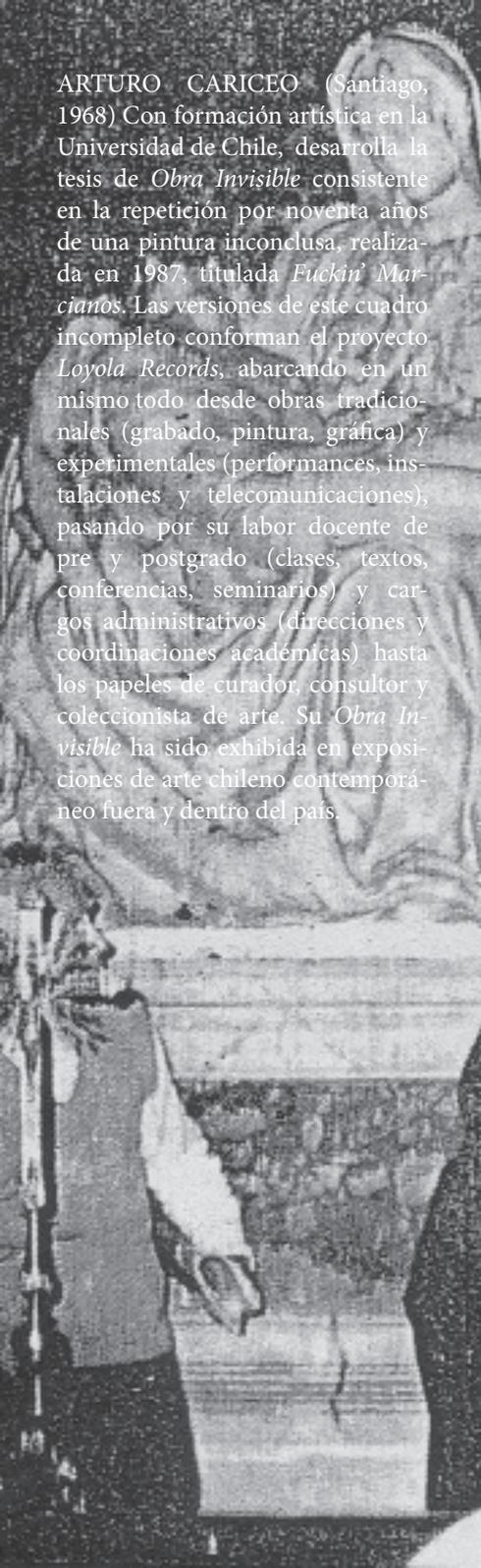




ARTURO CARICEO
NOTAS PARA UNA HISTORIA DE LA INVISIBILIDAD



ARTURO CARICEO (Santiago, 1968) Con formación artística en la Universidad de Chile, desarrolla la tesis de *Obra Invisible* consistente en la repetición por noventa años de una pintura inconclusa, realizada en 1987, titulada *Fuckin' Marcianos*. Las versiones de este cuadro incompleto conforman el proyecto *Loyola Records*, abarcando en un mismo todo desde obras tradicionales (grabado, pintura, gráfica) y experimentales (performances, instalaciones y telecomunicaciones), pasando por su labor docente de pre y postgrado (clases, textos, conferencias, seminarios) y cargos administrativos (direcciones y coordinaciones académicas) hasta los papeles de curador, consultor y coleccionista de arte. Su *Obra Invisible* ha sido exhibida en exposiciones de arte chileno contemporáneo fuera y dentro del país.

Primera edición
Marzo 2013

Colección dirigida por
Elena González García del Bello

Ilustración de cubierta
Imagen corporativa de Loyola Records, 1987

Editado bajo licencia
Creative Commons



ARTURO CARICEO

NOTAS
PARA UNA HISTORIA DE LA INVISIBILIDAD

DONDELOYOLAEDITORES

Dedicado a Virginia Errázuriz

ARTURO CARICEO

NOTAS
PARA UNA HISTORIA DE LA INVISIBILIDAD

DONDELOYOLAEDITORES

Podría explicarte, paso a paso, por qué tu historia es una mierda, pero no insultaré tu inteligencia (...) Cualquier cosa que escribas será propiedad de Capitol Pictures y Capitol Pictures no va a producir nada de lo que escribas. No hasta que madures un poco. Tú no eres un escritor. Eres una maldita deducción de impuestos.

Jack Lipnick

Memoria, agente Starling es lo tengo en lugar de una vista.

Hannibal Lecter

Introducción en clave de Haikú Tésico

Hay cierta gratuidad en el arte chileno, una carencia de sentido o por decirlo de alguna manera, una aglomeración de ejercicios ligeros, cínicos e inútiles, incluso para el mismo arte. Situación alucinatoria, comprobable en el coleccionismo público y privado asentado en museos y galerías del país, de la que nadie, al parecer, quisiera enterarse. Al respecto, mi estratagema estético-artística fue, como mandan los cánones, productivizar irónicamente el deseo del arte volviendo la vista en derredor. Lo que llamé *Obra Invisible*.

Porque, como era de esperar, no se puede reconocer nada infausto de lo visto. El diagnóstico, si lo puedo llamar así después de tanto modernismo y vanguardia, es preguntar cómo se configuró el arte en su práctica y lenguaje en un vacío cultural gobernado por la moda. Asedio de lo banal que me permitió acuñar el término *neopompier*.

Puede no ser un buen modo de analizar las peculiaridades de lo artístico desde la arbitrariedad de un lugar que no dice nada, pero es el pliegue que habito y empapa los signos configuradores de mi conciencia artística. Advierto, eso sí, que no soy un iconoclasta, aunque lo parezca. Mi postura no es la de un destructor de imágenes sino la

de un artista que considera que el arte es un estado de conciencia a partir de un hacer con bajo índice de refracción. Soy un artista que fabrica imágenes pseudotransparentes, mediante un grupo de prácticas artísticas apropiacionistas que no se dejan aferrar por ninguna identidad, que se resisten a la categorización, haciendo uso de cualquier cosa, forma o material que se tenga a mano. Esto me llevó a concebir la propia vida como la instancia donde cuestionar el arte y sus instituciones, proyecto al que llamo “Loyola Records”.

Por lo mismo, el lugar en el que se clarifica y enuncia el significado de mis convencimientos, y donde establezco los procesos artísticos que los dotan de coherencia a enunciativa, es un bestial lugar donde el arte no está nunca realmente presente, nunca es experimentado como tal, salvo como una construcción estructurada de oídas: Chile. Y es desde ahí donde busco, una y otra vez, entender las imbricaciones profesionales de la realidad artística. En un vacío cultural que alardea por los formatos-fetichismo de la industria de la música, el cine, la televisión y la informática, cuatro campos de expansión mediática y tecnócrata.

A lo mejor exagero, pero combinar narraciones sobre los límites del imaginario artístico chileno y las odiseas personales, permite explorar no sólo lo que uno hace bajo la modernización neoliberal del país. También da cuenta de los criterios transnacionales de producción y valoración artística europea y norteamericana interrogados con admiración y recelo por Latinoamérica. Una oportunidad para trabajar con el concepto de *doppelgänger*, el tema clásico de la usurpación o absorción de la personalidad para convertirlo en un doble del original, pero despojado de su personalidad inicial.

La incorporación del “doble”, actualiza la pregunta sobre qué tipo de arte es posible en un país del tercer mundo, sobredeterminado por la modernización capitalista de su sociedad tras el establecimiento de una dictadura de derecha, amparada por *manu militari*.

No creo tener las cualidades emocionales y mentales que se requieren para ser un teórico o un científico. Estos papeles simplemente no se adaptan a mis inclinaciones. Tomé la decisión de ser artista porque estaba familiarizado con la historia enciclopedista del arte (mi refugio

enajenado y bibliómano en tiempos de dictadura) y, por lo mismo, busqué un espacio para desarrollar mi proyecto fuera de la estupidez endogámica de la escena artística chilena.

Independencia sólo posible gracias a las condiciones otorgadas por la cultura “a nivel usuario”, permitiendo desmarcarme de los desquiciamientos de la moda, eludir cualquier conato de censura y sentirme a gusto con relativa autonomía de las empantanadas marcas de circunstancia y contexto.

Obra Invisible

Decidí llamar a todo lo que hago en el campo simbólico del arte, *Obra Invisible*. Iniciativa que hace girar todo lo que produzco en torno al no (querer) ver por parte del espectador y deducir de dicha ceguera, las implicaciones culturales externas (tradiciones, creencias, lenguaje, entornos) y la propia subjetividad (expectativas, proyecciones, deseos, miedos, simpatías, afinidades, antipatías) puestas en juego mediante la experiencia del comparecer. La experiencia del sujeto de enunciación.

Mi obra se torna invisible cuando logro que el espectador se vea arrasado por sus prejuicios ante lo que expongo, logrando así evidenciar cómo es eludida la búsqueda de una clave fuera y dentro de lo expuesto, sobre la estructuración de percepciones y representaciones en el arte. Por eso, y no por otra razón, mis obras no se ven. Creer que busco que lo que hago no pueda ser visto es inútil. Es tener demasiada fé. Es creer demasiado. Por supuesto que deseo que mis obras se vean, pero también es cierto que me interesa afirmar a través de mi trabajo artístico cómo el espectador se niega a ver cuando sus prejuicios son gatillados.

Puedo afirmar que mis obras al no querer ser vistas por el espectador son convertidas por éste en hiperreales, porque con su actitud indiferente mimetiza lo expuesto con el entorno. Digo hiperrealistas, no sólo en el sentido que da Baudrillard a la experiencia desarraigada de los signos con la realidad, borrándose la distinción entre ellos mismos. También me refiero a los sesgos de no querer distinguir entre el signo exhibido y el referente técnico, institucional, crítico, mediático que lo exhibe.

La comparecencia de una *Obra Invisible*, así, aparentemente intangible, difusa y defractada, genera una ausencia de distancia que funde lo que exhibo con todo lo demás. Produciéndose una reducción de la experiencia artística que propongo a lo insignificante.

No puedo obviar lo fácil que resulta olvidar cómo la invisibilidad que frecuento no es la promovida por Lucy Lippard, Lyotard o Dereck John Solla Price. Me encantaría, pero no fue así. Lo mío es un juego de palabras, que parafrasea irónicamente el concepto de “Mano Invisible” apropiado por los economicistas Milton y Rose Friedman del acuñado por el economista clásico Adam Smith.

En *La Libertad para elegir* (distribuída en fascículos durante mi infancia), los Friedman suponen que la mano invisible del mercado es quien mejor asigna los recursos, coordinando “invisiblemente” la organización del Estado a excepción de la mantención de la ley y el orden, la supervisión de la moneda y el manejo de la defensa nacional. Teniendo estos antecedentes a la vista, lo que hice fue reemplazar la palabra “mano” por la de “obra”, expresando así el componente político del régimen escópico, en tanto pulsión y escisión del hacerse ver en la sociedad de consumo chilena.

No es casual, entonces, que la comparecencia pseudotransparente de mis obras invisibles alegorice el mote que los economistas de la *Escuela de Chicago* pusieron a Chile por nuestra aplastante e irrevocable tradición neoliberal: “el milagro chileno”. Abriendo una cobertura teológica de conmoción, esperanza o desilusión metafísica a la invisibilidad que enuncio-desarrollo-y-vuelvo a enunciar con la frontalidad otorgadas por las mitologías de artista-productor y artista-autor, forjadas en las industrias culturales del siglo pasado.

La invisibilidad en cuestión da cuenta de la globalidad económica ensayada en el experimento político chileno, pero también deja aflorar el descarado olvido de nuestro modesto origen sin ninguna incidencia en la historia del arte. Y participa de lo intocable e innominable: los prisioneros políticos torturados y hechos “desaparecer” durante la dictadura. El término “invisible”, a mi modo de ver, es una alegoría donde encuentra una relación estrecha y oscilante tanto el escaso ca-

pital cultural que poseemos (junto a la ausencia de coleccionismo relevante) con la violación de los derechos humanos durante el régimen cívico militar presidido por Pinochet y la implementación exitosa del capitalismo neoliberal.

Por lo tanto, la intangibilidad a la que me adscribo no depende de las reglas y características de los aparatos tecnológicos ni de una mentalidad seducida por la sensibilidad *ludita*. Es tomar conciencia que no se puede pensar la realidad si ésta no es recogida por una conciencia. Y que no se puede pensar en la conciencia si ésta no está llena de realidades.

No puedo pasar por alto a Lacan, el agrimensor de la mirada ocluída, una constante en mi producción artística a grado tal que tatué la palabra Lacan en mi brazo izquierdo. Cuando da a entender en su *Seminario XI* que lo invisible, en su mismidad analítica, es lo opuesto no sólo a lo visible (que es un asunto de ojos), también es ser evitado por el deseo de quien mira (la experiencia de analizar y no sinónimo del ver), decido productivizar al interior de mi proyecto este malentendido ante-y-desde las normas estéticas colectivas junto a la práctica individual del arte, y viceversa.

El inconsciente, según Lacan, hace “mancha” en la realidad y para dilucidar esto hay que dar cuenta de la pulsión escópica: el deseo de ver algo, buscando la coincidencia de la pasión del mirar con el principio mismo de lo visible. Este ver y no ver, mediante la conciencia de lo que es el arte, asienta el hacer del artista en un conjunto de relaciones percibidas, experimentadas y sentidas en sí mismas. Un reconocerse que abarca no sólo al objeto del arte. Incluye senderos psíquicos que permiten al artista entender que su finalidad no conduce a ninguna parte, ni ofrece seguridad de algún refugio a sus preguntas de sentido.

Los criterios para una correcta invisibilidad, en el contexto de mi obra, son una suma de requisitos y en función de su cumplimiento se logra ésta en mayor o menor grado. Una obra es invisible cuando lo que comparece es 1. fome (chilenismo que significa aburrido), 2. no convierte, 3. no convence, 4. no satisface necesidades ni demandas de la oficialidad, 5. no satisface necesidades ni demandas de la oposición,

6. no satisface necesidades ni demandas de la disidencia, 7. ojalá los puntos 4 al 6, a la vez, 8. no pretende ser original, 9. ni es irreductible a valor de uso y cambio.

Por lo tanto, la invisibilidad se manifiesta según se cumplan todo o alguno de estos requisitos. También, entre 1987 y 1993 decidí que lo denominado *Obra Invisible* sería la suma de todas mis experiencias artísticas, formando parte de un proyecto mucho más ambicioso que titulé *Loyola Records*, empresa donde todo lo que produzco tiene un mismo título, *Fuckin' Marcianos*, y forman parte de un mismo todo.

Fuckin'Marcianos

El juego onomástico con el que decido agrupar todo lo producido bajo un mismo título (*Fuckin'Marcianos*), siendo parte de un mismo todo denominado a su vez *Obra Invisible*, al igual que el nombre que da forma y formato al proyecto (*Loyola Records*), alegoriza los malentendidos de las traducciones ante lo habido. Me refiero a las presumibles tergiversaciones y aberraciones de sentido sobre lo artístico, considerando que la formación profesional del artista chileno está hipotecada en la ausencia de coleccionismo relevante y en el acopio de notas, citas y menciones de segundas y terceras fuentes. En resumen, una historia a oídas y en láminas de papel *couché*, que coinciden con el desvanecer del aura de Benjamin.

El título *Fuckin'Marcianos*, bajo un tono insolente y a la manera de un *lapsus linguae* chicano, hace de las historias escuchadas sobre el arte una peculiar forma introspectiva y retrospectiva de ver. Mi supuesto es que no podemos ver los paradigmas del arte porque están ausentes de la experiencia tangible de lo real en Chile, a diferencia del coleccionismo público en países vecinos. No es necesario ir más lejos. Eso hace que se den las paradojas de hacer y enseñar arte sin conocer de primera mano las obras a las que se apelan. Y de conocerlas, sostenerlas como recuerdos mentales e impresos. Lo peor, no poder comprobar frente a la obra misma, lo que dicen del arte. Esto conlleva que todo contacto con la experiencia artística se sostenga en una tradición oral y su promesa de visibilidad sea sólo tangible mediante la literatura.

Por eso decidí, que mi obra no tuviera principio ni fin. Es una obra inconclusa: una pintura sin terminar titulada a manera de imprecación. Los pormenores de esta pintura relatan lo sucedido un 17 de febrero de 1987, día que fue pintado y dejado inconcluso para repetirlo durante noventa años. Cuando el artista Gonzalo Díaz estuvo al tanto de mi afán por las repeticiones a partir de un cuadro sin terminar, sólo atinó a decir que semejante ensimismamiento era un *biografema*. En realidad, el carácter programático de estas repeticiones no fue una idea preconcebida sino resultado del método de ensayo y error, propio del trabajo de taller bajo las relaciones de producción del capitalismo global contemporáneo.

Sin desconocer los aportes desarrollados por Freud (*Recuerdo, repetición y elaboración*, 1914) y Lacan (*La carta robada*, 1954-55; *Seminario XI*, 1964), al precisar que los alcances psicológicos de la repetición (*Wiederholungszwang*) orquestan el retorno o insistencia compulsiva en lo mismo, bajo la forma de un automatismo que aborda las nociones de fracaso, culpa y pulsión de muerte, distinguiéndose de la reproducción que es actuada, ejecutada voluntariamente por el sujeto.

La función de la repetición es recomponer el trauma aunque no llega a cumplir esta función, porque el sujeto no se da cuenta de su incapacidad para recordar, perpetuando de manera automática algo que no responde en nada a un deseo. Al no poder recordar, el sujeto revela una resistencia que paraliza la cura in situ, retornando ésta ahora en forma de transferencia. Bajo esta lógica, cada versión de *Fuckin'Marcianos* transfiere las historias escuchadas y leídas sobre el arte.

Sin obviar, desde un punto de vista netamente pragmático y estratégico, cómo el término *biografema* (acuñado por el último Barthes) conjura sin ánimo de éptar el uso de ciertos rasgos biográficos para justificar y explicar la relación arte/vida, desde el acto textual mismo.

Agrupar las versiones de *Fuckin'Marcianos*, sin atender a la materia y distando mucho de ser una totalidad homogénea, es la metodología más ventajosa para mi entendimiento cabal de la odisea de las artes, la del sujeto artístico y su recepción estética. Lo cual quiere decir prescindir de las minucias del “acabado” ideológico e incluso prescindir

absolutamente de todo. Idea que dialoga con la máquina poética que ordena cada una de las partes de la obra de modo que el resultado sea un artilugio autosuficiente, sin referente exterior. Es como descubrir después de una buena follada que el arte no es más que metalenguaje.

Sin duda, cuesta dar a entender que versiono una y otra vez un cuadro que nunca terminé. Lo inacabado de *Fuckin'Marcianos* es el imposible instante de lo artístico en cuanto tal, cuya transcripción reiterada solo puede ser enfrentada bajo el lenguaje de la propia referencia. Reflejándose una sobre las otras, siempre de manera distinta aunque exigiendo la desigualdad propia de lo esbozado.

Fuckin'Marcianos cuestiona las formas de producción artística desde la aparente desproporción entre su enunciación parcial, propia de una maqueta, y lo programático de tener que ser versionado una y otra vez sin haber sido resuelta su relación con categorías, dominios y ordenamientos estéticos bajo la etiqueta *Loyola Records*.

Loyola Records

El proyecto consta de tres partes, cada una de 30 años de duración. Su primera etapa, *The Last Workin'Class Artist Box 1987-2017*, alude paródicamente a la sanción platónica en la que los artistas debían ser expulsados de su Estado Utópico por no contar verdades sino ficciones que en nada contribuían a la justicia (*República X*). En realidad, no hay nada personal contra Platón pero el nombre de esta primera etapa busca tomar conciencia de un mundo autoritario, donde no sólo la visita del economicista Milton Friedman dio a entender que los artistas no serían los únicos esclavos ilustrados del horizonte.

Mi trilogía alude a los viajes homéricos de Ulises: sus luchas en guerras de terceros (*The Last Workin'Class Artist Box, 1987-2017*), el accidentado retorno al hogar (*El narciso y sudoroso objeto del deseo road movie, 2017-2047*) y la partida indiscernible hacia la muerte (*Teatro della salud magnética tour, 2047-2067*). El tono solipsista y el *suspense* aventurero de los noventa años que me tomará el proyecto, también es un préstamo del *Ulysses* de James Joyce y el acento profundamente

homérico de varias películas de vaqueros.

El *nom de guerre* del proyecto, *Loyola Records*, enfunde un horizonte referencial irreverente, que a manera de cheque nominativo, se encarga de fijar los sentimientos encontrados de la contracultura local bajo la lógica de la economía social de mercado. Mediante un nombre corporativo tardocapitalista cargado de humor negro que alimenta un relato tanto proléptico (el arte sin apellidos) como analéptico (bellas artes, artes plásticas, artes visuales, artes mediales) donde lo invisible es producto de lo que ocurre en Chile.

Desde otro punto de vista, el diseño onomástico del proyecto es una revisitación de la cueca chilenera “El Guatón Loyola”, una canción que desnuda cómo le son aflojados a *combo limpio* las ganas de dárselas de “encachado” a un personaje de apellido Loyola. No precisamente el santón aludido por el sumo sacerdote Beuys en *Operación Manresa*. Me llamó poderosamente la atención lo atrapante y retorcido de la cueca. Puro *bullying* rural. Después de todo, de eso se trata la historia reciente del país. En un comienzo el proyecto llevó el nombre *Os Flanêurs*, luego rebautizado *La Discoteca de Carlitos Haymhausen*, en honor a la herencia *Dicap* y al primer gestor cultural del país. Por esas cosas, no resultó pegadizo el nombre, pasando a llamarse *Loyola Records*, esta vez de manera definitiva.

La anglosajonización del nombre *Loyola Records* buscó ilustrar el mote chovinista de autodefinirnos como “los ingleses de América”, dando cuenta de la intemperancia retórica de ser leído en un idioma que no es el propio sólo para fortalecer el efecto-firma. Si bien nombrarse *Loyola Records* no representa nada nuevo ni mejor al respecto, enfunde cierta irreverencia intertextual a las gringuerías utilizadas por los cantantes de la *Nueva Ola* chilena, que además de grabar en inglés, se bautizaban artísticamente con alias anglos: *Danny Chilean* (Javier Astudillo), *Larry Wilson* (Reynaldo Rojas), *Buddy Richard* (Ricardo Toro), *The Carr Twins* (Juan y Carlos Carrasco) y un extenso etcétera.

Por eso, en estricto sentido, *Loyola Records* no edita ni produce discos y, sin embargo, acota su gestión bajo la terminología de la industria discográfica alegorizando irónicamente la cultura de las historias

escuchadas, de “oídas”, del arte chileno. Junto con el desafecto de nombrarse como galería, museo o colectivo.

Entonces, si *Loyola Records* es una alegoría que remite a un presente nombrado de antemano, *Fuckin’ Marcianos* es el caso de una metáfora que define el siempre subvalorado arte de visitar irónicamente las maneras de nombrarnos, yuxtaponiendo el insolente nombre-símbolo de la maqueta a su propia temporalidad (obra inconclusa), que nunca se realizará por completo, que nunca se terminará de editar o que nunca formará parte de producción alguna. Salvo en una compilación de todas sus versiones.

Esta planificación de interpretar los momentos y visiones de un suceso ocurrido en un lugar y día específico, una y otra vez (hasta el año 2077), convierte a *Loyola Records* en una obra que está en constante construcción, desplegando una estructura abierta que se reconfigura de acuerdo al lugar, el medio y el entorno de cada puesta en escena.

Cuando empiezo a considerar este afán *wagneriano* de “obra total”, la invisibilidad empezó a comparecer en clave de intervención camuflada en el entorno, de manera que pasa desapercibida para el espectador no avieso. Sólo puede ser vista al desprejuiciar la mirada, nutriendo no sólo a lo que se presenta sensiblemente a los ojos sino confluyendo en el contacto directo con otras subtramas que al final nos dejan la pregunta: ¿qué hemos visto? En la invisibilidad propuesta no hay novedad alguna. *Loyola Records* no ha inventado nada.

Siempre he experimentado en las artes con la certeza histórica que otro ya hizo lo que estoy descubriendo. Incluso, no creo que sea el único que arrastra la frustración de darse cuenta tras retornar de los países desarrollados que las obras de arte (desde el Paleolítico Superior hasta las Redes Sociales) no son lo que creía. En 1999, dilucidé la identidad de Leonardo Venegas, Cristián Uriarte y Swen Hauser como integrantes del proyecto *Loyola Records* y el uso de mi nombre como alias colectivo.

Esta membresía, hasta entonces anónima, se había dado participando en el proyecto mediante tareas específicas (colaboración) y un trabajo

realizado en común (cooperación).

El cuestionamiento de originalidad que promuevo con *Loyola Records* coincide con los modos de representación colectiva forjada por las experiencias neoístas de *Monty Cantsin*, el activismo plagiarista de *Karen Elliot* y la guerrilla medial desplegada por *Luther Blissett*. Apelo en mi proyecto a la abolición de la identidad cultivada por estos seudónimos colectivos, rehabilitando las motivaciones y concepciones en torno a la muerte del autor pero asumidas desde estímulos culturales propios de un país subdesarrollado.

De estas cuestiones surgen las señas de identidad de mi experimentación artística, interesada en la producción de obras intangibles. El asunto es que no tuve mayores preocupaciones para advertir tempranamente qué me gustaba. Y no es casualidad que mis *Obras Invisibles* sean molestas a la vista, porque enrostran la dinámica del rebuscamiento y entereza acartonada de la cultura chilena. Lo que denomino *neopompierismo*.

Lo Neopompier

El derroche chileno de imitar y aparentar fue una de las razones del uso del concepto *neopompier*. Este neologismo opera con la combinación “neo” con el sobrenombre “pompier”, confrontando el sintagma con una tradición a la que alude paródicamente, el “neoliberalismo”, pero de la cual se quiere evadir mediante una transgresión lingüística. Así, en cuanto hecho infraléxico, lo “neopompier” busca como efecto de apertura irónico su sinonimia con “neoliberalismo” pero matizado por la pretenciosa y esnobista situación artística chilena, a la que envía el término.

Mientras la Guerra Fría y las Dictaduras latinoamericanas pasaban de moda, el concepto *neopompier* del proyecto *Loyola Records* establece su definición desde la irreverente comparecencia artística con los contenidos representativos, vivencias y recuerdos que se suceden, unos a otros, en el Chile “neoliberal”. No resulta original, en todo caso, descubrir en el uso de la palabra *neopompier* un alarde eufemístico

que incorpora alardes economicistas con el afán por los fueros y privilegios de los apellidos, las castas y las razas. Es difícil establecer la definición sin dejar de citar al personaje creado por el poeta Enrique Lihn, *Gerardo de Pompier*, cuyo singular apellido “no sólo significa bombero, sino también es una palabra que designa adocenamiento, el pasotismo, la cursilería y conformismo, especialmente en la jerga de los pintores”.

Bajo esta peculiar independencia, decidí disfrutar del ruido producido por la licencia artística de optar ser un pintor en una sociedad de masas altamente tecnificada, estudioso de las influencias del economicismo y la cultura de masas en un país con cero incidencia en la Historia del Arte. Un “pintor de historia” interesado en los cambios históricos que ocurren al interior de una pantalla, actualizando la experiencia de conjurar realidades albertianas bajo la disfuncionalidad de estudiar una carrera sin garantías sociales y titularse profesionalmente como pintor. Sin lugar a dudas, un razonamiento demasiado peculiar para la epidéctica universitaria.

Como, en otro sentido, entender los presupuestos de la acreditación universitaria, y hasta dónde sus franquicias retóricas permiten la exposición de interrogantes propios de quien desea ser legitimizado como artista.

Lihn enseña que para aludir a Hispanoamérica hay que hacerlo desde la precariedad cultural de la que venimos y que el discurso histórico perpetúa. Con su personaje Gerardo de Pompier simboliza un sincretismo satirizador de la realidad chilena, desarraigada como componente esencial de su identidad cultural. Esto explicaría la militancia de Don Gerardo en ámbitos tan académicos y culteranos como revisteriles y plagados de cursilería retórica. Gerardo de Pompier es afrancesado pero los franceses no los son. La homología de Lihn es la de un afrancesamiento paródico y metafórico, que apunta a las manifestaciones de la alienación del chileno en todos sus niveles y las agrede mediante la irrisión.

Lo *neopompier* busca manifestar estructuras intertextuales no sólo con la obra de Lihn también con mi desconfianza en los paradigmas

sobre los que se ha construido lo artístico en Chile. De ahí que las versiones de *Fuckin' Marcianos* satirizan la enajenación de las relaciones culturales de mi país con el mundo globalizado, reflejadas en el predominio de las intemperancias verbales. La palabrería, amalgamada de cursilerías escritas o escuchadas connota una realidad, produce un efecto de lo real desde los mecanismos falsamente comunicativos del estado que se muta para conservar el poder.

Conclusiones a modo de un Spaghetti Western

No niego que resulta inverosímil o al menos difícil de admitir, pero creo que el Arte llegó a Chile para quedarse como un *spaghetti western*, una metáfora simple, brutal, extravagante pero efectiva para alegorizar una cultura, la de la República de Chile, la nación-laboratorio del economicismo y de muchas cosas más –como el hecho de que sus tres momentos Constituyentes posteriores a su declaración de independencia, 1833, 1925 y 1980, han sido todas instancias de traición a los anhelos del Pueblo de Chile– que no ha logrado, por lo mismo, comprender su inconsciente *chorizo*. La particular topografía de estas metáforas deviene, cercana y entrañablemente, con la recreación de historias airadas, conscientes de su trama banal, de la exagerada puesta en escena y lo irrelevante de su resultado.

El uso del término *spaghetti western* no es simple casualidad. Es algo que ha permitido la erudita madurez de la historia del arte junto al consumo de cintas de música y películas regrabadas para designar peyorativamente lo local. La realidad cultural en Chile, por los altos costos y una inversión con demasiado riesgo, está acostumbrada a borrarse, obligando a los gestores a ocultar ciertas marcas históricas e imitar el discurso pedante y tradicional que se maneja en las esferas del poder. Plasmando un procedimiento retórico similar a las películas de aventuras de bajo presupuesto y con problemas de mercado y distribución.

En muchos aspectos, el fenómeno de los *spaghetti western* complementa al de *pompiér*. Ambos se caracterizan por tender a ser imitaciones de las tradiciones imperantes en la “industria” de la cultura,

resultando iluminador acercarse desde estas homologías a la situación de una comparecencia artística insuficiente, rudimentaria, futil y precaria.

Teniendo a la vista la consideración revisionista de los *spaghetti westerns*, argumento que no sólo los tres primeros directores de la Academia (Cicarelli, Kirbach y Mochi) llegaron a Chile de la misma manera que lo hizo Django: arrastrando el propio ataúd por un pueblo donde no sólo reinan los terremotos y el fango. También rige el estilo neoliberalismo y el hábito de nombrar las cosas de manera rebuscada en y desde un lugar que, además, artísticamente no cita nadie.

De ahí que la finalidad de una *Obra Invisible* es hacer comparecer, en un ir y venir, los criterios idealistas y concretos del arte, nociones que están determinadas, ante todo, por una época donde convergen los últimos años de la dictadura de derecha cívico militar y el estreno de la llamada “transición democrática”. Un período donde las artes chilenas no sólo estaban condicionadas por la contingencia política. De alguna manera, exudaba su condición de no ser más que una escena derivativa o formulista en su pretensión artística (como la “Escena de Avanzada” y CADA). Así lo percibí entonces y aún lo sostengo. Y desde ahí empecé. Por eso no es fortuito que escogiera un asunto político, el modelo neoliberal, y una tecnología de consumo que estaba a mi alrededor y a mi alcance que la ilustrara: la telefonía.

Es, dicho de forma práctica, una indagación ante la mirada de los demás. Porque cuando hablo de intangibilidad, la lógica de no ser asible viene determinada por características ideológicas más que formales. Quiero decir, si no quieres ver algo, no lo haces, como la ceguera de la derecha chilena respecto de los crímenes de la dictadura, también de los delitos de los santones como Maciel, jefe de los Legionarios de Cristo. Y más aún si todo lo que ves son historias escuchadas, que producen un efecto de obturación parpadeante en la modernidad local. Y explican mi afán por producir obras que físicamente son difíciles de aceptar dentro del modelo capitalista de desarrollo, incluidas las que se presentan como íntegramente desconectadas de la esfera económica o las aparentemente intransables.

Es, en este sentido, llamo *intervenciones* al método de trabajo que utilizo en mis *Obras Invisibles*. El término es deudor no sólo de las operaciones *apropiacionistas* promovidas por las vanguardias artísticas, también, da cuenta de los eufemismos utilizados durante la dictadura cívico-militar y la transición “a la chilena”: la locución “intervención”, junto con la expresión “pronunciamiento”, fueron palabras alternativas a “golpe militar”. De mis intervenciones sólo quedan documentos. Escritos, fotografías, audiovisuales e historias orales. Algunas propias, las demás registradas por otros. Son ruinas, detritos “verosímiles” de experiencias artísticas cuyos procesos siempre aspirarán a estar por sobre su condición de productos.

Probablemente, lo que quede no logre ejemplificar el enjambre de significaciones culturales e históricas utilizadas para comunicar un encañamiento entre realidad y ficción. Pero la manipulación artística de imágenes bajo un registro de “realismo documental” hace más soportable el nivel fantástico e irreal del uso arrebatado de la cita y la alusión.

El asunto en cuestión ha sido jamás descartar cómo la “letra chica” de la comparecencia es algo más difícil de ver y leer, que de oír. Cabe preguntarse si los innumerables *covers* recogidos en el futuro darán cuenta, en última instancia, de lo que *Loyola Records* se propuso en el oeste sudamericano (también identificada por Gerardo Mosquera como *una Irak de grupitos, luchas intrigas, tensiones y conflictos como no he visto en ningún otro lugar*) un verano de 1987.

Cuenca, Ecuador / Cuenca, España

ACABÓSE DE IMPRIMIR
NOTAS PARA UNA HISTORIA DE LA INVISIBILIDAD
EN CUENCA EL DÍA UNO DE MARZO DEL AÑO DOS MIL TRECE
FESTIVIDAD DE SAN RUDESINDO, ENTRE OTROS SANTOS Y BEATOS



