

pablo oyarzún

el rabo del ojo

UNIVERSIDAD
ARCIS

ARTES VISUALES
CONATOS

TRANCHES DE VUE¹

Sin atender a la actualidad de los conflictos y a la urgencia de las discusiones, ¿quedará todavía un ápice de sentido y de uso para la palabra “presente”?

Porque tal vez ésta sea una de las preguntas que trabajan sigilosamente a las telas de estas muestra. Telas que vienen a posarse en un presente ya copado, ocupado, distendido entre extremos y fuerzas cuya pertinencia parece garantida. Telas, entonces, que al ponerse en ese presente como lo que éste mismo excluye, por impertinente, por discrónico, vienen tal vez a hacernos el presente de otro presente. (En esto se juegan).

Cierta idea del don late quizás en ellas.

¿Cómo medir lo que el arte nos presenta, lo que presenta como arte? Pregunta vieja, insípida de tan resabida. (Los fantasmas más o menos ominosos de la norma y del gusto, de la belleza o de la expresión, se agazapan en su fondo, tornándola acaso en pregunta retórica.) Pero vigente, si aún se quisiera porfiar en llamar arte aquello que comienza precisamente en ese impreciso punto donde callan los discursos que lo nombran, que lo explican.

Imaginemos que una medida fuese ésta: se prueba el arte, en su obra, al darnos en trance de nombrar nosotros lo que se nos muestra y su mostrarse, el presente de una relación nueva con las palabras que lo nombran. No que las palabras lo apresen, que exhaustivamente nombren su obra con su nombre propio; sino que, desde el rigor de su innominable, la obra de arte nos restituye a un cierto entendido con las palabras —unas pocas—, a un entendimiento con ellas, nos restituyen las palabras —esas pocas— a nosotros, y nos restituyen a nosotros —un poco— a las palabras.

¹ Con este título, “tajadas de vista”, el autor, además de justificar escasamente lo fragmentario de su escrito, parece querer aludir a una frase que fue en cierto modo divisa del impresionismo: “*tranche de vie*”, “pedazo de vida”. Demás está decir que el uso del francés es reproable por su pedantería, y la elección de la frase, por lo especializado de su referencia. (N. del E.)

De las palabras, ésta: apenas.

Que las telas, acaso, muestran el apenas de un encuentro: de pintura, tema, gesto y ojo.

Y que lo muestran de doble modo; ya en lo mirable de los cromos, debido a las calladas luchas de donde advienen hasta el estado, aquí, de subitánea concordia, en la visualidad de la cosa. Ya en el castigo de esas telas negras que, de menesterosas, son duras de mirar, que se las miras a duras penas, como en una exigencia de sostener la mirada de quien, atónito, nos mira.

Telas que nos miran mirarlas.

Que nos devuelven la mirada.

Son éstas telas de la restitución. Las cosas a las cosas: restituidas a su comparecer precario; la mirada a la mirada: sin celo perceptivo, de propiedad, ¿de qué, al fin? Y la pintura a la pintura: equilibrio frágil.

(El apenas de este encuentro es todo lo que se da en un presente, como presente; y todo presente es precario, mas, debido a que es precario, también es promesa. Don que se da como promesa y prenda de otro don, del Don mayor, que no se da, sino —si no— se acepta.)

Si algo, estas telas dicen: la precariedad es la sustancia de las cosas; pero las cosas, desde lo endeble de su pose, dicen, si dicen algo: es precaria la pintura.

Un gesto, apenas, un gesto de vida.

Abril de 1985

A PROPÓSITO

Ésta es la segunda muestra de Fresard, Hernández, Langlois y Miranda en lo que va corrido del año. A principios de éste, en enero, habían expuesto, casi privadamente, en la Galería Bucci. Ambas muestras están vinculadas a su aprendizaje artístico en el Instituto Superior de Arte y Ciencias Sociales (ARCIS) y tienen uno de sus sentidos en proclamar —ante los asistentes y quizá sobre todo para sí mismos— las primicias de una independencia creativa.

Hay, sí, un rasgo importante que diferencia a ésta de la primera. En aquélla los trabajos fueron expuestos en recintos separados. Aquí han debido comparecer en un mismo espacio físico. Esto trae consigo una dificultad que —lo menciono sin absoluta certidumbre, pues sólo conozco parcialmente las obras y no he podido más que adivinar a qué podría parecerse su presencia conjunta—, una dificultad, digo, que no sería posible soslayar. Creo que falta en el *proyecto* de esta muestra una reflexión sobre su unidad: dicha falta se hace quizá más palpable si se considera el carácter de *grupo* que, sugerido por la primera, esta segunda aparición acentúa. Pues precisamente una noción como ésa, la de “grupo”, no parece aplicable aquí sin incurrir en una fuerte equívocidad o en un juego de palabras: al menos a primera vista. Ellos mismos lo confiesan: no saben si son un grupo, si algo sólido los une en términos productivos, más allá de su coincidencia en la primera promoción de la carrera de Bellas Artes de ARCIS, de los vínculos de amistad, de la participación en parecidos asuntos y experiencia y parecidas precariedades de recursos y sitios; no se saben como productores que converjan en una mismas intenciones programáticas. El ir juntos en la muestra, puede decirse, tiene un primer interés tentativo: averiguar, pro la vía de las consecuencias, lo que no fue pensado como antecedente.

Esto vuelve tan decidora como impredecible —en correspondiente medida— la recepción que les sea deparada a los trabajos en cuestión. ¿Tiene que ver esto con cierta inseguridad que acaso sea inherente al aprendizaje, una timidez de discípulo, que delega en el profesor (aquí mezclado con el público, como mirada ajena) el juicio, el elogio o la censura? Habría, pues, un sentido en que la exposición incide en una cuestión de *enseñanza*, que no los concierne a ellos únicamente, como es obvio, sino también a sus mentores. En lo que a ellos atañe de manera inmediata, habrá que ver si lo que exhiben cae más del lado del ejercicio o si se inclina del costado de la obra, extremos a los que esa cuestión viva de enseñanza mantiene vigente y refuerza. Pero, como quiera que fuese, no es éste el lugar para

debatirla. Aunque sí se podría apuntar por lo menos ese curioso interregno en que cabe hallarlos, cual más, cual menos, a estos productores jóvenes: a distancia media de la patografía ondera más perceptible de sus coetáneos directos y del trabajo en la obsesión de la serie y del concepto de sus mayores en la “avanzada”, a medias aguas entre la vuelta a la pintura y la crítica del cuadro. Se trata de algo así como una doble pertenencia, que ellos no desmienten, la que el marco y la atmósfera de su edad cronológica les marca, la que les impone el tipo de formación que han recibido, administrada mayoritariamente por nombres que militan en la “avanzada” susodicha.

Tal vez sea ello razón del modo en que los cuatro comparecen, el modo según el cual me parece que ellos se presentan. Esta pandilla, a diferencia de otras, no provoca, no se exhibe —a pesar de más de alguna apariencia— erizada de armas desafiantes o, sin más, agresivas, no impone ni dispone, simplemente pregunta. y esto más con la mirada que con palabras.

Observada desde aquí, la ausencia de un proyecto común en ellos es, si yo no yerro, honestidad pura en cierto sentido, fragilidad en otro (cuando no en el mismo). Es cosa honesta, eso sí, y acaso, aun más, prometedora, a condición de que lo frágil se sostenga —y esto demanda, de modo paradójico, una entereza que a nadie se le da en bandeja—. Esto ya nos habla de asuntos ulteriores, y sin duda que por aquí pasa hartos de la aventura que la exposición entraña, ya sea que uno considere a sus autores colectiva o individualmente. Este procurarse, aun si fuese con toda soltura, responsabilidades y exigencias que luego habrá que asumir y no vadear, es, a lo que veo, una de las principales consecuencias que a ellos concierne extraer de aquí.

En todo caso, la referida ausencia plantea —ahora— la pregunta por la *necesidad* de la muestra. Supongo que esta cuestión se habrá retratado con insistencia en el montaje. Supongo, aun más, que esa cuestión —con su efecto horadante, dado que la respuesta no ha sido premeditada— va a traer consigo una secuela que es acaso inversa al ideal colectivo de la muestra: va a subrayar las diferencias entre los expositores. Tanto, que para quienes —escasos— hayan conocido la primera, la de enero, resultará más fácil, más natural, la lectura evolutiva de cada uno, que no la mirada sincrónica sobre el conjunto de los cuatro, en este momento.

Y a propósito de esto, cabría consignar como notas unas breves observaciones particulares.

Si arriba hablaba de una alternativa entre el ejercicio y la obra, con todos los

grados intermedios y sutilezas críticas que uno quiera infiltrar en ella, es hacia este último polo, creo, que se inclina claramente el trabajo de Pablo Langlois, que se acusa entre todos como el más sólido, el más madurado. La reflexiva continuidad de indagación en el problema plástico es, con certeza, lo que posibilita este afianzamiento. Langlois, en efecto, reedita el *concepto* de su muestra anterior. Sin embargo, el formato, la factura, -en parte- la disposición y en cierto modo, también los motivos son diferentes: hay que decir que la diferencia ha resultado beneficiosa en un grado que merece un énfasis. Consiste este beneficio, a un tiempo, en una rigurosidad de ejecución y una economía de asuntos y medios y gestos que agudiza la tensión entre la mecánica de la serie y la errancia de la manualidad: doble condición productiva en la que Langlois labora con insistencia. Desde allí obtiene él lo que aprecio como un verdadero sello suyo, a saber, un acotado, concentrado y convenientemente sórdido efecto de *lujo* visual.

Con el trabajo de Jacqueline Fresard parece ocurrir algo más o menos inverso a lo que señalaba sobre Langlois. También ella prosigue su búsqueda: lo que anteriormente enseñó resumía con atendible precisión el parco discurso de la moda (una ya revenida) en los *figurines* y la domesticidad del mantel plástico de cocina, dando lugar a lo que podríamos llamar una discreta crítica feminista de los signos. En esta ocasión percibo un determinado retroceso. El traspaso de la modernidad técnica del estampado a la hechura variable de la mano que pinta viene, por decirlo así, a sobreimprimir el *tema* de la manufactura (casera) de un moco que lo opaca más que esclarecerlo. Esta dificultad quizá se deba a una complejidad mayor de la concepción, que planteaba sin duda desafíos técnicos y temáticos de más intrincado manejo que aquellos que habían sido rigurosamente resueltos en la realización de enero. Veo ésta más que nada como una prueba de transición. El interesante hallazgo del tapete en espiral multicolor intensa, que insinúa desarrollos nuevos, es tal vez su indicio más observable.

Óscar Hernández presenta una instalación que por supuesto sólo he podido conocer en su esbozo. Por lo que sé, infiero que en ella se combinan, según lo que parece ser vena peculiar de Hernández, ironía y dramatismo. Pero me temo que dejará sentir allí un abigarramiento, una multiplicidad demasiado abierta de intenciones y una voluntad demasiado explícita de provocación, que harán a su trabajo oscilar indeciso entre la idea y la ejecución, entre el plano (el diseño) y el volumen: por allí pienso que va a perder fuerza el temple específico de su indagación: la *pesantez*.

De Arturo Miranda, ¿qué puedo decir? La culpa es en buena parte mía, por

no haber alcanzado jamás a ver lo que iba a mostrar, y también, para ser franco, por haberseme enseñado piezas parciales de una instalación hipotética que, atendiendo a las últimas señas, derivará en una completamente distinta. Si ya acerca de Hernández me puse a adivinar sin toda la base requerible, con los riesgos que ello acarrea (más para el agorero que para lo augurado), en este caso preferiría limitarme a hablar a posteriori.

Septiembre de 1986

VÍSPERA DE EVIDENCIA

El trabajo de Jorge Gaete se instala en el punto de cruce de tres intenciones: dibujo, gráfica y pintura. No obstante, en producciones como la suya —a las que, si cabe, podría llamarse “mediales”— debe atenderse siempre a aquella intención que decide la medida de las demás. Aquí es el dibujo, como apunte.

La virtud del apunte es su celeridad para atrapar lo que se va, la ocurrencia; es —también— su expedición para ofrecerla, de vuelta, en los rasgos sumarios de su presencia y de su ida: simultáneas, ambas, pues esta simultaneidad es el sello de lo fugaz. El apunte retrata el instante: lo atrapa y, atrapado, lo vuelve a traer como aquello que se va.

Lo que traza, despliega Jorge Gaete, surge, si no yerro, del afán del apunte. No se desdice de esta primariedad del dibujo: ser un recurso de constatación. En el apunte, escritura y dibujo comunican; en el espasmo de la mano inscriptora son, lo que dura un tris, indiscernibles.

Como apunte, el trabajo de Gaete está referido a lo que pasa, ocurre. La realidad que el dibujo constata tiene el carácter del acontecimiento. Pero éste no se despliega en una dimensión épica, total; se trata de pequeños acaeceres cotidianos, discretos acaeceres de cosas: diarias. Lo que interesa es lo que pasa en lo cercano.

Pero todo lo dicho merece una objeción. Se dirá: ¿de dónde, entonces, viene el ajuste constructivo de estas obras, si está su progenie en lo que meramente pasa, en lo aleatorio?

Creo evidente la relación que Gaete labora entre lo literario y lo visual; a través de cada trabajo se divisa el cuento que le sirve de principio.

En principio, todo acontecimiento es, al mismo tiempo, narrable y visible; se dice, en este sentido, que es atestiguable. En su forma primeriza, la constatación es un testimonio, significa: “yo estuve allí”. Gaete coge la narrabilidad del acontecimiento como punto de partida y como “motivo”, como disposición de la pose. El apunte, en cuanto visualidad, queda así, diferido, pendiente. Y esto, pienso en un sentido estricto.

Hay apuntes que obran como descripciones. En tal caso, la descripción es algo así como el inventario de las piezas de una narración. El punto de partida “literario” de Gaete, sin embargo, no está configurado, según el modo de la referencia, como descripción —al menos no en sus trabajos más rigurosos—, sino

como mito. La anécdota del acaecer y el azar de las cosas cotidianas se (re)construye desde una densidad simbólica, que es precisamente la que sugiere al dispositivo visual la síntesis de los objetos, orden y secuencias.

Esta apelación al mito no es, por lo que veo, caprichosa, privada. Se debe a un cierto cuidado de las cosas. El mito permite a éstas cobrar su presencia, advenir a ella, en la medida en que dice —recita— la aventura de su advenimiento. (Interesa a Gaete lo lejano que pasa por lo cercano, por las cosas que pasa en ellas y desde ellas nos alcanza). La densidad simbólica opera, así, en los preliminares de la tarea que Gaete se asigna, como espesor de tiempo, demora, tardanza y disciplina como víspera de visualidad.

El trabajo del dibujo en esta víspera consistirá, entonces, en inflingir una torsión a ese preliminar mítico, no visible, sino decible. La torsión es aquello que da la visualidad, y es, al mismo tiempo, la clave de la construcción espacial en estas obras, según el notorio modelo de la cinta de Moebius. Por la torsión, el tiempo mítico, espeso, se convierte en espacio de la (e)videncia; y a la vez, se adelgaza hasta la dimensión del instante, y se deposita en la celeridad del apunte, que registra la huella inmediata de un advenimiento.

Agosto de 1989

SOBRE *GESTAS POR PADECIMIENTOS*, DE JORGE ESTÉVEZ

Una economía rigurosa es la condición a que se someten los trabajos expuestos de Jorge Estévez. Salta ella a la vista, es evidente: lo dice la tríada iconográfica, el ascetismo binario del blanco y negro, la diluida plasticidad de la pincelada.

Esta economía, ese rigor, se deben a una cierta experiencia y a un cierto saber —o conjetura— que aquí quieren ser plasmados. Se trata de lo épico.

Pero lo épico puede ser plasmado de diferentes maneras. Se tiene, incluso, ideas hechas al respecto: se cree que se debe representar lo épico en el clímax del fragor, en la consumación heroica del esfuerzo y del sacrificio.

Aquí es distinto. Lo épico persiste como huella de sí mismo.

La economía de los medios y motivos suministra las coordenadas —si cabe que uno se exprese en esta forma— para delimitar y localizar esa huella.

En un cierto sentido, todo aquí se dispone en pares opuestos. Lo blanco y lo negro, el sur y el norte, el cielo y la tierra; abajo y arriba, agua y arena, vergel y desierto; la ciudad y el campo, lo divino y lo humano. Esa disposición obedece a la pauta fija y al ritmo preestablecido del contrarresto, propio de la lira popular. Es el pie forzado que Estévez se ha impuesto en su trabajo.

Pero hay diferencias. En el contrarresto del canto popular, la alternancia acordada de los contrarios promete un desenlace de reconciliación, como festejo de la sabiduría y la verdad, como anticipo de la gloria.

Ocurre de distinta suerte con el contrarresto que arma a estas pinturas. Pues en ellas todo recae, no en el juego tenso de los opuestos, sino en aquello que entre los opuestos cumple la función de medio; todo, en ellas, recae en los mediadores. Mediadores, los estanques, mediadora, la Virgen; mediadoras, las vacas.

La índole de esta intercesión es la del templo: recinto, ápice y abertura a lo sagrado, a lo salvo, lugar de recogimiento, de recolección del ser disperso. Templo, el estanque, templo la Virgen, templo la vaca.

Como tales mediadores, ninguno de ellos es una síntesis o un festejo. Más bien son los rastros discretísimos de la esperanza. Es peculiar de esta pintura ofrecer en su estrictez, casi, casi bajo especie de apariciones y de evanescencias ópticas —tal, su contrarresto foto-gráfico—, la impronta de las pequeñas ilusiones cotidianas.

Quizá por eso sea, más que las otras instancias de la tríada, la vaca —persis-

tencia de lo pictórico nacional (piénsese en Pablo Burchard), e insistencia quizá de cierta vaca poética zuritiana (*Áreas Verdes*, en *Purgatorio*)— lo más decidor en la mudez de estas gestas: en la vaca, en la res, como res —y *res patiens*—, cuerpo liminar del padecimiento, vaca-Virgen y vaca-Cristo, yace la esperanza en espectro y en retardo.

Y quizá porque la mediación es aquí toda la zona de la gesta, quizá por eso sea el agua su elemento esencial. El agua es la esperanza, en tierra de sequías eternas.

Abril de 1990

LO ABSTRACTO

Se puede o no tener en cuenta la proveniencia de Alicia Vidal. Llegó a la pintura desde el aprendizaje científico. Se pueden mirar sus trabajos manteniendo depositado en la retina ese antecedente, o no. Podría ser útil hacerlo, simplemente porque facilita brevísimos devaneos a los que de todas formas podría verse uno llevado por la consideración de estas pinturas.

El discurso científico tiene ciertos márgenes en que hierve la metaforización. Y quizá el núcleo irrepresentadizo del conocimiento de la ciencia —aquél en donde el conocimiento es sólo representación, y nada representado— no pueda ser separado puramente de su periferia representable. Nada más interesante que atender a las imágenes, las analogías, las figuraciones por medio de las cuales los propios científicos codifican en lenguaje ese núcleo. Al escucharlos, nos asalta la pregunta acerca de esa inseparabilidad. De cualquier modo, podemos suponer que es en aquellas zonas aleatorias donde, por ejemplo, un tránsito del representar científico a la presentación pictórica podría tener lugar, el área resbalosa en que los signos y los enunciados se tornan irrecuperablemente equívocos. ¿Qué será imaginar —escúchese la palabra en sentido transitivo—, qué será imaginar el espacio, la fuerza, la forma como tal, la velocidad, los equilibrios y tensiones elementales? En ello, seguramente, un celo especulativo se une al automatismo de los ademanes, como si lo que debiera hacerse fuera estar atento a lo atávico que se deja rastrear en los trazos, las grafías, las aglomeraciones e impregnaciones que convocan la mirada. Ese celo especulativo define la tendencia peculiar de la abstracción, como vestigio de la búsqueda de los principios. ¿Cuáles? Los corpóreos, ya sea de las cosas que no somos nosotros mismos, ya sea del propio cuerpo vivido. Pero, cualquiera sea el curso marcado que tome esa tendencia, el juego de los ademanes y las materias suele verse, sugestivo, en paisaje.

Porque tal vez podría sostenerse que la *forma* esencial de cierta pintura abstracta y “expresiva”, que quiere consignar lo raudal del gesto, y en él, la captura frágil de lo evanescente, de lo imperceptible, es el paisaje. La ley de esta forma rezaría como sigue: la mano es más rápida que el ojo, pero sólo re-suscita las condiciones en que el ojo existe.

¿Será esto lo que enseña la pintura de Alicia Vidal?

22 de julio de 1993

Lo anuncia en mayúsculas esta hoja: quienes exponen aquí ofician de ayudantes: su situación en el sistema de la enseñanza de arte es liminar. No preliminar, como la del estudiante que aún debe principalmente ejercitarse; que sólo está sujeto a cumplir las obligaciones puntuales de aquello que, en la máxima generalidad de su acepción y en su periodicidad cotidiana, el aparato educativo —todo él— denomina la prueba: la cual, ciertamente, no podrá todavía ser en su caso y con pleno derecho una prueba de artista. Distinta a esta situación, decía, la del ayudante es estrictamente liminar: está ubicado en la frontera entre aprendizaje y enseñanza. Y esta posición, sin perjuicio de ser condicional y frecuentemente precaria —puesto que siempre debe recaer sobre su función y su modo un vistazo vigilante, y carece de jurisdicción propia y hasta, un poco, de estatuto—, es también una licencia, el espacio indecisa de una posibilidad, el borde desde el cual podría precipitarse alguna fuerza innovadora, o singular. Apuesta y conjetura de productividad, en cierto modo al margen del imprescindible régimen de la reproducción.

Por eso, el signo que identifica a esta instancia de exhibición, a pesar de ser tan socorrido, resulta pertinente. Se le asocia en este caso un doble sentido, indica dos cosas: un cruce y una dispersión. Trayectos diversos y disímiles, a lo largo de los cuales deambulan afectos, se escurren y consolidan materias y asoman formatos a menudo inconmensurables, se cruzan aquí en un ámbito que no por gozar de una consistencia física y simbólica —la de unos recintos, la de un dispositivo galerístico, la de una cierta institucionalidad—, es menos hipotético.

Conviene a esta hipótesis una mirada sin escala prefijada, abierta a lo más y demás que aquí intenta jugarse, dispuesta a acoger —pero sin displicencia, atenta, críticamente— esa especie de peligrosidad de lo novel que es propia de la tentativa. Una mirada ayudadora, se diría.

Ayudar es tarea de juventud. En la ayuda se marca un *plus* que no repite meramente, o únicamente, aquello que es ayudado. Este *plus* es lo que aquí se expone, en doble sentido: exhibe su índice de obra, y se ofrece al albur de todos sus riesgos.

Noviembre de 1993

SOBRE MALANGATANA

Lo que más me sorprende y me fascina en las poderosas pinturas de Malangata Ngwenya es su fuerza de interpelación. Son francas: carecen de todo doblez de la ironía y de todo esfumado de ensoñación. Son directas, pero no a la manera de la efusión intempestiva, sino del asalto largamente premeditado. Son, también, abiertamente elocuentes: los colores y las formas, los trazos y pinceladas y los ritmos despliegan, en su conflicto vehemente, el cuerpo palpable de un cántico agresivo o de un habla encantatoria a la que no podemos sustraernos. Y, sin embargo, a pesar de ser tan evidente la inmediatez con que estas telas parecieran dirigirnos el concierto complejo de sus lenguas, ocurre que el abigarramiento de las figuras, que pueblan con ansiedad y hasta el desborde la haz de los cuadros, posee la fuerza del vacío de absoluto silencio que precede, como inminencia, a la eclosión del grito.

Creo que en esta especie de preparación preñada, de retardada inminencia que sigue haciéndose perceptible y sensible en medio del asalto, reside el poder de estas pinturas. Ese asalto viene desde lo hondo y desde lo arcaico. Como si la interpelación insoslayable estuviese precedida por una maduración ancestral.

En esta medida, pienso, se trata de notables pinturas del acontecimiento: históricas, sociales, políticas y fantasmagóricas, a la vez. Lo son, no porque lleven el registro de lo que pasa o de lo que ha sucedido. Es probable que lo que denominamos acontecimiento no se resuelva sólo en su fugacidad, sino que también requiera de la instancia de una repetición. El acontecimiento reclama el conjuro. Eso, por ejemplo, sería su imagen. Pero hay distintas maneras de repetir, instituciones diversas de la imagen. Así, estas pinturas tampoco lo son del acontecimiento porque erijan el monumento de la hazaña, en el que todo quedó ya conciliado, sino porque enseñan la violencia, la ferocidad y la guerra que son precisas para el nacimiento de la imagen. ¿Cómo capturar en imagen el surgir de lo histórico?, podría rezar una hipotética pregunta que sirviese de programa a estas pinturas. Sería una respuesta: retrazando la historia —y la pre-historia— de la imagen.

Quizá por eso las telas de Malangata Ngwenya suelen rebosar de ojos y de blancas perforaciones —de dientes, también, y de uñas y garras—, como si la superficie pintada estuviese horadada innúmeramente. Por esos ojos las pinturas —y las cosas que ellas celan— nos miran. Apelando a nuestras miradas, cautivándolas en el espacio hechizado en que aquéllas y éstas se cruzan, murmuran sordamente el conjuro.

3 de julio de 1994

LA CARICIA CARNICERA

Probablemente la primera evidencia que se desprende de los trabajos de Catalina Donoso sea simbólica. No quiero decir que esté claro, a primera vista, de qué simbolismo se trata, aunque decidir algo al respecto podría resultar banal. Es bien sabido que, tras haberse deshilachado los ligámenes del representar y el significar con lo sublime trascendente y hace mucho evanescente, la clave sexual ejerce, desde abajo y sin contrapunto, su —si antes insidiosa, hoy por hoy explícita— eficacia como principio general de simbolización. Y es un hecho que estas pinturas —como tantas otras, como infinidad de otras— parecen ofrecer acopio de ejemplos sobre este punto. Banalidad, porque al ser tan abundantes las muestras, no se avanza mucho descubriendo que lo figurado tiene giros y requiebros en la clave susodicha, sino más bien averiguando a qué otras claves viene ésta, en cada caso, asociada. Pero no miro hacia estos aspectos. Lo que trato de sugerir es que, si bien las telas parecieran hacer aspaviento de una intención simbólica, no hay por qué permanecer, en este caso, meramente prendado de esa apariencia o satisfecho con la explicación más inmediata del aspaviento o, incluso, con sus eventuales asociaciones.

Pienso que aquí se insinúa, más que un específico *corpus* simbólico, una hipótesis —no sé si consciente— acerca de los procesos de simbolización. Simbolizar es traer a una conjunción elementos dispersos, diversos, heterogéneos; si acaso ellos no son del todo insignificantes por sí solos, su unión se muestra preñada de una significatividad no imputable a sus aisladas existencias ni tampoco a su simple adición. De ahí que simbolizar sea, enseguida, remitir, desde lo que consta y a través suyo, hacia algo otro que le ha sido adjuntado a lo que consta, como una prestada alma, o un espíritu, una intención. De ahí, en fin, que sea concentración y preñez y plenificación de sentido en un haz de sentidos más o menos truncos.

En cuanto a la hipótesis que mencionaba, diría que es principalmente el “traer” en que consiste el simbolizar lo que se expone aquí en una específica versión, compleja. “Traer” es, en estas pinturas, citar. Citar es reconocer una autoridad en cuanto a la determinación o la expresión de sentido. En el extremo, quien cita renuncia a su propia posibilidad de acuñar el sentido en favor de la autoridad a la que se rinde; al hacerlo, confiesa de paso y a menudo tácitamente su descreencia de que una vez se pueda arribar a alguna síntesis superior o mayor

o final de sentido, por lo cual se inclina de grado a acariciar las cristalizaciones que la historia y la memoria le alcanzan.

En cierta medida, me parece que algo parecido a esto ocurre en las pinturas de Catalina Donoso. La referencia a las representaciones codificadas de la historia del arte o del repertorio convencional de los modelos —referencia que se presenta precisamente en la forma de la cita, del desgajamiento de algo a partir de su contexto— opera como si todo lo significativo hubiese ya sido significado, y sólo restase barajar o entrecruzar sentidos y códigos, sean éstos de técnicas o disposición, de representación, de expresión o nombramiento.

Sería éste el principio o el fundamento de la hipótesis. Desde aquí dos cosas, notoriamente opuestas, se producen; su coincidencia en las telas de Catalina Donoso, coincidencia —perfectamente visual y visible— que es responsable de la eficacia simbólica que poseen, es, en ellas, lo que más me interesa.

Por una parte, “traer” es ciertamente citar, pero citar es cortar, recortar, cercenar; en ello se insiste acá. Luego, el “traer” no sólo no es inocente en lo que atañe a los contenidos, sino también a su operación misma. El símbolo, su rica conciliación de sentidos, alberga una historia de cercenaduras violentas. La notoriedad de esta historia —el pálpito no esquivable de que la simbolización supone la violencia— lleva a descreer en conciliaciones últimas y a consagrar, en su fragmentariedad, ciertos símbolos estatuidos en el instante fugaz de su acierto.

Por otra parte, en el restar de que hablaba atrás, en la conformidad de la cita con las encarnaciones de sentido ya habidas, hay una insistencia, una complacencia y hasta un cierto refocilarse en la materialidad de esas encarnaciones, en su promiscua efusión. La factura de la artista actúa como una caricia, a ratos obsesiva y mórbida, a ratos huidiza, que acentúa la voluptuosidad de la materia, evidenciando a ésta, sobre todo allí donde la figura se desvae, raída de indecisión, como desnuda dermis, como —precisamente— carne, gajos de carne desbordada. La caricia los toca y retoca, apañando la violencia de la simbolización con ademán de imprescindible decoro.

Es el entremezclamiento entre la operación y las imágenes, las figuras, lo que me sugiere, a propósito de aquella fragmentación que inevitablemente produce la cita, pero también de esta insistencia carnal, la idea de un espacio clausurado, en que tiene lugar esta especie de rito pictórico. Esta es pintura de taller, sitio de la disponibilidad de las figuraciones habidas, de las poses de estudio y de los consabidos modelos, y asimismo de las operaciones bruscas, arbitrarias. El código sexual, tocado y retocado, se resuelve en ceremonia erótica.

Como el sobajeo acariciante que el carnicero dedica al rojo trozo antes —y después — de seguir destrozándolo.

Agosto de 1994

CORPÓREA FRAGANCIA DEL DESEO

En los abovedados vanos de las hornacinas del segundo piso del Museo Nacional de Bellas Artes, posa una misma figura, cuatro veces repetida, en estudiada rotación. Los giros, a su vez, rubrican la distribución de los puntos cardinales. La cuádruple figura, un hombre joven, de hinojos, el torso desnudo, se alza sobre plintos que han sido instalados para la ocasión. Una de las fases marca la diferencia en el conjunto: la figura está en trance de emerger desde su molde.

La tentativa de Patricia Vargas insiste en un viejo vínculo: escultura y arquitectura. Pero la propuesta en que esa tentativa se resume aquí parece querer inquietar (y sólo inquietar, no negar) la solución ornamental de ese vínculo. En vez de sugerir un marco para los casuales desplazamientos en el recinto, en vez de ofrecerse como punto de reparo pasajero para la mirada errante, la figura, en su estatuaría mudez, nos indica algo de nuestra propia insistencia corpórea en el espacio.

Esa virtud ostensiva la debe al ambiguo movimiento y gesto en que se plasma. Al hombre lo enhiesta una como dulce tensión: se alza, en el desplante de su vigor, hincado; exhibe la consistencia anatómica de su desnudez, pero hace ademán de protegerse. En su disponibilidad, subrayada por la variedad de los emplazamientos, describe el itinerario de su advenir: del molde a la presencia, al peligro de la presencia. En el nicho albergador expone su descubijo.

¿Qué tensión es ésta, alrededor de cuyo eje se yergue, y se yergue —así me lo imagino— serpenteando como una llama en la oquedad del horno? ¿No es acaso éste un epítome de la historia —de la histeria— de los cuerpos, empujados por el deseo hasta el borde de sí mismos, hechos carne por el deseo sólo para ser devorados por éste? ¿No es ésta, entonces, la tensión del deseo mismo, que nos punza hacia la terrible intemperie de la presencia, por amor y temor de la cual erigimos nuestras arquitecturas?

Inútil, esperar una respuesta de la figura silente: la solidez y lozanía de su rendido ofrecerse dibuja una X (otra arquitectura) que cela su misterio.

Entre tanto, bajo la proa firme de la nariz, los labios se entreabren (pero los párpados ocluyen los ojos), para dejar que mejor se difunda la corpórea fragancia del deseo.

ALLENDE EN EMERGENCIA

Una sola fotografía prestó a Patricia Vargas el motivo para su proyecto de monumento.

La fotografía muestra a Salvador Allende en lo que se adivina es el estrado erigido con ocasión de un acto masivo. En un vasto panel de fondo se aprecian, pintadas a gran escala, letras de una leyenda agitativa cuyo mensaje, en el recorte de la imagen, es imposible descifrar.

El ademán del Presidente es lo esencial. A primera vista se lo diría ambivalente, suspendido entre las direcciones opuestas de regresar al asiento después de haber pronunciado su discurso, o de levantarse para hacer uso de la palabra. Sin embargo, el adelantamiento del brazo izquierdo, la energía concentrada del movimiento, la decisión que se retrata en las facciones, el *sprint* de la pose fugaz, todo lo que podría resumirse en el término *conato*, me convencen que lo que se escenifica aquí no es un final, sino un comienzo.

Así, pues, ha querido plasmarlo la artista: en el trance de la toma de posición, del *avance*, de la resuelta exposición en el *frente*. Es el modo en que ha creído dar cuenta mejor del problema del monumento: la consignación de la plena publicidad, de la politicidad fundamental de la figura, poniendo el acento en la disposición valerosa a la presencia y a la lucha.

Cuatro modificaciones significativas le ha infligido Patricia Vargas a su modelo fotográfico.

Una: mientras aquí los labios de Allende están firmemente sellados, rubricando el ánimo tenaz, en la escultura la boca está entreabierta, como si no pudiese contener por más tiempo la inminencia de la palabra.

Otra: la foto enseña el brazo y la mano izquierda sostenidos en un vilo de peculiar suavidad; Patricia Vargas hace que esta mano se apoye sobre la rodilla izquierda sólidamente. La efigie cobra, así, un aire de estabilidad, que traduce el dinamismo cautivo de la instantánea a la permanencia del monumento. Es, diríase, el emblema del *gobierno* en el contexto del trance. (La sustitución de la casaca por el vestón de curva abierta podría ser entendida también de acuerdo a una intención similar: la de conferirle a la figura, sin perjuicio de su tensión y de lo llano de su continente, que la distinguen del formato hierático de la estatuaría pública nacional —y que acercaban al pueblo su Presidente—, un resalte de for-

malidad, que no es otra cosa que el signo de la necesaria distancia en que se alzaba el gobernante.)

Por último, la cuestión de los accesorios. La artista ha optado por sugerir discretamente los lentes de Allende, que, desde luego, son inseparables de su imagen, pagando el precio de la exclusión de los ojos característicos de párpados inclinados. Y ha suprimido el reloj que, en la foto, atrae inevitablemente la atención. La decisión, de seguro, es pertinente. Pero uno no puede sino quedar prendado de ese cuadrante que ríela sutilmente, y que subraya la lógica de la instantánea, al definir la cifra del momento. Si la *emergencia* es el clima esencial en que existe e insiste la figura de Allende, tanto en su registro fotográfico como en esta fijación monumental que ha propuesto con sensibilidad e inteligencia Patricia Vargas, ese reloj parece guardar el secreto mismo de la emergencia, encerrando en su esfera, sí, “las horas contadas” del Gobierno Popular y de su líder, pero también el anuncio, la promesa, el contrato y el testamento: “más temprano que tarde”.

1 de diciembre de 1998

EL DÍA DE DÍAZ

Este tríptico tiene en su centro el dibujo realizado por el “hombre de los lobos” a petición de su analista, Sigmund Freud. El dibujo está impreso sobre un fragmento de bajo relieve del pórtico del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago. El panel, un poco más ancho que alto (en proporción de 6 a 5), está flanqueado, a izquierda y derecha, por dos fotografías ampliadas —un poco más altas que anchas— de las hijas del artista, Daniela y Asunción, de 18 y 17 años respectivamente. Cada una posa contra el fondo —difuminado tras los rostros, más preciso tras el dibujo— del mismo fragmento arquitectónico. Sobre las fotos se ha impreso, en caracteres blancos, un artículo del Código Civil chileno, redactado por su autor fundamental, el humanista venezolano Andrés Bello, a mediados del siglo XIX. El texto del artículo —en el original español, a la izquierda, en su traducción inglesa, a la derecha— establece la definición del *día*, en todas las posibilidades de datación, para todos los efectos jurídicos que correspondan: edad, matrimonio, muerte, legado. Por medio del expediente de aquellos cuatro registros —el documento psicoanalítico, el vínculo filial, el texto de la ley, la orla decorativa del espacio público del arte—, Díaz diseña un cierto *dossier* biográfico, en el cual asoma y, al mismo tiempo, se cela un secreto. La tensión de tal secreto —aquella en la que éste se sostiene como tal, de la cual se nutre— prevalece en todas las relaciones del tríptico y de los delgados estratos que lo componen y, ante todo, en el contrapunto de lo diurno y lo nocturno (el dibujo del “hombre de los lobos” retrata la escena fundamental de su sueño obsesivo), y también a través de la extrema exposición que determina la frontalidad de los motivos, de las miradas de estos testigos impávidos, que madrugan la mirada del espectador. Celándose, no se revela el secreto, bajo ninguna luz; sólo se anuncia en la imagen. La *imagen* es el quiasmo de todos esos vectores, el punto ciego del día. El ojo fue anticipado por ella, desde siempre; quizá, como supuso Freud, la oreja —cuya forma se insinúa en el fondo del dibujo— perciba mejor la imagen del secreto, que es el secreto de la imagen.

Diciembre de 1997

CABEZAS DE PATRICIA VARGAS

Después de una prolongada trayectoria como dibujante, Patricia Vargas derivó, sin renunciar a su primer oficio, hacia la escultura. Se recordará la instalación, hará cuatro años, de una misma figura —un cuerpo viril, de hinojos— en las hornacinas del segundo piso del Museo de Bellas Artes, que mostraba su precisa rotación en cada una de cuatro fases.

La artista presenta ahora una serie de cabezas esculpidas y pintadas, que van acompañadas por otras dos series, con dibujos y fotografías. Las primeras son el centro de la exposición. Dispuestas en el vano de la sala a tramos espaciados, se elevan sobre varas de hierro de construcción, las cuales han sido implantadas sobre ásperos pedestales de concreto. La altura que alcanzan coincide con un porte humano habitual.

La asociación con la antigua práctica penal de ensartar las cabezas de los ajusticiados en altas picas es inevitable. Pero no me parece que esto tenga una gravitación especial en la muestra ni en su sentido. Nada cruento ocurre ni ha ocurrido aquí. La relación con las picas se da, ante todo, porque éstas resuelven también, a su modo y según sus exigencias específicas, lo que se podría llamar el problema general de la exposición. Con ocasión de aquella práctica lo que se buscaba era hacer patente, en el horror de la decapitación, de la sangre y de la mueca, la majestad de la justicia y del poder. En cambio, aquí, el sosiego perfecto del semblante suspende toda elocuencia, disipa la eficacia épica y nefasta del hecho.

La artista había ponderado, previamente, otro sistema de exhibición, que en lugar de la erección de las cabezas consideraba mostrarlas en estado yacente al interior de unas cajas de madera para embalaje de frutas, acomodadas sobre paños rudimentarios. Muchas de las fotografías dan prueba de esta idea y de algunas de sus variantes: cajas de embalaje de cartón, jofainas, retales. La exclusión de tal alternativa se ha debido al prurito de no ofrecer una solución esteticista, que redundara en el primor y la exquisitez. Con todo, esta posibilidad ejerce su indudable atractivo desde las fotos, y deja pendiente y vigente la opción.

Las cabezas —no todas— han sido pintadas al óleo, por omisión de la técnica del policromado. Se las ve delicadamente cubiertas con una sobria gama cromática que recuerda ciertas piezas gráficas que realizó Patricia Vargas hace varios años. El pincel ha lamido la superficie reiteradamente, alterando el viso del material: el yeso

da, en unos casos, la impresión más tosca de la madera, en otros, ostenta la tersura del mármol. Los juegos de la iluminación seguramente ofrecerán otras variantes o matices, y las que se dejó sin aliño marcan el idóneo contraste.

La coloración lleva también consigo el efecto de la pátina. No quiero decir un deliberado pasatismo, ni tampoco un afán de cita historizante. Una de las cosas que —imagino— podrán dejar al espectador prendado de estas efigies es su notoria economía, en virtud de la cual antiguos estratos de la memoria escultórica son convocados: egipcio, griego, romano.

En virtud de esa misma economía, y a pesar de unas pocas piezas, el carácter de estas cabezas no está dado por la intención de retrato. En su diversidad —que ciertamente recorre una galería de familiares y amistades— no rigen, ante todo, los rasgos característicos, la signatura personal, sino la mera aptitud de aparecer. Su juego no es la identidad, sino la parca presencia.

Los dibujos constituyen una serie aparte. Han sido realizados con linaza y grafito, y varios de ellos ofrecen el inventario de las herramientas utilizadas en la elaboración de las cabezas, en tanto que otros incorporan los trapos de limpieza de los pinceles que fueron empleados para pintarlas. Uno que otro evoca la soltura de los bocetos rodinianos.

Las fotografías, ya lo dije, enseñan otras opciones de muestra, que no sólo dan cuenta de las diversas posibilidades de emplazamiento: también exploran, a través de las combinaciones, los ángulos y los detalles, los escarceos de la inspección ocular, la multiplicidad de las vistas.

Sin haber asistido todavía a la instalación de las diversas piezas en la sala, puedo imaginar una impresión general de omnímodo silencio. Las cabezas enhiestas han de prevalecer en el espacio de la galería, difundiendo en ella un clima obstinado y taciturno. Cada una aislada y como absorba en sí misma —no sólo las que establecen su reticencia en el pliegue de los párpados y en la tranquila oclusión de los labios, aun aquéllas que parecen devolvernos con pleno desplante la mirada o que discretamente trasuntan un dejo de cuita o de inquietud—, cada una se sostiene, más allá del soporte material, en la autarquía y la entereza de su estricta comparecencia. Guardan su distancia, y tal distancia, y esa guarda y esa guardia —centinelas de sí mismas son las cabezas— es la condición de su hermosura.

5 de julio de 1999

LA PREGUNTA, LA PARADOJA Y LA PROMESA

A PROPÓSITO DE ~~OBRA DE ARTE~~, DE GONZALO DÍAZ

En la intervención de la Casa Central de la Universidad de Chile que ha realizado el artista Gonzalo Díaz con un texto en argón luminoso se cruzan tres direcciones. Una es el evento que da ocasión a este trabajo: la instalación en el gobierno del país de un presidente socialista, casi a una treintena de años de distancia del golpe militar que derrocó a Salvador Allende. Otra es el soporte: el edificio emblemático de una institución que ha estado ligada decisivamente a la historia de la nación chilena. La tercera es la línea de reflexión que orienta una parte principal de la obra de Gonzalo Díaz: la interrogación de las relaciones de arte y política. Digo que estas direcciones se cruzan, no que convergen, porque el sentido de la intervención no consiste en establecer una clave, una imagen o un símbolo en que ellas se resuelvan, sino en instalar una pregunta, una duda, una inquietud.

La inscripción ha sido dispuesta a lo largo de la balaustrada que vincula los tres capiteles del frontis. Como testimonio su obra precedente, Díaz ha supuesto que este elemento arquitectónico es la metonimia —una figura retórica que expresa el todo a través de una de sus partes características— de la construcción de lo público, de la vida ciudadana y del poder político en Chile. Es —la balaustrada— una constante de los edificios neoclásicos que están asociados inseparablemente a esa construcción (la Biblioteca Nacional, el viejo Congreso Nacional, los Tribunales de Justicia, el Museo Nacional de Bellas Artes, etc.), y que lo mismo determinan la estética cívica del país que la memoria identitaria de los chilenos. Aquí podemos entender también que la Universidad de Chile es propuesta como la metonimia de la cosa pública (la *res publica*, como le llamaron los romanos) que, como bien sabemos, ha sido objeto de una usurpación sistemática por los intereses privados desde el tiempo de la dictadura. La institución ha sufrido y sufre manifiestamente los efectos de esa usurpación. De ahí los “ruidos y temblores” que han sacudido a la “casa”.

La inscripción, decía antes, instala una pregunta: “¿qué texto del arte, qué palabra, qué oxímoron...?” El lector del luminoso tendrá derecho a inquirir qué significa este último y extraño término. En la vieja ciencia de la retórica, se denominó oxímoron a una figura de lenguaje que consiste en la paradoja, como ocurre en la expresión “un silencio elocuente”. La figura parece reflejarse en la propia inscripción. ¿Acaso no se emplea un oxímoron cuando se habla de un “texto del arte”? Pues no hay un texto del arte, que pudiera pertenecerle como arte. El arte, como se sabe, es afásico, incluso cuando toma la

palabra, y lo es por una razón precisa: no puede pronunciarse sobre lo que lo hace posible, pero sí puede aludir a ello de manera indirecta o hacer sensible su falta. De ahí la inquietud que palpita en toda obra de arte, aun en la tachada, y quizá sobre todo en ella.

En el proyecto original estaba previsto que la frase inscrita fuese otra. Era una cita, extraída de un libro principal de Federico Nietzsche: la *Genealogía de la Moral*. El segundo tratado de los tres que comprende el volumen se inicia famosamente así: “Criar un animal al que le sea lícito prometer —¿no es acaso ésta la paradójica tarea que se impuso la naturaleza con respecto al ser humano?” Tendrá sentido averiguar qué pudo dictar la sustitución. No hablo de las consideraciones físicas y semánticas, sino de la relación —poco visible de buenas a primeras— entre una inscripción y otra. El oxímoron da la pista. También Nietzsche habla de la forma de la paradoja, tras la cual se esconde el fenómeno de la promesa. Pues no sólo es paradójica la tarea que el filósofo le imputa a la naturaleza, sino que lo es también la promesa misma, en la medida en que se mantiene incierta sobre el filo de su posible incumplimiento. Toda promesa se abisma en un futuro que ella misma no controla, que *no puede* controlar por principio: de otro modo no sería promesa.

Pero la paradoja y la promesa están alojadas aquí en la estructura de una pregunta. Y la pregunta está en su sitio, sobre el frontis de la Universidad de Chile. Lo está, porque ésta es el baluarte de lo público que se insinúa en la palabra “balaustrada”, y también —indisociablemente— porque la universidad consiste en la facultad de la pregunta. A decir verdad, ésta es su única facultad fundamental y originaria, y todas las otras (que pueden existir o no, pues ninguna necesidad las dicta) se derivan de ella. De la pregunta de veras, suspendida en el vilo de su incógnita.

Contra lo que se podría suponer, la pregunta que formula Díaz no es retórica. Funciona con retórica, si se quiere, pero no es retórica. Ni el artista ni nadie en particular dispone de una respuesta hecha. La pregunta es, en verdad, una convocatoria, un reclamo disparado al espacio público, que en primer término reclama —o postula— la existencia, la recuperación de ese espacio, como la condición que hace falta en Chile, para Chile, para su arte, su saber y su política.

El luminoso se cierne sobre la Alameda Bernardo O’Higgins, que compendia todas aquellas alamedas que, según la promesa de Allende, algún día volverán a abrirse al paso del pueblo de Chile. En cierto sentido, la frase en la balaustrada repite, bajo la figura de la pregunta, esa promesa (que también es un abismo), y se dirige al gobierno que ahora se establece, a la universidad y sus miembros, al arte y sus obras, y a todo el que, alzando la mirada, la lea entre todos los avisos e imágenes que pueblan la noche santiaguina.

11 de Marzo de 2000