleo sobre pelo pegoteado a la frazada cita al dispositivo de aplicación del color invirtiendo la relación del pincel a la tela (5) o cuando el marco dorado y el clasicismo de los géneros llamados Retrato o Paisaje cita a la pintura de museos desde la infracción cometida, a la noción de pieza de colección por el "Ready Painted" (6).

–Técnico; el abrazo entre dos hombres cita el código del grabado (7) mediante la reformulación de la relación matriz-copia: la palabra "activo" se edita invertida en el pecho del otro.

3. El procedimiento de la cita va ensayando –en Leppe– innumerables modos de transcripción del fragmento que pervierten la condición letrada de la tradición bibliográfica.

–En la performance: es la corporalidad viva del artista la que reinserta el enunciado cultural en una nueva trama de afectos; –La pose es el primer recurso que lleva el rostro a citar la convención del retrato (Gertrude Stein (8)) mediante el maquillaje o la fotogenia como subterfugios expresivos de un yo siempre parodiante.

–El reinjerto de un dato trasplantado (la estrella de Duchamp (9)) se vale de la cabeza tonsurada del artista como nuevo vehículo carnal que rompe la cadena de lo lingüístico ideografiando el dato sobre piel.

–Cuando es el canto (Gardel (10) o la ópera (11)) o bien la oralidad (del radioteatro o del tránsito prostibular (12)) lo que mima el actor, la cita acontece en el registro de lo vocálico haciendo vibrar la tradición declamativa del teatro.

En cada uno de esos casos: la carga del referente es reenergizada por la contextura

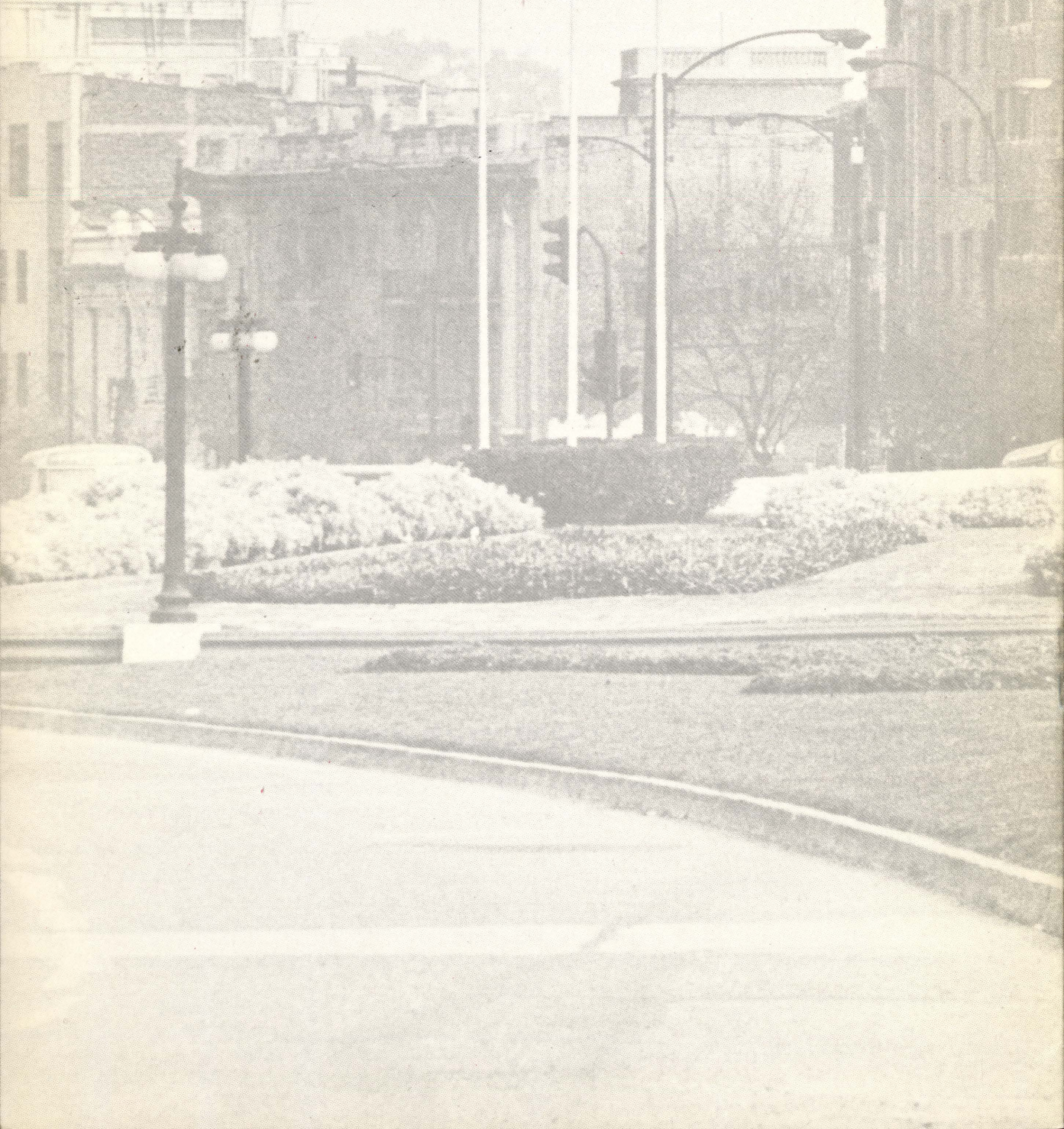
física del sustrato móvil que corporaliza la cita.

—En el environment: Leppe suele traspasar la imagen que le sirve de referente a un soporte cuya materialidad redibuja esa imagen (el paisaje de Cucchi bordado sobre género (13), la luna de Paladino tizada sobre pizarra (14)) o cuya dimensionalidad (el mismo dibujo de Paladino escenografiado) reespacializa sus elementos de figuración. La cita es aquí correctora de los formatos —y de la estética del cuadro— que delimitaban el original en el contexto de la pintura.

El material citado sufre deformaciones que son producto, sea de la manualidad que entorpece la copia, sea de la afectividad que sentimentaliza la imagen, sea de la pulsionalidad que erotiza su trazo. La desfiguración del corpus de citas en la invalidez de un trasplante que expone sus accidentes a modo de biografía, dice el gesto mediante el cual el sujeto citante decide traicionar la autoridad de palabra (o discurso) de lo citado, o bien degenerar su cultura.

Nelly Richard
Santiago de Chile
Junio 1985

- (1)(11) "Sala Espera" (1980). Instalación/video, Galería Sur.
- (2) "Cuerpo Correccional" (1981). Performance video (Primer Festival de Video, Instituto Chileno Francés).
- (3)(5)(13) "María, Segundo = pintura" (1983). Environment, Galería Sur.
- (6)(14) "Proyecto de demolición de la Cordillera de los Andes/Venta de materiales = pintura" (1985). Buenos Aires (CAYC).
- (8) "Reconstitución de escena" (1977). Galería Crómo.
- (9) "Acción de la estrella" (1979). Performance, Galería CAL.
- (4) "Epreuve d'artiste" (1982). Performance, Bial de París (Museo de Arte Moderno).
- (10) "El día que me quieras" (1981). Performance video, Galería Sur.
- (12) "La Biblia" (1982). Performance sobre un video de Dávila, Instituto Chileno Francés.
- (7) "Prueba de Artista" (1981). Performance, Taller de Artes Visuales.





Francisco Zegers Editor.

