

LA SEPARATA

Sobre Esto o Aquello Cualquiera

Esta es una separata de cualquiera sea su periódico habitual o su relación cotidiana con el impreso. Virtualmente, este es un material que interrumpirá su lectura entre las páginas 23 y 24 de su diario revista acostumbrados.

Estas hojas —una cuartilla— están hechas con el papel, con la tinta, la fotografía y la tipografía, a primera vista, los mismos elementos con que Ud. tropieza distraídamente en su lectura de todos los días.

Solamente, su período responde al pulso de otras intenciones; el arte busca llamar su atención sobre esto o aquello cualquiera que por evidente-distraído-inocente-acostumbrado-obviamente se nos escapa —se nos impone— indudablemente nos consume.

Propongo con precaución: "el arte es una producción de redes críticas de diagramación de la mirada" y este es un periódico de arte; un servicio público de la mirada.

Mejor dicho, La Separata es el lugar en que muchos trabajos de arte, difícilmente trabajados, apenas expuestos, malamente guardados, ellos accederán aquí a la vida pública y tal vez a la memoria, editados por el offset.

Accederán, quizá sea mucho decir, serán presentados, de algún modo situados, sometidos a lectura, en todo caso problematizados.

Muchos trabajos de arte y algunos textos podrán encontrar en La Separata el único lugar en que serán creados, serán pensados en un espacio colectivo como en este caso, en fragmentos de escrituras rescatadas, recicladas por sus nuevas vecindades, por su nueva contingencia, por la antigua fuerza sobrante actualizada de sus destinos mezquinados.

En todo caso, editar en (para, desde, por) sobre el arte según las formas y la memoria de la prensa, esto es proponerle también a Ud. una mirada sobre las señales no-verbales, puramente formales, estructurales si prefiere y que organizan o francamente condicionan su lectura de un periódico o su mirada en una calle cualquiera de esta ciudad.

INDICE

La Separata abordará número a número las exposiciones programadas este año en Galería Sur.

La primera, titulada Con Textos, ocupará los escaparates de la página 2, enfrentados a una situación de escritura acrílica, leyendas en mosaicos, imagen y literatura en la vía pública, encuadradas por una interpelación al pie de Eugenio Dittborn.

Una foto de álbum, cita biográfica de Leppe circunstanciada por

publicación, ofrece una distancia corporal, una lejanía técnica, temporal, un más allá —más acá, un fuera de lugar, un punto de vista fugado.

Adriana Valdés entera en esta misma página el instrumental analítico propuesto por La Separata para Con Textos, introduciendo cortes y evacuaciones, precisamente amplificando las intersecciones trabadas entre las imágenes y sus frases.

PARENTESIS

En suma, hemos multiplicado los puntos de mira, los puntos de desembarque en esta exposición resumen que, anticipamos mostrará la masividad de la irrupción de la palabra en las artes visuales (lo que se debe tal vez a una reacción tardía del arte ante la invasión inversa en la luz del día, pero esa es otra historia). A título de hipótesis agregada, la vecindad cada vez más frecuente y compleja entre dos lenguajes tradicionalmente unidos apenas linealmente entre foto y pie de foto, responde entre nosotros, a una cuantiosa pérdida de fe en la inocencia de imágenes y textos; una exuberante urgencia crítica. Algo obliga a los unos a corregirse, en los otros.

PAGINA 4

Algunos historiadores llaman a esa pérdida de inocencia una decadencia. Entonces nos aventuramos en la arquitectura de los grandes proyectos míticos, en esos magníficos juicios sintéticos, esas inmensas explanadas descriptivas que se llaman la historia y celebramos la aparición de una, monumental, escrita y recopilada por Milán Ivelic y Gaspar Galaz.

Presentamos aquí esta historia, culminación y cierre, juicio final y aplausos del texto sobre el arte. Publicamos; sobre este libro, un comentario crítico de Nelly Richard que por situar esta historia en otra historia lo califica, develando sus contradicciones y rescatando a muchos trabajos de arte actuales que por intermedio de esa obra-lápida "pasaron a la historia" (N.R.)

Se completa así, con esta crítica en práctica a los discursos lineales y autocumplidos del historicismo ésta, por ahora aquí La Separata; estos textos estacionados-discontinuos, estos sobresaltos, estos desgarros productivos ésta, nuestra historia en acto de arte.

Fernando Balcells

"Caption" es Palabra Capciosa

Proposición: hasta la imagen que se presenta como más "autónoma" depende de un texto. Si éste no se presenta junto con la imagen yuxtapuesto, o sobreimpreso, o adyacente, como en un catálogo, por ejemplo —esa imagen "autónoma" igual "depende" de un texto (tal vez no escrito, tal vez con-texto): las palabras que el espectador evoca para lograr referirse a ella; las palabras que se anotan subrepticamente en papelitos mientras se mira la imagen; las palabras que la hacen inteligible, la rodean, le fijan un lugar cultural, le crean una leyenda, una "versión". La imagen pasa o por la insignificancia o por su "versión" en palabras.

Proposición: entre el texto y la imagen que se presentan simultáneamente, pueden pensarse al menos tres relaciones: la de ilustración, la de leyenda (caption), la de interacción.

Primera relación: proponer, sobre la ilustración, que se trata de producir una imagen sometida a un texto que la antecede y le fija sus parámetros posibles. La imagen de la ilustración como imagen ^{ancilar} _{auxiliar} del texto. Un despliegue a partir de un texto; pero con exigencias monógamas. La imagen como acompañante.

Segunda relación: el texto que acompaña a una imagen, aparentemente invirtiendo la relación anterior, se llama en inglés "caption" (se suele traducir por "leyenda" Caption: como "captar", como "capturar", como "cautivo" como "capcioso", es también el acto de apoderarse de algo.

"Caption" es palabra capciosa. No deja pensar en que invierte la relación entre texto e imagen postulada para la ilustración; lo que hace es dirigir la percepción de la imagen; obligar a quedarse con una sola de sus posibilidades. Proponer la leyenda como acto autoritario, como reducción de la imagen a un sólo patrón común, una primera convención que impone capciosamente la idea de un sentido único.

Poner una leyenda: tomarse la imagen.

Tercera relación: La imagen y el texto como interacción. Abrir campos de fuerza mediante el choque de dos registros significantes. Producir con el texto una doble lectura de la imagen; con ella, una tercera dimensión (como en la visión con dos ojos).

Problematizar el campo visual mediante la interacción de la imagen y el texto, aumentando con eso las posibilidades de sentido. Poner la imagen, o el texto, o ambos, en tránsito, en proceso: crear las fisuras de la negatividad mediante la distancia entre ambos; poner en movimiento; tensar.

Adriana Valdés



Al pie de la foto díles ahora Catalina que nos decían la Sofía Loren del Parque.

Carlos Leppe

Texto Legible y Texto Visible

El diario, la revista o cualquiera publicación impresa que utiliza texto y fotografía, tiende a subordinar la imagen al texto, la fotografía se toma para ilustrar los textos, nunca para hablar por sí misma, cuando esto ocurre, es porque la foto ha llegado a ser tan literaria que generalmente se la acompañan con un comentario que dice, "Sin Comentarios". Carlos Flores: "Meterse en lo que no le incumbe", Galería Sur, 1981.

Aprender a escribir, en la copia manuscrita —como lo hacían los monjes medievales— metidos en el corsé-camisa de fuerza del idioma como pies en zapatos chinos, también las primeras letras como los diez mandamientos, y la buena pronunciación, ortografía y caligrafía como equivalente de la moral y las buenas costumbres, el aseo, la sumisión al abecedario prepara para la sumisión a la autoridad, los errores son faltas que se castigan, la lectura de izquierda a derecha, de arriba-abajo, disciplina y acostumbamiento a la jerarquía. Carta de Gonzalo Millán a Eugenio Dittborn, Montreal 25 de marzo de 1982.

El lugar común del lenguaje tiene su correlato óptico en el plano de la escritura, donde se reproduce mediante la tipografía proveniente de plantillas y la del repertorio prefabricado y desprendible de letaset. La imagen figurativa y la figuración del lenguaje se juegan y conjugan a través de sus mediaciones, el clisé, el encuadre, el reportaje gráfico, el modismo, la lámina didáctica, el titular, la letra de molde, el estarcido, el aviso, por ejemplo. Ronald Kay: "Proyecciones en Dif. Esc.", Visual, 1976.

Una fotografía también podría describirse como una cita, lo cual asimila un libro de fotografías a un libro de citas, y un modo cada vez más difundido de presentar fotografías en libros consiste en acompañar las fotografías mismas con citas. Susan Sontag: "Sobre Fotografía", Editorial Sudamericana, 1980.

La Cámara fotográfica está cada vez más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quién las contempla el mecanismo de la asociación, en aquel momento debe intervenir la leyenda, que incorpora a la fotografía en la literaturización de todas las relaciones de la vida y sin la cual toda construcción fotográfica se queda en aproximaciones. Walter Benjamin: "Pequeña Historia de la Fotografía", Ediciones Taurus, 1973.

"Muerte del nombre" señala también ese vacío, el del nombre propio como lugar común, el nombre sucesivamente tachado de las diversas caras, sustituido por otro con la misma falta de adecuación necesaria, el nombre propio como el más convencional de los signos, puesto allí y tachado sólo para marcar su carácter sustituible, y para dotar a los rostros presentes de un exceso de "identificaciones" que da por resultado el anonimato, como en la multiplicación mecánica de las caras, la multiplicación de los nombres en letaset condena definitivamente a lo no identidad. Adriana Valdés: "Eugenio Dittborn: Final de Pista", Revista Mensaje, 1978.

Todo lo que releva de lo visual, requiere ser analizado en su relación a la palabra, todo lo que releva del ojo o de la visión es sólo pensable por el discurso que lo soporta. El lenguaje plástico necesita pasar por el lenguaje literario para producir su interpretación y, en consecuencia, su situación histórica. Marcelin Pleyne: "Transcultura", Ediciones 10/18, 1979.

Debo mi trabajo a la conexión y a la aptitud para articularse escénicamente, de lugares comunes escritos con lugares comunes fotográficos, conexión que remueve conmocionando y desnaturaliza quebrando lo archileído en dichos comunes lugares. Eugenio Dittborn: "Del Espacio de Acá, Caja de Herramientas", Visual, 1980.

El cerebro, como el cuerpo entero, se funda en la imposibilidad de ser puesto en lengua, el cuerpo como materia es un viviente que se inscribe en una fuga, en una carencia, en el trazo que queda después de su pasado. El cuerpo y la materia escriben el jeroglífico de un no estar, de un perderse. Francesca Lombardo: "Reflexión sobre el Instituto", Revista Margen, 1980.

El discurso sobre la pintura verbaliza un cuerpo mediante la transformación de lo visual como plano en lo textual como fondo, el discurso sobre la pintura transforma el cuerpo de lo visible (la pintura) en el cuerpo de lo legible (la escritura). Nelly Richard: "El cuerpo en / de la pintura de Dávila / Fragmentos", Galería Cal 1979.

No es probable que, en sus orígenes, todas las escrituras hayan sido de carácter pictográfico, es decir que están compuestas de signos que describen la forma más no el nombre del objeto que significan... Desde el estrecho de Behring hasta el estrecho de Magallanes, toda suerte de escrituras pictográficas han sido empleadas, desde los huesitos tallados de los esquimales o los cuerpos pintados de los Dakotas, los tapices (textos-tejidos) de los Hopis, las piedras calendáricas, las estelas y los códices de los antiguos mexicanos, hasta las escrituras nodales o metalúrgicas de los peruanos. Salvador Elizondo: "Texto Legible y Texto Visible", sobre arte, Medellín, 1980.

El alfabeto dejó el componente visual en el lugar supremo de la palabra, reduciendo a esta forma todos los demás hechos sensoriales de la palabra hablada, esto explica por qué el grabado en madera e incluso la fotografía fueron tan calurosamente recibidos en un mundo letrado, estas formas proporcionan un mundo de gesto inclusivo y de gramática que queda forzosamente omitido por la palabra escrita. Marshall Mac Luhan, "La Comprensión de los Media como Extensiones del Hombre", Editorial Diana, 1975.

El procedimiento de la "ilustración" une palabras e imágenes en niveles asociativos de lectura, subordinando la imagen —como recurso auxiliar— al significado prioritariamente articulado por las palabras, el libro como unidad tónica, supedita la significación al dominio de lo inteligible relegando la imagen en lo sensible como plano residual de comprensión —como plano subalterno de lectura. Nelly Richard: "Visualizaciones del Purgatorio de Raúl Zurita", Galería Cal, 1980.

Esta aproximación libresca goza viendo recursos de texto: como se entretejen, por ejemplo, en la serie de la policía, estos elementos yuxtapuestos, la discontinuidad presente en cada una de estas cajas, la simultaneidad de espacios ajenos unos a otros, puestos en conjunción para acotarse recíprocamente, para crear un sentido que no está en ellas sino en su mutuo espejeo, en las relaciones de conjunción y gradación que establecen entre sí... El sentido a través de la interacción. Adriana Valdés: "Exposición: Operaciones", Texto del Catálogo para la Exposición de Carlos Leppe titulada "Reconstitución de Escena", Galería Cromo, 1977.

Cada obra de arte que se propone en Chile, debe medirse —al menos en lo que respecta a su arraigo— con esta situación de renuncia visual, de abandono consuetudinario de la relación entre la mirada, el cuerpo y el pensamiento, por esta razón, para el arte, la conquista de la palabra y de los lenguajes y medios técnicos contemporáneos y colectivos, reviste una importancia decisiva en el intento de pasar de una prehistoria al establecimiento de una tradición de visualidad crítica, que en otros continentes es conocida como historia del arte, y que aquí nos conformaríamos en llamar una continuidad de la mirada propia y creativa sobre nuestras vidas. Fernando Balcells: "La separación de las aguas en el arte", Revista La Bicicleta, 1982.

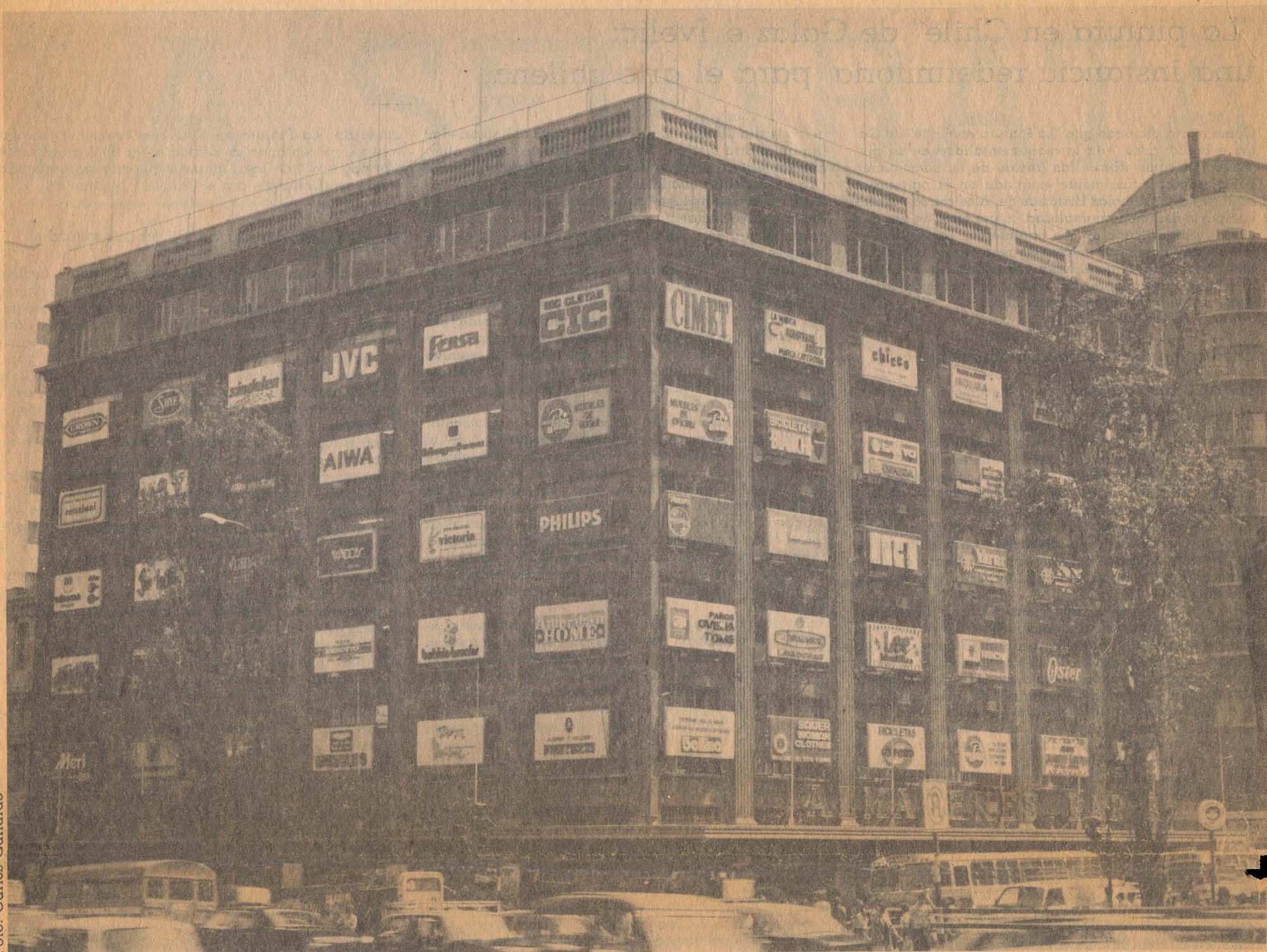
El quebrantahuesos se impone dictatorial, perentoria y automáticamente: utiliza los procedimientos provocativos de afiches, letreros luminosos, vidrieras, escaparates y vitrinas; de las marcas, de los rótulos y de los sellos; y especialmente el dinamismo tipográfico de los titulares y de la primera plana de la prensa (sobre todo el descaro y la incitación de su oferta pública, promiscua, sensacionalista). Ronald Kay: "Rewriting", Manuscritos, 1975.

Provocar el develamiento de pensar sobre la lectura que ilusoriamente nos ha ratificado individuales, olvidando el tiraje del libro, los mismos ojos sobre el libro, el compartir colectivamente idéntica tipografía, tal vez la ilusión equivalente al oscurecimiento en la sala de cine o de teatro / la borradora de los otros: el espectáculo es sólo para mí. Visualizar un libro en una galería de arte es, entre otras cosas, probar lo colectivo de la mirada. Diamela Eltit: "Visualizaciones del Purgatorio de Raúl Zurita", Galería Cal, 1980.

Si el objeto se presenta, al mismo tiempo se excusa, su estar-ahí es un referente, un estar como lenguaje, es decir una negación de su estar en cuanto objeto. Severo Sarduy: "Escritos sobre un Cuerpo", Editorial Sudamérica, 1969.

El autor debe sus dibujos al empleo por negación, de estructuras tales como el aviso publicitario, el levantamiento topográfico, la lámina didáctica, el plano acotado y el inventario, de tal manera que esas estructuras al desvincularse, descoyuntarse y desarticularse, entren en discrepancia consigo mismas. Eugenio Dittborn: "De la Chilena Pintura, Historia", 1976.

Una fotografía —en cuanto huella mecánica, por oposición a imagen fabricada con una intencionalidad cualquiera— es algo que crea un vacío de sentido: un exceso de imagen frente a una ausencia de interpretación; una insuficiencia de la interpretación frente a los azares recogidos en la imagen. Yo he visto llenar este vacío de interpretación con diversos tipos de leyenda (Captions); o interviniendo la fotografía para suponerle una intencionalidad o poniéndola en un contexto que se la añada; o fabricando y repitiendo la imagen hasta lograr una inteligibilidad: porque desde esta perspectiva, la fotografía produce horror vacuú. Adriana Valdés: "Qué es una fotografía?", Fallo Fotográfico, 1981.



1. Ey, principal, supremo muerto, tú que andas con la cerbatana en la piel de los labios y vienes llegando a esta antigua caverna marina, anda y de una vez pon los ojos aquí, pega aquí tu mirada de super quimera y dínos que cuentan estos bellos carteles expuestos que anuncian el último grito de las bellas letras a los cuatro rincones del cielo.

2. Ey, caminadora de las tierras vírgenes, tú que andas con esa blanca palidez en las mejillas y vienes llegando a la orilla de este río encantado, anda y de una buena vez pega aquí los ojos, pon aquí tu mirada de super desdén y cuéntanos que dicen estos lívidos ecranes jeroglíficos que gritan el fin del hambre a los cuatro vientos.

3. Ey, amante de las técnicas arcaicas del éxtasis, tú que andas con la maldad de la ciencia escondida en el sexo y vienes llegando a bordo de este trasatlántico finísimo, anda y de una vez pon los ojos aquí, pega aquí tu mirada super celeste y dínos que cuentan estos desvanecidos nichos tatuados que anuncian el último grito de la carne a los cuatro rincones del cielo.

“La pintura en Chile” de Galaz e Ivelic: una instancia redefinitoria para el arte chileno.

Comenzaría diciendo que “La Pintura en Chile” de Galaz e Ivelic, cifra —en la monumentalidad de su presentación como libro— las ansias de su constitución como Historia; finalmente estatuida en el parentesco editorial de las demás Historias del Arte con las cuales comparte esa monumentalidad, lo genérico de ese discurso, y dignificada en ese parentesco, “La Pintura en Chile” reivindica hoy su consistencia en/por la voluminosidad del libro que la funda como Historia. Se reivindica hoy desempobrecida en/por la profusión iconográfica que la enriquece como libro.

Corrección de la mirada institucional

Comenzaría así diciendo que el discurso de “La Pintura en Chile” pertenece a una clase discursiva que lo tipifica (el discurso “historiográfico”) y que, en esa tipicidad, cabe su primera lectura; pero diría, también, que el cumplimiento enunciativo de esa Historia en Chile (firmada por Galaz e Ivelic) es singularizable o particularizable por las variantes que formula respecto a su propia base de enunciación, por las irregularidades que comete respecto a la linealidad de su propio modelo, y que esas irregularidades —parte sintomática de la complejidad de nuestra trama cultural— corrigen la mirada institucional sobre la actual coyuntura artística nacional.

Diría entonces que la aparición del libro de Galaz e Ivelic constituye una instancia redefinitoria para el arte hoy en Chile; que ese libro redistribuye las coordenadas de inscripción de la vanguardia chilena en una escena hasta ahora inédita, ahora paradójicamente editada en el montaje suntuario de una cotización que la convierte en su imposible.

La redefinición de la escena de la vanguardia en la perspectiva de su aprovechamiento historiográfico tal como lo opera el libro de Galaz e Ivelic, implica, desde hoy la reconsideración de los términos institucionales que media la inscripción de esa escena en la totalidad social; el cambio que significa la publicación del libro radica en como incorpora prácticas (las acciones de arte) hasta ahora de descarte, en cómo (se) trama la institucionalización de prácticas hasta ahora formuladas al margen de las instituciones.

Siendo la historia ya una institución en cuanto normativiza el tiempo plurilineal de los acontecimientos brutos en función de un modelo rectilíneo de inteligibilidad (en cuanto promueve el avance uniforme de una temporalidad homogénea según un eje fijo de racionalización de los sucesos), esas prácticas nuestras se monumentalizan en el simple hecho ya conmemorativo de pasar a la historia; cuando esa historia se edita en la decoratividad de un libro destinado a la clase privilegiada, esas prácticas se ven involucradas en una operación de rescate ya celebratoria de su disponibilidad institucional.

La representatividad nacional del libro (autorías, colaboraciones, patrocinios) sitúa bajo nuevas garantías a prácticas antes indefensas porque libradas a la pura azarosidad de su recogimiento noticioso, a la fragmentación de una atención puramente circunstancial, y ahora trascendentalizadas por el discurso de la historia en cuanto discurso supra-contingente que permite “superar la caducidad de los hechos humanos” (cita de contratapa del libro), ahora finalizadas por ese discurso que les asigna un destino perspectivizándolas en un orden dominante de legibilidad: “la inmanencia que implica su inserción espaciotemporal lleva al hombre hacia la búsqueda de una trascendencia que le permita superar los límites que lo constriñen en un espacio y en un tiempo determinados” (otra cita de contra-tapa del libro).

La publicación de “La Pintura en Chile” rebasa así los límites de permisividad con los cuales tropezaban esas prácticas en el afuera social, al incluirlas en el adentro de un discurso por una parte consentidor, por otra parte manipulador de sus fuerzas de rendimiento crítico.

Señalización de “Las acciones de Arte” en condiciones de excedente

Las irregularidades que señalo como cometidas por el libro respecto a su propio modelo de enunciación, remiten al valor de imprevisto de diferentes elementos de incorporación discursiva cuya presencia en el libro sorprende nuestra lectura en cuanto no responde a las expectativas que la propia categorización editorial de “La Pintura en Chile” parecería ofrecer; siendo un libro cuyo valor mercantil lo destina a ser objeto privativo

de consulta social, siendo un libro cuya obligatoriedad (ninguna otra historia del arte chileno se escribe alternativamente a esta) lo destina a ser objeto programático de consulta académica, “La Pintura en Chile” de Galaz e Ivelic incluye, sin embargo, manifestaciones de arte cuya instancia ruptural estaría supuestamente en condición de quebrar el orden valorativo de ambos cuerpos consultores.

Por una parte, “La Pintura en Chile” exhibe los suficientes indicios de solvencia institucional requeridos por ambos cuerpos de consulta: la preciosidad misma del volumen que privilegia la mirada sobre cualquier objeto que participe de su carestía, la recordación de la Historia de Romera en cuya continuidad discursiva se instala —operando si un ajuste informativo más actualizado, interpretando el arte según una pauta más socializadora

Pese a esos indicios de acreditamiento institucional, varias circunstancias de inclusión exponen el libro a la derogación de su propia norma editorial; detectable en el simple dar vuelta las hojas, en la simple hojeadad, el primer elemento de sorpresa nace, en el libro, de la exhaustividad de las referencias iconográficas a prácticas cuyo recuento último (la vanguardia artística chilena) no indicia ninguna exclusión significativa, ni se indicia como exclusión, en cuanto, por ejemplo, “Las acciones de arte” gozan de una ventajosa asignación de espacios respecto al conjunto del material tratado en el libro.

Acostumbrada a su obviar, la escena de vanguardia se desconoce asimismo hoy explayada en la decorosidad de una doble puesta en página —ahora ostentada en la marca de una excrecencia; lo desplegable de su formato es la señal maliciosa que apunta, en su materialidad, a la ambigüedad de condición del material que ilustra “Las acciones de arte”. Ese capítulo es parte incorporante del total del libro en su afán notorio de contemporaneización de los referentes artísticos según pautas internacionales de introducción informativa, pero cobra también valor de excepción (de fuera de regla) siendo parte virtualmente separable del total (desprendible, y como tal eludible), siendo parte así accesoria o superflua respecto a la base discursiva que funda como necesidad.

La diferenciación de formato que afecta la separata de “Las acciones de arte”, ese rompimiento de la norma diagramática del total del libro, cumplen con discriminar el estatuto del material en cuestión respecto a la norma de conservación pictórica que defiende el libro. Al sobrepasar las normas de contención libresco en la marca de su superfluidad, al desbordarse de los límites asignados por la tradición (del libro, de la historia), el material de “Las acciones de arte” delata el excedimiento histórico de su propia manifestación respecto al discurso que la sujeta.

El hecho que “La Pintura en Chile” concluya en “Los Primitivos del siglo 20” no me parece ser gratuito, sino obedeciente a una estrategia de discursos; por una parte, el carácter concluyente de ese capítulo que retoma el hilo discursivo (la pintura en Chile) independientemente de su interrupción (capítulo 7: “Nuevas alteraciones de la representación visual”) convierte ese material de “Las acciones de arte” en simple digresión —en acotación marginal o lateral (en todo caso, desviante) respecto a la linealidad de su propósito historiográfico— encerrándolo en un paréntesis que sólo incidentalmente interrumpe o distrae el curso intencional del texto: “la renovación de la pintura chilena actual en una perspectiva sin fin” (página 8).

Por otra parte, ese último capítulo cumple una función compensatoria de la fuerza divergencial del capítulo anterior (“nuevas alteraciones...”) en cuanto desactiva su lectura —lo que pudiese contener de provocativo o malversador— en un espacio jubilatorio de reencuentro de la mirada consigo misma en el origen de la representación.

Descarga la fuerza de lo anterior (el quiebre pictórico) en el espacio ahora doblemente inocente de una pintura regresiva respecto a su propia historia; en cuanto remite al arcaísmo de una visión primaria o precultural, la pintura ingenua despeja la escena de todas las instrumentaciones lingüísticas que recargaban el capítulo anterior, cerrando la visión en un final libre de sospechas.

“Los Primitivos del Siglo 20” regeneran la mirada en lo placentero de un último espacio restado de toda productividad social porque consagratorio de la misma ociosidad (por algo, la pintura ingenua se llama “pintura de domingo”) que presupone el libro (su ilustratividad) como libro a contemplar.

El último capítulo rehabilita la pintura en el espacio glorioso de una representación limpia de culpa; el dis-

curso de “La Pintura en Chile” se reconcilia consigo mismo, inocentando la mirada en el final gratificante (“happy end”) de una “infancia que habíamos perdido y que recontramos con el Paraíso” (página 386).

Una escena exenta de su propia mirada

Acostumbradas a que las colecciones de arte —hechas libros o museos— descalifiquen cualquier instancia malgastadora o dilapidante (las vanguardias) del patrimonio artístico (la tradición), nos sorprendemos primeramente de la incorporación calificatoria en ese total patrimonial y museográfico que conforma el libro, de aquellas prácticas que —en su proyecto inicial de desobjetualización de la obra y desenclaustramiento de la mirada, vale decir, en su proyecto de derroche de los bienes tradicionalistas— intentaban precisamente frustrar toda manía coleccionista, toda apropiación fetichista o toda designación propietaria.

Nos sorprendemos así de la relevancia numérica de las referencias asignadas a prácticas de avanzada en un terreno tanpreciado como aquel que costosamente edifica el libro cuando parecería que esas prácticas son únicamente susceptibles de inscribirse, respecto a la ganancia historicista, en términos de pérdida.

Nos sorprendemos así de la alineación de esas prácticas en una continuidad historiográfica cuyo estatuto supuestamente contestan en cuanto la vanguardia se reconoce en la cisura —en lo discontinuo, en el ejercicio del corte.

Al igual que toda Historia cuyo propósito (capitalizador, monopolizador) consista en controlar el total cronológico de los hechos para evitar su desparramamiento temporal (su desbandada) en una franja de desgaste discursiva. “La Pintura en Chile” delata su afán acaparador al no dejar fuera de ella —fuera del cerco de su recolección— a ninguna manifestación chilena por precoz que sea, por refractaria que sea a su propia inscripción; la mirada historiadora que dirige la operación de rastreo documental ficha toda obra en el orden de una nomenclatura, no dejando ninguna libre de consignación, suprimiendo toda vacancia en la instancia autosaturadora de un discurso cuyo sujeto se postula omnivisionario.

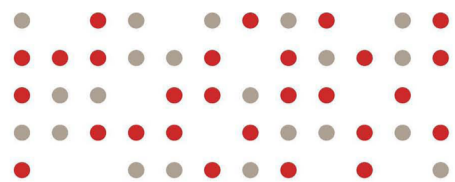
Totalizadora de su objeto (abarca el total existente de los objetos artísticos en una secuencia dada por finita) y objetivadora de su sujeto (la completud del material confirmaría la imparcialidad del enfoque), “La Pintura en Chile” cancela cualquier mirada otra en la finitud de su visión —finiquita un periodo en el cierre de su cronología.

Una de las determinantes del libro respecto a las transformaciones que opera en el contexto artístico nacional, surge de las relaciones de contigüidad que ese libro establece entre manifestaciones puestas, por primera vez, en situación de compartir una misma instancia recolectora de discurso; el ejercicio condensatorio del recuento titulado “Las acciones de arte” ocasiona la intercomparación espacial —la iconografía como soporte— y temporal —la historiografía como marco— de manifestaciones nunca antes reunidas sino más bien desunidas por el gesto de su fraccionamiento productivo, sino negadas unas a otras en el filo de sus diferencias. “La Pintura en Chile” como lazo historicista de un discurso encadenante de sus objetos, estrena la mirada en el campo aún no revelado de interrelaciones documentales entre prácticas hasta hoy diferidas de su propio secuenciamiento crítico.

Diría así que si bien lo que sucede en ese libro referente a la escena de vanguardia (la puesta en correlación documental de las prácticas que la conforman) sucede por primera vez, esa “primera vez” no sucede sino para otros; el despliegue exhibitivo de una escena historizada por primera vez (consignada como memoria en ese primer depósito libresco) está sólo al alcance de los compradores de cuya suma somos restados.

Apreciada por ellos en la señal de su exotividad, extranjera al paisaje que confirma su costumbre, la escena de “Las acciones de arte” satisface una mirada turística que las excursiona en términos de diversión, de recreo.

Acontecida en el libro que la inaugura en cuanto objeto lucrativo de la mirada de otros y como tal, negociable por ellos, afirmada en un libro que su carestía destina a otros en el empobrecimiento mismo de nuestra mirada privada de acceso, esa escena se exhibe por primera vez negada a sus propios operadores.



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.