

LA SEPARATA

REIVINDICACION DE LA SENTIMENTALIDAD COMO DISCURSO.

LA EXHUBERANCIA DE UN IMAGINARIO PICTORICO QUE CUESTIONA EL RIGORISMO POSTCONCEPTUALISTA DE ALGUNOS RECIENTES TRABAJOS CHILENOS.

Si de pintura se trata, considero que la muestra de Gonzalo Díaz (Galería Sur, 1982) define una instancia revitalizadora respecto a una visualidad chilena que se nos ha presentado más bien disminuida en sus últimas apariciones de galería.

La instancia de revitalización a la cual apelo 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 a los cuales la obra se mide, en cuanto esa obra no sólo provoca o 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. La obra de Gonzalo Díaz pone en exhibición lo que esa "no pintura" ha censurado de sí misma por efectos de rigorismo, enfatizando su respuesta a la prohibición de las imágenes mediante acumulaciones metafóricas, rehabilitando convincentemente la fuerza de un imaginario negado —en otras obras— por insuficiencias de discurso o escasez de inventiva.

La revitalización de nuestra mirada sobre ese nuevo espacio de captación pictórica, pasa por la exhuberancia de las formulaciones gráficas que la obra, de Gonzalo Díaz pone en escena, por la ingeniosidad de sus resoluciones de lenguaje, por la cuantiosidad de sus readaptaciones seriales en una continuidad transformativa de sí misma, por la renovabilidad de sus figuras dentro de una secuencia expuesta al desbordamiento de su propia signica; la insistencia en esos valores de abundancia, de copiosidad o prodigalidad de la obra, en la generosidad de sus efectos en una circunstancia en que la "no pintura" evidencia generalmente la estrechez de sus movimientos de formas, la repetitividad de sus recursos, la mezquindad de sus desplazamientos de signos, cumple, por lo tanto, con interrogar esa "no pintura" desde la demostratividad de los valores precisamente victimados por la despreciación pictórica.

DITTBORN Y ALTAMIRANO: DOS TRABAJOS QUE SIRVEN DE ANTECEDENTES AL CUESTIONAMIENTO DEL ACADEMICISMO PICTORICO NACIONAL.

Dos antecedentes de trabajos chilenos merecen efectivamente ser recordados en relación a la actual proposición de Gonzalo Díaz, en cuanto conjugan una problemática común de cuestionamiento del academicismo pictórico nacional.

Está el trabajo de Carlos Altamirano (Revisión crítica de la historia del arte chileno", Galería CAL, 1979) que también descansa en el proyecto de revisar una producción de arte nacional autorefiriéndola a sus bases de formación y conservación histórica y de investigar el tipo de vinculación social (popular o nacional) que incorpora esa producción como nexo comunitario. La comparación entre un trabajo y otro tendería a subrayar la rigidez enunciativa de ese primer trabajo de Altamirano, su dependencia mecánica respecto a lo que conformaba entonces su programática, la instrumentalidad de soportes que —subordinados a una esquemática estrictamente conceptual— prescindían entonces de la carga de experimentación material que si registraron trabajos posteriores del mismo Altamirano como, por ejemplo, "Tránsito Suspendido" (Galería Sur, 1981). A diferencia de Altamirano que interroga una práctica (la pintura chilena) desde el afuera de su marco de operaciones —desde un lugar postulado como otro (la calle, por ejemplo, en "Tránsito Suspendido") en su relación a la institucionalidad del cuadro—, Gonzalo Díaz propone un excedimiento crítico

de los límites de discurso de la pintura desde el adentro de su dispositivo de producción internalizando sus figuras, narrando la pintura desde sus mismos tópicos, capturando la mirada en la materialidad de sus propias señales pictóricas.

Está, sobre todo, el trabajo "De la chilena pintura, historia" de Eugenio Dittborn (Galería Epoca, 1975) como indeneable antecedente que proporciona desde ya claves de desplazamiento crítico susceptibles de reformular un pensamiento pictórico chileno.

La obra de Díaz comparte con la de Dittborn, varias bases de construcción; la satirización del discurso pictórico nacional mediante el humor como transfiguración caricaturesca de su aspiración oficial, la parodización de una tradición supuestamente ilustre y vuelta irrisoria por su remisión —en ambas obras— a la irrelevancia historiográfica de datos simplemente técnicos (físicos; químicos) que devuelven pintura y pintores a la simple concreción de sus contexturas materiales o corporales, la puesta en correlación de la pintura oficial chilena con referentes marginados en cuanto populares (los deportistas en Dittborn, la estampa del Klenzo en Díaz) que sintetizan entonces la marginación de esa pintura respecto a su propia historia, la sustitución de los representantes oficiales de la pintura chilena por efigies populares que evidencian el dispositivo operante en esa pintura como dispositivo de suplantación de identidad.

Tanto "De la chilena pintura, historia" de Dittborn como la "Historia sentimental de la pintura chilena" de Díaz, productivizan la escritura como parte del trabajo de reposicionamiento pictórico; los innumerables doblajes de sentido operados en ambas obras por la textualidad, la multiplicación de los puntos de fuga discursiva disputando la univocidad del significado oficial, la potencialización de insospechados amarres ficcionales, el cruzamiento de diversas retóricas populares que teatralizan el comentario artístico, desenmudecen la pintura chilena liberándola hoy de las represiones de lenguaje que callaban su decir —desquitándose en la poeticidad de las leyendas populares de lo impositivo de un mensaje oficial que hasta hoy subordinaba la pintura a la dominancia de su solo modelo.

EL KLENZO COMO REFERENTE POPULAR QUE DENOTA UNA CULTURA DE LA DESPOSESION

La exposición de Gonzalo Díaz formula el proyecto tanto de reorganizar un paisaje pictórico chileno cuyo soporte iconográfico sea finalmente identificatorio del trato concreto que sostiene cada uno en el interior de una cultura vivida como marginación, como de redistribuir un campo de entendimiento crítico de la pintura chilena a partir de nuevas conexiones discursivas que logren diagnosticarla socialmente en sus fallas de representación. Para ello Gonzalo Díaz conecta el transcurso pictórico nacional con dos referentes populares (la estampa publicitaria del detergente Klenzo, el discurso de la sentimentalidad) que develan —en su respectiva condición de objetos relegados por el presente de los discursos culturales— el tipo de descartes históricos a los cuales ha estado sujeta la tradición pictórica chilena hasta conformarse en esa misma relegación.

La primera figura (del Klenzo) que soporta la revisión crítica de la historia de la pintura chilena, se construye en la reiteración gráfica de una imagen múltiple, en la serialidad; el Klenzo lanza la pintura chilena a la tecnicidad postfotográfica de un tiempo restado a su propia mítica porque cortado de sus orígenes, arrebatado a la ilusión pictórica de una mirada autóctona captando un paisaje originario. Esa otra historia de la pintura chilena narrada por Gonzalo Díaz desde la reproductibilidad de una estampa popular, se encuentra destigmatizada respecto a sí misma —respecto a lo faltante de su mirada originaria— en cuanto parte del envase industrial de un producto masivo como primer paisaje por conquistar, en cuanto parte de la cotidianidad de su uso como enmarque productivo, en cuanto parte de su reconocimiento en el mercado como huella comunitaria de funcionamiento de la mirada.

La serialización del ícono del Klenzo en la tira de papel desplegada en la exposición de Gonzalo Díaz equivalente a la multiplicidad de las figuras estampadas en todos sus envases, la distribución modular de la figura que se presta así a innumerables recombinaciones gráficas, abren la secuencia de la "Historia sentimental de la pintura chilena" a un sin



fin de variantes críticas, al reacondicionamiento material de sus planos de formulación en el total no finito y convertible de una historia por transformar.

Si consideramos la exposición de Gonzalo Díaz como espacio de demostración de lo que encierra el gesto de recopilación gráfica de la estampa del Klenzo, insistiría en dos de las propiedades de esa estampa para argumentar críticamente el valor de ese gesto; esas propiedades son, primero, la contrahechura de la representación chilena de la usuaria del klenzo tal como aparece extranjerizada en el envase y, segundo, la recordabilidad —bajo la forma de una cita— de una representación en vías de desaparición.

La descolocación popular de la figura femenina que identifica el envase cuya representación (vestuario, facciones) no pertenece a los hábitos domésticos chilenos de la que usa el Klenzo, denuncia desde ya, analógicamente, la descontextualización de los referentes por ejemplo pictóricos a la cual da lugar todo proceso de colonialización cultural; denuncia la ilegitimidad de una tradición oficializada a costa de la borradora de lo propio, denuncia el subterfugio de identidad al cual esa tradición procede, denuncia lo postizo de construcciones basadas en puros efectos de transposiciones, lo sustitutivo de sus montajes de signos.

El descalce de representaciones entre la que (sujeto social) usa el Klenzo chileno, y la imagen (objetivación publicitaria de un travestimiento del deseo) de la que lo presenta en el envase subraya —para nosotros espectadores— el otro descalce, ideologizado por el discurso oficial, entre la pintura como campo sublimatorio y el destinatario social cuya concreción productiva está tachada de la pintura por efecto de esa sublimación.

La despertenencia de la representación doméstica del Klenzo al entorno del usuario chileno señala —en ese trayecto de revisión pictórica nuestra— la confiscación de identidad practicada por una cultura de la desposesión.

La recordación de una figura ya desaparecida una vez del mercado porque vuelta obsoleta por la dinámica del consumo publicitario, la concitación de esa figura en un envase que se recuerda a sí mismo para combatir el olvido, exponen también la pintura chilena a la rememoración de su propia historia y exponen esa memoria como zona de rescate.

Que la estampa de ayer comparezca hoy reconvertida en su mismo soporte de impresión, que esa reconversión impresione la memoria ahora involucrada en una nueva estrategia visual, se correlaciona con el proceso de citaciones al cual apela todo transcurso crítico nuestro involucrado en una dinámica de la mirada que nos incite a jugar con el cuerpo de la pintura chilena como cuerpo segmentable, extractable, transcribible, insertable, recorrible, finalmente manipulable —que nos incite a movilizar la cultura como cuerpo de citas recortable al infinito del deseo de cada cual de constituirse en sujeto.

UNA MIRADA QUE SE IDENTIFICA EN LA PINTURA COMO SOCIALMENTE NEGADA POR ELLA.

Si bien la presentación de la obra de Gonzalo Díaz incorpora elementos (plumeros, guateros) cuya objetualidad y materialidad ahí picturizada recuerdan —desde una tradición museográfica— algunas construcciones del Pop norteamericano (Jim Dine, por ejemplo), si bien la condición publicitaria del ícono ocupado en la exposición recuerda también los modelos de consumo pintados por el Pop norteamericano, la actuación del referente Klenzo en la obra de Díaz se valida en la diferencia que los separa (como referente aquí de algo socialmente negado) de lo afirmado por el deseo pop de reconocerse allá en la positivización de su propia imagen.

El arte del Pop norteamericano incorpora a su visión una imagen publicitaria que le es acorde en cuanto pertenece a una misma modernidad o tecnicidad; ese arte calca una representación ya calcada por su estereotipo de mercado, se ratifica en la correspondencia del que mira (la pintura) al que compra (sus íconos) y ratifica —en esa correspondencia social— la mirada que el consumo dirige sobre sí mismo en la complicidad de la institución cultural.

El destinatario norteamericano que construye el mensaje de la pintura pop calza su ojo de espectador y su ojo de comprador en el exhibicionismo de una misma mirada que consagra obras y detergentes en su respectiva condición de mercancía; el pop verifica la mirada consumidora en la pintura consumista de una oferta cultural que convierte el museo en supermercado.

La introducción del referente Klenzo como soporte de revisión pictórica en la obra de Gonzalo Díaz se vale, por contrario, de la discordancia representativa que le significa al que usa el Klenzo verse como tal excluido del discurso articulado por la cultura —verse denegado por la pintura en ausencia de correlatos que le legitimen socialmente, verse expulsado del campo de subjetivación que programa esa pintura en cuanto oficial.



Al igual de lo que sucede con el Klenzo, la narración de la historia de la pintura chilena como serial, el encuadre gráfico de figuras subtítuladas por una leyenda, el secuenciamiento de un relato fragmentado en recuadros, insinúan, por una parte, la referencia a las historietas referidas por la misma pintura pop, y traducen, por otra parte, la diferencia que postula ese dispositivo narrativo respecto a las identificaciones del "comic" norteamericano.

Mientras la historieta transcrita en los cuadros del Pop significa la puesta al día de un retrato social cuyos rasgos están dinamizados por múltiples estructuraciones de lenguaje todas contemporáneas de su avance, la fotonovela o telenovela latinoamericanas (a las cuales remiten, por ejemplo, las leyendas de la "Historia Sentimental de la Pintura Chilena") definen una temporalidad detenida o suspendida en su propia mítica y atada a la arcaicidad de una moral familiar o social cuya representación es estática; el discurso telenovalesco latinoamericano permanece en un orden de detenciones que asujeta verbalidad y gestualidad al modelo de su propia fijeza, que postula la renuncia y la resignación social mediante la inmutabilidad de personificaciones humanas que garantizan así la permanencia de su red de dominaciones social.

A diferencia de la dinámica del relato que anima el sujeto del pop norteamericano a hablarse optimizadamente mediante un conjunto de técnicas de lenguaje que euforizan su participación al progreso, la parodización de una retórica sentimental, religiosa o patriótica en la obra de Gonzalo Díaz señala el mismo espacio nuestro de regresión cultural, de postergación histórica y relegación social de un sujeto aquí negado a su propia vigencia.

DISCRIMINACION DE UN SUJETO CUYA IDENTIDAD NO ESTA HABLADA POR NINGUNO DE LOS DISCURSOS VIGENTES

El segundo espacio popular por el cual Gonzalo Díaz hace transitar el historial académico de la pintura chilena, es el espacio de la sentimentalidad; detectada en el conjunto de sus manifestaciones habladas (las oraciones, las devociones amorosas, los parlamentos, las leyendas patrióticas) y graficadas (la simbólica del corazón generalmente desplegada en los muros públicos), la sentimentalidad desplaza la pintura chilena a un ámbito nuevamente revelatorio —por que ejemplificante— del régimen de censuras imperante en su tradición.

El lugar de la sentimentalidad no aparece hoy considerado por ninguno de los aparatos culturales que suelen controlar la área de comunicación dominante; dentro del conjunto de los discursos operantes, la sentimentalidad ocupa así el lugar de algo no prohibido pero sí desestimado o menospreciado, en todo caso desvalorizado. La sentimentalidad

no goza de ningún estatuto de reconocimiento cultural; no está acreditada por ningún dispositivo de pensamiento ni resguardada por ningún aparato de saber, no está tampoco contemporaneizada por ninguna experimentación literaria. Está sólo permitida en manifestaciones consideradas como culturalmente inferiores (la telenovela, por ejemplo) o directamente populares como aquella sígnica firmada por los enamorados en los muros de la ciudad. Desprovista del estatuto que otorga la normatividad cultural, vale decir indefinida en su género y carente de categorización discursiva, la sentimentalidad sufre la despreciación de una sociedad que no se identifica en ella en cuanto no sustenta ninguna de las expresiones de poder (fuerza y violencia) que sí encierra, por ejemplo, el discurso erótico o pornográfico concertado para el deseo de los hombres. Si por poder entendemos también la sobrevaloración de lo masculino dentro de una institución social cuya ley de discurso es de identificación paterna, entendemos así como la sentimentalidad sufre la censura de un objeto vergonzosamente asociado a lo femenino, a lo reprimido de una condición que precisamente debe conquistar su derecho a la palabra (a ser sujeto hablante) en un contexto de discursos que posterga tal derecho o se lo mistifica.

Ligada a un tipo de sensibilidad socialmente caracterizado como femenina e inferiorizada como tal, ligada al debilitamiento de los valores masculinos y como tal menospreciable en la desvirilización que opera de la autoridad social, la sentimentalidad es hoy un discurso descalificado por su no participación a las instancias de poder que consagra el significado falocéntrico.

Al conectar la pintura chilena con la estampa del Klenzo, Gonzalo Díaz identificaba ya esa pintura como femenina por ser cuerpo matricial que se fecunda en el sinnúmero de sus representaciones (la madona, la novia, la dueña de casa, la madre patria, la enamorada) y se ofrece en cuanto madre al deseo de ser tocada/retocada; nuevamente remitida a lo femenino mediante la sentimentalidad como escena de transgresión de los lenguajes (la femineidad como reverso de lo dominante), la pintura chilena está por ella conectada con una región discursiva enteramente desvalida (que la detecta a ella como regional) y desprovista de discursos en cuanto desconsiderada por la institucionalidad de la cultura. Esa conexión popular reivindica nuestra pintura como abandono en la constatación de su arrinconamiento histórico; la reivindica también como menor (minoritaria, periférica) en su relación internacional al intercambio de informaciones que canaliza la geografía del poder. La reivindica, sobre todo, como reprobada por los discursos dominantes, como nuestra en esa reprobación.

KLENZOGRAFIA; AREA MOVEDIZA DE LA PINTURITA

Esta mujer que aparece aquí no es una mujer es toda (una) mujer. Es la estereotipada que probablemente Ud. mantenga en su casa. Esta mujer la puede encontrar de vuelta en los sitios del resumen de la vida cotidiana, es decir en la domesticidad de la cocina y el baño de su casa, piezas ambas, reguladoras de nuestro devenir orgánico, lugar común de la mujer en la que Gonzalo Díaz ha puesto no sólo el codo sino también la bala, (como quien se enamora de pronto del mesón de mármol de la cocina o por ejemplo de Santa Klenzo, patrona desde hoy de las cocineras de Chile).

Esta mujer digo, permite a Gonzalo a bordar el trabajo de pintura en una zona más bien de retirada que de reconciliación, más de provocación que de suficiencia, francamente más de corte que de continuidad, frente a lo que hasta hoy en Chile se acepta taimadamente como el status quo de una historia de la pintura nacional impedida de toda reacción crítica de toda discriminación que por un extraño complejo mal disimulado (al igual que en el fútbol, lo cual por favor no es para la risa) sucumbió a la seducción entusiasta de modelos vencidos florecitas usadas en otros funerales, provenientes de esa especie de imperialismo cultural por el que alimentaron la manía libre de la importación.

Debo acusar a Dittborn y Altamirano (1976 "Delachilenapintura Historia"; 1979 "Revisión crítica de la historia del arte chileno") quienes francotiradores de la última década han puesto la tela en estado de juicio, el arte en estado de golpe, como al contraluz de una mirada que funda su valor de agitación en el (oculto) anhelo de una posible nacionalización de esa mirada.

Habría que detenerse aquí no para rezar, sino para establecer en palabra lo que en pintura Gonzalo desplaza del privilegio de la ley pictórica, porque a pesar del cuestionamiento de los soportes; el papel en contra del bastidor y la tela, y de la pigmentación; el esmalte sintético y el spray en contra del óleo, a pesar digo del trabajo de despiste de los hemisferios con que habitualmente reconocemos la pintura, (la modelo es una imagen inscrita en un objeto de confección industrial posiblemente de procedencia norteamericana analogada en la mise en scène por la serialización de un molde), nos movemos en ella y por ella esencialmente por lo que Hegel ("Estética") definió como el valor específico en la constitución de la pintura, es decir en la fisicidad del color, ya que: "la luz (. . .) constituye el principio del color como material de la pintura propiamente dicho, y todas las relaciones espaciales; figura y distancia y las diferencias de la aparición en el espacio; delimitación y redondez, son en pintura producidas por el color" y en lo que por tanto constituye la función primaria del arte; el recabar la concreción de su lenguaje, y en pintura la concreción de su factor cro-

mático. Por otro lado Gonzalo al pasar por el ojo de una cerradura Pop olvidó sacar la llave digo, abrir la puerta a ese envase de la klenzo como el referente real en la contingencia de su pintura ya que al no concurrir al exiliarla de la muestra va a entablar su denuncia en la academia como clave inaugural de nuestro provincianismo pictórico, (análogo en la escritura naturalmente a la caligrafía y las leyes de gramática) y en el develar por agresión gráfica, (indicaciones marginales de textos diversos; intervención de objetos parámetros y de uso doméstico y publicitario; aproximaciones emblemáticas a la tricromía nacional etc.,) los vicios sentimentistas del costumbrismo, cuyos hábitos de consumo señalan a una historia del arte que se inscribió siempre a la mala, como quien entierra a sus muertos como dientes.

Díra entonces que todo modelo se instala en la memoria bajo un cierto acuerdo de miradas bajo un cierto negocio estipulado en complicidad en el que coexiste siempre la sospecha de un impostor que ha construido su eficacia en unos gramos más o menos de poder; dice Eco (Apocalípticos e integrados): "Una situación histórica queda petrificada en un modelo, en el cual las contradicciones originarias se componen de una especie de sistema sólido, relacional, puramente sincrónico (. . .) en su interior siguen agitando las contradicciones concretas de tal modo que todo hecho que modifique un aspecto del conjunto, nos restituye no ya el modelo A inicial si no un sistema A₁".

La pintura Chilena ha sido condenada a vivir en el recuerdo de un enamorado que ha puesto en crisis la noción de "clisé" para lo cual basta citar a la klenzo como el área movediza de un modelo que está por asfixiarse.

31 APROXIMACIONES DE LUGAR A ESTA MUJER COMUN

LAS EXHIBIDAS

- 1 La modelo de pintura/ académica, petrificada, clásica.
- 2 La modelo publicitaria/ estratégica, consumida en el deseo.
- 3 La maniqué de vitrina/ línea de desvío.

LAS INSTITUCIONALES

- 4 La carabineo/ jerárquica, estandarte oficial.
- 5 La colegiala de enseñanza media/ adolescente, pudorosa ofensiva.
- 6-7-8 La profesora primaria, la secundaria la parvularia/ todas ellas condicionadoras de la palabra.
- 9 La soldado del ejército de salvación/ apocalípticas de la región urbana.
- 10 La enfermera/ hospitalaria de corazón.

LAS BEATIFICAS

- 11 La Santa/ milagrosa del pobre pueblo.
- 12 La reverenda/ ala caída de Dios.

LAS TRABAJADORAS

- 13-14 La lavandera y la costurera/ brazos y ojos, lunas perdidas.
- 15 La garzona/ vencida finalmente por la propina.
- 16-17-18 La vendedora al mesón, la de tickets, la de tortas en Llay Llay/ todas ellas desertoras en potencia.
- 19-20-21 La secretaria bilingüe, la ejecutiva la trilingüe/ aspirantes de oficio.
- 22 La promotora/ subliminal del Almac.
- 23-24-25 La azafata de sauna, de avión, la de Stand internacional/ postulantes todas a Miss Chile.

NO SOMETIDAS A CLASIFICACION

- 26 La muñeca/
- 27 La geisha/
- 28 La heroína
- 29 La prostituta/

LAS DOMESTICAS

- 30 La dueña de casa/ cronológica, artesana vitalicia.
- 31 La asesora del hogar/ utilitaria, pasto de buey.

ILUSIONISMO Y CAIDA.

Porque ese amor que le tenés a la perdida quien no sólo es toda una mujer sino toda la pintura, es aún impúber considerando el sudor, aficionadamente en ese tímido de bolsón que se descresta por un pedazo así de correspondencia personal, borrón de grafitti para el que la esquizofrenia se le convirtió en un pésimo optimismo, cuando ella te fingió el corazón en puro delantal desde su absurda necrofilia y luego así a sabiendas, te la tiraste sobre esa larga sábana ya no de arroz sino que de papel y como si eso fuera poco ahora, más allá del momento en que justo el placer se convierte en estampido la maltrataste, condenada a morir en esa fila digo, en esa ronda kitsh de la prostitución bajo palabra.

Víctor Hugo Codocedo
Julio 1982.

GONZALO DIAZ: El enigma de la chica del "Klenzo".

Desde no sé cuando la chica del Klenzo nos propone su enigma. En el envase del Klenzo, impreso, reimpresso, imprimiéndonos miles de veces, generación a generación, habitando cada lavaplatos de cada casa, la chica, con su sombrero un poco (o muy) holandés nos mira, con mirada y sonrisa golosa, proponiéndonos algo i "Perdida"! le dice Gonzalo Díaz. Desde sus ojos bajamos hasta una mano, dentro de un guante informe, desde la cual se despliega una diagonal que cruza rápido, ascendente, su delantalcito, poco más arriba del bolsillito arrugado, y atraviesa sus dibujados senos, subrayados por pinzas simétricas, descubiertos por su escote cuadrado (espacio de redondeces, y por eso las perlas) para terminar en la otra mano, que levantada nos muestra nuevamente el envase del "Klenzo" desde donde otra vez la chica del "Klenzo" nos mira, con el mismo sombrero, el mismo guante, el mismo bolsillito arrugado, la misma rápida diagonal, los mismos senos subrayados, el mismo escote cuadrado y la misma mano levantada mostrando el envase del "Klenzo", donde nuevamente se empieza a desarrollar la misma geometría, la misma golosina, vértigo y fuga, cuyo significado nos intriga desde no sé cuándo.

"He puesto en ti los ojos Madonna" le dice Gonzalo Díaz, para proponerla de soporte a una "Carta Abierta a la Pintura Chilena", a una "Historia Sentimental de la Pintura Chilena". Le pone un corazón muy rosado (muy rojo), a la altura de las pinzas, o más abajo, y le dice: "Para elevarte al corazón del corazón de la Pintura Chilena",

se lo dice a la chica, de la chica, de la chica, que deviene soporte de la Pintura Chilena.

Gonzalo Díaz nos propone una (la) solución del enigma, después de goces documentados en muchas gozosas opciones, "... Para darte Perdida tus dos dimensiones. . ." fijar así la geometría infinita, el vértigo por donde aparenta fugarse de los límites. La desafia: "... La exacta estatura de tus límites. . ." Pero esto se lo dice a la Pintura Chilena, que tiene su soporte en la chica del "Klenzo": "Pintura Chilena para que yo sea tu paño de lágrimas para darte perdida tus dos dimensiones yo frotaré cromático la superficie de tus motivos la exacta estatura de tus límites". Y los límites de la chica del Klenzo son los determinados por el espacio que va de su mirada estúpida, y aunque recorra toda una geometría visual, sólo hasta la mano donde reaparece nuevamente el envase donde ella habita. Límite que reiterado, de golosina en golosina (cosa de la cosa), hasta un infinito de nuevos límites, fija a la Pintura Chilena, a su canción Nacional repetida y repetida viciosamente.

¿Cómo escapar de la viciosa, golosa, perdida, chica del "Klenzo"! ¿En qué mórbido juego tenemos tendencia a permanecer? ¿Dónde y cómo presionar para romper este límite que nos puede "pulir" hasta el desgaste?. Y si escapamos de una chica del "Klenzo", ¿qué hacer para escapar nuevamente a los límites de una nueva chica del "Klenzo" ". . . única en la Historia Sentimental de la Pint. Ch."?

Gonzalo Díaz, si bien tú la sorprendiste en su artimaña,

cuidado con enredarte también en ella, porque ¿cómo escapar de la geometría obsesiva sin verse envuelto y revuelto en su develación?, ¿cómo romper realmente el vértigo y operar con la develación? Rompamos estos límites, límites de la pintura, límites de la crítica, límites de la vida. El espacio de arte es el espacio total, no existe otro espacio, todo margen debe ser presionado, roto, y todas estas presiones, perforaciones, roturas deben ser impresas y reimpresas, como una nueva geometría, para que no olvidemos, imprimamos, lo que somos capaces de hacer, para no caer en el vértigo de la perdida chica del "Klenzo", que yo también podría amar.

BRUGNOLI/ Julio-Agosto 1982.

NOTA: Después de pensar ésto, sentí una necesidad enorme de ver a la chica del "Klenzo", la encontré en su envase amarillo cromo, pero ahora de ella queda sólo una parte, y esta parte es distinta: menos golosa, más rubia, más estereotipada, más controlada. Ahora toda su proposición, su acertijo, está cercenada por un límite circular, un corte ciánico continuo regularmente equidistante del centro, marcado por un compás que se clava en su yugular (el rojo quedó en el detergente).

Chica del Klenzo también tu enigma te fue marginado, también tu límite te mata, presiona tu margen, únite a nosotros chica del "Klenzo".

Brugnoli/ Julio-Agosto 1982.

EUGENIO DITTBORN Y GONZALO MUÑOZ: A PROPOSITO DE LA HISTORIA SENTIMENTAL DE LA PINTURA CHILENA DE GONZALO DIAZ.

EL TEATRO DE LA OPERA (ESCENA)

Dos salas opuestas, separadas por un vestíbulo, doble umbral. La entrada a cada sala está velada —se oculta el cubo de la sala a la mirada desde fuera— clausurada por un velo (las cortinas de la escena). No una tela neutra, simple cortina, opacidad, por el contrario está connotada, nombra el espacio, es la clave de lo que cubre e inaugura. Telas significadas, portadoras de la ezquizofrénica madonna que en el interior desencadenara los procedimientos. Se trata principalmente de una clave legible por diferencia con la que titula la otra sala. Una: **CANCION NACIONAL** y la otra: **NOTAS AL MARGEN**, estructuran, el espacio como jerarquía, cuerpo y borde, centro y marginación. Una metáfora del orden.

Nada más vehicula la dirección en la cual se deba leer, y sólo desde el vestíbulo se puede pensar la diferencia como jerarquía. Al interior de cada sala, al cerrarse la cortina sólo queda la interioridad, ya no será posible mantenerse neutral, traspasar la tela implica perder la lucidez.

El juego con los espacios, las jerarquías falsas, se reproduce constantemente: la historia convencional de la pintura frente a su historia sentimental, la madonna como perdida y como madre, como manchada y como higienista profesional, como ícono y como matriz hueca, Apolo y Dioniso. La mirada total, si la hay, sólo sería posible desde ese espacio vestibular (esde fuera), que es a la vez: el primer espacio, el espacio central y el espacio final. Es decir verdadera matriz de todo espacio, de toda topología posible, y de toda la ópera, cámara de ecos, donde todas las compulsiones y movimientos desatados en la internalidad, quedan girando en el ícono enfrentado a sí mismo, en su cara más resplandeciente, en su mayor perversión.

MADONNA HE PUESTO EN TI MY ACRYLIC ON CANVAS DE BEBE

Una historia de la pintura ch. que remata sus lagunas en la plaza pública que es el cuerpo de la efígie hueca del envase y que desde dentro de toda esa humedad, vamos, Joe, ella es sólo un espejismo, le reviene el alma a la hueca vuelta loca contra el paño verde menta de esta mesa de pocker en que Lito D., Lito Muñoz, Lito Duclos y éste, reinventamos la pintura aquella noche en que te vimos, Punk del Vogue, entrar al salon de la timba perfumada al almizcle, el cabello brillante pegado de lado color mostaza y ese foulard que dejaba en blanco los ojos, mientras brillaba la luna en las grandes mesetas, mientras brillaba la luna en el follaje de las grandes mesetas de aquí.

ESPACIO VESTIBULAR (PLANI-METRIA)

Diferencia entre exterior e interior, adentro y afuera, espacio desde el cual comienza toda internación, no se trata de un espacio accidental, es un lugar construido por un saber. Toda puerta se abre a un espacio vestibular, toda escalera desemboca en él, toda invitación se resuelve allí.

LA MADONNA (PRIMA-DONNA)

Primera mujer, madre y matriz, repetida obsesivamente, modelo del pintor, soporte de sus manchas. Rescatada de su circulación pública como mercancía, ésta es la condición que ahora le permite venir a ser el cuerpo de todos los desarrollos de esta pintura. Reinstalada como la modelo de la tradición pictórica. Separada, dividida, por una parte ícono resplandeciente de la mercancía, con toda la fascinación erótica del brillo que se vende, seducción de escaparate, y por otra, hueco, vaciado, matriz que se niega, se pierde y se entrega a las acometidas pictóricas. Produciendo así por separación, la posibilidad de la compulsión, del gesto, de la mancha, de todo el repertorio del color sobre ella, por ella... reciclaje del parto en el renacimiento temporáneo. Es el disparador de toda la productividad, que de otra forma orbitaria para siempre en su propia culpa.

Ella ha dado lugar, madre metafórica, socorrida, inevitable, para nacer, para desear pintar, para perder el miedo a la pintura. De su pose de madre perdida, por pública, pero santa, por higiénica, podrá venir la posibilidad pose-que-posi-bilita-la-entrada-de pintar. De la entropía que producen sus manchas de pérdida pública unidas a su psicosis higienista, fóbica de manchas (fobia-del-ojo-ciego-que-mira-sin-ver) se producirá tal vez el acceso al goce de la pintura-también como tabla de salvación-anheló del pincel en movimiento (o del dedo) y de la mirada no ciega-ya que así me miráis, miradme al menos.

MADONNA HE PUESTO EN TI EL TREN DE LAS TRES DIEZ A YUMA

- Por una pintura que devuelva al ojo la mirada preginital del ojo ambulante y reinstale como su aparato retórico procedimientos pictóricos caídos en descrédito, vamos, Joe, todo el mundo está escuchando.
- Por una pintura que elabore en su cuerpo lo que falla y naufraga en el ojo provinciano y que entre de lleno al cruce de la quiromancia visual y las pomadas, vamos, Joe, ¿no estarás exagerando?
- Por una pintura de perro sofista, vamos, Joe, has bebido demasiado, déjame sacarte este alfiler vudú que tienes atravesado en la cabeza y vámonos a casa.

MADONNA HE PUESTO EN TI UNA MUECA DE MUJER VENCIDA ME DIJO ES LA VIDA Y NO LA VIMAS

Es en la matriz de Lady Virgen de la Pintura que Lito D. desparrama el ahora de los regalos de entonces a su mami indigo blue, vamos, Joe, ella es sólo una aficionada, mira su modo de vestir, pónle algún color del mostrario de esmalte sintético, ese que hace decir recórcholis a Charlis Ele a medianoche en la Florida mientras escucha a Javier Solís y se planta un escairlata en el labión.

MADONNA HE PUESTO EN TI EL COLOR ZAFIRO DE MI COCKTAIL

Por el paraje malva del desfiladero del Correcaminos, voy tu, el Coyote de 35 milímetros, la lengua bermellón del beso a la Madonna, una diapositiva que Silvio Paredes trajo de Calcutta el mes pasado.

MADONNA HE PUESTO EN TI BAILA CUMIGU COMO SE BAILA NA TRIBU

Con el abrigo de terciopelo verde de Samy Benmayor, vamos, Joe, cúbrante la espalda a la modelo en el follaje salpicado de manchas, como si ella, tú, no anduvieras ya perdida, estragada en los flippers de la pintura y perfumada en tu baño de espuma te juro, cariño no me hagas daño, no me lastimes, ya.

MADONNA HE PUESTO EN TI ME DIJO UNA PEPA DE SALOFENO

Al cara pálida de Petronio Jeremías Marchant bebiéndose en compañía de Joe los últimos sorbos de su guaraná con whisky y esa tremenda camisa de playa no me lo sacas de la cabeza para una pintura new wave ni con un kilo de klenzo.

MADONNA HE PUESTO TODA EN TI COPACABANA

Por ella que Sitting Bull nos arrancó el cuero cabelludo, por ella, paradójica de Revlon, untadas las uñas de esmalte perlescente y tanta mi sed empañando su piel de polyester que fúmate mejor un cigarrillo recostada en el magenta del sofá.

MADONNA HE PUESTO EN TI DIJO M. SORO UN GRAFFITTI DE ROUGE ELIZABETH ARDEN

Una historia de la pintura ch. como epopeya de ornamentar el ícono K., estrellándolo de marcas al glassy, tatuándolo de coa, adornos bluff y glamour spray, vamos, Joe, ella es sólo una ramera, y las sandeces oídas en los pasillos de la escuela de Bellas Artes durante la década del sesenta.

MADONNA HE PUESTO EN TI LA ROJEZ DEL ROJO DE LAS BRIGADAS ROJAS

Si yo te acariciara el corazón y te conociera el púrpura del niño de Yumbel vestido a flechas, si a sor Juana Inés de la Cruz yo te conociera, el precipicio del Hotel Princesa, sus labios carmesí, y en el bermellón de una polaroid yo pudiera llorarle o en un rubí, entonces no te pintaría con curaré el corazón.

MADONNA HE PUESTO EN TI MI GIRO DOLOSO DE CHEQUES

Una historia de la pintura ch. que se declama como el texto del bolero Frenesí, a continuación de un noticiario de la época de oro de la radio, en mi Studebaker y rumbo a Cochabamba en esta tranquila noche de verano de 1944.

MADONNA HE PUESTO EN TI VAMOS JOE MI AMOR DE LA TIMBA

Una historia de la pintura Ch. que instala su carpa en el supermercado de la multitud que a diario te publica, virgen santa, para el restregón de sus sanitarios y la extremaunción de sus manchas.

MADONNA HE PUESTO EN TI LAS NIEVES DEL TIEMPO PLATEARON MI SIEN

- Para esta pintura monumental sobre polyester ayer elegí del mostrario de esmaltes perlescentes para uñas de Pamela Grant, el color arabesque, el color souvenir y el color desirée.
- Hoy cambié el color arabesque por gipsy y el color desirée por intermezzo.
- Vamos, Joe, no me platiques y deja ya esa bagatela.

EL RESCATE DE LA PINTURA (PARA QUE LAS CORTINAS NO SE CIERREN SOBRE NUESTRA OBSCURIDAD

Para que las luces sigan brillando, la carta de colores del esmalte sintético es su carta de seducción su gran salvoconducto para los asaltos sucesivos a la matriz la dibujada figura que se reinventa, representación simulada para conjurar para que la tribu la mire de frente.

Y así nos dará el color, nos dará la vista, traerá las formaciones al ojo, el doble ojo que ve.

Doble que permita la entrada en la madre de la pintura como el pincel en el color —gesto que rodea— (más allá de la superficie tensada -piel-papel-tela) más allá del himen, pintar el movimiento de nuestro rescate.

LAS VISIONES (PARA SABER VER)

Salvación de las manchas, por el doble invocado que se acerca
Alejando el riesgo de quedar ciego (como el que nos dijo que la gran prohibición frente a los ojos está). La práctica del hueco será la profilaxis como pintar su representación, evadida, con la mano porque se es un impostor en esta escena. La modelo nos está copiando ella nunca dijo nada fue la madre de los pintores, que pintaron su verdadera ausencia, temerosos porque eran los guardianes de nuestros ojos ojos claros, serenos. . .

MADONNA HE PUESTO EN TI EL OJO PORQUE EN TI HE PUESTO LA BALA

Una historia de la pintura ch. que husmea, basta, Joe, entre las bambalinas de la pintura ch., en el patio trasero de sus quintas de recreo, ese rosa mediatinta cálido y que la pone manos arriba durante sus preparativos, en medio de la prédica de sus preceptos y la sorprende desprevenida rumbo al taller al que no termina nunca de llegar.

MADONNA HE PUESTO EN TI UN TRANVIA LLAMADO DESEO

Una historia de la pintura ch. escrita en el vacío de la horma del cuerpo al por mayor de una criada sublime, adornada de todos los colores que vayan quedando en el borde de la paleta de Guillermo Arredondo Galleguillos, ese calipso mil y reflejado en la piscina de la mansión que aquel verano arrendamos en Miami, Carlitos Flores del Pino y este cuervo, para grabar las tomas que nos faltaban en este video de 30 minutos, 3/4 de pulgada, color, vamos, Joe, Johnny Downey es Johnny Downey.

MADONNA HE PUESTO EN TI AQUELLOS OJOS DRAMATIZADOS CON RIMEL

Ese matiz como labio que yo te decía y que sombrea tu cara, ese rosa mediatinta cálido. Vean como lo vuelvo para depositarlos sobre la piel de mis 1.800 años de momia nazca.

LA HISTORIA DE AMOR (ARGUMENTOS)

Desplazar en el gesto de pintar, el punto de vista histórico de ese gesto, para siempre, a su sentimentalidad, es decir a su propio fetiche. Tal vez movimiento para recuperar una pose perdida-pintada-frente a la perdida que instituyó la historia, al privilegiar lo inteligible por histórico. Lo sentimental sería la simulación sin fondo de la historia, la historieta de amor, la desinteligencia, asumir una pose que por no creer en la historia, cree en historietas. El movimiento, necesariamente es así de poco claro, entre la gran hist. de la pint. y la historieta de la gran p. sólo hay una pequeña diferencia en la intensidad del deseo. Como la diferencia entre las dos salas de la exposición. Y si lo que se juega, es siempre de nuevo el deseo, así resolver esta historia como la historia de un deseo, siempre replanteado, producido constantemente como la falla, el accidente o la ausencia que desencadena su gestualidad para dejar huellas (sus manchas, sus goteados, sus trazos). Y así dar curso a una práctica de esas huellas, que no tenga otro origen, otra argumentación. Un papel residual sin mayor justificación-al final lo concreto es que se habrá desarrollado una práctica de la pintura. Correspondiendo a su vocación mímica, simuladora, cosmética, la pintura realizará un tejido en torno al sexo de su matriz, las zonas erógenas serán desplazadas, por sublimación, por perversión —la perversión de mostrarlo todo—, por discursos. En todo caso serán puestas en escena, hipostasiadas productivamente, ocultadas o maquilladas, y éste será un punto de encuentro entre dos historias: la de la pintura y la de la sexualidad, que proceden por mecanismos de ocultación -mostración, que tienden a producir una economía de esta cosa que jamás accederá al discurso.

MADONNA HE PUESTO EN TI TU APARIENCIA A TRAVES DE MI MENTA FRAPE

Posando a la oferta de sí misma con en la mano izquierda ella misma teniéndose a sí misma en la mano: Ah y la diestra enguantada de hule para immaculártelo el bidé, pulírtela la cantora y el excusado, Joe, dejártelo pero lívido: La historia de la pintura ch. como los sucesivos cambios de envase de un poderoso detergente visual.

Más allá, se trata de acabar por exceso de historieta, con toda otra historia, y lograr conformar la espesura del gesto pictórico desde una escena, donde se ha perdido la inocencia de todo discurso de la buena o mala conciencia para que nazca la cosa sin mediaciones.

DESPISTE DEL EPILOGO (LA CAIDA TRAS BAMBALINAS)

En pleno territorio de la avanzada artística, el autor desarrolla un acto de despistaje. Desde su tríptico: LOS HIJOS DE LA DICHA (exhibido a finales del año 80 en el concurso de la Colocadora Nacional de Valores), lo venía haciendo consigo mismo. Ahora a diálogo abierto, promiscuo, desnudo, con la Madonna de la hist. de la pint. ch. extiende un texto cuyo lugar común es su reciente aparición en el discurso analítico, como aspiración rupturista. La cita es aquí casi el guiño de ojos, no se trata de proponer otros textos, sino de entonar el mismo de determinada forma. La primariedad del salto del operático, es sólo su complejidad de guerra, retomar las formas de: **CORTINA DE HUMO (ELLA) PARA FILOSO FAR CON EL MARTILLO**, la desidia que descoloca, el color como retórica afásica, “hacer padecer la obra”, exponer la plomada y el nivel para empezar por el principio y llegar necesariamente al formato de aquello que nos forma, continuamente: la cinta de la producción, cinta transportadora-transformadora, de la mercancía, del valor, del gesto, de la impulsión, para desembocar en el escapate, desde donde la vigencia socio-cultural de la práctica específica se revela como el fetiche que es. Y uno se pregunta tonta o triunfalmente por, “la inserción en la totalidad social”, mami.



Gabriela Mistral llegando a México como huésped de honor del Gobierno.

INTERSECCION

Un ejercicio imaginario: tirar líneas desde cada uno de estos íconos: ver qué espacio imaginario se va delimitando con las intersecciones de esas líneas. Configurar el lugar del "punctum", según el Barthes citado por Roser Bru en su dibujo de Miguel Hernández —aquello, "lo que me hiera", que es común a las diversas imágenes. Pensar que en los puntos de intersección está el ojo de Roser Bru, inventándose o descubriéndose o haciéndose: la mirada que se escoge en esta serie de identificaciones, la mirada que se oculta y se entrega en sus elecciones.

Varios son los puntos en que hay intersección. Algunos tienen relación con obras anteriores de Roser Bru: la tensión entre la fotografía, por una parte, y la pintura y el dibujo, por otra, en que estos últimos se resuelven en un trabajo reiterativo y configurativo, propio de la memoria, ajeno al testimonio de la foto; la tensión —manifiesta en las series, en los dípticos— entre huella y borradura, entre memoria y muerte; la tensión de una memoria que —más allá de los límites de la vida privada— extiende sus operaciones a un ámbito colectivo, desplegando sus imágenes en torno a hechos sociales traumáticos. Ahora, en esta exposición, surge con mayor claridad otro punto de intersección: el que se da entre la pintura y el dibujo y la palabra escrita. Como en uno de los dibujos de Vallejo, las palabras pueden estar presentes. Pero más suelen estar implícitas —todos los personajes de la serie escribieron, y la multiplicación y diferenciación de sus imágenes responde también a ese hecho. Como si las lecturas de sus textos se superpusieran a los testimonios fotográficos, y como si la pintura y el dibujo se instala-

ran en el espacio de esa superposición: en el hueco abierto por la extrañeza, la distancia o la fascinación que esa situación puede provocar la foto. En el hueco abierto por lo que se podría llamar el *punctum*, esta vez un *punctum* en el que entran, como determinante, las lecturas.

ICONOGRAFIA

En la repetición de las caras de ciertos personajes —Kafka, Ana Frank, Violeta Parra, Gabriela Mistral, y ahora Virginia Woolf, Vallejo, Hernández— un afán al que apunta la palabra "animita", el cromo iluminado de Santa Rosa de Lima, las cintitas tricolores, las banderas: la iconografía de una veneración, ironizada en la inclusión de sus elementos más obvios y gastados, pero también recuperada, en la repetición con variaciones de las mismas figuras ejemplares, en la inclusión en el retrato de claves simbólicas relativas a sus historias, como ciertas imágenes de santos; en la reunión —en el espacio de la pintura— de lo que la foto instantánea no puede incluir, que es el fluir del tiempo y el sentido de una historia. Actitud de conservación, de homenaje; actitud también didáctica, de narración implícita, de alusión a hechos que se suponen conocidos de estas "vidas ejemplares". Nuevos íconos. Íconos que incorporan el rechazo de otros íconos más convencionales, un ademán de sustitución de la imagen comúnmente ofrecida, o de la fotográfica, que quedan marcadas como insuficientes. "Retratos de lo que no es", para los que la fotografía puede ser punto de partida, pero que se le superponen, en una relación tensa que a veces es de repaso, a veces de cancelación, a veces de celebración.

LA MUERTE Y EL MARCO

En las pinturas que citan a Velázquez, una curiosa dimensión del retrato: un retrato enmarcado, tras la figura de Margarita, invade con las manos el espacio del retrato de Margarita. Hay un cuadro dentro de un cuadro; pero el primero se extralimita, sale de su marco: sus manos se ponen sobre los hombros de la hija, en un gesto que podría ser de protección ("viene de las maternidades", dice Roser Bru) pero se percibe también como aprisionamiento. La vida (del cuadro) restringida por la muerte (del cuadro dentro del cuadro). En otro, del marco interior salen hilos que se comunican con la figura en primer plano, sugiriendo en algo un títtere. No sé si será muy extemporáneo hablar de la pervivencia de la muerte en la vida; de la pervivencia de lo anterior en lo presente. Y esto añade una dimensión curiosa a la reflexión sobre iconografía. La imagen como antecedente, pero también como rémora. Los íconos y la doble relación con el pasado. La veneración y la ambigüedad, su doble filo.

Tal vez en esa línea se pueda incluir también el rechazo de estas imágenes a los marcos: las telas se clavetean contra una superficie, con algo de pieles de seres vivos, puestas a secar. Y la inquietud que las imágenes introducen en el ícono —pienso principalmente en las imágenes de Gabriela Mistral, en que la foto es sustituida, tachada, invalidada, por su carácter aprisionante— recoge algo de la urgencia de este trabajo. Trabajo de conservación, pero también de recuperación, de corrección, de proposición.

PARA ROSER.

Estoy en un estado de ánimo en que el acto de escribir es incompatible con la jerga teórica, más parecido a las ganas que al esfuerzo por dar, conceptualmente, en el clavo. Como siempre me ha gustado la pintura de Roser Bru, espero colmar tres carillas de eso sobre lo que, como se repite erróneamente, "no hay nada escrito". La Crítica de la razón pura (que incluye, es claro, una crítica del gusto) existe, por ejemplo, como materia de gustos. Todo lo que ventila en España —escribió por su parte Winston Churchill— no vale la vida un marinero inglés". Palabras que retiene Roser Bru, la catalana y la chilena, con sagacidad, en una de sus volátiles pero lapidarias escripturas antiliterarescas: homenaje a un premio Nobel de literatura.

A otra cosa: celebros que Roser no sea ni más ni menos que pintora y dibujante. Las fotografías y fotocopias de fotografías, amén de la iconografía kitsch incorporada a la tela, el propio pelo, la gasa, el scotch, la cinta engomada, el ribete tricolor, etc., efectos de realidad, índices de mortalidad, no emiten ni "superan" el trabajo en que se impone el acuerdo virtuoso del ojo y de la mano. Manufactura, ojifatura más cerca del arte tradicional que del arte en el período de su reproducción técnica y en la proximidad de la muerte del arte.

La preocupación de Roser por la fotografía quizá no sea un impuesto que pague a la moda importada a Chile desde hace algunos años —y esa frivolidad podría permitírsela—, pero tampoco es algo que se encuentre intrínsecamente incorporado a su pintura. Quizá para ella la fotografía es uno de los vehículos de la iconografía y el otro, según el mismo orden, la pintura misma. Esto ¿no es algo diferente a lograr la superación del medio fotográfico incorporado a la pintura y desde ella, como lo sigue haciendo el hiperrealismo por ejemplo, el increíble Charles Close?

Si lo que quiere Roser es materializar tales o cuales fantasmas contemporáneos de la cámara, para hacer de ellos sus mitologías, lo inevitable es que busque a esos "imágenes" en el material fotográfico existente. La máquina fotográfica, y no un pintor, realizó el fantasma de Miguel Hernández rapado en su prisión, poco antes de morir. Nadie recuerda un buen retrato ni pintado ni esculpido de la Gabriela Mistral (salvo uno, del maestro Juan F. González, que no se pa-

rece a nadie, y los insignificantes monumentos retóricos a la poeta). El recuerdo de la guerra civil española es ya fotografía: la del célebre miliciano que cae (¿en Andalucía?) captado por Robert Capa en 1936. No se puede pensar en Kafka y Milena sin pasar por el álbum fotográfico. Pero la misma fijación con las imágenes preconstituídas que preceden al acto de repetirlas de otra manera, con el lápiz y el pincel, pasa de las fotos a los museos y a los libros de pintura.

Habría una pictogenia, precedente de la fotogenia y punto de conjunción de ambos medios, por el que son constantemente contemporáneos entre sí. Roser pinta lo fotografiado y lo pintado allí donde encuentra esa propiedad común, particularmente el género del retrato. En otra serie pictogenizó los retratos funerarios egipcioromanos de El Fayum (que "se tomaban" a la encaústica, y sellados). En la serie que ahora presenta reitera los personajes de Velázquez: Felipe IV, su futura nuera y actual esposa Mariana de Austria (una señorita empolvada, triste, coloreteada y fruncida), la hija de ambos, infanta Margarita —esa preciosura— y el monstruoso niño de Vallecas: bufón, súcubo de ese asfixiante nudo de parentescos.

La amorosa pintura de Bru ronda misterios dolorosos que constelan el sexo, el corazón y la cabeza, trinidad de esa pinacoteca. La sugestión de un incesto metafórico y el decreto-ley de la filiación soberana hace de la cara de Felipe IV un horror. Kafka y Milena —la pareja por correspondencia, que no fue— posan para Roser, desposados por la pintora en un espacio fantasmal: el cuadro. Santa Ursula, obra de Carpaccio, por no casarse con el prometido que sus padres le destinaron fue embarcada por ellos en un barco que haría un viaje interminable: Vuelve a pintarla Bru, según el modelo del pintor. De otros artistas de la misma escuela toma historias que narrará a su modo. Así, por ejemplo, de "Efectos del buen y del mal gobierno" de Ambrogio Lorenzetti, proviene el díptico "La mesa puesta Chile 1982" y "El derrumbe de la mesa". Moira —la fatalidad—, carta que siempre gana, es la musa de esa mesa tan pronto puesta como derrumbada. Lo que no fue es la realidad del deseo en la irrealidad declarada de la pintura-pintura.

Roser ha insistido ahora en el animismo, algo que para mi malestar está cerca de la sacralización y de la mitología. Mejor sería hablar de animatismo: la conversión de un cuadro en "animata", sagrario o relicario de ciertas figuras femeninas vistas por una feminista en este punto, felizmente, desaprensiva: Virginia Woolf, Gabriela Mistral, Edith Piaf, Violeta Parra, esas muertas punzantes, fotogénicas, pasto de los olvidos y las memorias.

Cómo pinta Roser Bru es cosa que dejo para unas líneas suspensivas. Ha pintado tan abundante e insistentemente que lo hace con una mano de ángel (pegado al ojo de la cerradura del infierno), con una especie de rara felicidad. El artesano que explora las posibilidades de su material y de esas aperturas y limitaciones produce, sin imposiciones preconcebidas, según el orden de su técnica. No puede hacerlo virtualmente todo como un artista, pero me interesan los pintores que tienen algo o mucho de artesanos y Roser es un caso. Para no demorarse porque su fuerte es la animación, se sirve del acrílico y del pincel ancho para las grandes zonas abocetadas. Sus terminaciones, en los puntos claves del papel o la tela, son también —cuando así lo requiere— finas y exactas imprecisiones: lo que a un texto son la polisemia y la ambigüedad.

No propongo a Roser como un desiderátum de lo moderno ni como un caso que interese porque lo ponga todo en duda en relación a sus formas y medios de producción visual. Ni como alguien que impacte por dar cuenta de una situación, artísticamente, del modo más preciso. Propongo a Roser como una estupenda pintora de su generación, menos aventurada que decantada, más acrónica que histórica por razones extrapictóricas. Le sentaría bien incluso ponerse de moda si la moda, en pintura, no fuera aquí la fallida y ya fallada especulación del arte como un negocio que consiste en sobrevalorar inflacionariamente los supuestos maestros del pasado, supuestamente glorias nacionales (me dicen que la racha pasó). Propongo a Roser como un acertijo de la femineidad —no del feminismo que es tan transparente— ¿Se podrá decir esa propiedad? ¿En qué consiste? ¿Qué signos emite? ¿De qué significaciones dispone? Ella salta a la vista de las pinturas de Roser. Formalizarla teóricamente es otro cantar.

Enrique Lihn

23 de julio, 1982

... una en- | ... compañero de cárcel de

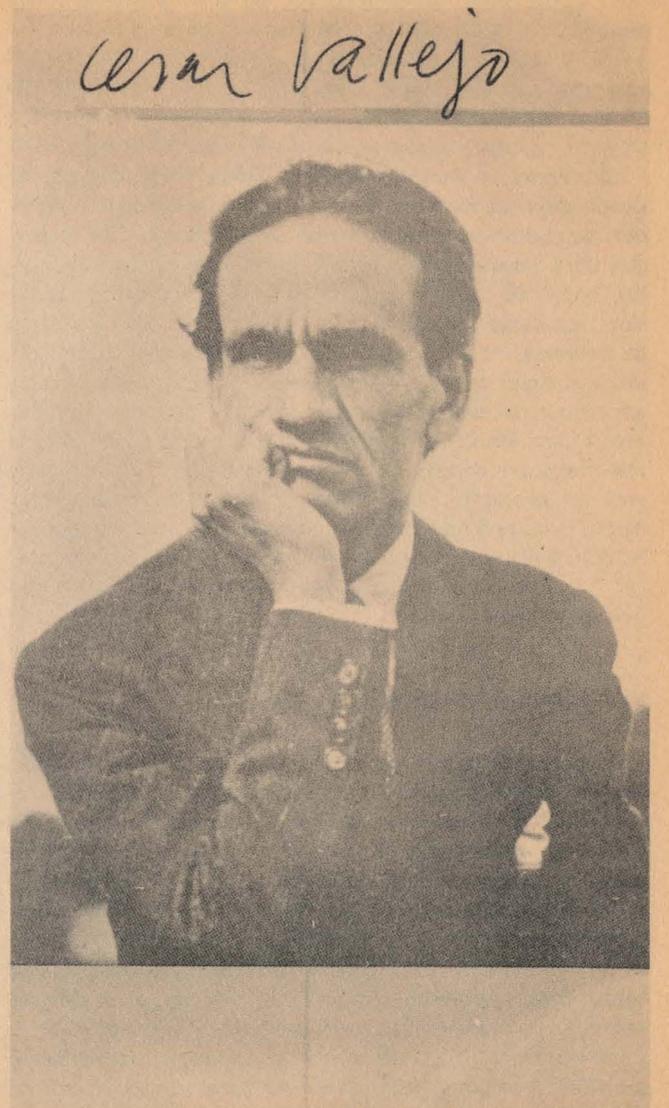


La última fotografía de Miguel Hernández, en la cárcel.

E
h
p
s
a
c
i
v
i
c
a
m
d
a
c
f
e
s
d
m
2
d
h
p
s
i



Gabriela Mistral



Cesar Vallejo

LA NOVENA SINFONIA DE GUSTAV MAHLER.

PRIMER MOVIMIENTO

Escribo este texto, te escribo hoy, en el espacio que me deja esa curiosidad: no viniste. Texto sobre una visión, desde la pintura y como pintura, de la escritura, del acto de escribir, momento del trabajo de Roser Bru. Texto que escribo escuchando por segunda vez consecutiva la Novena Sinfonía —la importante, la de Mahler (esas palabras de Schoenberg: la Novena sólo pudo escribirla un hombre próximo a su fin).

Visión de Roser Bru: escritores en Unidad Dual con su juventud o con esa parte de ellos mismos que ellos llaman sus amores, que ellos sienten como sus temores. Escritores en Unidad Dual con su pasado, con su muerte, marcando en esa relación la relación entre tener que escribir y tener que morir. ¡Maravilla del trabajo inconsciente! Gabriela Mistral: un díptico es, sin duda alguna, el **Arbol Muerto**. Gabriela como árbol-Cristo (como madre originaria, por tanto) “da al pasajero su atroz blasfemia y su visión amarga”: la pérdida del reino de los bosques, del reino de las madres. Otro díptico es, sin duda alguna tampoco, los **Sonetos de la Muerte y el Ultimo Arbol**. En unidad: Gabriela cuando joven, vocación de madre-muerte que recibe al amado, y Gabriela, al final, como árbol-Göethe, en la cruz de Göethe, cruz que como madre recibe, ella, a los hijos que en ella mueren y se transforman: **Stirb und Werd**. Así, del árbol-Cristo al árbol-Göethe, de árbol a árbol, de madre a madre, Gabriela Mistral, su poema **Ultimo Arbol**, repitiendo como verdad final de su vida a Göethe, pareciera disponer de la verdad de la escritura en la visión de la escritura de Roser Bru.

¿Göethe, la verdad? ¿Esto es lo que nos enseña la visión de Roser Bru? Así, al parecer. Pero, sin embargo, ¿qué pasa con Kafka en los dípticos de Roser Bru — Kafka que rompe la Unidad Dual con Milena a que esos dípticos quisieran forzarlo? ¿Dice acaso Kafka otra relación de la escritura con la muerte que la relación establecida por Göethe y, con él, el humanismo clásico occidental-cristiano? ¿Cuál es la relación de Kafka con la muerte?

Termino esta frase y termina el Primer Movimiento. Respiro casi con alivio. La muerte estaba casi demasiado presente; pero aquí, en Mahler, se trata sólo de un momento, de un movimiento, en la estructura de una sinfonía. Al contrario, la búsqueda de un presente absolutamente presente o, lo que es lo mismo, de una ausencia pura, es el duro destino que se ha impuesto a sí mismo el hombre. ¿Renunciaremos alguna vez a buscar el sentido, la presencia o la ausencia?, ¿Qué puede ser aquello que no es ni presencia ni ausencia?

SEGUNDO MOVIMIENTO

Comienza, e inmediatamente pienso en tu cuerpo, no puedo dejar de hacerlo. Te lo he dicho, terminé por entender: tu cuerpo es absolutamente in-significante. Tú te arreglas para desarmar todo orden simbólico; eres esto o aquello, como tú quieres, cuando quieres; rompes toda previsión, esperanza o seguridad. Y cuando tu cuerpo se tiende, se extiende, ni angustia ni emoción, nada que simbolizar; ajena al significado, ajena al sentido, no te entregas ni rehusas entregarte; sin dominación, ni activa ni pasiva —funcionas. Y también lo sabes: no te conozco, no sé quién eres, no me preocupa conocerte. Porque sin pasado y sin futuro, eres sin presente; nunca presente, nunca ausente, simplemente: **vienes o no vienes**. Acontecimiento absoluto porque nada lo prepara, nunca te ofenderé con esa palabra que obliga: “te quiero”. Y si escribo tu nombre aquí, Poli, es porque no te llamas así.

TERCER MOVIMIENTO

Constituido como una serie estratificada de símbolos, el hombre es todo entero símbolo. Pero para entender ésta su constitución es necesario rechazar la concepción cosista del símbolo: por ejemplo, una cosa, la serpiente, simboliza otra cosa, el sexo masculino. En realidad, el símbolo opera, es un nuevo funcionamiento que se establece superando situaciones inconciliables. “La operación simbólica, substitutiva de dos funcionamientos igualmente imposibles, engendra un tercer funcionamiento, simbólico en relación a los dos primeros y resolutorio del conflicto” (N. Abraham). Así, la serpiente es el objeto del deseo prohibido, su afirmación y, al mismo tiempo, como molestia o temor, la aceptación de

la prohibición. De modo tal que simbolizar no es un modo particular de funcionamiento, sino, al contrario, todo funcionamiento es producto de un simbolizar. Pero, precisamente porque lo simbolizado es símbolo de algo simbolizado antes, debe existir un símbolo primero, un archi-símbolo en relación a un archi-acontecimiento: como tal se puede postular el abandono, el ser huérfano, la angustia originaria (Hermann, Abraham). Pero, si somos símbolos, el exceso de angustia lleva a un exceso de simbolización, lleva a buscar símbolos absolutos: un Ser Supremo, la Humanidad, el ser persona, los valores eternos del espíritu o, más modestamente, “alguien por quien vivir” —la angustia no tiene fin. Pero, sin fin, la angustia puede tener un colmo, el colmo del simbolizar, lo que colma al simbolizar. Dos formas de este colmo. Una, dejar de sobre-simbolizar, retroceder con el cuerpo en las simbolizaciones: el cuerpo in-significante; la otra, la escritura como descripción de las simbolizaciones ya efectuadas (por ejemplo, Gabriela Mistral describiendo las simbolizaciones más arcaicas: árboles, fuegos, abandonos) o la escritura como escritura de los actos de simbolizar (ejemplo supremo, Kafka).

CUARTO MOVIMIENTO

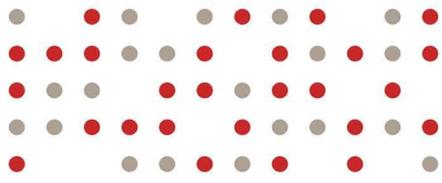
Insistamos: ¿Göethe la verdad de la visión de la escritura de Roser Bru? Pero, como dijimos, Kafka rompe, escapa, sobre todo en un cuadro que todos reconocerán, a la Unidad Dual con Milena, a esa imposición feminista, humanista, de Roser Bru, Celestina aquí de esa Unidad Dual que no fue. ¿Qué significa esta fractura de la visión de la escritura y la muerte, fractura inscrita en esa misma visión —pues Roser Bru sabe muy bien, lo sabe su pintura, que la unión de Kafka con Milena no sólo no fue o no pudo ser, sino que debía

no ser para que Kafka escribiera? ¿Qué nos enseña esa fractura? Escapando a esa imposición, la autenticidad de su precoz vocación de cadáver en su foto de 1923-4, Kafka marca con su escritura, como su escritura —una escritura sin comienzo ni fin, sin presencia ni ausencia, como puro **venir o no venir** — que la verdad no es y que la relación entre la escritura y la muerte es otra que la establecida por la tradición humanista. Pues si obviamente sin la muerte no se escribiría, sin embargo, no se escribe para asumir la muerte, para vencerla, para darle un sentido o para dejar a los otros hombres un testimonio, una huella, de una personalidad o de una época, de una lucha o de un sufrimiento. (Se entenderá: una personalidad, un hecho histórico, un dolor, las luchas históricas están, pueden estar, en una escritura, pero jamás estarán como presencia). Pensada como testimonio la escritura es cosa de aficionados o error sobre sí mismo, sólo la ideología, de un creador auténtico. Porque la muerte existe, se escribe sólo para escribir, se escribe porque el lenguaje existe. “Toda obra —escribe Levinas comentando a Blanchot— es tanto más perfectamente obra cuanto su autor sólo cuenta como sirviendo a un orden anónimo”. Así, Kafka no es Franz Kafka, sino K. y “Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...”, tal vez la frase más perfecta del idioma francés, es la muerte de esa singularidad para nosotros, que no lo conocimos, insignificante, Paul Valéry.

Termina en este momento la Novena Sinfonía y termina también mi fábula sobre la visión de la escritura de Roser Bru. Pienso en Kafka y pienso en tu cuerpo extendido, y pienso que es lo mismo leer al uno o recorrer el otro, su común in-significancia. Supongo, espero, haber comprendido la fractura de la visión de Roser Bru. En todo caso, con absoluta seguridad, mañana, algo, un acontecimiento, sucederá: **tú vendrás o no vendrás**.

Patricio Marchant





CENTRO CULTURAL
PALACIO
LA MONEDA

**CENTRO DE
DOCUMENTACIÓN
ARTES VISUALES**

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción parcial y/o total. Conforme a la Ley N°17.336 sobre Propiedad Intelectual en Chile.