



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSGRADO**

**SI PUDIERA LO HARÍA PEOR
Imagen histórica, imagen biográfica**

Tesis para optar al grado de Magister en Artes con Mención en Artes Visuales

Estudiante : Claudio Correa Vassallo

Profesor guía : Enrique Matthey

**Santiago, Chile
2009**

RESUMEN

El presente texto consta de dos capítulos que abordan aspectos de los géneros desde donde construyo mi trabajo: la Pintura y la Instalación. Este texto se fundamenta en una revisión de la historia de la pintura histórica y mi paisaje urbano directo, desde los sujetos que testimonian el relato visual, el cual queda como la imagen objetiva del suceso.

El primer capítulo, "Pintura Histórica" enuncia las categorías que articulan la lógica de la tesis. El texto toma como referencia la pintura del siglo diecinueve e interpreta los términos de Guy Debord respecto del tiempo y su comercialización, planteando cómo estas temporalidades deberían tener un modo específico de representarse. Desde esa diferenciación, se establecen parámetros para hablar de una representación realista testimonial, partícipe de su tiempo y que subraya la existencia de personajes no testeados hasta ese momento por la pintura institucional decimonónica. Y en contraste, un modo de representar asociado a un ideario institucional, una escena oficial que retrata e individualiza a los protagonistas de la historia conforme a su dignidad.

El capítulo dos "Imagen Biográfica", se enfoca en una visión perceptual de la realidad que funciona de manera introspectiva. Este capítulo da señas generales del autor y del paisaje que lo determina, plantea cómo articular la relación empírica con su entorno y las fuerzas no visibles que allí deambulan, los personajes, los sonidos, intersticios, etc. La entrevista es utilizada aquí como instrumento y matriz, adoptando en cierta medida el modelo del Nuevo Periodismo para llevar a cabo la detección y el registro de aquello no evidente. Comparecen en éste sistema de obra piezas y elementos que no pueden ser resueltos en la representación, son más bien pensadas para la evocación u otras maneras de configurarse, características empíricas y tectónicas que van más allá de lo visible.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
I. LA IMAGEN HISTÓRICA	
1. Pintura histórica.....	7
2. Las formas de representación de la historia: El tiempo, sus categorías espectaculares.....	12
3. La cultura escrita y el conocimiento oral.....	15
4. Cómo se manifiesta en la pintura el relato histórico de ambas temporalidades.....	16
4. a) El tiempo irreversible.....	19
4. b) El tiempo pseudo-cíclico.....	22
5. Del chileno a la pintura, historia.....	25
5. a) La ironía como operación.....	26
5. b) La puesta en escena de lo pintado, como otra operación irónica.....	30
II. IMAGEN BIOGRÁFICA	
1. Desde el domicilio.....	33
2. La entrevista como método de trabajo <i>in situ</i>	35
3. Estudio de personajes.....	37
4. Trabajo en terreno: Las válvulas de escape.....	43
III. CONCLUSIÓN	51
IV. BIBLOGRAFÍA	55

INTRODUCCIÓN

La presente introducción es un instrumento que entrega indicios panorámicos del trabajo visual que he desarrollado y las motivaciones fundamentales que han impulsado mi trayectoria como artista visual.

A veces pienso que mi trabajo no se materializa del todo, siempre refiere a posibilidades de acción: “un como si”, hasta el propio título de la tesis “Si pudiera lo haría peor” evidencia el tiempo verbal en que se desarrolla mi trabajo, el condicional. Éste título parafrasea una de las máximas del torturador de la DINA Osvaldo Romo, alias Guatón Romo¹, que también inspiró el nombre de mi primera instalación pictórica realizada el año 2000. La obra “Si pudiera lo haría peor” marcó en mi *modus operandi* la incorporación de la cita histórica como instrumento para establecer un correlato entre mi hacer visual inconstante, oscilante e incluso tartamudo y las calamidades que nos constituyen como nación. La reinterpretación de la frase de este torturador es utilizada como una consigna que define mi hacer más que en el virtuosismo de un oficio, o en la continuidad o progresión de un estilo formal; en un gesto que se distingue como la reiteración de una marca traumática, que en mi caso se ve graficada en imágenes violentas y una cierta fijación hacia el documento como tema, la prueba de veracidad. Lejos del objeto resuelto, de un “producto” artístico, mi concepción de imagen está planificada para la interacción con su entorno, por medio de la puesta en escena.

Mi quehacer artístico proviene de la pintura figurativa y con el tiempo fue derivando en una práctica mixta entre la video-performance y algunos procedimientos propios de los montajes *site specific*. La propuesta de estos montajes surge de situaciones de interacción y conflictos observados en la ciudad; en los emplazamientos urbanos o al interior de sus espacios domésticos; en un conocimiento empírico de los sitios en los cuales se trabaja. Este proceso de obra

¹ La cita exacta a Osvaldo Romo, al ser consultado sobre las torturas, es: “sí pudiera lo haría igual y peor”. Declaración realizada a la periodista Mercedes Soler en el programa de televisión Primer Impacto, canal Univisión de U.S.A., 1995. Escuchar entrevista en el sitio web, <http://www.memoriaviva.cl/culpables/criminales%20r/romo.htm>

se inicia con el recorrido por el lugar a distintos horarios, documentando en video los sucesos e individuos característicos, captando sus territorios, las rivalidades y límites surgidos de la convivencia con otros. Se indagan los hábitos de la fauna no domesticada desde animales hasta tribus urbanas, como agentes naturales del paisaje urbano pre-existente.

En esta tesis la selección de obras incluye pinturas, instalaciones y videos, obras que pese a la interdisciplinariedad confluyen en una sola línea de investigación visual, línea que se desentiende de la idea de consolidación de un producto (el oficio como marca registrada). A pesar de todo, este tipo de “estrategias” interpelan la posibilidad de concebir mi obra como parte de un esquema general coherente. También debo reconocer que la idea de trayectoria es en sí una acepción que me incomoda un poco, pues al pasar del tiempo, concibo cada vez con más claridad la práctica artística como un ejercicio intermitente de suma cero. Cada nuevo proyecto es a la vez un producto y un fracaso, y la sola idea de avanzar me suena a una carta de renuncia a tomar un camino creativo auténtico. El criterio para esta revisión de trabajos tiene como sentido meditar sobre la evolución de un mismo sistema visual, que se desplaza hacia distintos géneros, en el entendido que dicho programa ha incorporado distintas voces, ciclos, mutaciones, influencias, rupturas y obsesiones, acorde con lo que implica –en la vida misma– un transcurrir de diez años.

El gran hilo conductor es la observación de la pintura y la historia, a veces enfrentadas, a veces como construcciones análogas. Desde esa motivación, me atrevo a configurar un esquema de posicionamiento en diferentes campos narrativos-visuales. Ambos apuntan a la imagen como documento de su época, una en base a la Imagen Histórica, la otra en base a la Imagen Biográfica. Estos dos grandes tópicos conforman los capítulos de esta tesis, ejemplificando por medio de mi obra y de otros antecedentes históricos y culturales, cómo han llegado a materializarse para descifrar la imagen entendida como una fuente de saber documental.

Respecto al tiempo histórico y sus clasificaciones, me sirvo del modelo que propone Guy Debord en su libro “La Sociedad del Espectáculo”. Categorías temporales que suponen un modo particular de ser narrado y construido, uno que avanza hacia su consumición y es irreversible. En contraposición a esta categoría, identifico al contexto, donde predomina el tiempo denominado Pseudo-cíclico, un tiempo determinado por otra narrativa, la que se construye a partir de los hábitos. En este aspecto, la vida material sería la forma más precisa de elaborar catalogaciones, referentes al hombre en cuanto trabajador. Así, el tiempo Pseudo-cíclico podría dividirse en fases como horario laboral, horarios de comida, vacaciones, etc.

Desde esos dos posicionamientos independientes uno del otro, planifico mi acercamiento a los relatos como modelo de pintura y/o de obra. Distingo entonces, la historia por una parte desde la oficialidad, que es estática, y por otra parte desde la cultura oral, que es dinámica. Se trata de relatos simultáneos que construyen la cultura. La utilización de ambos pasa por el descalce y la ironía. Y para echar a andar esos mecanismos de descalce, mi atención se centra en el contexto y finalmente mi puesta en escena remite a éste. Es así como busco representar el ruido ambiente, una realidad entre amorfa y polifónica dada por las diferentes direcciones que adopta este fuera de escena y que puede reflejar de alguna manera mi constante búsqueda de sistemas visuales desde donde poder narrar hoy.

¿Pero qué inició mi práctica visual?

La inocente pretensión de querer copiar en óleo la realidad...

Ese tipo de preguntas tendrá una respuesta distinta dependiendo de la etapa particular en que se interpele a un artista. Este –como buen ficcionador– intentará guiar los hechos y maquillar el pasado de su trayectoria profesional, en un ejercicio que le permita justificar su presente objetivo como consecuencia lógica de su trabajo anterior. Y yo, en particular, no soy distinto a otros.

I. IMAGEN HISTÓRICA

1. Pintura histórica

La pintura histórica antes que nada es una narración, es un arte que propone ejemplos notables y al mismo tiempo verosímiles. No se narran los sucesos sino se cuenta lo que sus actores, protagonistas, deberían llegar a hacer en términos ideales. Estas obras elevan a sus protagonistas a una posición de nobleza. Claramente es un discurso concebido y entendido desde las clases dominantes como un legado moral para el resto de la sociedad.

El saber –o lo que se sabe– ha determinado a toda la pintura figurativa occidental el modo de ver. En su libro “Artes e Ilusión”, el historiador del arte E. H. Gombrich detalla cómo han sido percibidos a la distancia palos y otros objetos, como el monstruo del Lago Ness, articulando esta información la memoria interna de cómo descifrar lo visto. Se puede concluir que ver no es entender. La mente es programada por el saber, éste sugiere cómo descifrar lo visto, que no necesariamente ha sido catalogado en alguna de las casillas disponibles en la memoria del vidente. Uno tiene una casilla de interpretación en el cerebro, desde allí se establecen niveles de parecido y se originan las designaciones en el cerebro como proceso cognitivo.²

En la pintura esta relación entre saber y ver se vuelve crucial, porque se pinta lo que se sabe y se determina lo que se entiende a lo que es sabido de un suceso en la memoria colectiva, un ejemplo de aquello está en la obra “La libertad guiando al pueblo”, que claramente marca una tendencia a favor de un bando ideológico y vuelve al suceso representado en un bien disponible como objeto cultural. En este caso, podemos hablar del triunfo de la interpretación.

² Problema tratado en “Arte e Ilusión” en su Tercera Parte: *La aportación del espectador*, cap. VI. *La imagen en las nubes* y VII. *Condiciones de la ilusión*. pp. 154-207.

El saber determina lo que uno ve. Y en el caso del pintor, aquello que éste interpretó es transformado en la imagen que quedará a disposición, como un recurso del discurso oficial, de la educación, de los relatos, en resumen de lo que se entiende como Memoria Colectiva.

Todo cuadro histórico propone una escena, en sí misma contiene una ficción que se plantea como un ideal. Narra lo que podría suceder, lo que es posible, más que lo que realmente ha sucedido, que correspondería al campo del historiador. Sin embargo, estas escenas no se agotan en la pura ficción; son ejemplos estilizados que pretenden fijar patrones de conducta para ser imitados. Los géneros pictóricos que conllevan la realización de un cuadro histórico incluyen el paisaje, el retrato, pero también un necesario manejo de la literatura, en particular de figuras retóricas como la alegoría.

Se podría hacer una diferenciación de los actores que participan de estas situaciones pictóricas diferenciándolas, como en un montaje escénico, entre los protagonistas y los extras. Los primeros son el centro de la acción, ocupan los primeros planos y los sitios más destacados dentro de la composición. Los segundos son una suerte de fondo decorativo, parte de la atmósfera de un cuadro. Dentro de la historia del arte, existen muchos modos de entender el encargo de la representación histórica, desde los mosaicos pompeyanos donde aparece Alejandro Magno en la batalla de Issos combatiendo a Darío, hasta los cuadros estilo *pompier* de Messonier, que entregan señales de los hechos de acuerdo a la estilización visual correspondiente a su época y que funcionan como una alegoría. Un cuadro histórico es tan documental como un monumento. Son obras ideadas para dejar sellado y recordar el suceso, muchas veces para incluso suplantarlos ¿Quién podría decir que el bombardeo de Guernica de la Guerra civil española no es recordado por el cuadro de Picasso?

La alegoría es el factor común, ya sea en la pintura de carácter épico o la pintura histórica con intenciones realistas, porque sintetiza la situación representada en un solo cuadro. Ambas imágenes, la contemporánea y la épica oficial, vendrían siendo construcciones que en sí mismas no guardan la pretensión de ser un cuadro documental, puesto que el realismo está supeditado a la alegoría. La pintura

histórica sería en sí alegórica, sea que pretenda volver solemne una situación, sea que pretenda ser fiel a la realidad. Siempre responde a un mecanismo alegórico elaborado bajo los cánones estéticos de sus tiempos.

La alegoría utiliza formas en función de una trama que se sirve de imágenes en reemplazo de palabras que a su vez aluden a un concepto: “con frecuencia se plantea a la alegoría como un conjunto sucesivo de metáforas, incluyéndosela en la estructura explicativa de esta última. Sin embargo, la alegoría consiste en el efecto retórico de una superposición global de dos contextos, de modo tal que el receptor, leyendo el modificado, recupere las cualidades del original mentadas por su vinculación con circunstancias o identidades nuevas o inesperadas”.³

La gran tragedia de la pintura histórica es que el público, o los espectadores venideros, quizás no recuerden el código estético con el cual descifrar la alegoría, dejando la operación de receptividad sólo una imagen hueca. En la parte tercera de la serie de grabados de Goya “Los Desastres de la Guerra”, titulada “Caprichos enfáticos”⁴, el pintor recrea el periodo absolutista tras el regreso de Fernando VII. En esta sección abunda la crítica sociopolítica y el uso de la alegoría mediante animales.

Entendiendo que la pintura histórica se compone de alegorías, su pretendida faceta “histórica” no sería tal. De hecho, los títulos de cada cuadro serían ese barniz invisible que vendría a suplantar la documentación del suceso. En este género pictórico, identifico dos tipos de trampas:

1. Son pinturas que en general no se explican por sí mismas, sino que dan por supuesto que el espectador debiera manejar la clave de los códigos que descifran su alegoría y que en muchos casos componen la estructura del cuadro. La exactitud del mensaje fracasa, al existir siempre un azar en la interpretación posible.
2. Este punto lo señalo como los actores por sobre la historia, asumiendo que estos cuadros son una recreación histórica en la cual debiera recaer todo el peso en su trama argumental, por el contrario, la mayoría de los cuadros históricos se terminan

³ Magariños de Morentin, Juan: *El mensaje publicitario*. Ed. Edicial, Argentina, 1991, pp. 296.

⁴ Estampas 65 a 82.

centrando en los cuerpos de los retratados, en cuanto a sus poses y posturas, estos refieren a una teatralización acorde al guión político de su tiempo.

El poder se manifiesta en el manejo de los cuerpos y el cuerpo de control es el del poder mismo, éstos deben representarse de acuerdo a su dignidad y rango. Sin embargo, entre el texto y el cuerpo existe una carencia, y es la carne dada a la corrupción y a la degradación capaz de romper la pose de control sobre sí, como en la imagen de un dignatario ebrio. Todo dominio es dependencia y todo poder servidumbre infinita... y ¿qué pasa si el público no es capaz de mantener la atención frente a la imagen? –¿si el público se va o si no se siente atraído por la megalomanía?–. El poder necesita de un auditorio, conservar un alto *rating*, si no, se esfuma. El poder es seducción.

La apariencia engañosa puede ser indiscernible no sólo en el arte, su poder en sí es tan atrayente que puede ser capaz de construir ella misma una nueva verdad. Por ejemplo, un modo posible de perfeccionar, estilizar o –decorar– la historia sería el de suplantar las evidencias del saber, llámense objetos, ruinas. etc. Nada puede ser más patente para ejemplificar este intento de domesticación de la historia a la proyección de una imagen épica futura que la realizada por Albert Speer, el Arquitecto Oficial y Ministro de Armamento de Hitler. Encomendado por Hitler para la construcción de los edificios emblemáticos del III Reich, Speer realizó sus edificaciones pensadas para proyectar una estética de época imperial, asumiendo el estilo dórico como propio de su momento... El modo de falsear la realidad sería manipular la imagen del pasado –su presente– para así asegurarse un lugar en la memoria universal futura, acorde a la escala de sus edificaciones. Escalas y ambiciones magnificentes que no sólo le son propias a la arquitectura nazi, sino a todo imaginario ideológico que pretenda la persuasión-sumisión de sus espectadores por medio de la supremacía.

“...A Hitler le gustaba explicar que edificaba para legar a la posteridad el espíritu de su tiempo. Opinaba que, finalmente, lo único que nos hace recordar las grandes épocas históricas son sus monumentos. ¿Qué quedaba de los emperadores romanos? ¿Qué testimonio habrían dejado si no fuera por sus obras? Hitler afirmaba que en la historia de un pueblo se dan siempre períodos de declive, y entonces los monumentos reflejan el poder que tuvo en

otro tiempo. Naturalmente, esto no despierta por sí solo una nueva conciencia nacional. Pero cuando tras un largo período de decadencia se enciende de nuevo el sentido de la grandeza nacional, los monumentos erigidos por los antepasados constituyen su recordatorio más efectivo. Así, las obras del Imperio Romano permitían a Mussolini remitirse al espíritu heroico de Roma cuando trataba de divulgar entre su pueblo la idea de un Imperio moderno. Nuestras obras también tendrían que hablar a la conciencia de la Alemania de los siglos venideros. Con este argumento Hitler subrayaba también la importancia de que las construcciones fueran perdurables.

Aquella desoladora imagen me llevó a una reflexión que posteriormente expuse a Hitler bajo el título algo pretencioso de 'teoría del valor como ruina' de una construcción. Su punto de partida era que las construcciones modernas no eran muy apropiadas para construir el 'puente de tradición' hacia futuras generaciones que Hitler deseaba: resultaba inimaginables que unos escombros oxidados transmitieran el espíritu heroico que Hitler admiraba en los monumentos del pasado. Mi 'teoría' tenía por objeto resolver este dilema: el empleo de materiales especiales, así como la consideración de ciertas condiciones estructurales específicas, debían permitir la construcción de edificios que cuando llegaran a la decadencia, al cabo de cientos o miles de años (así calculábamos nosotros), pudieran asemejarse un poco a sus modelos romanos.

Para ilustrar mis ideas, hice dibujar una imagen romántica del aspecto que tendría la tribuna del Zeppelinfeld después de varias generaciones de descuido: cubierta de hiedra, con pilares derruidos y muros rotos aquí y allá, pero todavía reconocible. El dibujo fue considerado una 'blasfemia' en el entorno de Hitler. La sola idea de que hubiera pensado un período de decadencia del imperio de mil años que acababa de fundarse parecía inaudita. Sin embargo, a Hitler aquella reflexión le pareció evidente y lógica. Ordenó que, en lo sucesivo, las principales edificaciones de su Reich se construyeran de acuerdo con la 'ley de las ruinas'..."⁵

En la actualidad la pintura histórica resulta más "puramente pictórica" al estar hoy, por la fotografía, liberada de su presunta utilidad documental, siendo más claramente la estatuaria pública la encargada de proseguir con dicha función alegórica. La "pureza" que reside hoy en este estilo consiste en que esta pintura conmemorativa puede tenerse a sí misma como modelo: nada más que pintura y convenciones de formas solemnes que se consolidan como la no-realidad de un suceso que se pierde en la intención de ser oficializado en una sola imagen.

⁵ Speer, Albert: *Memorias*, Ed. Acantilado, Barcelona, 2000, pp. 102-106.

“...para que mis cuadros dejen de ser falsos sólo tienen que estar en un museo durante un tiempo”

Elmyr de Hory⁶

Mi trabajo aborda la pintura histórica buscando sus formas y muletillas de representación para emularlas con un gesto descreído, sólo interesa llegar a la superficie, a “la cáscara” del asunto. En estos términos la verosimilitud se puede comprender no en el parecido óptico con la realidad visible, sino por el hecho de poder relacionar en cuanto a técnica, estilo y sujetos representados a una época pretérita y solemnizada por estos medios, donde lo pintado era un modo de acceder al conocimiento de los hechos. Al respecto escribe el filósofo Sergio Rojas, en su libro “Materiales para una Historia de la Subjetividad”:

“...No se trata ni de la naturalidad del símbolo ni de una arbitraria artificialidad, sino de las imágenes por las que una época sabe su propia condición histórica, sabe su finitud y de su falta e intenta conjurarlas, reparando en el abismo que se abre entre las cosas y el sentido. Una imagen cruzada por esa densidad significativa propia del barroco: ‘Un lenguaje que, por demasiado abundante –escribe Sarduy–, no designa ya cosas, sino otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose así mismo mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras’...”⁷

2. Las formas de representación de la historia: El tiempo, sus categorías espectaculares

En la historia del arte occidental se puede hablar de un relato hegemónico proveniente de las clases dominantes, por ende se podría entender que formalmente se está en frente de una homogeneidad retórica de narración. Se podría establecer desde los análisis de la Historia del Arte realizados por Argan⁸ –por citar a un autor– que en el inicio de la Modernidad, se abren y se contraponen los relatos en la pintura, como resultado de los procesos revolucionarios en Francia.

⁶ Frase del falsificador de pinturas Elmyr de Hory, extracto del docu-ficción de Orson Welles, *F de Falso*, Francia, 1973.

⁷ Rojas, Sergio: *Materiales para historia de la subjetividad*, Ed. La Blanca Montaña, Santiago, 1999, pp. 235-236.

⁸ Sobre esto, resulta pertinente leer de Giulio Carlo Argan, su libro: *El arte moderno, Del iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Ed. Akal, segunda edición, Madrid, 1998.

En principio se podría pensar en dos imaginarios conviviendo en paralelo, la pintura monárquica cortesana, rococó, con la republicana neoclásica; sin embargo surgen modos de narraciones disidentes que plantean una narrativa visual no desde el poder del estado y la oficialidad, sino desde una distancia crítica frente a los hechos aportada por su conexión con aquéllos considerados extras, con el bajo pueblo.

Ambas narrativas visuales, la institucional y la disidente serán visibles como narraciones en base a alegorías, como por ejemplo en los casos paradigmáticos de Jacques Louis David y Francisco de Goya y Lucientes, en el que uno manifestará la ilusión frente al proyecto revolucionario mientras que el otro evidencia el desengaño de sus expectativas libertarias, plasmando una ácida crónica visual de corte realista: la invasión napoleónica en España.

Estas dualidades, la ilusoria y la des-ilusoria son parte de las características fundamentales que trata esta tesis, que tiene como objeto de análisis la imagen histórica contrapuesta a la imagen biográfica. Para ello se sirve del análisis de los productos culturales consecuentes de la disociación de referentes en la cultura contemporánea.

Las clasificaciones formuladas por Guy Debord sirven como herramienta para acotar las líneas que ha seguido mi producción visual, la que incorpora al Tiempo tanto en términos conceptuales como formales. Se podría decir que dichas categorías –o una aproximación a ellas– ya estaban planteadas de un modo intuitivo en mi serie de pintura histórica. Al abordar la pintura como parte de una construcción compuesta por relatos opuestos; se puede plantear la pregunta sobre la realidad objetiva y su cosmovisión inquiriendo en la interrogante ¿desde dónde se está hablando?

La coyuntura revolucionaria mediante su llamado al pueblo invocó, quizás sin quererlo, una consciencia de clase de parte del ciudadano, que involucraba por una parte la identificación social y por otra la identificación nacional. Al respecto Guy Debord ha reflexionado sobre los tiempos que determinan ambas posiciones, el tiempo irreversible para las clases dominantes y el tiempo pseudo-cíclico para el resto de la sociedad. Estas clasificaciones son las que a continuación aclararé de

modo escueto. Dentro de este planteamiento la temporalización del hombre ha sido efectuada por mediación de la sociedad y se identifica con la humanización del tiempo. El movimiento inconsciente del tiempo se manifiesta y se hace verdadero en la conciencia histórica. El tiempo espectacular concibe al tiempo como mercancía.

Tiempo Cíclico:

Es aquel que retorna como las estaciones. Pertenece a sociedades estáticas, ejemplo: los pueblos nómades que encontraban las mismas condiciones en todos los momentos de su andadura. Este tiempo, a diferencia del pseudo-cíclico, está regido por la naturaleza. Ejemplo: el modo de producción agrario, dominado por las estaciones, es la base del tiempo cíclico plenamente constituido, “la eternidad está en su interior: es el sustento mismo del retorno”.⁹

Tiempo pseudo-cíclico:

Es el tiempo-mercancía. Es la suplantación del orden natural por la artificialidad de la sociedad contemporánea, es el consumo característico de la supervivencia económica, cuya experiencia cotidiana sigue estando privada de toda decisión y sometida no ya al orden natural, sino a la pseudo naturaleza desarrollada por el trabajo alienado, por ejemplo, para el profesor la subjetivización de su tiempo correspondería a una hora de cuarenta y cinco minutos. Así pues, este tiempo recupera el viejo ritmo cíclico que regulaba la supervivencia en las sociedades preindustriales y homologa sus combinaciones: el día y la noche, el trabajo y el descanso semanal, el periodo laboral y el periodo de vacaciones, etc.

Tiempo Histórico:

La clase superior que organiza el trabajo se libera del tiempo cíclico y de su escasez. Se apropia de la plusvalía temporal: ella posee en exclusiva el tiempo irreversible de la vida. Establezco entonces, un paralelo con las categorías de Debord, como una manera de ilustrar modelos de representación desde dos tiempos: “el tiempo irreversible”, definido como aquél que corresponde a los amos de la historia; que trata de un tiempo evolutivo y finito, anidado en la premisa de que

⁹ Debord, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2007, pp. 118-119.

la historia avanza hacia su fin. Esta denominación se puede ver ilustrada, por ejemplo, en las diversas imágenes de la religión cristiana que representan el Juicio Final, concibiendo un término de nuestra estadía en la tierra "...Este tiempo, separado de la organización colectiva del tiempo que predomina en la producción monótona que está en las bases de la vida social, se escapa de su propia comunidad estática. Es el tiempo de la aventura y de la guerra, en la cual los amos de la sociedad cíclica recorren su historia personal..."¹⁰ ellos son la historia, por ejemplo la historia de Napoleón es la historia de Francia, no la de un sujeto.

3. La cultura escrita y el conocimiento oral

El tiempo irreversible ocupa como instrumento de medida las dinastías y como primer arma, la escritura –si lo analizamos desde la pintura histórica, vemos que este se manifiesta en una intención ilustrativa, consistente en narrar de acuerdo a las dignidades asignadas– con la escritura el lenguaje alcanza su plena realidad independiente de la mediación entre las consecuencias. La escritura hace aparecer un tipo de conciencia que ya no es adquirida y transmitida en relación inmediata entre los seres humanos, sino que se trata de una memoria impersonal, la de la administración del conocimiento en la sociedad:

"...los escritos son los pensamientos del estado; los archivos son su memoria"¹¹

Cabría preguntarse ¿Cuál es la memoria de la gente, del pueblo? La separación entre las realidades eran evidentes, mientras la historia del poder y la religión hacían alianza en las sagradas escrituras, el vulgo iletrado se contentaba con escuchar la lectura de la realidad que lo determinaba por medio de la narración oral.

La cultura oral, por otro lado, no puede ser unívoca en sus versiones, su discurso está guiado por la consonancia de sus palabras al oírse. La divulgación de su mensaje funciona por repetición análoga. Cada repetición supone un ruido agregado, una distorsión de su matriz, de manera que lo que comenzó como

¹⁰ Ibíd. p. 119.

¹¹ Cita a Novalis, realizada por Guy Debord, Ibíd. p. 121.

información de boca en boca terminará como un mito. La imaginación en la idiosincracia popular se mezclará con la fantasía personal o la interpretación de cada ente emisor. Mientras más se difunde un suceso, más se pierde la configuración de su origen. El término mencionado en el siguiente capítulo: la baja fidelidad, estaba ya implícito en la antigua oralidad como parte de este ruido ambiente del cual el saber popular se acompaña. Es un componente de lo empírico que no se manifiesta, o lo hace en forma muy distinta en los relatos oficiales. Sin embargo ambos, la oralidad y el relato oficial –asociado a la narrativa literaria– pierden fidelidad de acuerdo a su transcurrir, ambos fallan en la representación, en ambos transcurso se diluye el hecho que los originó. El mecanismo de la tradición oral suma ruido, imaginación, espontaneidad, polifonía. El mecanismo del relato oficial se calcifica en su solemnidad, se convierte en lápida, carece de poder comunicativo.

4. Cómo se manifiesta en la pintura el relato histórico de ambas temporalidades

Me gustaría destacar como caso paradigmático de coexistencia en un mismo momento de dos posiciones bipolares, la existente entre la pintura de David y Goya. Ambos retratan un mismo periodo, la Revolución Francesa no sólo desde bandos beligerantes, sino que a mi parecer podrían obedecer a categorías temporales que calzan con los modelos de tiempo espectáculo, arriba expuestos de Guy Debord.

Desde la perspectiva de la Revolución, se podría decir que ambos vivieron en polos opuestos del proceso revolucionario que remeció a Europa, pasando ambos artistas de un periodo como pintores de la corte a pintores revolucionarios, pero sus caminos fueron opuestos. En 1785 David pinta “El Juramento de los Horacios” estando aún presente la monarquía, un cuadro problemático en la contingencia francesa, pero visionario en su llamado ético a mantenerse leal al estado antes que a la propia familia. Pensemos en la imagen de los tres jóvenes jurando a brazo extendido al estilo romano, en dirección a las espadas empuñadas por el padre, el

que ofrecía sus hijos en sacrificio y defensa de la patria republicana. Siendo un cuadro histórico, inspirado en la obra de teatro “Horacio” de Pierre Corneille, David consigna “un suceso de la antigüedad”, monumentalizando el ideal revolucionario de su tiempo, para posteriormente convertirse en el pintor oficial de la corte de Napoleón.



Fig. 1. Jacques Louis David, “El juramento de los Horacios”, óleo sobre tela, 1784.

Desde otro polo, Goya sufre las consecuencias nefastas que, en los hechos, desencadenaron los ideales pintados por David. Las expectativas generadas por la Ilustración y encarnadas de modo amargo por la Revolución Francesa irrumpieron en España y lo transformaron a él en testigo. En el periodo de la invasión napoleónica, Goya fue encomendado por el general José de Palafox para retratar a la Resistencia Española que él encabezaba en Zaragoza. En su tránsito, Goya se vuelve testigo de una lucha que no distingue héroes, sino sólo personas que luchan

por su vida, desconociendo cualquier ideario. Se dice que éste es el inicio de su serie de grabados en aguatinta “Los Desastres de la Guerra”, en los cuales retrata a los héroes populares o surgidos desde la resistencia del pueblo.¹² Aquí se puede establecer la distancia disidente: se establecen campos valóricos que apuntan hacia una verosimilitud realista, como lo son la desilusión frente a los idearios de consigna, las muertes y abusos grotescos como consecuencia de la guerra: Él retrata la irracionalidad en la lucha ideológica, las ruinas arquitectónicas de los centros urbanos civiles y las víctimas de los bombardeos.



Fig. 2. Francisco de Goya, “Estragos de la guerra”, grabado n° 39, de la serie: “Los Desastres de la Guerra, 1810-1815.

¹² Vallentin, Antonina: *Goya*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1957, p. 222.

4. a) El tiempo irreversible

Este tiempo es ilustrado en el proceso mismo del pintor Jacques Louis David, en su obra “La coronación de Napoleón en Notre Dame”. Inicia su trabajo como espectador del suceso, pero frente a la tela cita por separado a los actores principales: Napoleón y su hermana, la emperatriz Josefina, al Papa que coronó a la pareja Imperial, a Joaquín y Carolina Murat y al cuñado del Emperador. Paralelamente, por separado, pintó a los espectadores del suceso, individuos pertenecientes al Coro de Notre-Dame que fueron citados: verdaderos extras de la historia.

En efecto desde Guernica, de Pablo Picasso, al mural de la Historia de Chile, instalado en el metro Universidad de Chile, de Mario Toral, toda pintura se desenvuelve en terrenos propiamente estéticos, designándose y refiriéndose a sí misma como género, acudiendo a una gramática que le es propia. Los acontecimientos representados quedan expuestos al “cómo” se manifiestan, cómo se recrean, cómo se dicen, como parte de un artificio diseñado para su presentación.

Es una pintura, por tanto hecha para proyectarse en el futuro, por ejemplo en el cuadro de Jean Antoine Gros “Napoleón visitando a los apestados de Jaffa”¹³ aparece retratado el emperador tocando con su mano la llaga de un soldado francés moribundo, ello apunta a la fundación de un perfil heroico específico y, en esa práctica, se monumentaliza la pose pictórica de acuerdo al campo significativo de un imaginario histórico relacionado a los grandes relatos y las grandes obras. En tanto imagen concebida para el futuro, para la posteridad, para eternizarse, cumple una función estática e incluso estatuaria, ciertamente cercana a una manifestación escultórica monumental. Napoleón convertido en un monumento.

Un ejemplo más contemporáneo es el de la famosa fotografía de Iwo Jima, donde –como es sabido– la colocación de la bandera en el monte por los *marines* fue una escena que si bien correspondía a los acontecimientos verídicos de la toma

¹³ Título original: “Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa”, óleo sobre tela de 1804.

de la bahía, se re-escenificó para inmortalizar dicho gesto en una fotografía, sin embargo algo se filtra de esta operación, la distancia tomada del fotógrafo, el que en medio del cruento combate, se toma un momento para contemplar la escena, la luz, la composición y disparar. Para decir en medio del *pandemonium* “he tomado una buena foto, pero mejor repitamos la toma”¹⁴. Con el tiempo, la imagen se convirtió en un ícono en el cual se inspira la escultura que fue erigida como monumento en el cementerio del cuerpo de *marines*. Ésta, al igual que la imagen de Napoleón, es la versión comprimida e iconizada de un momento dado, concebido premeditadamente desde el lugar propio de un francotirador o de un *voyeur*; son imágenes que se independizan ya del acontecimiento para quedar fijadas en otro tiempo y lugar, en la antesala de las imágenes destinadas al estudio de una pose y postura precisa que condicione el cuerpo de su ideario para la posteridad.

¹⁴ Dicho episodio fue el eje central de la película del director Clint Eastwood, *Letters from Iwo Jima*, Estados Unidos-Japón, 2006.



Fig. 3. Fotografía de Joe Rosenthal al segundo alzamiento de la bandera en el monte Suribachi en Iwo Jima, 1945. Esta imagen fue el modelo para el monumento al cuerpo de Marines de los Estados Unidos en el cementerio de Arlington.

4. b) El tiempo pseudo-cíclico

En contraste a lo anterior, tenemos el caso de la serie de grabados “Los desastres de la guerra” de Francisco de Goya, que nos entrega una escena en extremo realista para eludir el ideal épico en favor de las últimas consecuencias de lo empírico. Se trata de escenas de barbarie, que por su naturaleza menos protocolar y más anecdótica, se desenvuelven como imágenes dinámicas, en cierto modo menos dadas a su monumentalización. Goya no muestra a los grandes próceres, su interés se centra en la “carne de cañón”: la hija del panadero, el soldado raso francés, los N.N., aquéllos que conforman la masa hormigueante que siempre debe perecer. El tipo de cuerpos aquí representados carece del rictus estático de los héroes antes mencionados, son en cierto modo “extras” que abultan el decorado de época, estos ayudan a componer el fondo de las escenas en las que son retratados los verdaderos protagonistas de la historia.

Si bien esta mirada es hoy en día una línea ampliamente desarrollada desde los estudios históricos, y extendida a otras disciplinas, incluida la pintura y las artes visuales en general, el gesto de Goya en su momento planteó una torsión en las características y requerimientos de la pintura histórica. Su labor se acerca a la del cronista y en cierta medida puede considerarse análoga a lo que en tiempos modernos ha desarrollado la fotografía documental. En Goya importa el registro de una cierta obscenidad e impertinencia aportada por el testimonio, efecto porno (de mostrarlo todo) que se justifica por la excesiva descripción de detalles insignificantes que los transforman en inenarrables, dicho efecto contribuye a una sensación inmanente de “haber sido partícipe del horror”.

Goya retrata situaciones que se repiten cíclicamente a través de las gestas como parte de su cotidianeidad. La historia de los más débiles, adquiere en su obra una connotación imperecedera en el sentido de que “siempre estaría ocurriendo”. El carácter inmortalizador funciona aquí en clave diferente, no fija individuos sino que delata situaciones en su acontecer cíclico y recurrente, como parte del funcionamiento de una maquinaria.

Este acontecer cíclico se describe en la serie de grabados “Los Desastres de la Guerra”, de forma fría y descarnada en la mortandad como parte de una mera rutina, de hecho se agrupan de distintos modos las diversas muertes que pueden sufrir las víctimas en este tipo de conflicto entre civiles y militares. Está la serie dedicada a las violaciones, a las torturas y ejecuciones, a la muerte por hambre y por último, el capítulo titulado “Caprichos Enfáticos” en los cuales de modo alegórico se hace una reflexión crítica sobre la política contingente de su momento.

Se podría plantear que la pintura histórica tradicional oficial, remite al retrato, en tanto la pintura cronista de Goya –entre otros– remite al paisaje, siendo en este caso el villano, el anónimo, el bajo pueblo, los elementos que constituyen ese paisaje. Más importantes que sus rasgos o la definición de su perfil, son en estas imágenes sus gestos de dolor y agonía, por ejemplo en “Los fusilamientos del 3 de mayo”. La pintura de Goya se ocupa de la situación en sí más que de los individuos, de figurantes más que de protagonistas, su escena remite a un tiempo prosaico en relación al cronológico que nos toca vivir, más que al tiempo histórico que nos es dable a observar.

“...un soldado caído de *La batalla Abukir* parece reaparecer como víctima del pelotón de ejecución en el segundo de los cuadros de Goya, que es, tanto en composición como en asunto, una respuesta directa a la ligeramente absurda *Rendición de Madrid* de Gros, y tal vez un desencantado comentario sobre el heroísmo de la gran obra maestra neoclásica, *El juramento de los Horacios* de David, con la que tiene sorprendentes semejanzas compositivas...”¹⁵

Tanto David como Goya pintaron en base a la existencia de un dato real. En el caso de David, estos fueron las ruinas romanas, las que sirvieron como matriz visual para retratar su contingencia histórica. En el caso de Goya, su dato real son las ruinas de la guerra. Mientras uno pinta el esplendor de un proyecto de república, aplicando una mirada en detalle de las formas que conforman la pose histórica de sus héroes, como salidos de un relieve greco romano, el otro representa lo grotesco

¹⁵ Honour, Hugh: *El romanticismo*, Ed. Alianza, Madrid, 2002, pp. 45-46.

de la descomposición de la carne y la destrucción de viviendas, convertida en una masa aglutinada de fragmentos anónimos.



Fig.4. Francisco de Goya, "Los fusilamientos del 3 de mayo", óleo sobre tela, 1814.

5. Delachilenapintura, historia¹⁶

La ironía, sin quererlo, ha formado parte de la tradición pictórica chilena en sus albores, la pintura académica de nuestra floreciente república tuvo como motivos centrales dentro de su deseo de exaltación patriótica los cuadros históricos.

“...Reproducen aquí y allá una manera cosificada y convencional. Para ojos menos agudos, para mentalidades ahistóricas, la enseñanza que prometen aparece como imprescindible y necesaria para ilustrar sus deseos de clase. La consolidación de la república requiere de un decorado especial, ornato que sólo ellos podían dispensar: una escenografía que ilustre los valores, heroicos y grandilocuentes de una nueva clase nacionalista y patriótica. No es el paisaje local en toda su magnitud lo que prometen los historiadores de la clase dominante, más bien sus servicios de resguardar un contrato de selección, atomización y jerarquización: aseguran una división. Su ilustración dependerá de las formas que permitan exaltar el sentido de la República, y este sentido les dirá: ‘retratad nuestra epopeya’. Los ilustradores hablarán siempre en primera persona, incluso cuando el motivo retroceda por la historia, serán sus propios anhelos de identificación los que allí se verán retratados. No lo harán por el resto de la comunidad”.¹⁷

Es ya comentado en textos de análisis como “El espacio de acá”, de Roland Kay, e “Historia-Pintura en el nuevo mundo: Una relación infundada”, de Guillermo Machuca, el descalce existente entre las tendencias pictóricas imperantes en los centros hegemónicos de cultura y los resabios instaurados en nuestra academia criolla. Los destiempos aquí presentes ayudan a develar la pose épica de una representación estereotipada de acuerdo a cánones europeos incapaces de representar una realidad diferente a la preconcebida. Los rostros son asimilados a meras caretas, eludiendo la complejidad de la representación del otro, en cuanto desconocido y en cierta forma amenazante.

Asimilo el gesto irónico –no siempre consciente– al patentismo de esta situación de destiempo. Mi trabajo aparta las imágenes de su supuesto contenido, se ofrece

¹⁶ *Delachilenapintura, historia*, título de la serie de aeropostales de Eugenio Dittborn, 1976.

¹⁷ Machuca, Guillermo: *Historia-Pintura en el nuevo mundo: Una relación infundada*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia y Teoría del Arte. Universidad de Chile, Facultad de Artes de Chile, 1989, Cap. III.

una distancia para observar la subjetividad y su narración. La ironía es la conciencia de la representación y su puesta en escena. En efecto la pérdida de peso de lo real, en la ironía, se produce al contraponer la idea con la realidad, o mejor dicho, la realidad con “lo real”.

5. a) La ironía como operación

“...‘La ironía es una interrupción de la ilusión narrativa’. Se trata de una especie de guiño al destinatario de la ilusión, guiño que hace visible los cuerpos y las retóricas de la ilusión”... En este sentido, cabe pensar que la ironía no es propiamente un concepto, sino más bien una operación en virtud de la cual el lenguaje mismo acontece como andamiaje y tramoya de la narración.”

Sergio Rojas¹⁸

El destiempo, como una pose que no alcanza a llegar a escena, sería el causal de develar un inconsciente huérfano en cuanto origen, sería el causal de una ironía, la posibilidad de observar un imaginario de exaltación patriótica que no alcanza a conformarse.

Mi trabajo pictórico de corte histórico aborda el encargo desde la ironía. En la medida que me interesa el “fuera de escena” de las escenas captadas, recreadas o representadas, desarrollo una obra que en forma constante practica el descalce, el destiempo y también sugiere las cosas no dichas. Esta intención es formular una especie de complicidad con el espectador, de manera que existan guiños e incluso ciertos vacíos por completar y que, en definitiva, reciba la obra como un sistema de lenguaje. Esto se debe a que acudo en términos generales a la narración; por ello trabajo con imágenes que tengan un valor, un dato agregado más allá de lo visible y que en sí mismas funcionan como una suerte de metalenguaje. Mis imágenes escogidas-construidas poseen una potencialidad de doble lectura que se relaciona a los diferentes modos en que se construye el lenguaje visual.

La ironía está en contar una historia, pero al mismo tiempo desacreditarla, en el mecanismo de ese mensaje hay, por lo tanto, subtextos, un arsenal de elementos

¹⁸ Ibíd. p. 70.

que el espectador de una u otra manera maneja –junto con “el artista”–. El fuera de escena contempla relaciones empíricas: lo no visto y no dicho, lo preexistente (contexto, condiciones históricas, expectativas, prejuicios). El campo de lo no visual en lo visual acusa todo el resto de los sentidos no considerados habitualmente dentro del rango del conocimiento, y ese saber, y su comunicación, constituye una parte sustancial de la problemática de esta propuesta.

Desde la duda sobre ese paisaje inhabitable de la historia surgieron casi espontáneamente las pinturas de batallas, éstas reflejan la intención de llevar a cabo un falso encargo de no-ficción a partir de hechos reales, y asumir el desafío de lo que se espera de este tipo de pintura, para escapar de allí.



Fig. 5. Claudio Correa, detalle a segunda placa de bronce, “Combate chileno-japonés”, 2004.

Mi obra “Combate chileno-japonés” surgió de una especulación sobre cómo afrontar el encargo pictórico de representar una épica nacional durante el siglo XXI en los términos más conservadores –óleo sobre tela–. La excusa en específico de esta pintura es la no-guerra que Chile tuvo con Japón, a finales de 1945 cuando ya faltaba poco para el fin de la II Guerra Mundial, como reza la placa uno de bronce que acompaña a este díptico:

“Después que el presidente Juan Antonio Ríos le declarase la guerra a Japón, un buque chileno semi-combate con un navío militar japonés.”

Este hecho histórico fue retenido desde mi niñez, como parte de un bizarro recuerdo de una edición del programa Sábados Gigantes, en el que Don Francisco invita a un viejo marino que rememora el casi encuentro armado entre su nave y los marinos nipones. La precariedad del suceso narrado aquí compite con la fragilidad del modelo a representar –la narración de un recuerdo vago–; sin embargo su importancia me resultó capital para bucear en el verdadero tema del díptico del “Combate chileno-japonés”: la ausencia local de grandes motivos para pintar. La verdadera epopeya que plantea esta obra es la búsqueda de sus modelos.

Fuera del programa de Sábado Gigantes mencionado, el otro recuerdo difuso que compone este díptico es una viñeta de Hervi que muestra a un pintor moderno –presuntamente Pollock– delineando con un pincel calculadamente un *dripping*. Estas sombras de recuerdos mediales conforman la matriz visual de esta pintura, un cuadro compuesto por gotas recortadas para pintar una marina, una suerte de chiste privado para pintores. Aquí el cuadro pasa a invadir todo el muro de la sala donde éste se instale, los recortes de tela se adherirán al lugar como si fueran una mancha acomodada a toda superficie lisa.

La subjetividad de la representación histórica no quedaría completa si lo pintado a su vez no fuese contradictorio, entonces dicho díptico se compone de dos versiones distintas del mismo suceso, una “versión cobarde” en donde el buque chileno huye del lugar de la escena y otra “versión indiferente” en la que los dos buques se ignoran, apuntando los cañones a lados opuestos. Las dos versiones operan como un careo, son dos posibilidades para un mismo motivo.

De esta forma este “Combate chileno-japonés” presenta no sólo el ficcionamiento de un suceso perdido en las interpretaciones de su construcción visual, sino también un cuadro pictórico ficcionado en sí mismo, conformado por gotas de *dripping* que se pegan cuidadosamente sobre el muro para que simulen la espontaneidad del

gesto pictórico espontáneamente arrebatado. Un suceso perdido, dentro de una historia perdida, visualizada por un pintor extraviado.



Fig 6. Claudio Correa, díptico “Combate chileno-japonés”, 2004, óleo sobre tela, dimensiones aproximadas de 3 x 6 metros.

La pintura en sí misma es considerada como un objeto, y en sí misma se auto-emula, a la manera de un ejercicio *kitsch*. A diferencia de otras disciplinas, como el cine o una novela, que buscan ser veraces –al menos al interior de su propio universo–, los pintores no evocan hoy en día otra cosa que la Historia del Arte en alguna de sus capas arqueológicas.

De esta manera, la referencia a la que acude la pintura es una superficie, no son acontecimientos. En definitiva alude a los distintos medios de producción de imagen que tenemos disponibles. La pintura es pura imagen y todo lo que pueda generar en el público –interpretaciones, remembranzas, sensaciones, etc.– no es consecuencia de la referencia y/o significación de esa imagen, sino de una especie de pulsión que está contenida o insinuada en ella. La pintura no representa, evoca, y en esa medida es siempre una entidad abstracta; lo que es fundamental en su

funcionamiento no es algo necesariamente visual, ni inteligible, como puede ocurrir con aquello que provoca nuestra fobia.

5. b) La puesta en escena de lo pintado, como otra operación irónica

La serie de pinturas que realicé respondiendo a este encargo auto-impuesto, se desenvuelve alrededor de dos directrices temáticas: la historia republicana del país y la historia de la pintura chilena. Desde esos núcleos, se proponen miradas desarticuladoras de lo aprehendido, replanteándose las narraciones escolares y extremando el ejercicio del “pintor copista” hasta el límite, al re-contextualizar los motivos pintados dependiendo de las superficies en donde se realiza dicha práctica, ya sea en mobiliarios de uso doméstico o en espacios residuales de la exposición, todos elementos que seguirán ocupándose normalmente después de haber sido intervenidos por la pintura.

El concepto que hay tras estos trabajos se familiariza con la herencia duchampiana a la manera de un *Ready Made*, pero a la inversa. Esta sería una reinterpretación cuasi reaccionaria proveniente de la pintura, en la que se aplica el modo de pintar *Pompier* sobre objetos y mobiliario doméstico sin que éstos pierdan su carácter práctico: De hecho lo pintado no interfiere con la lógica del diseñado funcional, por el contrario establece nuevas relaciones de uso tanto para el objeto como para la imagen pintada, como parte de un diálogo paródico entre el no-acontecer cotidiano y el mega relato de un suceso histórico. El objeto intervención dictaría la pauta de las acciones que serían ejecutadas por el usuario del utensilio intervenido como parte de este diagrama pictórico. Algunos ejemplos son: la pintura del incendio de La Moneda al interior de un lavamanos; un *trompe l'oeil* con la batalla pintada dentro de un excusado; “Declaración y jura de la independencia de Chile” pintada en anamorfosis sobre los peldaños de una escalinata de acceso.

Todas estas obras de alguna manera parodian la premisa “duchampiana” de que un objeto se convierte en arte al ser descontextualizado de su realidad cotidiana y resituado en un espacio artístico. En este caso, la funcionalidad del objeto es significativa y es complementaria a la imagen elaborada, se reinterpreta aquel

principio de vanguardia, ahora bajo el entendido que se está dentro de un entorno del que ya nada se puede descontextualizar de la escena de la representación, simplemente se pasa de un artificio a otro. El montaje pictórico alude a una situación absurda, resultante de la gravedad de la imagen y de la reprogramación de su función, para irrumpir al modo de un *gag* interpretado por el usuario de turno de los montajes, chiste cruel que tiene por víctima primera a la imagen pintada.

Esta primera serie temática también aborda los acontecimientos propios de la “guerra sucia”. Allanamientos, atentados en torres de alta tensión, falsos enfrentamientos, causas judiciales no aclaradas inundan una suerte de escenografía en que al contrastar el discurso oficial con el hecho verídico, se busca proponer modalidades de narración, focalizando sus postulados en el tema de la memoria y la traducción-traición en que toda lectura puede incurrir.



Fig 7. Claudio Correa, “Combate chileno-japonés”, pieza dos del díptico (detalle).

Esta problemática apunta entonces a los criterios del discriminador, a las fuentes de informantes y a la subjetivización de los relatos. La imposibilidad de captar en sí mismo el objeto es resultado y es pérdida. En este sentido, nos enfrentamos a un producto-obra que fue generado y contenido en una situación de caos, entrecruzando la técnica copista y una actitud disruptiva como estrategia de puesta en escena de lo pintado.

“Combate chileno-japonés” sintetiza las dos versiones de un mismo acontecimiento, que tampoco lo es porque el verdadero acontecimiento que motivó la obra es el recuerdo que el artista tiene de Sábados Gigantes, donde se hablaba de esta guerra declarada, pero nunca iniciada, que no consiguió el ingreso de Chile a la historia heroica del siglo XX. Esta pintura es un deseo frustrado, que en su desenvolvimiento pierde el contorno, se desenfoca, se desborda y queda inconclusa, delegando a la imaginación la labor de cerrar el encuadre y concluir el relato. En otras palabras, se determina el hecho histórico por descarte.

“...Con todo, permanece *cifrado* en esas imágenes, incluso en las del mural de Toral que antes comentamos, algo terrible, precisamente en su *disponibilidad*, esa que nos da a presentir que algo grande está pendiente en toda la historia. Podría decirse que coexisten dos impresiones para el viajero del Metro; primera: ‘Esa es la Historia de Chile’; segunda: ‘Esa no puede ser la Historia de Chile’...”

Sergio Rojas¹⁹

¹⁹ Ibíd. p. 239.

II. IMAGEN BIOGRÁFICA

1. Desde el domicilio

“Caí justo al lado de un tarro basurero. Estaba lleno de desperdicios y en lo alto había una cabeza de pescado semipodrida. Sus ojos me miraban, llenos de silencioso sarcasmo. Me levanté llevándome muy metida la visión de ese pez putrefacto.”²⁰

Toño

Al abordar lo biográfico en mi obra me situó en el macro-escenario del realismo, matizado con un interés por realizar desde la visualidad un relato urbano similar al de un cronista. Es la gran línea de interés o inclinación que ha guiado mi trabajo manifestándose en diferentes registros. En este caso: realista, biográfico y cotidiano son conceptos que conforman una triada funcional a la producción de objetos e imágenes que van componiendo mi obra. Parecido a la imagen de un sónar; un conjunto de atmósferas, ruidos, percepciones que no son visibles, pero que funcionan como una imagen poética, por tanto, ignorantes al no plantearse desde la visibilidad ni desde la representación, sino desde la vivencia. En este acercamiento predomina lo perceptual y sensorial (el tacto, el olfato, el oído, etc).

Esta producción se podría identificar con la imagen de un palimpsesto, un entrecruzamiento y yuxtaposición de relatos de diversa procedencia, incluyendo los datos duros, la crónica personal y los registros en audio de entrevistas a los personajes asistémicos que circundan mi entorno territorial más directo: comerciantes informales, ladrones, prostitutas, indigentes, población flotante indefinida.

Mi trabajo hace presente dos modos opuestos de concebir desde el imaginario colectivo un mismo lugar: Santiago Centro. Por un lado su connotación de recato y

²⁰ Gómez Morel, Alfredo: *El Río*, Ed. Sudamericana, Santiago, 1997.

patrimonio intrínseco al estilo arquitectónico de los edificios institucionales republicanos: Banco del Estado, Barrio Cívico, Museos, etcétera; por otro el descontrol y la decadencia aportada por la población noctámbula de este paisaje.

Cuando me refiero al realismo apunto a lo que veo y percibo, y a lo que me toca o me afecta, y cito a Sergio Rojas para establecer los parámetros desde donde situarnos:

“El sentimiento de la belleza correspondería precisamente a esa capacidad de remitirse a una idea, dado que éste como una suerte de ‘más allá’ impresentable e inexpressable opera como idealización”.²¹

Contrapongo entonces lo real a lo ideal, sin embargo en el terreno empírico desde el cual proyecto y produzco, intento concentrarme en lo inenarrable e impresentable que también puede descubrirse en el paisaje de lo real. Me refiero a estas tensiones, sujetos asistémicos a partir de cuyas situaciones y de cuya habla propongo la acepción del paisaje de mi interés. Retomando a Goya y su particular elección de este género en la pintura, mi paisaje también se concentra en lo anti épico, anti estatuario, anti solemne y va, también en búsqueda de lo subterráneo, lo corrosivo y lo inaprensible en el sentido de captar una naturaleza amorfa, incluso de “bulto” de la sociedad establecida.

Este interés se condice con la ubicación física de mi domicilio en los últimos años, correspondientes a la etapa productiva que se analiza en esta tesis. La condición de habitar en la calle San Antonio, del centro de Santiago, es lo que determina proyectos de obra como: “No se gana como robando”²². Mi lugar está en el perímetro comprendido entre las estaciones de metro Plaza de Armas y Bellas Artes, sitio de intenso tráfico y actividad comercial. Mi horario de transeúnte se concentra entre el atardecer y la noche, donde se podría decir que este sector es el de mayor movimiento y mayor fetidez del país.

²¹ *Ibíd.* p. 144.

²² Exposición individual en Galería Muro Sur, Santiago de Chile, 2002-2003.

Este sitio público expande olores privados del cuerpo humano, además de otras fuentes como el alcantarillado, la acumulación de basura, líquidos percolados, orines, excrecencias que conviven en una fauna de comercio no habitual abierta de 9 a 19 *after office*. Lo sucio del panorama se condice con el sucio y oculto lenguaje del habla coa, propia de la población penal y/o los integrantes del hampa que deambulan por estas calles céntricas.

Intenté entonces configurar mi versión de este paisaje de cloacas, sumergirme en este inframundo en la búsqueda de algún modo de representación de aquello. En ese ánimo, mi investigación acude a métodos de cronista y a las líneas de acción que dieron origen en los años 60 al Nuevo Periodismo. En una Norteamérica imbuida en cambios sociales y culturales, la novela “A sangre fría”, de Truman Capote, entregó luces para un nuevo estilo de escritura y de posicionamiento autoral-textual, que se podría resumir en un inquietante complemento entre periodismo y literatura. Haciendo uso de todas las herramientas del periodismo de investigación: reporteo, entrevista, configuración de perfiles, etc., esta corriente también involucraba la prosa libre y con ambiciones autorales, el involucramiento personal e incluso emocional en la situación estudiada –ilustración de esto en la película “Capote”– y por consiguiente el desmantelamiento radical del ideal periodístico de la objetividad.

2. La entrevista como método de trabajo

Dos aspectos claves para definir esta tendencia son la pertinencia de la subjetividad en el relato y una novedosa atención al contexto más que al hecho mismo, este último rasgo ha sido desarrollado con singularidad en el llamado Periodismo Gonzo, una especie de subgénero del Nuevo Periodismo, que se hizo popular luego de que el reportero Hunter Thompson hiciera llegar a su editor los apuntes dispersos de sus observaciones en una competencia deportiva. Más que en los pormenores y resultados del certamen, el observador detuvo su atención en el ambiente que se generaba en torno a este espectáculo, una efervescencia

perniciosa, comercio ambulante, vicios a la vista pública, personajes asistémicos, etc., hicieron de este relato una apuesta inédita en el texto periodístico.

Así, se vulneró por primera vez la vieja fórmula del Lid o Pirámide Invertida, según la cuál la noticia se estructura en los eslabones de mayor a menor importancia:

Qué
Cuándo
Dónde
Cómo
Por Qué

Las tendencias surgidas en los 60 –y expandidas por autores como Tom Wolfe y casos paradigmáticos como el escándalo Watergate, en donde la investigación periodística se involucró a tal punto en los hechos que fue capaz de afectarlos y modificarlos– son líneas que se practican libremente en la actualidad. Ellas desarticularon el antiguo orden en variadas formas, y una muy seductora de ellas es lo que ha devenido en la actual crónica, que describe y sobretodo rescata hechos y personajes a través de un relato opinante y autoral.

Surgen los relatos en primera persona, incorporando las opiniones, juicios, sensaciones y hasta dudas del autor-periodista. La misión es captar el contexto más que los hechos, recrear con gracia y con estilo una atmósfera, para lo cual es indispensable la vivencia, el involucramiento del autor como una suerte de turista por encargo. En este proceso de mayor libertad cabe dejar llevarse a la prosa y dejar a la vista ciertas zonas del proceso textual aún no definidas, lo que le aporta crudeza y valor empírico al relato.

La Crónica y el Nuevo Periodismo, en general, muestran un cierto cinismo del sujeto-autor; está permitida la ironía y la desfachatez, como también la rebeldía ante lo convencionalmente aceptado, por ejemplo un narrador que consume drogas, y lo expresa, podría ser coherente al interior de este estilo, no así en un despacho periodístico tradicional, en donde se sigue aspirando a la objetividad y el sujeto hablante debe, en lo posible, disolverse en pos de la primacía de la noticia y la

descripción exacta del hecho. Podemos ver entonces un desplazamiento de la figura del periodista: en la prensa tradicional se borra al autor, en el Nuevo Periodismo es importante “lo que le pasa” al autor, como en los casos de los periodistas, Carlos Castañeda y Werner Núñez, buen ejemplo cuando se inscribe “como alumno” en un liceo santiaguino.

3. Estudio de personajes

En mi sistema de trabajo la parte no vista no sólo es importante, sino que va definiendo el destino de la obra que finalmente saldrá a la luz. En las distintas etapas que contempla este proceso doy pie a mi interés por retratar una realidad dada a la manera de un cronista, a un acercamiento empírico, un involucramiento con los hechos y personajes. De esta forma, y excediendo mi papel de transeúnte, me hago partícipe de lo que me encuentro en la calle San Antonio, los olores, las sensaciones y un elemento sustancialmente enigmático: el habla. Así llegué a buscar los rasgos que definen el Coa en la cárcel y, como herramienta fundamental, la entrevista fue el procedimiento para estructurar la obra “No se gana como robando”. Realicé una serie de visitas al centro de internación juvenil del SENAME, Tiempo Joven. Allí, junto con entrevistas a los internos y el contacto con materiales incautados en los allanamientos a los recintos, pude obtener información que me permitió entender la mecánica operativa de la población penal para sustituir sus carencias por un reciclaje de su entorno directo, a nivel de implementos, como a nivel de lenguaje.

Uno de los personajes que delineó este trabajo fue Raúl Guzmán, alias Papito, autor de un Diccionario del Coa, a quien entrevisté en su calidad de ex “choro”, interrogándolo respecto a la delación existente entre su publicación y los códigos mantenidos en secreto por el hampa. Pude constatar a través de aquella entrevista, que la coa no se remite simplemente a las palabras, sino a cómo éstas se van reutilizando y resignificando en el tiempo, puesto que van sumando nuevas contingencias. El entrevistado advierte sobre el hermetismo de este sistema, ya que ni siquiera conociendo los términos, alguien que no pertenece al ambiente puede

hablarlo, en la medida que involucra la entonación, el modo de decir, la prosodia que completa los significados:

-¿*qué es un choro?*

Para los giles es la vagina...

- *pero ¿qué es un choro?*

El choro no es el aniñado, sino el amigo.

Pero también es el ladrón.

A la manera de un reportero investigué grabadora en mano, me dediqué a transcribir aquellas conversaciones que si bien no son utilizadas finalmente dentro de un formato literario, funcionan para mi procedimiento como una especie de trama argumental, aun cuando se componga de fragmentos, vacíos y yuxtaposiciones. Esta trama es una suerte de ficción en torno a lo real, como una *suprarealidad* o un *reality*.

Como tema me interesa en principio entrevistar a las prostitutas de mi barrio, sin tener completamente claro para qué; sumando experiencias obtenidas en el transcurrir del estudio de campo, el tema se va perfilando hacia su valor-hora, las tarifas, entender cómo se condiciona en el caso particular de ellas, la percepción del tiempo. Estos datos sólo adquieren sentido en la medida que se pesquise, que cosas de la calle componen el escenario fijo de estos individuos. En este sistema de obra son fundamentales otros sujetos, que finalmente son los protagonistas de esa trama a la que referí antes, una suerte de ecosistema que requiere de todos sus actores en consideración para poder ser comprendido. Cercanía que me han permitido distinguir códigos, señas, sistemas, percatarme de un subtexto presente en lo más obvio que la mirada normalmente soslaya, esa segunda capa de la realidad cotidiana que excede al sentido de la visión.

Mi forma de acercamiento a la entrevista aborda métodos de otras áreas humanísticas, como la antropología, y en el caso de esta obra en particular, la entrevista aporta un “dividendo” o una especie de plusvalía específica, que se anida en todo artista que tenga la pretensión de ser un “artista-investigador”, de recoger todos los aspectos, experienciales, contextuales y sensoriales de la situación. La

entrevista aquí no se reduce a la información o eventual atractivo estético (como podría serlo en el Nuevo Periodismo), sino que se extiende y se libera a la percepción de los sentidos, al habla mismo, y en esa derivación, encuentra o posiciona su carácter performático, y en este caso específico, su enunciación y presentación pública en el área de las artes visuales, una área estética distinta al periodismo y a la investigación.

Como fruto de mi acercamiento a la realidad penal, establecí analogías entre la reincidencia en el delito y la repetición de imágenes, los ciclos, como un *loop* en video. Los antecedentes duros que logro captar son resignificados en mis instalaciones según el resultado de mi propia observación, mi propia compenetración en los hechos y mis propios juicios; en definitiva, como un producto de mi propia experiencia, la que sin embargo sólo se dio en ese contexto y bajo esas circunstancias, como parte de un ejercicio de subjetivización de lo que entendemos por “el registro de la realidad objetiva”. En ese ámbito de desplazamientos entran también las herramientas que utilizo, la entrevista periodística o el trabajo de campo de tipo antropológico terminan siendo otra cosa, deformada, desnaturalizada.

En estas operaciones está el ejercicio de cruzar los modos de representación visual interpelados por la metodología periodística. Aquello que quiere representar el artista y que es no visible y pasa por el testimonio, puede tener un margen de credibilidad por medio de los testimonios aportados por terceros. De una forma absurda, delirante, el paradigma periodístico de la “Objetividad” entra en estas operaciones, ese concepto anda rondando, al alero de hechos de la realidad que se están enunciando, datos duros, testimonios, confesiones. Más que un guiño, en este caso se trata de una acción travestida, al adoptar los tópicos, el campo semántico y las herramientas con que construimos la realidad como convención, todo un sistema: la información, los medios, el periodismo (por algo denominado El Cuarto Poder). El modo de construir el Realismo pasa por las noticias, los diarios, el relato contingente. Y ese modo de concebir lo acontecido no es histórico, no interpreta, sólo enuncia una trivialidad de hechos, superpuestos, fragmentarios, simultáneos,

todos los cuales conforman el ruido mediático de un momento preciso que debe sonar a presente.

Según lo anterior, la realidad del paisaje es ruido, esa sería su estampa más verosímil. De modo análogo el ruido viene siendo lo que compone el pulso de la vivencia en la calle. Ese ruido le aporta el componente emocional a esta no información que desborda con su carga significativa al transeúnte en la calle. El *zapping* de la TV es otra calle por donde deambular, con su información entrecortada. Como transeúnte distingo sonidos simultáneos, alteraciones, mensajes que se vuelven triviales, la palabra cuando se ha vuelto parte del ruido. El coa es una estrategia posible para descifrar ese ruido de fondo, al darle sentido a la información fragmentada, con ella se puede completar una expresión faltante especulando con aquello contingente que se percibe en el momento.

Como expliqué antes, el material sensorial aportó e inspiró en parte la concepción de este trabajo y mantiene una presencia tácita en su puesta en escena. Así, como herramienta informativa y sensorial, las entrevistas realizadas dan continuidad a la premisa de obra visual fundada en el “Habla y las Palabras”. El coa, como meta-lenguaje, da la posibilidad de ficcionar el lenguaje en la vida real, abre alternativas para desprogramar el lenguaje en favor de su usuario, reinterpretando su lógica de modo subjetivo, con un margen de asociación tan libre como lo que se podría permitir un poeta, o un delincuente que sólo quiere confundir.

Mi elección de paisaje –lo subterráneo, la cloaca, el coa– está planteada para instalar ciertas señas tribales, entendibles por algunos en el marco del ruido y la polifonía existente en el Santiago céntrico, y en ese sentido, el montaje propone guiños algo paródicos ligados a la idea de acertijo. “No se gana como robando” indica los puntos o lugares donde se articula la subversión del orden en sus dos modelos o metáforas sociales más extremas y conspicuas: el delincuente y el policía.

La obra literaliza esta referencia a través de dos hablas que se interfieren, pero que han quedado enmarcadas en el despliegue de una serie de dispositivos y movimientos de modo tal, que la instalación misma se nos aparece ante todo como

un lugar de trabajo o un taller, como un sitio en permanente transformación, un lugar ejemplar de la interferencia.

A través de la abertura cuadrada y enmarcada, que evoca el vano de un cuadro, se ha introducido un foco encendido, se cuelan cables que conducen impulsos electroacústicos hasta pequeños parlantes que se reparten entre el interior y el exterior, entre la galería y la calle. En el interior oímos el habla policíaca y en el exterior el habla delincuente. El habla policíaca corresponde a la grabación extraída de una intervención a la banda radial de carabineros, el habla delincuente es la entrevista a un ex reo –Papito– cuyo tema es el ‘coa’ (la jerga delictual).

El montaje se ubica en la zona más próxima a la calle. En ese segmento, se ha quitado la tapa de la “cámara de inspección” del sistema séptico del edificio, específicamente la cámara que corresponde al baño de la caseta del vigilante y que se encuentra exactamente bajo el piso de la galería. Abierta la tapa, queda al descubierto el canal por donde pasan los excrementos y desperdicios cuyo destino es ‘la cloaca máxima’.

Vemos cómo la materia fecal puede ser restituida al orden del poder y del saber. Vertida en la letrina y enviada a la cloaca esa materia es recuperada por y para una economía del orden y la limpieza, capitalizada y controlada por el poder.”²³

²³ Esta descripción parafrasea a la realizada por Gonzalo Arqueros en su artículo *La foto salió movida*: Revista Extremoccidente, N° 2, Ed. Arcis, Santiago, 2003.



Fig. 8. Sector donde se emplazaba la Galería Muro Sur entre los años 2002-2003. Fig. 9. Entrada al edificio donde se ubicaba la Galería.



Fig. 10. Vista desde la galería del guardia del edificio, ubicado en la recepción. Fig. 11. Fachada de la Galería intervenida por la obra.



Fig. 12. Interior de la galería. Fig. 13. Máquina golpeando tapa de alcantarilla.



Fig. 14. Cámara sanitaria destapada. Fig. 15. Canal de ducto sanitario, detalle al de flujo de aguas servidas provenientes del baño del guardia del edificio.

4. Estudio de paisaje: Las válvulas de escape

La calle San Antonio es el enclave de “dos Santiagos”: el comercial y el patrimonial. Ambos mundos con sus respectivas formalidades componen Santiago Centro, se entremezclan en un laberinto de locales que en sus cavidades amparan a los oficinistas, ofreciendo de día un descanso a las actividades y en las noches, entre los delicados detalles arquitectónicos de los edificios institucionales, acogiendo a los desposeídos que con ayuda de cajas de cartón, rellenan los intersticios existentes.

Las galerías comunican unas calles con otras, subdividen la cuadrícula urbana aportando atajos y desvíos que permiten la existencia de estas válvulas de escape: fuentes de soda, tiendas comerciales de todo tipo, casas de masajes, cafés con piernas, que son la parte laberíntica de una ciudad que esconde su deseo en estos rincones, que se resguarda entre el horario de trabajo. Las galerías tienen algo secreto, nunca se tiene claro a dónde uno va a salir, añadiendo la siempre interesante posibilidad de perderse.

Ver con las manos y el olfato es pensar un arte visual desde lo no visible, abriendo un espacio para lo sensual y para el miedo. Como sostiene Rainer Werner Fassbinder: “...los miedos que tienen los seres humanos se reconocen mejor en los lugares a donde escapan y en cómo se instalan en ellos, como una oportunidad... Para mí lo esencial son las válvulas de escape, los lugares que la gente convierte en válvulas de escape, y que dicen más sobre el mundo exterior, sobre los miedos y peligros que se ocultan en la vida exterior, que el exterior real...”²⁴ El caso de los cafés con piernas resume lo anterior, en la medida de ser negocios con una función camuflada. Es sabido que tras la apariencia de café está la posibilidad de obtener sexo rápido sin asumir que se va a un prostíbulo y con la fachada de simplemente tomarse un café durante el horario de trabajo.

Las intervenciones realizadas al funcionamiento de la galería Muro Sur en “No se gana como robando” le aportaron a la obra el dato de su ubicación en el barrio. En

²⁴ Extractos de su libro de entrevistas, ensayos y notas, *El anarquista de la imaginación*, Ed. Paidós, Barcelona, 2002, p. 157.

sí misma las galerías están concebidas como un espacio autista que no dialoga con su entorno. El acto de destapar el alcantarillado del ducto sanitario la hizo entrar en relación con las otras galerías, las sépticas, las del desagüe, la galería subterránea.

Esta obra contrapone lo visual y lo tectónico como dos posibilidades distintas de abordar el género de las instalaciones. Lo tectónico es una experiencia sensorial de gente viva que habita la obra en un lugar determinado. Esta consideración al “otro” con la cual la obra de arte contemporáneo dialoga, incorpora el espacio que lo circunda y todo lo que lo involucra, la temperatura, luminosidad, etc.

El montaje de “No se gana como robando”, no se desenvolvía entonces sólo en su connotación expositiva, sino que apelaba el aspecto tectónico del lugar: lo táctil, lo olfativo, las ondas sonoras y su reverberancia en la arquitectura, proporcionaban a éste montaje una saturación de estímulos que condicionaban la forma de moverse en un entorno invisible o imperceptible a primera vista. Una vez oí que en momentos de peligro es cuando se agudizan otros sentidos aparte de la visión. Es ese pulso violento y acelerado el que intento integrar a mi trabajo, allí había un tempo y unas vibraciones propias, alteradas, en suspenso, convirtiendo el lugar de exposición en “un dominio regulado por los principios de toda experiencia posible”, algo así como establecer y dejar en evidencia las leyes del juego de lo real.

En esta realidad lo impresentable es dado por situaciones que exceden los márgenes de visualización o porque los mismos protagonistas de lo impresentable no desean ser vistos. Lo delictual en sus códigos de comunicación nos presenta el misterio de lo oculto, como una sensación parecida al pánico. El coa aporta esa cualidad subrepticia requerida por su hablante delictual o asistémico. Este modo de entender el habla puede ser tomado como modelo de desenvolvimiento en la sociedad misma, la dualidad de los términos presentes en el coa es comparable a la multifuncionalidad de un objeto de tercera o cuarta mano con el que se confeccionan los *objetos hechizos*²⁵. La capacidad de perversión es el primer rasgo de ingenio que se requiere para presentar la otra versión de lo disponible.

²⁵ En jerga delictual significa: objeto hecho de forma artesanal, en base al ensamblaje de piezas de segunda mano.



Fig. 16. Celebración en Plaza Italia del “triumfo del No”, 5 de octubre de 1988.
Fig. 17. Foto de tatuador usando una máquina hechiza, ensamble de: cepillo de dientes, palo de helado, lápiz de pasta, botón, alambre doblado y aguja casera.

En Santiago Centro también se podría hablar de un cierto reciclaje de los monumentos públicos por parte del ciudadano al estar protegido por el anonimato que ofrece la masa, quizás la evidencia más clara de este tipo de apropiación pública del imaginario institucional como válvula de escape, se aprecia en la Plaza Baquedano –más conocida como La Plaza Italia– reconocido lugar de encuentro y punto de desborde masivo, debido a la convergencia de las avenidas Vicuña Mackenna, Providencia y Libertador Bernardo O’iggins. La masa en desborde se apropia de estos hitos históricos resignificándolos en el imaginario dentro de las lógicas urbanas y tribales del momento, con ocasión de un partido de futbol o de una protesta. Ejemplo de lo anterior se puede constatar en el imaginario local con la famosa fotografía del “triumfo del No” donde aparecen chicos sentados arriba del monumento del caballo de Baquedano. La imagen del monumento –para una

generación en particular– se asocia también al registro de su transgresión. Aparente degradación de lo patrimonial –¿o resignificación de los hitos públicos?– en la medida que ofrezcan a sus “espectadores activos” una plataforma para manifestar un mensaje propio; éstos estarán siempre presentes en cada manifestación pública como un tic que evidencia el inconsciente de un paisaje republicano insatisfecho. Lo cierto es que los monumentos se actualizan en la medida que lo patrimonial se aleja del intocable mundo de mármol y bronce para incorporarse a una dinámica urbana límite, límite en sus situaciones, límite en las relaciones que se establecen.

“...Sin embargo, la vida urbana trasgrede a cada momento este orden. En el movimiento de la ciudad los intereses mercantiles se cruzan con los históricos, los estéticos y los comunicacionales. Las luchas semánticas por neutralizarse, perturbar el mensaje de los otros o cambiar su significado, y subordinarse los demás a la propia lógica, son puestas en escena de los conflictos entre las fuerzas sociales: entre el mercado, la historia, la publicidad y la lucha popular por sobrevivir”²⁶

Nestor García Canclini

Otro punto emblemático del centro de Santiago es la Plaza de Armas, en ella no confluyen tantas avenidas como sedes administrativas que la enmarcan: el Correo, la Municipalidad, el Museo Histórico Nacional, el Museo Pre-colombino y la Catedral de Santiago, aunque en rigor no es una sede, su hegemonía en el lugar es indiscutible. Éste es además, el cuadrante de individuos no tan notables, exhibidos en televisión por reportajes de denuncia, la presencia de inmigrantes económicos, comerciantes no legales: ambulantes, traficantes, prostitución; ladrones al descuido (los denominados “lanzas”) son ya conocidos y asociados como contraparte a este cuadrante institucional. Quizás tan característica como los antes mencionados, sea también la presencia de su fauna no doméstica, principalmente palomas y perros vagos, todos ellos considerados indeseables.

En ese contexto surgió la necesidad de manipular o administrar la acción depredadora de agentes pre-existentes; ocultos dentro del paisaje urbano;

²⁶ García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas*, Ed. Grijalbo, México, 1989, p. 280.

sirviéndome de ellos para develar situaciones de rapacidad, degradación y violencia cotidiana; soslayadas por la funcionalidad del emplazamiento escogido para realizar una intervención.

El video-performance “Km.0”, en su título hace ya mención a la Plaza de Armas, puesto que allí se sitúa el kilómetro cero de Chile, indicado por una placa de bronce empotrada en el piso de dicho punto, que dice: “Origen de las distancias nacionales”.



Fig. 18. Detalle a placa que demarca el kilómetro cero de Chile, ubicada en el centro de la Plaza de Armas, frente a la pileta que conmemora a Simón Bolívar.

Este texto tan fundamental para ubicarse en el paisaje chileno, preciso en su redacción y rotundo en su contenido, acarrea interpretaciones simbólicas análogas al de la Plaza Italia, al determinar socialmente la ciudad en dos clases: los de arriba y los de abajo, de acuerdo a si residen en el oriente y al poniente de este hito. Esta

otra plaza, “la de Armas”, desde un punto de vista más cartográfico mide que tan alejado se puede encontrar un punto determinado del centro referencial del poder estatal.

La lectura de esa placa en esta plaza, de distancias tan evidentes entre el marco institucional que la circunscribe y “aquellos agentes invisibles” del lugar, condiciona en cierta medida mi programa de trabajo de campo: evidenciar los aspectos más lejanos u opuestos que se puedan percibir como propios del cuadrante. El fichaje de los elementos a incorporar a este video-performance, tuvo por criterio el considerar componentes de la normalidad diurna y convencional de una semana laboral –o sea, en los horarios de mayor actividad–. Mi rol en este reparto era el de emular a los entretenedores callejeros, de estilo tradicional: con terno negro y maletín contenedor de curiosidades; usualmente ahí llevan el objeto de atracción que se coloca, ya sea en el suelo para desplegar allí la mercancía, o en una muy cuidada mesa portátil.

El lugar en específico de la puesta en escena mira hacia la Municipalidad, donde se encuentran adosadas en el suelo tres placas de bronce. En dos de ellas aparecen grabadas unas vistas de los planos de Santiago, aparentemente del tiempo de la Colonia, en la primera se ve claramente la cuadrícula inicial del Centro, indicando la ubicación de la plaza en el contexto de la ciudad. Esta placa contiene también un texto con una tipografía propia del periodo de la fundación de Santiago, que dice:

“SANTIAGO 1646
Según histórica relación de reyno de Chile de Alonso de
Ovalle de la Compañía de Jesús”

La parte performática de la obra, proponía en primera instancia entablar un correlato entre “lo fugaz y lo permanente” del lugar. Para ello se colocó sobre una de las placas de bronce que tiene grabado un mapa primigenio de Santiago –ya antes citado–, letras de trigo que componían la frase: “No puedo evitar equivocarme”, dispuestas como sebo para atraer a las palomas residentes de la plaza y así poder incorporarlas como editores no-conscientes del texto de la obra. La reiterada

voracidad de las palomas sobre lo escrito en trigo, tuvo por carnada última la frase: “la palabra es este” para colocar sobre mí pecho el cierre de la oración: “cadáver”. Al mismo tiempo, el Orfeón de la Plaza iniciaba su concierto semanal de las doce del día, interpretando una versión sinfónica de “Ay Jalisco no te rajes”.



Fig. 19, 20, 21, 22. Secuencia final de video-performance de Claudio Correa, “Km.0” 2004.

La idea de incluir una banda sonora en el video de la acción, consideraba el concierto en la medida que apareciera la imagen de los músicos tocando la melodía. Ellos evidenciaban de manera elocuente las distancias allí presentes entre forma y contenido que me interesaba subrayar: una orquesta vestida de etiqueta como demanda el protocolo a los músicos de cámara, pero interpretando para los transeúntes versiones de un repertorio popular de rancheras mexicanas. Sin embargo el audio con que se inicia el video corresponde al registro documental de un silbido, grabado en la plaza a las 07 de la mañana. Ese sonido, para quién sabe

identificarlo, significa que un ladrón intenta contactarse con otro para ir en busca de su presa, en este caso una llamativa cámara de video profesional y yo, el único que en la locación completamente desierta operaba los equipos.

Los distintos fenómenos que nos rodean abren este tipo de trabajo a una dimensión performática, sujeta a una variedad empírica de posibilidades no enteramente controlables; azar que potencialmente desestabilizaría cualquier guión o diagrama fijo y por ende la conclusión de la obra. Integrando en su “estar siendo” a la temporalidad presente, o sea: el espacio / tiempo de su puesta en escena. En estos términos la intervención *in situ* cumpliría la función de carnada, sebo dispuesto para hacer visible lo pre-existente, aquello que define la atmosfera de cualquier paisaje en particular, aunque cabe dejar en claro que “esto” sin necesidad de invocación se hará presente igual.

Esta búsqueda evidencia las fuerzas de un paisaje desde un modo realista, pero no de acuerdo a una visualización convencional, sino desde la perspectiva de un sónar que está captando los cuerpos que interrumpen su señal. Paul Klee dice: “no hacer lo visible sino hacer visible”; Deleuze: “la tarea de la pintura se define como un intento de hacer visibles fuerzas que no lo son, la fuerza está en estrecha relación con la sensación, es preciso que haya una fuerza que se ejerza sobre un cuerpo para que haya sensación”²⁷. ¿Qué es lo que hace que un adicto abandone su tratamiento? quizás sea la necesidad de volver a subirse a la montaña rusa o estar arrastrado por una fuerza que va más allá de su voluntad, el deseo.

²⁷ Deleuze, Gilles: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Ed. Arena Libros, Madrid, 2005, p.63.

CONCLUSIÓN

El cómo contar o narrar visualmente de un modo verosímil ha sido mi preocupación, en el sentido que para ser fiel al testimonio, debiera contener un ruido, una distorsión que evidencie al sujeto mediador entre la experiencia y la imagen de ésta. A un modelo no completamente definido ni exacto le debiera corresponder “una casi representación”. Con ello me refiero al encargo de representar acontecimientos, su representación objetiva no estaría en manos del verismo de corte fotográfico o hiperrealista, en la medida que su concreción debiera dejar un espacio libre para la confusión, esa saturación de información existente por ejemplo en toda evocación, ruido que abre el suceso a una mayor cantidad de versiones, para dar a entender que se está dejando filtrar aquello que no está entendido o racionalizado completamente –este ruido se aprecia de forma más clara en la construcción de un retrato hablado policial, al estar la imagen interferida por el trauma–. Desde esa perspectiva, una operación visual irónica que indique justamente aquello que no se está significando, en mi opinión sería una posibilidad plausible, en el sentido que conserva el misterio de aquello inenarrable.

El gesto expresionista lo reconozco en la mueca sórdida de los soldados pintados por Otto Dix, sin embargo también resulta realista al ser trascendente en cuanto tiene un asidero con lo verdadero, con lo que es “a pesar de...”, o sea como un tic, aquel signo fatal que se nos escapa de control y que no podemos ocultar. Por ello todo lo entendido por realismo debería ser brutal, vitalista, expresionista. Porque la realidad rompe con el estado de ficción que otorgan las convenciones, “lo real” en cierto modo aparece como un acto fallido que nos viene a desenmascarar en nuestras pulsiones insoslayables.

Mi obra se sirve de una estética documental para mantener lo verosímil como una cascara vacía y mostrar la realidad factible, sólo como forma. En este sentido se delinea de modo irónico lo que la representación no puede visualizar. En otras palabras ocupo la figura retórica de la ironía para indicar lo que no es; bajo el reverso de esta representación debiera estar oculta la sensación vívida del

acontecimiento. De esta forma la exigencia de objetividad en mi trabajo, surge al provenir de un testimonio empírico que pasa por un cronista. No podemos tener certeza de que el hecho fue verídico, pero sí de que hubo un testigo. Es tan incierto como un recuerdo falso, éste podría ser la representación objetiva de una fantasía, recreando de qué manera se hace presente el cronista, el testigo que aporta el testimonio base para relatar si lo que “se dice” es real o “ha sido”.

Desde finales de los años noventa en Chile ha habido una explosión de lo cotidiano en el arte, como si fueran parte de una secuela de *ready made* testimoniales de “algo político”, se abren las puertas de las casas y podemos ver lo que acontece en su interior. Sin embargo la realidad tampoco estaría ahí, en comparar cotidianidades, ni en el morbo de quien observa, sino en el hecho de la existencia de un criterio editorial que manipula la panóptica del espectador. Esta invasión de “lo cotidiano” en el arte estaría desde mi perspectiva, dentro de un menester por democratizar la presencia de la banalidad y no dentro de una auténtica preocupación por lo real. “Lo único real es lo artístico” respondía Fassbinder a un grupo de incautos estudiantes que le consultaban sobre si sus películas se basaban o no en hechos reales. El rol social del artista no estaría en representar lo que ocurre, sino en exhibir los instrumentos de la representación dejando la posibilidad al espectador de emitir sus propios juicios sobre las visiones estéticas que determinan nuestra subjetividad. Desde mi posición la veracidad no estaría en el hecho de haber realizado entrevistas en distintos penales, sino en evidenciar la necesidad de construcciones mentales que nos permitan entender un suceso de modo comprimido en sólo una imagen o versión, tal como lo haría una alegoría en el sentido más clásico, es decir en subrayar “el retorno al simulacro”.

La alegoría se acaba en el espacio donde no hay ideología. Hasta antes de la era post-industrial, la alegoría estaba al servicio de la ideología y obedecía a representar por medio de la imagen los grandes relatos de la Historia, como por ejemplo en “El juramento de los Horacios” nombrado antes en el capítulo I. Todos esos grandes relatos que eran simbólicos, se hacían visibles por medio de la imagen como en “La libertad guiando al pueblo” donde la libertad es la

personificación de una abstracción que se sirve de un símbolo y de su mensaje. Entonces cuando ya no hay un mensaje, cuando ya no hay una verdad trascendente en torno a estos grandes ideales queda la alegoría sola, sin significar nada. O sea, es una articulación de diversos discursos fragmentados, en donde estos fragmentos se van adhiriendo los unos a los otros, hasta finalmente transformarse en una imagen hermética, vaciada de sentido. El lenguaje en su vacuidad puede ser entendido dentro de un curso vital, puesto que la realidad debería aparecer en el momento en que cae el telón y con ello el guión estructurado de lo que ocurre en el escenario del arte.

La realidad tiene que ver con algo que siempre es referencial por lo tanto trascendente, por ejemplo que aún nos podamos seguir viendo identificados en ciertas visiones del siglo XIX aunque éstas ya no existan y sin embargo puedan seguir siendo develadas en la actualidad de una forma testimonial, como en las víctimas retratadas en “Los desastres de la guerra” por Goya. Esa realidad que de alguna manera trasciende las épocas, porque sigue estando presente abstrayéndose del dato anecdótico de un determinado contexto, es la realidad esencial y verdadera que se sigue manifestando a nivel de distintas acciones políticas sociales, estatales, que afectan el sentido de lo humano. Por ejemplo la realidad de los presos, ellos han existido siempre y van a continuar estando como algo pre-existente; sus rostros son hasta parecidos a través de los tiempos, en las representaciones del bajo pueblo retratado por Brueghel, la vista de esas aldeas aún hoy se puede homologar a la imagen de nuestra vulnerabilidad social. Yendo aún más lejos, los mismos presos han existido desde mucho antes que las cárceles estuvieran presentes, ellos trascienden en cuanto a metáforas de lo que nos determina como seres humanos, en nuestros roles y obligaciones.

Abstraerse de lo anecdótico y buscar esas formas reales que a la vez se puedan ver y percibir en cada época, creo que es uno de los grandes desafíos del arte hoy en día.

“Detesto lo anecdótico y me carga la ‘imaginación’. No la he ocupado nunca. Si la ocupara podría hacer una novela al mes, pero no me interesan las novelas que consisten en andar destapando los techos de las casas para mirar lo que está pasando adentro. Esos son folletines, vida privada, escándalo. Un artista jamás hace eso, porque si yo me pongo a destapar los techos voy a encontrar un público que lee por curiosidad y no por la aventura del lenguaje”²⁸.

Adolfo Couve

²⁸ Extracto de entrevista realizada por Claudia Donoso a Adolfo Couve, Revista Paula, marzo del 2000.

BIBLOGRAFÍA

ARGAN, Giulio Carlo: *El arte moderno*, Del iluminismo a los movimientos contemporáneos, Ed. Akal, segunda edición, Madrid, 1998

ARQUERO, Gonzalo: *La foto salió movida*, Artes visuales en Santiago de Chile, artículo en revista Extremooccidente N°2, Ed. U. ARCIS, Santiago, 2003

CALABRESE, Omar: *La era neobarroca*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999

DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 2007

DELEUZE, Gilles: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Ed. Arena Libros, Madrid, 2005

EL GRAN ARTE DE LA PINTURA, Volumen 17: *Del neoclasicismo al realismo*, Ed. Salvat, Barcelona, 1988

FASSBINDER, Rainer Werner: *La anarquía de la imaginación*, Entrevistas, ensayos y notas, Ed. Paidós, Barcelona, 2002

FOSTER, Hal: *La posmodernidad*, selección y prólogo de Hal Foster, Ed. Kairós, Barcelona, 1985

GARCÍA Canclini, Néstor: *Culturas híbridas*, Estrategia para entrar y salir de la modernidad, Ed. Grijalbo, México, 1989

GOMBRICH, Ernst Hans: *Arte e Ilusión*, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica, Ed. Debate, Madrid, 1998

HOLLOWELL, John: *Realidad y ficción*, El nuevo periodismo y la novela de no ficción, Ed. Noema, México, 1977

HONOUR, Hugh: *El romanticismo*, Ed. Alianza, séptima reimpresión, Madrid, 2002

MACHUCA, Guillermo: *Alas de plomo*, Ensayo sobre arte y violencia, Ed. Metales Pesados, Santiago, 2008

- MACHUCA, Guillermo: *Historia-Pintura en el nuevo mundo: Una relación infundada*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia y Teoría del Arte. Universidad de Chile, Facultad de Artes de Chile, 1989
- MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan: *El mensaje publicitario*, Nuevos ensayos sobre semiótica y publicidad. Ed. Edicial, Argentina, 1991
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín: *Diccionario de retórica*, Crítica y terminología literaria, Ed. Ariel, Barcelona, 1991
- PAAS-ZEIDLER, Sigrun: *Goya, Caprichos, desastres, tauromaquia, disparates*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1996
- ROJAS, Sergio: *Materiales para historia de la subjetividad*, Ed. La Blanca Montaña, Santiago, 1999
- SECANELLA, Petra: *El lid, fórmula inicial de la noticia*, Ed. Mitre, Barcelona, 1987
- SPEER, Albert: *Memorias*, Ed. Acantilado, Barcelona, 2000
- VALLENTIN, Antonina: *Goya*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1957
- WOLFE, Tom: *El nuevo periodismo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1988