

Universidad de Chile



Facultad de Artes  
Departamento de Artes Visuales

# Pintor de la corte

Tesis para optar al grado de Magister en Artes Visuales

CÉSAR GABLER SANTELICES

Enrique Matthey

---

Santiago, Chile

2015

## Resumen

La tesis aborda el resentimiento social desde una óptica personal. El autor del texto se pone como objeto de estudio asumiendo su particular posición frente al tema. Esa reflexión preliminar, se convierte en un ensayo en los campos del arte universal y la sociedad chilena actual. El objetivo es revelar como la pintura ha sido registro de clase y evidencia de un deseo expreso de figuración el mismo que se manifiesta en las páginas de vida social. El texto propone que esas páginas, junto con materializar las aspiraciones de la clase alta y desatar la envidia y resentimiento de otros, son el símil del retratismo decimonónico.

Tras analizar las relaciones entre arte y sociedad, y el encuentro entre pintura y fotografía el texto indaga en el impacto que ambos asuntos tienen sobre la obra realizada por el autor entre los años 2001 y 2004, enfocándose en la exposición *Pintor de la corte*, muestra dedicada a ironizar pictóricamente el mundo expuesto en las páginas de vida social de los diarios El Mercurio y revista Cosas.

## Índice

Introducción.....	5
La figura del artista.....	7
Burgués gentilhomme.....	9
Un trabajador en La Dehesa.....	17
Capítulo 1: El Resentido (apocalíptico) y el Integrado.....	20
Apocalípticos e Integrados.....	25
Paisaje para resentidos.....	30
Capítulo 2: El Discreto encanto de la Burguesía.....	35
Copión.....	35
Vida Social.....	37
Inventario y Figuración.....	38
Un juego de rol.....	42
Un modelo de vida.....	48
Capítulo 3: Qué hace a las casas de hoy tan atractivas, tan diferentes.....	59
Industrias de la conciencia.....	62
La pintura social.....	65
Entre la aceptación y la resistencia.....	73
Fotografías pintadas a mano.....	74
¿Mis pinturas Pop?.....	79

Capítulo 4: Pintor de La Corte.....	81
Por Unos Pelos Demás.....	86
El Retrato.....	90
La Caricatura.....	93
Cuestiones de montaje.....	94
Conclusiones.....	97
Bibliografía.....	118

## Introducción

Todos los manuales sugieren que al hacer una tesis se acote el campo de investigación. Delimitar parece ser “la clave del éxito”. Este trabajo no quiere ser ajeno a la receta. Voluntariamente o no, desde que me vi enfrentado al problema de elaborar un escrito de esta naturaleza, he ido reduciendo paulatinamente el campo de investigación. Al principio quería dar cuenta de los “problemas sociales” implícitos en mi trabajo. La tarea se me ofrecía más o menos sociológica y pronto la adiviné muy amplia y supuse, inadecuada. Se trataría siempre de un trabajo de mera recopilación y después de todo, la razón más importante para abandonar esa opción, “abortar la misión”, era que mis supuestos sociales no tienen importancias en tanto verificables, en tanto medibles. Mis obras, como producción visual que son, apelan a unos referentes y a unos problemas extra-artísticos cuya real constatación en la realidad es menos importante que los problemas visuales planteados. Pongamos por caso una obra maestra del arte moderno: “Guernica”, para efectos del valor de la obra o para efectos analíticos, no es relevante el número de víctimas, hoy cifrado en 126. Un asunto que para la Historia es de importancia y que define la dimensión humana y política del hecho, para el campo del arte solo tiene interés referencial. El bombardeo a Guernica importa, como motivación. Si tuviéramos la oportunidad de hablar ahora con Picasso sería ocioso interrogar que tan metódico fue con sus fuentes; la estricta veracidad de las informaciones que lo conmovieron no es crucial. Picasso por lo demás estaba en las antípodas de cierto arte contemporáneo que ha hecho del archivo y la información rigurosa un credo militante. Lo relevante en torno a esta

obra, son las convicciones del artista, en tanto materia prima de su producción. La organización de ellas, su adaptación visual, la recurrencia a variables simbólicas y no referenciales son problemas mucho más pertinentes. Vuelvo, entonces a mi trabajo. No es importante si tal o cual juicio que se desliza en él, respecto a grupos sociales, a conformaciones de identidad u otros, son ciertos “estadísticamente”, lo importante es que configuran un campo específico de ideas, desde las cuales me muevo. Lo que me interesa ,entonces, es mostrar que esas ideas tienen importancia porque yo estoy implicado en ellas, porque surgen desde mi propia subjetividad.

Mi problema radica en establecer el origen de mis “ideas sociales” y no la realidad de ellas. Por último cómo esas ideas, por muy equivocadas y enfermas si quieren, se convierten en una estrategia de producción.

Mi primer intento me obligaba a validar mis opiniones como sociología, me exigía tener que dar una coherencia y organización a mis fuentes que terminarían de hacer de mi trabajo un híbrido de sociología y articulismo *light*. Mi respeto por ambas cosas (la sociología y el articulismo *light*) me hacen tomar con más agrado la opción segunda, la de ponerme como sujeto de investigación. Asumido como fuente primaria no corro el riesgo de ser subjetivo, porque la subjetividad queda asumida de ante mano. Sin embargo, por tratarse de un trabajo de índole académica, por tratarse de una tesis y no de un diario de vida o un libro testimonio, las referencias a mi persona estarán siempre en relación al pretexto y espero -al protagonista de estas páginas- que son mis obras. Esas obras, avergonzadas por la inflación del término y más amigas de su deflación irónica, esperan aquí ser reunidas y miradas desde el lugar que ocupa su productor

dentro de ellas mismas y de la sociedad, que en un intento, ligeramente romántico, trató de desentrañar.

### **La figura del artista, esbozo**

El romanticismo con su constante enfrentamiento del artista y la sociedad sentó las bases de un mito que perdura hasta hoy, el artista maldito, el atormentado (Honour,1979). La subjetividad, la exaltación del yo, y otros sagrados o despreciables lugares comunes han recorrido desde entonces una historia más o menos honorable, historia que probablemente me vea forzado a revisar en el curso de estas páginas. Desde el romanticismo a hoy los artistas se imaginaron a si mismos como una casta especial, esa estirpe desclasada, que hacía suyas las conquistas de la burguesía para criticarla o denostarla.

El artista se imaginó entonces por encima del burgués y creó obras para provocarlo o denostarlo. El burgués encarnó el mal y su retrato fue una caricatura y una diana en la que clavar dardos afilados. Las numerosas estampas de Honoré Daumier (1808-1879), dedicadas a satirizar el mundo de los negocios o la jurisprudencia francesa, ilustran esta visión con trazo grueso y rotundo. “El Abogado” (c.1860) muestra el gesto ampuloso y hasta ridículo de un litigante. Su defensa es un completo despliegue de teatralidad. Sus manos señalan con énfasis a la acusada y la lágrima que cae de su ojo parece una escueta declaración de la inocencia de su defendida: una dama, algo mayor, en cuyo gesto se dibuja una maldad pícaro. De comedia. La idea del poder corruptor del

dinero aparece esbozada de manera cómica y dramática en la interacción ampulosa de los dos protagonistas.

El burgués, sin embargo, podía aparecer bajo una mirada más benigna o descriptiva, algo que podemos ver en la obra de autores como Ingres o Degas. En ambos casos se trata de artistas inmersos en la atmósfera burguesa y con una actitud muy lejana a la sátira. A veces, es el caso de Ingres, la obra puede ser una moderada apología a la presencia y personalidad de sus retratados. Un completo servicio al cliente. En dibujos como el retrato de la familia Stamaty ([lámina 1] o la de Luciano Bonaparte, la estilización característica del artista les rinde tributo a unos personajes inmersos en una refinada dinámica filial. En ambos casos, la familia se reúne en torno a la música sin descuidar, aunque sea de un modo apenas sugerido, otras expresiones artísticas. La escultura y la pintura sirven de sutil decorado al imperio doméstico dibujado laboriosamente por el artista; de paso confirman que los personajes no solo tienen recursos; son también dueños de sensibilidad y cultura, algo que nos recuerda al retrato cortesano y anticipa a las revistas del corazón. Ingres hizo a lápiz páginas de vida social, como un fotógrafo de *Hola* o *Cosas*.

Si en sus dibujos el grafito se entrega a una descripción elogiosa de su noble o burguesa clientela, Ingres alcanza niveles mayores en la pintura. El color le permite superar la ostentación de sus piezas lineales. Los retratados se acercan a nosotros al volverse completamente corpóreos, pero resultan, paradójicamente, más lejanos. Lucen demasiado mundanos y dueños de sí, como para aceptar compañía. O bien están muy lejos de nuestro propio mundo o simplemente nos esperan para desafiarnos. Es lo que ocurre con uno de los más imponentes



retratos burgueses. Me refiero al retrato de Monsieur Bertin L'Ainé (1832) [lámina 2], célebre y rico editor del "Journal des Débats". Se trata de una composición pulcra, cuya desnudez ambiental, parece situar al personaje en un plano de rotunda presentación. *Ecce homo* burgués. El hombre es un señor maduro de cabello ligeramente largo, revuelto y canoso. Su elegante y sobrio traje oscuro deja al descubierto su rostro y sus manos de uñas cuidadas. Bertin nos mira con fijeza y una profunda serenidad. Un momento de descanso en la agenda de un hombre lleno de planes. La ceja derecha se arquea y parece señalar impaciencia y una completa seguridad en sí mismo. Lo delatan la posición de sus manos, apoyadas con resolución sobre sus rodillas, como aferrándolas. El hombre exuda determinación y nada más, salvo el sillón y la rigurosa greca que decora el muro, interrumpen su soledad espartana. Es el burgués por excelencia. Ese sujeto grueso parece abuelo de todos los que le seguirán después. Sus encarnaciones más grotescas enfundadas en trajes caros y monóculo, empuñando bastones o habanos, pueden parecer más ostentosos, pero nunca más dueños de sí que este Bertin.

### **Burgués gentleman**

Quizás convenga detenernos en este punto. Hasta ahora he empleado con regularidad el término burgués como si se tratara de un concepto universal e inequívoco. No lo es. Marx comenzó a emplearlo a partir de 1843 (Furbank, 2005) con el carácter ofensivo que empleará en el manifiesto comunista de 1848. Pero su definición no supone un uso que se ajuste a un carácter tradicionalmente

establecido, el término fue la variación de una expresión que en el s.XVI tenía, tan solo, carácter descriptivo. Burgués era el morador de un burgo, un título por el que había que pagar y que daba beneficios ciudadanos, equivalentes a los del *civis romanus*. Más tarde en el s.XVII el término es empleado de manera despectiva por los nobles, convertidos en fuertes rivales de clase, y es que bajo Richelieu y Mazarino los burgueses habían adquirido una influencia que a juicio de la nobleza resultaba inaceptable. Burgués en boca de los nobles era una ofensa, equivalente a nuestro moderno y local, *siútico*, incluso con las curiosas diferencias -reales o no- del habla. Algo de eso fue perceptible ya en la literatura, con tintes más serios en “La Novela Burguesa” (1666) de Antoine Furetiere y ya con carácter decididamente paródico en la comedia de Molière, “El Burgués Gentilhombre”.

Pero quiero insistir en la ambigüedad y alcance del término burgués. Pese a su empleo y significación imprecisa se convirtió en palabra clave para muchos artistas e intelectuales, casi siempre bajo el signo de un desprecio unánime. Ya hemos nombrado a los dadaístas, que pese a su origen social –burgués- apuntaron a los burgueses como clase y como sujetos. Ya en la forma de manifestaciones públicas, a veces abiertamente violentas, o en obras plásticas de cualquier naturaleza, los dadaístas apuntaron a la burguesía como cómplice y beneficiaria de la guerra. Seguramente uno de los más acérrimos críticos de la burguesía fue George Grosz. En sus dibujos, el desprecio se convirtió en un asunto programático y su serie “Das Gesicht Der Herrschenden Klasse” (El Rostro de la Clase Dominante) se convirtió en libro gracias al editor Wieland Herzfelde, hermano de John Heartfield (Egber, 1981).

Se trata de dibujos que pese a su sofisticación plástica (con influencias que abarcaban desde el expresionismo al constructivismo ruso) están animados por una verba violenta y grotesca. El retrato que hace de la “clase dominante” no tiene sutilezas de ningún tipo. El suyo es un mundo de buenos y malos, o de malos y desgraciados. Más adelante ampliaremos la reflexión sobre su obra.

Los artistas se esmeraron en retratar al burgués como enemigo. En ocasiones podría interpretarse como una forma de solidarizar con el pueblo y en otras como un caso de odio al padre, o bien una mezcla de ambas. Pero mientras repartían en forma de cuadros, escritos, pinturas o grabados, su visión despectiva del burgués, por otro se retrataban a sí mismos o a su estirpe. Los autorretratos en plena faena productiva empuñando buriles o pinceles van más allá del testimonio cotidiano. Son un manifiesto. El propio artista como tema no era tan solo una manifestación romántica y autoindulgente de sí mismo, era también, una declaración social y un nuevo eslabón a la idea de auto referencialidad del arte.

Es en el XIX cuando la imagen del artista atormentado toma forma. Los numerosos retratos que poseemos de músicos y artistas del s.XIX multiplican la estampa del creador solitario. Mirada melancólica, cabellos largos, trajes ligeramente descuidados (Honour,1979). Si a veces aparecen, como ángeles caídos de la clase dirigente, en otras su aspecto se vuelve más vulnerable y hasta levemente miserable, encerrados en buhardillas que adivinamos frías y oscuras. “El Retrato de un Artista en su Estudio”, de Gericault (1818-19) [lám.3] ilustra de manera singular ese modelo de artista. Un joven artista de ropa elegante y porte distinguido se reclina diagonalmente sobre una silla. La pose es afectada y excesiva, el artista también. Su rostro de nariz y labios pronunciados se deja caer

sobre su mano en un gesto de reflexión estudiada: el cliché del ensimismamiento antes de que lo profesionalizaran el cine y la fotografía. Sentado al borde de su silla, su figura de traje oscuro es enmarcada por un muro bajo y una estantería en la que descansan sus modelos de estudio: una calavera, una cabeza trágica, un pie de yeso. Bajo ella, la paleta del pintor, quizá el objeto de sus profundas cavilaciones. En esa y otras imágenes el artista se presenta como el reverso del burgués o como una desviación. Sus preocupaciones trascienden los afanes domésticos y bajos del burgués. No anhela un buen negocio ni fatiga su mente en las tediosas tareas de la administración financiera, al contrario, se halla inmerso en un mundo interior en el que el amor y la creación se funden de manera insondable. Pero es casi igual al burgués, mas en esa diferencia, se esconde un abismo que el tiempo no hará sino agudizar, hasta llegar a la abierta provocación desarrollada en algunos pasajes de las primeras vanguardias.

Al contemplar la galería de retratos de artistas ofrecidas por los artistas del s.XIX y los primeros años del s.XX podemos observar, como el artista parece desprenderse de la burguesía a la que con seguridad, casi siempre, pertenece. Si por un lado desafía sus valores, por otro no está ajeno por completo a ellos. El solo ejercicio de la pintura, supone, en los estrictos cánones de la época, someterse a extensas jornadas de trabajo, como el hombre de negocios - pero también- como el obrero.

Si pensamos en la reflexión política que acompañó a este período es interesante acercarse al Manifiesto Comunista, como un texto contemporáneo al del Joven de Gericault:

*La burguesía ha desempeñado, en el transcurso de la historia, un papel verdaderamente revolucionario. Dondequiera que se instauró, echó por tierra todas las instituciones feudales, patriarcales e idílicas. Desgarró implacablemente los abigarrados lazos feudales que unían al hombre con sus superiores naturales y no dejó en pie más vínculo que el del interés escueto, el del dinero contante y sonante, que no tiene entrañas. Echó por encima del santo temor de Dios, de la devoción mística y piadosa, del ardor caballeresco y la tímida melancolía del buen burgués, el jarro de agua helada de sus cálculos egoístas. Enterró la dignidad personal bajo el dinero y redujo todas aquellas innumerables libertades escrituradas y bien adquiridas a una única libertad: la libertad ilimitada de comerciar. Sustituyó, para decirlo de una vez, un régimen de explotación, velado por los cendales de las ilusiones políticas y religiosas, por un régimen franco, descarado, directo, escueto, de explotación.*

Marx presentó el avance de la burguesía, como el de una maquinaria a cuyo paso ninguna vieja estructura social pudo mantenerse en pie. Su burgués es fáustico, y entrega su alma al diablo (“Echó por encima del santo temor de Dios, de la devoción mística y piadosa, del ardor caballeresco y la tímida melancolía del buen burgués”) Ese avance demoledor arrasó con la cultura inmaterial y con la material e hizo de la ciudad el escenario perfecto de su puesta en escena (Mumford, 1959)

Edouard Manet, un burgués de vieja estirpe, registró con su acostumbrada precisión este avance al representar el inventario humano que el desarrollo de las reformas de Haussmann dejaba atrás. El París de Haussman parece ilustrar, a posteriori, el relato de Marx, como ya antes lo había vivido Londres. En ambos casos, la energía material, destinada a planificar, derribar o construir (fábricas,

edificios, calles o viviendas) es una prueba contundente en favor del papá del comunismo. Ninguna de sus metáforas resulta excesiva si analizamos los cambios enormes y vertiginosos que experimentaron las principales ciudades de Europa a partir del s.XVIII, siendo Londres y París las de desarrollo más abrumador. Es en ese panorama de mutaciones extremas, cuando se construye la imagen del artista autoconsciente. Sus modos de producción chocaron, como nunca antes, con los modos de producción material que las tecnologías modernas comenzaban a poner en marcha. Aún era demasiado pronto para establecer aquello en el terreno de la melancolía, antes de eso, parece instalarse una sorpresa cargada de temor y oscuros presagios, algo que puede leerse en la poesía romántica y en el paisajismo. El artista quedó entonces como un sujeto aislado, como un paria ajeno a la burguesía que podía eventualmente disponer de él “enterrando su dignidad personal bajo el dinero” y ajeno también al proletariado por el que tal vez simpatizaba, pero con el que definitivamente no se podía - en justicia - igualar.

El impacto social del artista se redujo, entonces, drásticamente en el curso de la modernidad. Los artistas dejaron de dar forma al mundo, de eso se encargaría la industria y el diseño, y cuando lo hicieron, en movimientos como el modernismo, lo hicieron con un espíritu de cuerpo que era casi siempre el intento –complejo- de revivir el gremio medieval. Allí están primero Morris y su Arts and Crafts y más tarde Gropius con la Bauhaus. Se trata de movimientos de un elevado éxito estético que no logró impactar, como ellos mismos deseaban, más allá de la élite.

En uno y otro caso, no fue el pueblo el destinatario final de sus triunfos, antes lo fue la burguesía que celebró, financió o consumió sus mayores éxitos.

La imagen romántica del artista y su modelo, esa que Picasso reprodujo infinitamente, ilustra casi literalmente ese confinamiento en el que el artista comienza a confinarse y que la creación de distintas asociaciones tuvo como fin abolir <sup>1</sup>. En el espacio del taller el artista se reunía con su par social, la mujer. El artista y su modelo ilustran, como metáfora más o menos sensual o patética, la marginalidad de los artistas. En un nuevo contexto económico su rango de decisión se ha reducido a situar convenientemente a una modelo, de acuerdo al gusto burgués, y luego a pintarla acertadamente para entrar a participar de una “única libertad: la libertad ilimitada de comerciar”.

Las reivindicaciones vanguardistas tienen sentido cuando se observa ese proceso. Surrealistas, dadás, expresionistas, desafían al gusto burgués y le oponen todo lo que él rechaza. Al decoro y la mesura burguesas opondrán la obscenidad y el desborde. A la eficiencia burguesa, a su lógica del cálculo y rendimiento opondrán sistemas irónicos, delirantes, sistemas que llevarán a esa lógica a extremos de desvarío, de estupidez casi, según sus propias reglas. La *Novia Desnudada* de Duchamp ilustra en cierta medida este modelo poniendo en escena una maquinaria cuyo funcionamiento es inviable. Igual cosa puede decirse de los retratos maquínicos creados por Picabia. En ellos el sujeto es convertido en

---

1

Asociaciones como la *Jugendstil*, en su afán por unir el trabajo del artista al de arquitectos o diseñadores puede leerse como el afán por integrarse en la fase inicial del proceso proyectual, uno, en el que en siglos anteriores tuvo un rol protagónico el artista, como un igual al arquitecto. Por extensión la de formar parte de proyectos que implican la concepción del mundo material de la burguesía.

artefacto, parodiando tanto los afanes tecnológicos de la época, como las pretensiones psicológicas y espirituales que nutrían al ideario burgués. A la moral cristiana de la burguesía, no importa si protestante o católica, opondrán otras múltiples morales, extraviadas, exóticas, curiosas. Espiritismo, teosofía, antroposofía, mazdeísmo, hinduismo, son algunos de los múltiples credos que se instalan entre los vanguardistas, como sucedáneos de la espiritualidad cristiana.

Los artistas, todos malditos si se quiere, propondrán durante unas cuantas décadas un conjunto de obras, pero sobre todo una revolución social que finalmente pasará a los museos, archivada por la propia burguesía como las travesuras de un hijo adolescente<sup>2</sup>. Ese adolescente que siempre busca desafiar al padre, engañándolo como hacen los muchachos en la “Historia del Ojo” de Bataille, agrediéndolo o ignorándolo. Pero la adolescencia pasa, la juventud se quema pronto, como un fuego violento, y llega la calma, la asimilación. El adolescente, convertido en adulto, asume las conductas del padre, se convierte casi en su caricatura, en su retrato imberbe. Los artistas instalados en el museo, en la casa del padre, le han revuelto un poco la melena a papá, le han cambiado los gustos, desempolvado un poco las ideas, lo han rejuvenecido, pero papá sigue mandando en casa, es el patriarca, él paga las cuentas. Las cuentas claro, porque la libertad, el desvarío tienen un precio. La burguesía, papá, ha comenzado a interesarse por esos arrebatos y reconoce que en realidad todas esas cosas que

---

<sup>2</sup> Aunque el texto tome aquí un giro alegórico no es por ello menos cierto que los vanguardistas no siempre fueron tomados en serio. La burguesía casi siempre les dispensó un trato irónico, y en el caso de los coleccionistas, paternal. Cuando, como en el surrealismo, intentaron ganarse el respeto de los sectores políticos más avanzados el trato no fue muy diferente. El caso de Bretón y sus intentos por conquistar el corazón de Freud, primero, y de los comunistas, después, es casi sintomático. En una y otra ocasión sus intentos fueron vistos con sospecha (Polizzoti,2009)



se decían de los que tal vez fueron sus abuelos, eran ciertas. La burguesía asume que todo ese recato era quizás un poco pobre, y decide descubrir la sensualidad que sus abuelos relegaron al secreto.

### **Un trabajador de la Dehesa**

Pero César Gabler vive en Chile. Malamente sobrevive con su sueldo de profesor ,una separación a cuestras y dos hijos<sup>3</sup>. Es artista, al menos eso estudió, pero en realidad vive gracias a un oficio tardío: la docencia. Gabler es profesor y trabaja en un colegio emplazado en el fin de la comuna de Lo Barnechea, un gran edificio con una arquitectura de ladrillos, vagamente monástica y ligeramente carcelaria. Un clon descarado del primer Frank Lloyd Wright, pero a quién le importa. Hay cancha de fútbol, multicanchas, modernas instalaciones y todo lo que hace de un colegio un lugar acogedor y transable en el mercado. También hay curas, porque el colegio es católico, ligado a un movimiento religioso, porque los jóvenes necesitan valores y sus padres, también católicos o simpatizantes de misa dominical, lo saben, porque son buenas personas que quieren lo mejor para sus hijos y lo pagan, porque tienen dinero, el suficiente al menos para cancelar las colegiaturas y las onerosas cuotas de incorporación. Gabler mira de vez en cuando a sus papás (los de los niños se entiende) cuando llegan a dejar a sus proles, muchas veces numerosas, a bordo de unos vehículos inventados por los norteamericanos para recorrer caminos difíciles, en un país de súper carreteras y

---

<sup>3</sup> Este texto está escrito hace más de diez años. El tiempo es inexorable. Ya no tengo dos hijos. Tengo cuatro y estoy casado. Sigo trabajando en el colegio, pero hace ya tiempo hago clases universitarias. Tampoco me puedo quejar del sueldo. Ya no me llevan y llego en mi auto (qué orgullo) En todo lo demás, las cosas no son muy distintas.

llevar a varios niños en un país de familias reducidas. Los gringos crearon esos vehículos pensando en los Wallton, pero en realidad descubrieron aquí a sus usuarios ideales: los Larraín, los Undurraga, los Zañartu, los Matte. Nuestras familias ABC1 ,que así las llaman, pueden disfrutar de sus carrocerías amplias, como para seguir teniendo retoños, tantos que una foto familiar resulta necesariamente una foto de curso, una estampa deportiva. Gabler, por la mañana, muy de mañana, a eso de las 7.20 llega a su colegio y ve a las mamás bajar de sus camionetas con los niños; salen en fila y ellas , listas para el gimnasio, con patas de lycra, polar y zapatillas Reebok, supervisan el descenso e ingreso de las bendiciones a su colegio. Gabler los mira (a mamá y los niños, el súper combo familiar) y piensa un instante -la idea lo sacude un poco- que nada en una contradicción. “¿Qué hago tratando con estos niñitos? (la voz suena en off como en las teleseries) ¿Qué hago tratando de enseñarles Arte? (incluso en off sale Arte con mayúsculas, así de devoto de su oficio-profesión es Gabler) Las preguntas siguen por unos instantes, el monólogo interior, tan Joyce, le brota espontáneo. Llega a su oficina charlando animadamente con su amigo y compañero de labores. Se sienta frente al computador y piensa que debe escribir su Tesis (también la piensa con mayúsculas porque las palabras de respeto siempre la llevan). Entonces busca un tema pensando en las obras que ha hecho. Constata algunas cosas: sus obras son producto de una obsesión envidiosa con los privilegiados que tiene tan cerca y que sin embargo ha escogido representar a través de una mediación, las fotos de vida social. Sus obras son producto de la relación entre pintura y fotografía. Sus obras, como tales, obedecen a una estrategia de montaje.

El artista concibe entonces escribir sobre estos puntos. Primero dedicar un capítulo a la condición esencial que nutre su investigación: el resentimiento. En seguida apunta al objeto de sus envidias, la burguesía local. Tras este relato el texto señalará algunos de los aspectos que caracterizan la propuesta visual y su vinculación con algunos hitos significativos de la historia del arte. En el último capítulo abordará en tono retrospectivo la muestra que cerró este proceso “Pintor de la Corte”.

## Capítulo 1. El Resentido (apocalíptico) y el Integrado

En mi caso resulta particularmente incómodo referirse al resentimiento, pues mi trabajo puede ser identificado de inmediato con ese estado, haciendo que toda lectura se reduzca a un simple diagnóstico psicológico. Se trataría de un resentimiento, en todo caso, irónico, pero aún así real. Desde esa calificación resulta muy fácil desacreditar en su conjunto mis pinturas y dibujos, como un esfuerzo limitado a reproducir una actitud bastante primaria. El resentimiento, sin embargo, no me parece tan básico, por el contrario, veo en él una fuerza e importancia que me parecen dignas de ser tomadas en cuenta.

En una sociedad como la nuestra, con una economía cuyo consumo crece en forma sostenida y donde el marketing parece haber instalado definitivamente su lógica, el resentimiento aparece como el resultado inevitable en una carrera en la que muchos no pueden embarcarse. El resentimiento sería uno de los tantos costos psicosociales en la carrera del status y el ascenso social.

En una competencia, es claro, no todos ganan, y los perdedores pueden interpretar a su antojo los resultados. Entre aquellos que se sienten de una u otra forma “derrotados”, dentro de la lógica imperante el resentimiento puede ser, finalmente, su forma de instalarse en la realidad.

Conviene detenernos, antes de avanzar, en la condición del resentido, que sería en los tiempos de hoy una figura tan consistente como lo fuera el trabajador en la época en que Jünger redactara su ensayo. El resentido es un envidioso en estado avanzado, ha convertido su envidia en una lectura elaborada de las cosas y del entorno. Todo está teñido por su envidia; es el cristal que se antepone entre él y

la realidad y a fuerza de aplicarlo en forma perpetua, es “la realidad”. ¿Qué es la envidia? un sentimiento que nos liga irremediabilmente a otro, otro que tiene algo que deseamos y no podemos tener: bienes, inteligencia, belleza, atractivo sexual, todas las anteriores. Quien envidia quiere algo que no consigue, esa frustración lo hace odiar a aquel que si goza de ese bien o de ese objeto. En el “Silencio de los Inocentes”, el personaje de Hannibal Lecter describe de manera notable algunos rasgos del resentido. Hannibal se refiere a un psicópata que tiene el deseo de transformarse en otro, luciendo, literalmente, una nueva piel. Devoto del corte y confección, el psicópata toma la decisión de crear un traje de piel humana natural. Nicola Constantino no le va, para eso ha decidido matar y desollar a jovencitas fofas y de cutis suave. Su ojo y su tacto le permiten en seguida reconocer a sus potenciales víctimas. Ellas tienen algo que él no posee y desea: piel tersa, juventud, belleza. Atributos que a él, la porfiada naturaleza, le niega. Un amargado transexual antes de la era científica del cambio de sexo. La precariedad tecnológica y la envidia lo convierten en un artesano perverso: doctor Frankenstein de la epidermis.

El móvil de estos crímenes es el deseo de transformación, un deseo alimentado por la envidia. Pero la envidia, y eso es lo interesante aquí, tiene un componente plástico que conviene subrayar: la mirada, toda envidia la compromete, en su forma más alta. Envidiar es siempre un acto posterior a mirar, casi un reflejo óptico. Por lo tanto, el envidioso desarrolla un agudo conocimiento de las cosas que añora. La suya es una mirada naturalista, en extremo, mirada de interior holandés, mirada profunda y sostenida en la superficie de las cosas. En la

película la elección de las víctimas suponía un chequeo visual. En su elección el psicópata no contaba con más herramientas que sus ojos.

Dueño de una envidia destructiva el resentido social ha servido a la imaginación burguesa para dar forma a sus miedos de despojo, a su temor latente al saqueo.

El resentido aparece en la forma del agitador, en las novelas decimonónicas (Victor Hugo, Dostoievsky)) o desarrollando múltiples desórdenes en las urbes de

hoy. De resentidos se tildan a los anónimos que rayan con clavos la pintura de los autos último modelo o escriben su rúbrica con pintura spray en las casas recién

pintadas. El resentido aparece así como un fantasma anónimo, una sombra tramando eternamente complots imposibles en bares de mala muerte, o como una

turba arrasando todo a su paso, al calor de la política o del fútbol. También puede aparecer bajo el disfraz del terror, encapuchado con una bomba incendiaria,

parapetado en una casa tomada bajo consignas de signo radical y anti sistémico.

Peligroso, ruin, amargado, son algunos de los epítetos que carga el resentido. El suyo es un sino. Odia porque desea, ahí está la clave de su personalidad. El

motor de sus actos no sería “un odio ciego” por el contrario, el suyo es un odio nacido de la mirada. El resentido odia lo que conoce bien, aquello que sus ojos

han visto mil veces. Su mirada ha recorrido con delectación larga y aturdida las superficies cromadas de algún último modelo, ha reparado en la variedad de

colores y relieves de un jardín, ha comprendido la holgura de un espacio arquitectónico, se ha fascinado ante la variedad de estilos y la espontaneidad

fingida de las últimas tendencias de la moda. Los ojos del resentido conocen y su memoria retiene. Pero en sus recuerdos no hay ni el más remoto placer

proustiano. El resentido solo conoce las cosas con la vista, su paladar ignora por

completo como saben esos manjares. Nunca comió gastronomía internacional ni condujo un auto de lujo, toda su ropa lleva el sello indeleble de la estética de multitienda. No, la memoria del resentido es solo un archivo, un registro de innumerables imágenes descargadas de toda referencia personal, sus recuerdos no lo llevan a él mismo sino a otro. La memoria del resentido lo instala frente a esos, los afortunados que disfrutaban todas aquellas cosas que él solo conoce de vista. Cosas, sin embargo, que está a punto de tocar...

El resentido del que me ocupó, no nació en la “pobla”. El resentido marginal, el “vándalo” que destruye los estadios, no figura directamente en esta etapa de mi trabajo aunque su rol es fundamental en la definición de espacios cercados, de los resguardos policiales y del clima de paranoia de la burguesía. Su presencia es entonces latente, sombra ominosa detrás de los murallones y de los sistemas de seguridad. Carne que nunca arranca la mandíbula del rottweiler. Población flotante y desocupada cuyo destino, querrían muchos, podría ser una isla desierta en el centro del Pacífico.

Grupo importante ese de los “proletas” violentos, sin embargo su mirada deseante me resulta lejana y desconocida. Quizá su violencia contra la propiedad privada ni siquiera tenga el origen que tan corrientemente se atribuye (envidia, frustración) y cualquier intento por dilucidar la génesis de sus desmanes naufrague irremediablemente o recurra a conceptos cercanos a los ya esgrimidos por decenas de sociólogos; entre los nuestros citemos a Moulian (1997) “La delincuencia, o lo que la sociedad denomina así, aparece como un camino de

autodefensa de los desplazados sin fortuna o como la forma de hacer dinero fácil de emergentes obsesionados por las nuevas pautas de éxito”<sup>4</sup>.

No, el resentimiento que me interesa es el resentimiento de clase media, un malestar que no sabe de desbordes físicos, pero cuya profundidad es igual o mayor a la del “proleta”. Malestar del casi, casi; “la chaucha pa`l peso” eterna del que se sabe fuera de ese mundo que se instala entre la tradición de la fe católica y el progresismo de la economía neo-liberal. Mundo propagado por medios cada vez más expansivos y gráficos, medios ubicuos y que gracias a la tecnología, se vuelven cada vez más cercanos, obscenamente presentes. Las páginas de vida social, las revistas de decoración, las páginas de estilo, reproducen con detalle ese mundo lejano. Me sincero ¿Puedo hacerlo en el espacio de una tesis? El resentido soy yo mismo. La envidia nuestra de cada día convertida en un personaje. Quiero darle forma académica, entender su proyección, cuerpo y medida. Insisto, el resentido soy yo, quiero ilustrar esa particular forma de resentimiento. No me creo tan original, extraño o único para pensar que mi psicología, en este punto, es anómala. Como yo debe haber cientos, si no miles. La clase media vive motivada por la aspiración de ascender socialmente. La medida de sus aspiraciones se debate entre lo ansiado y lo posible. Ansias alimentadas por múltiples promesas, promesas que son la base de una sociedad que apuesta al futuro y al riesgo, como elementos de ascenso social y económico. El motor de las “sociedades de consumo” es la esperanza siempre renovada de bienestar y movilidad social, pero que el exceso de las aspiraciones con respecto a las posibilidades reales traduce en desequilibrio, Baudrillard (2003) lo

---

<sup>4</sup>

MOULIAN (1997): 138



caracteriza como “contradicción profunda de una sociedad en la que la ideología ‘democrática’ de progreso social viene con frecuencia a compensar y a sobre determinar la inercia relativa de los mecanismos sociales”<sup>5</sup> O sea, pese a las apariencias no nos movemos –socialmente- de donde estamos.

### **Apocalípticos e Integrados**

El resentido es un sujeto que quiere participar del baile pero no puede: no recibió invitación, no tiene ropa adecuada o sufre una marcada torpeza social. El destino lo dejó forzosamente fuera. Su reacción, entonces, es convertir la frustración en un discurso. Sus carencias tienen un peso ideológico y lo incitan al ejercicio de una moral ascética y política<sup>6</sup>, por el contrario, los lujos exhibidos por los otros no serán más que la demostración palmaria de su bajeza, de la ruindad de sus existencias. Forzado por las circunstancias, el resentido pronto suscribe la sobriedad y el estoicismo como modelos; la burguesía farandulera, el derroche neocapitalista le parecerán una orgía *light*. En la imaginación del resentido el lujo burgués puede ser leído desde el psicoanálisis, desde el cristianismo primitivo o desde la óptica marxista.

Disponibles al mercado, crédito mediante, los sujetos y familias de ingresos medios pueden subirse o no al carro del consumo y su oferta diversificada de placeres. Aquí viene a cuenta el viejo modelo planteado por Umberto Eco, Eco (1968) para referirse a la relación con los medios de masas: apocalípticos e

---

<sup>5</sup> BAUDRILLARD (1991): 16

<sup>6</sup> Que por cierto puede prescindir, conscientemente, de cualquier estructuración marxista

integrados. Los primeros, según el semiólogo italiano, son quienes denigran cualquier producto de los medios de comunicación, cualquier obra destinada a la masa. Los últimos serían quienes de buen grado se entregan a la amplia oferta medial. Lectores de cómics, consumidores de televisión, devotos del pop. La categoría la podríamos extender al espectro del consumo y a la relación psicológica y social que puede tenerse con él.

El resentido, como un apocalíptico. Aquello que desea y no puede alcanzar, se transforma en despreciable; sus deseos frustrados en un conjunto de abominaciones puestas allí por el mercado, malparidos por el capitalismo triunfante. A diferencia del integrado, que convierte sus deseos en metas a su escala, el resentido (apocalíptico) convierte sus frustraciones en blancos de tiro. La única manera de soportar su marginación es demoler las figuras de quienes lo marginaron. A diferencia del integrado no acepta compensaciones: el resentido quisiera estar en Cachagua y no en un balneario intermedio del litoral Central. Mientras el integrado vive la ilusión democrática de que todos podemos gozar de los mismos beneficios, el resentido se encierra con desesperación en la idea de que nunca podrá tocar las puertas del paraíso, ese paraíso burgués que se ofrece en los condominios grandiosos de la Dehesa, cuyas rejas y muros nos recuerdan a las ciudades medievales: autónomas y fortificadas. (Mumford, 1959)

La imaginación del resentido dota a los que envidia de defectos que estrechen la distancia que lo separa de ellos. El dolor ajeno actúa como un mecanismo de compensación. Que los ricos puedan sufrir pone en igualdad su condición con la del resto. Curiosa forma de conformismo. La envidia se aplaca imaginando el mal

del envidiado, contemplando con delectación como sus conquistas constituyen también su ruina. Otra vez Moulian nos ofrece un ejemplo:

“Ni siquiera los ricos viven con mejor calidad de vida que antes del empujón modernizador. Por supuesto que han podido elegir entre numerosos tipos de muebles de cocina, de grifos, de lámparas, de microondas, de refrigeradores, pueden tener varios automóviles último modelo, la piscina soñada, el césped regado por sistemas computarizados, la calefacción más sofisticada, relajantes jacuzzis y saunas. Han superado su confort, ¿pero han mejorado su calidad de vida? No, también ellos han perdido en este aspecto. Están asediados por la inseguridad de la delincuencia, agobiados por el desorden urbano y la lentitud del tráfico, sumergidos en el smog, asustados por las nuevas formas turbulentas en que sus hijos viven sus adolescencias.”

La imaginación de Moulian se deleita enumerando el escenario que rodea a los ricos<sup>7</sup>, para luego enumerar el desastre personal que viven, una especie de “Los Ricos También Lloran”, pero en versión de izquierda ilustrada. Lo acompaño en el sentimiento, pero no dejo de pensar, casi inmediatamente, que quizás sea una caricatura astuta dictada por un oscuro sentimiento de envidia. Después de todo, muchos de los jóvenes exitosos que ocupan casas en Chicureo y adquieren una segunda vivienda en la cordillera o en la costa son de mi edad. Menores incluso. Es probable que tras el caos urbano que describe, lleguen a sus casas y no experimenten los dramas descritos por el sociólogo. Al contrario, puedo también imaginarlos en sus livings tranquilos, sonrientes, sedados con espumante y

---

<sup>7</sup> Aunque quizás de manera un tanto tosca enumera objetos y los dota de adjetivos algo gruesos “piscina soñada”, “relajantes jacuzzis” que le dan a su ironía un cierto aire de rabia mal contenida o de prédica, aunque el púlpito se haya sustituido por la página impresa.

música *chill out*. Acompañados de una esposa guapa y unos hijos de guía de compras... ¡Felices Tomás!

Mi propia vida no está exenta de este imaginario, de hecho mi trabajo profesional como profesor de arte, y específicamente como profesor del segmento poblacional aludido por Moulian, me ha puesto en contacto con los padres de estos adolescentes de “vidas turbulentas”. Conversar con estos papás, casi siempre instalados en la confianza de sus ingresos y títulos profesionales, es asistir a monólogos sobre educación, autoridad y peligros externos. Sin embargo, tanto Moulian como el resto de los críticos sociales, parecen realizar análisis desde una asepsia total. Como críticos harían, al parecer, un trabajo científico, una descripción de laboratorio. El crítico instalaría su mirada como la de un narrador omnisciente que sabe todo cuanto sienten sus personajes; sino, como explicar las palabras recién citadas, especialmente cuando refiere a los asedios de inseguridad y la infelicidad general resultante de todas las frustraciones. No lo niego, es una interpretación posible, pero situada. Si en la literatura el recurso es válido, porque se instala desde la ficción, en el espacio crítico me parece parcial, porque presenta la subjetividad en forma ambigua o sencillamente encubierta.

El discurso académico debe ser estructurado desde una racionalidad pura<sup>8</sup>, vincular los propios sentimientos implicaría, tal vez, un ejercicio poco serio. El camino intelectual de Moulian y de muchos críticos del capitalismo, pasa muchas veces por una obligada demonización espiritual de los beneficiarios del sistema. Un retrato del “enemigo” de perfiles caricaturescos o de decadencia espiritual homologable a las imágenes que la derecha elabora cada vez que el “peligro de

---

<sup>8</sup> Evidentemente una utopía cuya realización –creo yo– supondría una total asepsia mental y social.

izquierda” amenaza con perturbar la paz de sus hogares. El retrato de la alienación del burgués en su mundo objetualizado podría leerse como un premio de consuelo, una forma de justificar el ofrecimiento de un modelo económico alternativo que tal vez no brindará impactantes índices de crecimiento económico, pero que de seguro nos hará felices. La idea recuerda los mantras que se repetían en Alemania Oriental para describir el extravío de sus compatriotas del otro lado del muro, o más recientemente las bravatas de Corea del Norte frente a sus vecinos del sur. Más ricos, pero de seguro “más corruptos”. Resentimiento institucional.

Si aquí asumo la descripción del resentido es porque percibo más de una relación conmigo. Al igual que él soy un *crítico interesado*, es decir crítico porque mantengo una relación afectiva con mi objeto. Vivo en la tensión de desear y repudiar esos signos de status: vestuario, viajes, gastronomía, electrónica, libros etc. Y quizás más importante: figuración social, jerarquía. Desde luego que no envidio a un ingeniero comercial, pero las cosas cambian cuando el sujeto además de dinero tiene viajes, mundo e ilustración, cuando goza de un bien superior: tiempo libre; cuando accede al ocio cultivado, al equilibrio aparente -y hasta clásico- entre trabajo onerosamente remunerado y tiempo libre sofisticado. Para odiarlo.

Mi resentimiento social se nutre de la frecuentación de aquellos que, sin saber, lo alimentan. Acercarme parcialmente a sus vidas, ver como construyen su realidad y la de sus hijos me inspira ideas y una mezcla equilibrada de odio (*light*) y lástima. Pero también risa, y es que la pequeño-burguesía, esa porción con la que interactúo, ofrece variados flancos de parodia: su curiosa moralidad, sus hábitos,

su pequeña cultura, su uniformidad, sus rituales, su espíritu gregario, etc. pero también algo que a veces puede resultar insoportable: su éxito.

### **Paisaje para Resentidos**

*Empíricamente podemos caracterizar la 'sociedad de consumo' bajo diferentes aspectos: elevación del nivel de vida, abundancia de artículos y servicios, culto a los objetos y diversiones, moral hedonista y materialista, etc.. pero estructuralmente, lo que la define en propiedad es la generalización del proceso de la moda. Una sociedad centrada en la expansión de las necesidades es ante todo aquella que reordena la producción y el consumo de masas bajo la ley de la obsolescencia, de la seducción y de la diversificación, aquella que hace oscilar lo económico en la órbita de la moda.*<sup>9</sup>

Lo decía Lipovetsky y antes de él Baudrillard y antes, mucho antes, Marx, la economía capitalista y claro, la sociedad de consumo, se nutren de la energía que genera la moda. El resentido sigue atentamente sus evoluciones, aun cuando la rechace, oponiendo regularmente alguna estrategia defensiva, vivirá permanentemente bajo la seducción de todos y cada uno de sus cambios, aunque él mismo parezca impermeable a ellos. Consciente del mercado, atento a sus ofertas, clavará permanentemente los ojos en malls y guías de compras, en nuevas edificaciones y barrios, lista la consigna crítica para justificar lo que a sus ojos es un carnaval de la frivolidad, donde "se vive la vertiginosidad del consumo. La multiplicidad aparentemente infinita de modelos, marcas, la cantidad agobiante

---

<sup>9</sup> LIPOVETSKY (1993):179

de objetos distintos. Una especie de avalancha de alternativas, que suspende la racionalidad de la elección. El mall actúa por sobre saturación”<sup>10</sup>

Cito a Moulian, y no lo quiero poner como un resentido, enojosa costumbre que cultivan todos los de pensamiento integrado ante aquellos que disparan contra “la sociedad de consumo”. Moulian escribe como el intelectual íntegro del PC, una especie de profeta laico denunciando la nueva forma de degeneración social, el consumismo. Su postura sesentera, parcialmente marcusiana, resulta agotadora y finalmente pesada, se trata de un discurso cuya gravedad no radica solo en los contenidos (moralizantes al fin y al cabo) sino en la total ausencia de humor por parte de su autor. Moulian, en “Anatomía de un Mito”, nunca se cuestiona, habla desde una altura moral en la que se confunden una mezcla de ascetismo y socialismo de viejo cuño. La crítica apocalíptica cobra total vitalidad, pero por la misma razón, por su presencia lapidaria, es que pierde sutileza y finalmente lucidez. El consumo, la moda, no pueden analizarse en propiedad desde la distancia radical, desde el retiro ascético. Los críticos de la cultura que invocan tiempos remotos, formas primitivas de creación y convivencia, no requieren de una atención a ese vasto conjunto de prácticas culturales que abarcan la cultura popular y la moda. Desde una mirada que apunta a la sociedad contemporánea, como un error, todos esos signos no son más que nimiedades y su existencia puede resumirse con un par de palabras.

Moulian fue acertado en muchos de sus diagnósticos y algunos los suscribo sin reservas, sin embargo mi crítica desde el arte quiere establecer al propio sujeto, que soy yo, como parte de esa cadena, como un consumidor sediento y frustrado,

---

<sup>10</sup> MOULIAN (1997): 112

como alguien cuya relación con esas formas sociales que le parecen ridículas, y hasta peligrosas , no está ajeno a sus efectos. Alguien que no está libre de la seducción y de la frustración que imponen ciertos modelos sociales (familia bien constituida, casa propia, auto, hijos en colegios “bien”...). En mi producción de arte quiero mantener como una constante la relación conflictuada que mantengo con aquello ‘que se considera’ socialmente aceptable.

Aunque me pese, sufro a ratos de resentimiento y no dejo de ir por la vida tras una pizca, al menos, de status. Mi trabajo actual nace en esa llaga, la herida que dejan los deseos no satisfechos, pero lejos de sublimarlos o ignorarlos, he decido jugar con ellos, asumirlos humorísticamente. En la pequeña y recién iniciada serie de pinturas “El Jugador”, asumo roles evidentemente ligados con la burguesía o disfruto de bienes materiales e inmuebles que no tengo. En “El Golfista” me sirvo de una pala plástica y una pelota de tenis para jugar golf. Visto un traje parchado, defectuoso, exagerando, como en un sketch revisteril, la vulgaridad de mi imitación. El juego lo desarrollo sobre una islita, que contiene en miniatura casas y automóviles 2003. En otro de los golfistas, solo llevo puestos calcetines y calzoncillos, adoptando además una mueca patética. La islita esta vez es un peladero, un sitio eriazo. Se trata entonces de sublimar las frustraciones a través de la producción, producción sin embargo puramente intelectual o artística, que en ningún caso me aproxima a las cosas que deseo....

La simulación y la comedia son aquí dos recursos de gran importancia. Ya me he referido parcialmente al pirateo, este último no es más que un mecanismo comercial de simulación, por cierto muy interesante. El mercado pirata se alimenta de una necesidad suntuaria, pues replica no solo bienes, sino ante todo marcas;



se satisface una necesidad de carácter simbólico. Una gran cantidad de productos piratas ofrecen al comprador lo que la industria de la imagen le niega, status. En algunos casos se llega incluso a vender simplemente las etiquetas<sup>11</sup>, de este modo el comprador, puede ,en la tranquilidad de su hogar, superponer sobre los jeans de confección chilena, el sello de una multinacional prestigiosa ¿para qué?. La etiqueta es el valor agregado fundamental en el mercado actual, el de la moda “De repente, la sociedad de consumo, con su obsolescencia orquestada, sus marcas más o menos cotizadas y sus gamas de objetos, no es más que un inmenso proceso de producción de “valores signo” cuya función es otorgar connotación a los rangos y reinscribir las diferencias sociales en una época igualitaria que destruye las jerarquías de nacimiento. La ideología hedonista que sustenta el consumo no es sino la coartada de una determinante más fundamental, la lógica de la diferenciación y superdiferenciación sociales. La carrera del consumo y el afán de novedades no encuentran su fuente en la motivación del placer, operan bajo el impulso de la competición de clases.”<sup>12</sup> Ningún ejemplo ilustra mejor lo que acabo de citar que la compra de etiquetas, aquí el usuario hace consciente su único interés, de hecho asume, que la distinción entre sus pantalones y los originales no está ni en el corte ni en la confección, simplemente en la marca, el sello distintivo de un cierto status. “En semejante problemática, lo que motiva básicamente a los consumidores no es el valor de uso de las mercancías; a lo que se aspira en primer lugar es a la posición, al rango, a la conformidad y a la diferencia social. Los objetos no son

---

<sup>11</sup> Es un producto más o menos común en los mercados persa. La etiqueta opera aquí del mismo modo que lo hace la firma en la obra de arte

<sup>12</sup> LIPOVESTKY (1993): 194

más que “exponentes de clase”, significantes y discriminadores sociales; funcionan como signos de movilidad y aspiración social.”<sup>13</sup> El pirateo pone en evidencia este esquema porque lo que reproduce es ante todo el valor de signo de la mercancía, lo que busca el cliente es investirse del prestigio pero a un costo alcanzable. De este modo se disfraza, no a través del atuendo, sino gracias al valor social que este (el original) le confiere.

El pirateo se nutre del ansia integrada de ser iguales. Piratear una marca y usarla conscientemente significa participar de la celebración del sistema. Lejos de negar su lógica discriminatoria, quien se (in)viste de marcas reconoce el valor y la supremacía de los signos. No hay cuestionamiento, no hay tampoco resentimiento, pues implícitamente apoya los elementos de status que identifican al poder. El puma pirateado saltando con cierta torpeza en la esquina de una polera, no reclama por su condición, solo desea confundirse y ser igual a los otros, esos que enseñan sus garras “en el barrio alto”

En el capítulo siguiente abordaré una descripción del sujeto de mi resentimiento. En dicha descripción se funden lo narrativo y lo analítico. Me interesa particularmente hacer visibles aquellos aspectos en los que se posa mi mirada y que eventualmente figuran en algunas de mis pinturas y dibujos.

---

<sup>13</sup> Ibid.

## Capítulo 2. EL DISCRETO ENCANTO DE LA BURGUESÍA

*Pintor que pintas tu tierra,  
si quieres pintar tu cielo,  
cuando pintes angelitos  
acuérdate de tu pueblo  
y al lado del ángel rubio  
y junto al ángel trigueño,  
aunque la Virgen sea blanca,  
píntame angelitos negros.*

Andrés Eloy Blanco

### **Copión**

Soy un pintor que copia imágenes, Gonzalo Cienfuegos me lo dijo, supongo que para ofenderme, con ese cinismo que combinaba tan bien con sus chaquetas de pana burdeos y sus zapatos italianos. Copista, lo asumo, pero un copista que busca combinatorias, que anhela hibridar lo correcto con lo indeseable, lo chabacano con lo refinado, lo bello con lo feo, lo vulgar con lo culto. Un copista degenerado si se quiere, y en ocasiones un copista fiel, pero de cosas corrientes, de deshechos visuales, de imágenes sin más destino que los collages de los escolares o la basura<sup>14</sup>. Fotografías impresas en el papel de las pescaderías,

---

<sup>14</sup> Me fue imposible renunciar a este tono de manifiesto: excuse moi.

diversión de consultorios y peluquerías, materia del reciclaje y las campañas de ayuda social: desechos. Este copista se dedica a reproducir con lentitud lo que las imprentas reproducen por miles y en segundos. Además de copista, tonto. Nutrir la tontera, tiene sin embargo, un trabajo, trabajo que puede ser una ampliación más de la estupidez del suscrito, de su crónica ociosidad, porque como un cuervo se dedicará a la conservación de toda clase de papeles. Algunos los rescatará de la basura (lo que representa una sustracción hecha a la cadena del desecho) otros irá a comprarlos a San Diego, a los Persas. Esa búsqueda continua de papeles viejos lo llevará a un coleccionismo de segunda categoría: revistero. Tras años de hurgar en almacenes, de fatigar calles polvorientas azotadas por el sol, de entablar amistad con libreros o puesteros de la calle, ha llegado (he llegado) a reunir una ingente cantidad de papel que me ha vuelto indeseable (para quienes comparten espacios conmigo). Sin embargo no todo es completamente inútil (desde luego económicamente lo es), se trata de un material del que me he servido para realizar “mi exitosa producción plástica” y está clasificado en diversas categorías y órdenes. En cuanto a estos últimos podría establecer que se trata de Material de Orden Primario y Material de Orden Secundario. El primero está constituido por todas aquellas imágenes centradas en la actuación de personas, pueden ser fotonovelas, historias del cine, imágenes periodísticas y páginas de la vida social. El material de orden secundario tiene relación con los accesorios que utilizan estos sujetos y con los espacios que ocupan, imágenes de vehículos, vivienda, decoración, jardines, parques, ropa, etc. De entre todas estas categorías, hay algunas particularmente importantes. En el orden secundario el Ítem destinado a la Vivienda es clave. Vida Social es la base del Orden Primario.

## Vida Social

Escojo al azar un número de la revista Cosas y comienzo a hurgar en sus páginas centrales, en la sección dedicada a la vida social. El carnaval comienza exactamente en la página 73, casi como un inserto dentro de la revista. Abre la edición un titular mediano en letras de palo seco y reza así: “El mundo social está en “Cosas”. Las fotos que vienen a continuación establecen con claridad de qué mundo social se habla, ciertamente, no es el cultivado en los departamentos de pastoral o acción social de colegios o universidades. No veremos, entonces, a jóvenes en “El Hogar de Cristo” acompañando a viejitos desdentados o niños de cara sucia, tampoco asistiremos al trabajo desinteresado de los estudiantes universitarios brindando asesoría jurídica o psicológica en una población marginal; a menos, claro está, que en el asunto participe algún hijo de famoso. No, aquí lo social está absolutamente acotado y si revisamos sumariamente lo expuesto en esta edición (689, 21 de febrero de 2003), nos daremos buena cuenta de que se trata: Páginas 73 a 76: *XII Campeonato Copa Revista “Cosas” en Marbella Country Club*, la página 77 es publicidad; en la 78 *El Cumpleaños de Juanito (Yarur)*, 79 *Noche de Desfile (del afamado estilista argentino Roberto Giordano)*; *Jazz Frente al Mar*, *Despedida Zapallarina* y *Arena Playa, Mar Azul...* son los títulos ,veraniegos, de las páginas siguientes; por cierto la playa no es otra que las Brisas de Santo Domingo. En todos estos pequeños reportajes fotográficos es posible reconocer la misma estructura:

- **Título y breve descripción informativa:** Las fotos siempre corresponden a un evento reciente. El texto entrega breve información sobre la naturaleza del “suceso”.
- **Situaciones y Lugares Específicos:** Los reporteros siempre captan un tipo específico de situaciones y de lugares. Entre las primeras: inauguraciones de centros comerciales, lanzamientos de productos, exposiciones de arte, desfiles de moda. Los lugares habituales son balnearios (Santo Domingo, Cachagua, Pucón, Zapallar), Clubes de Golf y Centros de Eventos (Casa Piedra, Hotel Carrera)
- **Pose Fotográfica:** los retratados miran a la cámara, sonriendo, o son captados “informalmente” conversando o en acción. Todas las fotografías van acompañadas de un pie de foto (“El Mercurio” o un recuadro “Cosas”) donde indican los nombres completos de los personajes a la manera de un catálogo. Quién es quién.

### **Inventario y Figuración**

“Medidas técnicas tuvieron que venir en ayuda del proceso administrativo de control. Al Comienzo del procedimiento de identificación, cuyo Standard de entonces está dado por el método Bertillon, está la determinación personal de la firma. Y el invento de la fotografía representa un paso en la historia de este procedimiento. Para la criminalística no significa menos que lo que para la escritura significó la invención de la imprenta. La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre. Las historias

detectivescas surgen en el instante en que se asegura esta conquista, la más incisiva de todas, sobre el incógnito del hombre.”<sup>15</sup>

Benjamin alude en este texto a los sistemas de registro y control fotográfico aplicados por las policías modernas. En estos sistemas los delincuentes eran y son fichados, complementando la información antropométrica del sujeto y sus huellas dactilares, con fotografías frontales y de ambos perfiles. El rostro debía ser reconocible en cualquier ángulo, para favorecer su aprehensión; visión panóptica del sujeto, recorrido en 360° sobre el rostro a modo de mapa. Se trata siempre de un proceso obligado, los delincuentes no se someten, es obvio, voluntariamente a este proceso. Una vez fichados, pasan de inmediato a la “biblioteca del crimen”, sus datos e imagen ingresan a la memoria estatal, gigantesco inventario, facilitando el trabajo policíaco. Dicho inventario puede permanecer inédito, dentro de los cuarteles de la policía, o pasar al ámbito público cuando el delincuente o el criminal es buscado y su retrato se publica para acelerar su captura. En este caso el sujeto adquiere una inesperada, y para él inconfortable, celebridad.

Distinto es el caso de los fotografiados de la vida social. Mientras el delincuente mira a la cámara con expresión de extravío o de indisimulado malestar, el hombre o la mujer captados por las cámaras de los fotógrafos de sociales se entrega feliz al objetivo, su sonrisa ofrece la satisfacción de abandonarse a un juego de reconocimientos placenteros. Las páginas sociales representan el revés del fichaje; no hay obligación ni clandestinidad, todo lo contrario. El delincuente tratará de distanciarse de la fotografía que lo apresa y muchos cultivarán un

---

<sup>15</sup>

BENJAMIN (1972): 63

trabajo permanente de transformación en un intento perpetuo por borrar su imagen fotográfica. El socialité trabaja para la foto, por lo tanto procura siempre llevar sus mudanzas de piel al ámbito público, las páginas de la vida social darán cuenta de sus peregrinajes, de su look cambiante, sus disfraces. Las páginas se convertirán en bitácora, pero también en catálogo, porque todas ellas conforman un manual de usos y abusos, si se quiere, de la moda.

Los socialites <sup>16</sup>ofrecen su imagen en eventos concretos a los que asisten libremente. No tienen reparos, por cierto, en ser captados por la cámara (el ojo público). Van a ofrecerse a ellas. No hay, eso sí, participación en rito alguno. La aceleración, la pasmosa velocidad con que la vida social riega de eventos las agendas personales ha eliminado cualquier condición ritual a los acontecimientos. No importa que se trate de ceremonias tradicionales: ni matrimonios, ni fiestas de 15, ni bautizos, ni aniversarios; ninguno conserva la carga simbólica bajo la que antes se presentaba, el rito ha devenido en espectáculo. Los protagonistas están más atareados con el carácter exhibitivo del rito, que con su contenido. Los novios realizan una performance de larga duración, en la cual se cumplen a la perfección todas las etapas de una producción teatral o cinematográfica. No está lejos el momento en que estas ceremonias concluirán como las películas de cine, con una larga lista de créditos, donde se incluirán vestuaristas, directores de escena, maquilladores, sonidistas...La producción termina por disolver, en un sinnúmero de escenas más o menos brillantes, el sentido último del rito, el cual queda reservado, con suerte, a los más cercanos.

---

<sup>16</sup> Usaré arbitrariamente este término para referirme a todos los individuos que figuran en las páginas sociales, sin importar la periodicidad de sus apariciones.



Los *socialités* buscan cámaras, anhelan miradas; están muy lejos de la incomodidad que asiste a las celebridades asediadas por los *paparazzis*. No rechazan los flashes, los buscan; no prescinden de la notoriedad, la desean. En el caso del fichaje, el delincuente que ingresa a él pasa a formar parte de un sistema informativo que lo almacena y clasifica, para efectos de seguridad. El delincuente se convierte, dentro del diccionario de la policía, en una más de sus múltiples acepciones. Su entrada en el gran libro Estatal, representa una derrota, sino definitiva, parcial al menos. El sujeto pasa a engrosar la lista de los indeseables; abandona el “mundo cívico” si se quiere y se inscribe en los territorios de la incivilidad. El Estado lo rotula por su conducta y lo pone junto a otros que comparten su “oficio”. El Bertilloneo<sup>17</sup> opera entonces sobre el sujeto, como una marca, lo hace ingresar al ámbito social de una forma vejatoria, obligado a presentarse ante la mirada del poder Estatal, bajo las formas que éste establece. Ser fichado implica necesariamente haber violado la ley. La prueba de esta violación es la foto, ser retratado bajo un protocolo tan preciso es la prueba definitiva de “sus malas artes”. La estandarización del proceso parece no solo guardar relación con el pragmatismo de sus fines, se trata ante todo de una operación mecánica, rápida y directa. No se aplica arte alguno sobre aquel cuya única atención posible es la del careo o el peritaje. La construcción fotográfica indica como mirar la foto. Se dirá que esto es común a todos los sistemas de identificación; sin embargo en el carnet, el sujeto es propietario de su identidad oficial, es portador de ella, su dueño.

---

<sup>17</sup> Bertilloneo, procedimiento policial creado por Alphonse Bertillon en 1882. Consistía en un conjunto de técnicas de medición antropométrica y fichaje fotográfico (tres instantáneas: dos perfiles y una frontal)

El fichaje está signado por el peso de una obligación y el castigo de un delito. En la fotografía social ocurre lo contrario. No se fotografía a nadie “pillado en falta”, al contrario, la instantánea reproduce un momento, si no memorable, al menos feliz, en la vida del sujeto. La fotografía social evidencia un logro, una suerte de “anotación positiva”<sup>18</sup>. Para muchos, “modestos” o rutilantes, representa un trofeo, la garantía de su participación en un evento que engrosará su currículum social.

## Un Juego de Rol

Una figuración regular en los medios marca presencia y hace evidente un cierto “ser ahí”, que por cierto poco debe a Heidegger. Acumular páginas de uno mismo en eventos diurnos o nocturnos, en galas, en conciertos, en lanzamientos o inauguraciones, tal como un aviador experto acumula horas de vuelo: ese es el juego. Como tal se trata de algo voluntario<sup>19</sup>, pero los concurrentes asisten aquí, con la satisfacción de un triunfo seguro. Aunque claro, en las grandes “ligas sociales”, sí que hay vencedores y vencidos y sus caídas, estrepitosas, son tan ampliamente cubiertas, como el triunfo de los ganadores. Nuestra sociedad ya conoce de un modesto *star system* que, grosso modo, reúne a dos grandes categorías: de un lado los exitosos del mundo del espectáculo y del otro “la pequeña aristocracia local”.

---

<sup>18</sup> EL libro de Clases se emplea en los colegios para registrar la asistencia, las calificaciones y la conducta. Para esta última se reservan las páginas finales, las que incluyen una fotografía del menor. Las conductas suelen clasificarse de forma dualista en positivas y negativas. La acumulación de estas últimas puede conducir, según lo fije el establecimiento, a la eventual condicionalidad o expulsión del alumno.

<sup>19</sup> “El juego es una acción o una actividad voluntaria, realizada en ciertos límites fijos de tiempo y lugar, según una regla libremente consentida, pero absolutamente imperiosa, provista de un fin en sí, acompañada de una sensación de tensión y de júbilo, y *de ser de otro modo que en la vida real.*” Cita de Huizinga tomada de CAILLOIS (1958): 13.

Dalí al finalizar cada año ponía en una balanza todo lo que se había publicado sobre él, bueno o malo. Las variaciones en el peso eran el registro palmario de sus ascensos o caídas de popularidad. Cualquier otro tipo de indicador era superfluo. Su conciencia del valor puede parecernos de un capitalismo básico (a lo Rico McPato) sin embargo lleva implícita una considerable carga democrática: el artista pesaba todo lo que se decía sobre él, no importaba si se trataba de publicaciones sensacionalistas o revistas académicas, al fin y al cabo era material impreso. La pantalla y el papel marcan presencia y representan un deseo (consciente o no) de tener ubicuidad. Tal como los dictadores clásicos, pienso en Mao, Hitler o Stalin; el socialité quiere que su imagen esté en todas partes, suerte de Gran Hermano amable y democrático. En algunos casos emblemáticos: Mary Rose Mc Gill, o Julita Astaburuaga, aparecer regularmente, ilustrar con profusión las páginas de Cosas o Caras parece su única ocupación conocida, de ahí que figurar una y otra vez, engalanando sus cuerpos (elogio geriátrico a la cirugía local) para ocupar lugar en recepciones, lanzamientos o inauguraciones, sea casi un imperativo categórico.

Frente a la cámara, sonriendo ante a la nebulosa cegadora del flash, el socialité nos regresa una mirada que nada debe a la de los dictadores nombrados, el dictador clavaba sus ojos en el negativo para proyectar su mirada como correctivo, “coscacho” al pueblo niño que se debía vigilar. La ubicuidad de las imágenes del poder (retratos, bustos, efigies), era otro más de sus atributos, el más visible. Los figurantes de sociales aun cuando pertenezcan a cualquiera de los poderes conocidos ingresan a un juego de entrega, un ritual de seducción

perpetua.<sup>20</sup>No ejercen sobre nosotros dominio alguno, estamos ante una festividad democrática, que nos invita a la adhesión voluntaria. Seguir las sociales es participar de un deporte en el que se privilegian las temporadas, las campañas de largo aliento, por sobre los records inmediatos y fugaces. El mérito de los *socialités*, su búsqueda, es la consagración: ser alguien siendo nada.

Quienes son captados en las páginas sociales participan<sup>21</sup> de una forma particular de juego, el *mimicry*:

*“Todo juego supone la aceptación temporal, sino de una ilusión (pese a que esta última palabra no significa otra cosa que entrada en juego: in-lusio), al menos de un universo cerrado, convencional y, en ciertos aspectos, ficticio. El juego puede consistir no en desplegar una actividad o sufrir un destino en un medio imaginario, sino en convertirse uno mismo en un personaje ilusorio y conducirse en consecuencia. Uno se encuentra entonces frente a una serie variada de manifestaciones que tienen como carácter común descansar sobre el hecho de que el sujeto juega a creer, a hacerse creer o a hacer creer a los demás que él es distinto de sí mismo; olvida, disfraza, se despoja pasajeramente de su personalidad para fingir otra. Para designar estas manifestaciones elijo el término mimicry, que expresa en inglés el mimetismo, principalmente de los insectos, a fin de subrayar la naturaleza fundamental y elemental, casi orgánica, del impulso que las suscita.”*  
(Caillois, 1958)<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> “Principales paradojas de nuestra sociedad: cuanto más se despliega la seducción, más tienden las conciencias a lo real; cuanto más arrebatada lo lúdico, más rehabilita el ethos económico, cuanto más gana lo efímero, más estables son las democracias, menos desgarradas, más reconciliadas con sus principios pluralistas”. El Imperio de lo Efímero, Pilles Lipovetsky, Anagrama, pág 15.

<sup>21</sup> Caillois distingue en el mismo texto cuatro categorías: *agon* (juegos de lucha), *alea* (juegos aleatorios o de azar), *mimicry* (juegos de imitación o representación) e *ilinx* (juegos de vértigo). CAILLOIS (1958): 25.

<sup>22</sup> CAILLOIS (1958): 36

El carnaval social se vive sin duda como un juego, juego de rol en el que el concurrente adopta el vestuario, las poses y las actitudes que convienen a ese evento. Resulta sintomático ver a la misma persona luciendo traje de noche, ropa de golf o una tenida informal, según la ocasión. Estas mudanzas hacen patente esa disposición actoral que todos poseemos, sin embargo solo el registro y la comparación la ponen en total evidencia.

Poco me importa, al realizar mis versiones en dibujo o pintura, si los sujetos se olvidan de sí mismos o si el juego de simulaciones oculta su ser, tales especulaciones escapan por completo al ámbito en que me muevo, el ámbito visual. Registro solo apariencias y es exactamente eso lo que busco plasmar. Si la apariencia de estos sujetos es frívola, si parecen viciosos y en realidad no lo son, si resultan ridículos, cuando en verdad son graves y profundos es un asunto que no importa o importa de forma opuesta. No interesa quienes son, es irrelevante, lo importante es el rol que juegan. No hay espacio aquí para ninguna reflexión interiorista y menos para una condenación. Si me decidí por este tipo de lenguaje, medianamente “realista” o caricaturesco es por la renuncia a cualquier juicio de valor. Apunto eso como una primera diferencia a cualquier tipo de “pintura social”. Aquí los sujetos no están ajustados a ningún tipo de idealismo o contra idealismo. Pensemos en las versiones del sujeto popular trazadas por el muralismo o su reverso el burgués malévolo, el capitalista internacional. Los primeros, sujetos de una historia de progresos y conquistas, eran héroes dotados de una anatomía singular. Pies y manos extralimitados para realizar los trabajos de una sociedad nueva. Del otro lado sus enemigos lucían cuerpos obesos y gestos mezquinos.

Mi interés por estas imágenes tiene ya unos años, sin embargo solo recientemente he comenzado a trabajar con ellas. Antes las consideraba como un referente mental, un antecedente, sobre el cual imponía la visualidad más o menos proletaria, y por cierto muy retro, de los rostros de “Estadio”. Las fotos de la vida social definían un modelo de comportamiento, referido, de un lado, a la ansiedad mediática de aparecer, al deseo eterno de dejar una huella. Por otro, la vida social, la relacionaba con el concepto posmoderno de *acontecimiento* con esa ansiedad de estar, una forma de ser determinada por la participación de la plaza pública. La página social como el ágora donde se dan cita los ciudadanos de mayor jerarquía; la página social como una especie de acreditación, un pase para ser considerado como alguien dentro de la comunidad, una prueba de existencia, un testimonio gráfico de vigencia. Sin embargo este culto a lo retro me pareció forzado y anestésico; forzado porque implicaba siempre su intromisión en mi iconografía, haciendo que finalmente los trabajos se identificaran por el recurso epocal y no por los problemas planteados (problemas de orden social y estético). Anestésico porque restaba impacto (psicológico, estético y político) a los trabajos. Impacto psicológico porque en un intento de evitar el riesgo estético que implicaban las identificaciones inmediatas de los personajes y ,por tanto, una valoración de la obra basada tan solo en su carácter anecdótico y documental ,me valía de estos rostros antiguos para conseguir el anonimato que por la vía del estilo consiguen otros artistas figurativos. Sin embargo se evitaba algo que puede tener un efecto interesante y es introducir lo familiar en un circuito que lo tiene parcialmente marginado. El impacto estético está conectado con lo mismo. Creo que aun subsistían resabios idealistas en este uso continuo del pasado, en este

abuso de la nostalgia. La construcción idealista del hombre en el arte ha buscado crear un patrón anatómico que representara al hombre con mayúsculas, un hombre sustraído de todas las condicionantes, que vuelven concreta su “esencia espiritual” .Hombre, entonces, sin raza, sin clase social, sin país. Un individuo dotado de atributos también ideales: edad, sexo, estado anímico, constreñidos por un canon que los definiera a priori. O los obliterara de manera rotunda e invisible.El tema podemos ilustrarlo con algunos ejemplos de almanaque: escultura griega versus escultura romana; Renacimiento versus Barroco. En la modernidad la dicotomía se complejiza un tanto, pero es posible ilustrarla; En los primeros años 20’ la encontramos representada por la oposición entre las representaciones modernistas (Picasso y compañía) contra las nuevas formas de realismo, especialmente la Nueva Objetividad (Dix, Hubbuch,Grosz, etc.)

La Anestesia Política era producto de esas suplantaciones que aunque intencionadas <sup>23</sup>terminaban por situar mis trabajos en una distancia cómoda, producto de identificaciones de orden metafórico, genérico y no directo. Ahora he optado por la aparición de figuras reconocibles, asumiendo el localismo y la transitoriedad sin culpa alguna; por el contrario, resultan de sumo interés.

En mis trabajos asumo la gran carga de ilustratividad que implica el registro íntegro o parcial de imágenes que aparecen regularmente en los medios impresos, se trata de una iconografía desprovista de cualquier pedigrí y solo

---

<sup>23</sup> Se trataba de mostrar el ascenso social de algunos grupos sociales, junto a su correspondiente arribismo. También se quería caricaturizar el despegue económico de los noventa y la ilusión ,ampliamente divulgada, de la integración de Chile a la comunidad internacional. El uso de la década de los cincuenta tenía relación con una correspondencia paródica entre la presentación de un Chile triunfalista y competitivo con la sociedad Norteamericana de la era Eisenhower, época que se caracterizó por un notable bienestar económico de las clases medias, las que accedieron a la vivienda y a los beneficios de la gran industria (electrodomésticos, enseres y automóviles)

rescatable a partir de referencias al pop. En buena parte de los trabajos las imágenes tampoco aparecen, dentro de las obras, asociadas a otras de origen diverso para enriquecer la lectura o destruir el sentido convencional. No, las imágenes quieren aparecer como lo que son y el hecho de pintarlas, de tomarse el trabajo de hacerlo, quiere evidenciar el contenido posible que pueden tener. Por lo tanto no son casuales. Ni la selección, ni la repetición de los motivos pintados carecen de una intención concreta. Se trata en el primer caso de una fijación sobre un segmento muy específico del amplio universo iconográfico existente. La repetición evidencia tanto la obsesión con el asunto como la prueba de su insistente y desesperante supervivencia. La foto social como género prueba que la jerarquización y el privilegio nunca mueren, apenas cambian de traje.

### **Un Modelo de Vida**

Sacar las fotografías de su espacio regular de aparición e insertarlas en otro (operación por lo demás muy común) es la primera etapa del proceso; pintarlas e instalarlas, la segunda. Mientras en la primera lo que se da a leer es la selección y desplazamiento, planteándose luego como una pregunta al espectador (¿por qué pintar esto?); en la segunda se da a ver el trabajo pictórico, este último en referencia a un problema tradicional en la pintura que es el de modelo. La operación completa, en lo que respecta a la serie titulada *Pintor de la Corte*, sería la de tomar como modelo pictórico a una clase social que opera como modelo colectivo. La clase alta, burguesía o como quiera llamársela, es el gran modelo, el referente para todo el resto en lo que respecta a familia, religión, educación, etc. Podrá cuestionarse la validez de esta proposición, aduciendo la enorme cantidad



de sub-culturas, la diversidad religiosa y política, etc, existente en una sociedad como la chilena actual, sin embargo en todos los casos se tiene en cuenta un “modelo ideal”. Cuando decimos “ideal” no queremos indicar una calidad moral, sino una condición normativa que solo muy recientemente ha comenzado a cuestionarse. Se trata de una serie de logros que, se entiende, constituyen lo que podríamos llamar como “universo aspiracional”<sup>24</sup> . Este modelo lo entiendo en concreto a partir de un conjunto muy notorio y reconocible de elementos:

**1. Familia :** Constitución de una familia tradicional (padre, madre y dos hijos mínimo), normada a través de la religión católica. Entre los grupos más tradicionales eso incluye el rechazo a los métodos modernos de planificación familiar o el empleo de otros como el Billings. Entre estas familias es corriente superar los cuatro niños, quienes desempeñan varias funciones de carácter simbólico, en primer lugar explicitan la vocación valórica de sus padres, quienes con el alto número de críos manifiestan no solo su amor a los hijos, sino su desprecio por la planificación familiar y la aceptación “de la voluntad divina” que los ha puesto en su hogar y ,segundo, las potencias económicas del grupo, que puede mantener a todos los niños bajo un alto estándar de vida, que incluye elevadas colegiaturas.

---

<sup>24</sup> Respecto a este núcleo se podría afirmar que solo pertenece a la porción más alta de la sociedad, sin embargo también entre los más bajos podemos encontrar una serie de indicios que hacen evidente su existencia entre todos los segmentos que tienen acceso al sistema económico formal. En lo religioso, el mundo evangélico alimenta continuamente aspiraciones económicas muy objetivas; la oferta comercial a los sectores más populares es un símil de la ofrecida en el sector oriente, e incluso en los llamados “mercados persa” podemos encontrar una organización de la oferta que parece seguir todas las pautas dictadas por los grupos más pudientes. Se impone entonces una suerte de modelo “pirateado” cuyos más curiosos ejemplos son las falsificaciones de perfumes costosos envasadas en frascos originales vacíos.

**2. Vivienda:** Posesión de casa propia, la que debe estar ubicada, preferentemente, en el sector oriente de Santiago o en las nuevas urbanizaciones. La segunda casa se convierte en una obligación y las revistas de decoración describen con detalle las tendencias que se imponen en el rubro.

**3. Transporte:** Posesión de vehículos: uno por cada miembro adulto de la familia, el de la esposa debe ser “familiar” (Station Wagon o Van). No es menor este fenómeno. De un lado los modelos grandes están asociados con la cantidad de pasajeros, tratándose de familias numerosas los station y actualmente las Van, cumplen sobradamente esa función. A la capacidad se agrega otra cualidad, son vehículos “todoterreno”; tratándose de entornos urbanos este aspecto parece cuestionable, sin embargo es del todo lógico, si pensamos en la psicología y el rol simbólico de las usuarias. Las madres de estas familias son las encargadas del manejo doméstico, función por años menospreciada. Las “nuevas madres” asumen un rol que se quiere presentar menos subalterno de un lado y más activo de otro. Estas madres quieren enseñarnos un tipo particular de rudeza, depositaria de un estilo norteamericano, por tanto hijo del feminismo, pero que aquí se asimila perfectamente a las prácticas de estas mujeres que combinan, gimnasio, talleres de arte y transporte escolar. La Van, con su gran volumen y cilindrada, con su altura elevada y sus líneas simples y dinámicas, exhibe claramente el poder de estas señoras, que además se encargan de la administración doméstica, con un celo y rigor equivalente al que sus esposos despliegan en la oficina o los negocios. El poder de estas mujeres está asegurado con estos vehículos, son la garantía simbólica que sus esposos les otorgan para asegurarles una emancipación controlada. Madres sobre ruedas que controlan

desde sus móviles, asistidas por la telefonía celular, la vida de sus hijos y el desempeño de la nana.

4. **Educación:** Los hijos deben ingresar a colegios privados<sup>25</sup>, ligados preferentemente a un movimiento religioso conservador (Legionarios de Cristo, Opus Dei, Schoenstatt). Existen instituciones tradicionales, asociadas con el poder político en todos sus espectros, como el Verbo Divino (en el caso de los dirigentes) y con sus esposas (Villa María). Otros son asociados con perfiles más liberales, pero en todos los casos se intentará buscar un colegio que evidencie la posición social e ideas del grupo familiar.

Para el padre de familia es obligatorio contar con un título universitario y más recientemente con un postítulo. Las carreras deseables están claramente tipificadas: Ingenierías (Comercial especialmente), Derecho, Medicina. Si bien los estudios no son la única vía para acceder a una cierta posición económica, si aseguran, a quien los posee, una confirmación, un aval de sus logros.

La visualidad de lo escolar aparece en aquellas actividades de carácter masivo que se tiñen con todos los rasgos de nuestra cultura del espectáculo. Desde las tradicionales Kermesses a las corridas familiares o los eventos benéficos el espacio escolar se ha visto, de pronto, abducido por el mismo afán exhibitivo. No son pocos, por lo demás, los eventos escolares cubiertos por las páginas de sociales cerrando el “círculo virtuoso” de la figuración. Con la vida universitaria ocurre otro tanto. Las universidades privadas con sus campus enormes de estilo

---

<sup>25</sup> En este ámbito los padres tienen una relación cargadamente comercial con el colegio. Los establecimientos son percibidos como empresas de servicios y los docentes como empleados. Este modelo, asumido por muchos de los padres, es asumido por los hijos, quienes se sienten imbuidos de un poder muy simple, el que les da “pagarle el sueldo al profesor”.

norteamericano, se convierten en los escenarios perfectos para la consagración social y la exhibición pública.

**5. Recreación:** Se considera deseable practicar deportes<sup>26</sup>, la gama ha aumentado considerablemente, pues el culto por la imagen y el cuerpo se observa como una señal ineludible de sociabilidad. Gimnasios, empresas de turismo aventura, tiendas de artículos deportivos, han incrementado considerablemente su presencia durante las últimas décadas. Atender al propio cuerpo hace parte de una disciplina de orden personal, el cuidado extremo de si mismo evidencia una conciencia elevada del self (como gustan llamar los sicólogos), pero también un signo de status, producto de esfuerzo personal y dinero. El cuerpo perfecto es fruto no solo de una genética refinada, lo es también de una capacidad de trabajo, una disciplina, de la que muchas veces se presume. Por encima de ese abandono proleta o de clase media baja, que pasea con descaro rollos y celulitis en alguna playa del litoral central, el burgués “culturalmente evolucionado” ofrece un aspecto trabajado donde el tono muscular, la adiposidad y el pigmento de la dermis han recibido una atención esmerada. Signo inequívoco de status, de superación de una mera economía de supervivencia; es sumar “producción” o cuidado a cada aspecto de la vida. Ningún ámbito de la existencia será “común y corriente”, por el contrario, todos merecerán una atención especial. La simplicidad, el desaliño, solo caben como efectos buscados y por lo tanto producidos intencionalmente con miras a un logro determinado, que no es otro que el propio lucimiento. “El interés febril que tenemos por el cuerpo no es en

---

<sup>26</sup> El culto al cuerpo es un fenómeno que ha sido tratado por numerosos autores. Lipovetsky indica: “El cuerpo ya no designa una abyección o una máquina, designa nuestra identidad profunda de la que ya no cabe avergonzarse y que puede exhibirse desnudo en las playas o espectáculos, en su verdad natural.”

absoluto espontáneo y 'libre', obedece a imperativos sociales, tales como la 'línea', la 'forma', el orgasmo, etc" (Lipovetsky, La Era del Vacío, pag 63). No deja de ser curioso que línea y forma, y su consiguiente reducción sean sinónimos también de cierta arquitectura y diseño. Si el lujo desmedido se convierte en pura ostentación y vulgaridad, la obesidad opera otro tanto, pero sobre el cuerpo<sup>27</sup>.

**6. Estilo:** La adopción de formas sofisticadas<sup>28</sup> de arquitectura y decoración se ha vuelto cada vez más común. La instalación del concepto diseño, canalizado a través de publicaciones especializadas como Vivienda y Decoración o la propia Diseño, junto a la presencia cada vez más notoria de los propios arquitectos y diseñadores como figuras sociales, ha vuelto estos asuntos absolutamente presentes<sup>29</sup>. Signo inequívoco de status será vivir en un entorno absolutamente diseñado, entorno que ha de proyectar la personalidad de sus moradores.

---

<sup>27</sup> Mientras las formas recargadas del mobiliario y decoración en los antiguos palacetes, representaba una forma de status por ostentación, la opulencia de las barrigas y el volumen de los peinados y bigotes, hacía otro tanto con los cuerpos. El bienestar se manifestaba, entonces en la abundancia y la desmesura, que debían saltar a la vista, esto último explica el gusto por las fachadas ricamente decoradas con toda clase de adornos o figuras, tan propias de la arquitectura historicista, gusto de la burguesía decimonónica, que se arrastraría hasta el s.XX, desatando la reacción contraria por la síntesis y falta de ornamento, recordemos a Adolf Loos y su Ornamento y Delito, encendido alegato contra la ornamentación.

<sup>28</sup> Se podrá objetar que este fenómeno es antiguo y que los aristócratas chilenos del s.XIX dieron abundantes muestras de preocupación estética. Sin embargo ese gusto está asociado a un tipo de elegancia o refinamiento que no es el que ponemos en discusión; mientras los palacetes de estilo heteróclito que se hacían construir las familias chilenas, enriquecidas con el salitre o las grandes haciendas, apelaban a la estética del lujo, adoptando sin problemas elementos del barroco, el gótico o el neoclásico, según conviniera; la moda de hoy impone patrones de exposición distintos. Por una parte, el refinamiento cultural lleva a unos a ocupar espacios marcados por la arquitectura y diseño modernos y sus derivados contemporáneos. Otros quieren recordar formas de rusticidad y tradición, empleando el modelo de la arquitectura chilena. Un tercer grupo adopta las casa estilo *georgian*. En el primer caso, se trata de moradores más progresistas o liberales; parejas o familias que parecen haber suprimido o desplazado la matriz católica, tan común entre la clase alta, por otras referencias, suerte de laicismo esteta. En los dos grupos siguientes, existe un denominador común de conservadurismo, estético o ético o ambos, la casa es el símbolo de los valores familiares, arraigados en estilos arquitectónicos de un pasado donde las familias tenían un futuro más estable y duradero.

<sup>29</sup> Tampoco pueden ignorarse, por su total ubicuidad, la presencia del diseño en los espacios públicos. Desde el simbólico pabellón de Sevilla, demonizado y divinizado, el diseño ha ocupado un papel evidente en el paisaje del Chile desde los noventa. En una suerte de puesta al día. Bancos, paradas de Micro, tiendas y multitiendas, han mostrado una preocupación mucho mayor por parecer cosmopolitas. El viajero nacional, al volver ya no siente la abrumadora sensación de regresar a la provincia, al menos la fachada de las cosas tiene un carácter más "global".

Convertido en *must*, el diseño y otros hábitos culturales (la moda y el arte entre los más importantes) se ha instalado no solo entre los sectores más altos sino también en las capas medias. La consagración de tiendas como Sur Diseño, que de la mera fabricación y venta de muebles pasó a la importación de marcas internacionales o el desarrollo de un circuito de galerías en Alonso de Córdova, evidencian la instalación de un sistema más cosmopolita en lo referente a tendencias estéticas. No podemos dejar de mencionar, aunque ha sido ampliamente analizado, la asociación en Alonso de Córdova de la moda y el lujo con el Arte, ambas esferas se reúnen y ayudan: de un lado las galerías confieren al sector un plus cultural, dotando a sus tiendas de un prestigio que quiere asimilarse a ciertos referentes ya clásicos como el Soho neoyorkino. Las galerías asocian sus productos dentro del ámbito del lujo e inscriben su mercancía en un sistema de circulación vinculado a la clase alta. Para afirmar que este modelo se democratiza, aparecen, a finales de los noventa, tiendas como “Casa e Ideas” o “Home Center” y “Home Depot” que “aterrizan” (desde el punto de vista económico) tendencias de diseño más actuales.

7. **Servidumbre:** Uno de los aspectos que más sorprenden a los extranjeros, de países europeos o de Norteamérica, es la extendida presencia de servidumbre en nuestros hogares. La nana es parte del imaginario colectivo y está lejos de ser un lujo de la burguesía. La nana ha representado desde antaño una función importante en los hogares, convirtiéndose de paso en recuerdo imborrable de la infancia (como madre) y en algunos casos de presencia deseada en la adolescencia (no son escasos los testimonios de adultos que se iniciaron en la sexualidad con el estímulo cariñoso de alguna nana joven). En la burguesía las

nanas son cruciales, aseguran la libertad de movimiento de la dueña de casa, quien puede delegar no solo las tareas más tediosas y rutinarias del trabajo doméstico, sino incluso aspectos ligados con la crianza o educación de los hijos. La nana pasea y lleva a los niños al parque, la nana con habilidades plásticas puede realizar tareas de arte o técnicas manuales (conocida actualmente como tecnología). Sin embargo esto puede presentarse entre sectores de más bajos recursos, al igual que cierta complicidad humana entre la nana y sus patrones, relación explotada abundantemente en las teleseries. Sin embargo un sello distintivo, y de gran interés visual, lo constituyen los uniformes de las nanas. El delantal (aquí recordamos al ya clásico Julín Serra) se convierte en una prenda con valores no solo prácticos, sino sobre todo simbólicos. La utilidad de un delantal se entiende en el contexto de una casa, realizando tareas en la cocina, haciendo el aseo; sin embargo, cuando la nana sale del hogar el delantal se convierte de inmediato en un distintivo, un uniforme que designa su casta y evidencia su rol en una comunidad dominada por una cantidad, no menor, de distintivos. La nana vestida con su delantal a cuadros, versionado hoy en cientos de formas, que a su vez son distintivas de las patronas, puede circular libremente empujando el coche del bebito, poniendo en evidencia la relación que tiene con la criatura y zanjando cualquier lectura ambigua respecto a la relación con ella. Caminando por los condominios, respirando el aire fresco de los cerros, enlutada por la sombra de los árboles que crecen a los costados y en el centro de las calles recién pavimentadas, la nana es una más entre un millar que deambulan iguales por esos rincones. Su presencia extraña; la anomalía de su aspecto indígena- en aquellos sectores dominados por la piel blanca y los cabellos claros- queda a

salvo con un delantal elegido con un cuidado, cada día mayor, por la patrona. La elegancia y sobriedad de la prenda, hacen parte de la imagen corporativa de los empleadores. Si antes los delantales estaban dominados por la monotonía de los cuadrillés celestes o rosados, ahora la oferta permite elegir motivos escoceses, amplias gamas de color e incluso detalles más ambiciosos. Podemos esperar cofias y otros accesorios de la servidumbre británica, porque el ítem “vestuario personal doméstico” ya está instalado. La calle se convierte en una suerte de pasarela de la sumisión, las nanas realizan un pret-a- porter del delantal, que bien diseñado, quiere dignificar una obligación que se parece mucho al infantil juego de las muñecas. Las patronas visten a su nana, como antaño lo hicieron con sus barbies, esta vez se trata, eso si, de un juego escala 1-1. Más patética resulta esta escena en las playas o resorts. La nana que tiene el privilegio de veranear<sup>30</sup> junto a sus patrones debe bajar a la playa vestida con su uniforme de rigor, tal como lo hacían los sirvientes, “la asesora del hogar” camina atrás de los patrones, a razonable distancia para no enturbiar los lazos de parentesco, junto a los niños. Los aspectos ya señalados me sirven como referencia para plantear series de trabajo, se trata en casi todos los casos de categorías que se pueden visualizar fácilmente. Lo anterior justifica plenamente la omisión de aspectos más técnicos del ámbito sociológico.

He desechado estadísticas y otros datos objetivos, porque mi trabajo se nutre de la mirada, de un paisaje social que se me ofrece constantemente. Tal decisión compromete un criterio al que ya me he referido, este trabajo se instala desde el

---

<sup>30</sup> Comentando esta escena con mi pareja me entregó otro ejemplo todavía peor, en los `80 pudo ver a nuestros compatriotas en Disney World, acompañados de sus nanas ¡vestidas con delantal!



arte, por lo tanto lo que trata es de establecer no un sistema lógico o plausible para disciplinas como las ciencias humanas, sino una sistematización de los contenidos implícitos en mi producción. Tal ordenamiento tiene, junto a la confección de un proyecto de escritura llamado forzosamente “tesis” la posibilidad de mostrar nuevos frentes de producción, ideas desde las cuales hacer obra.

Tal como las nanas o los obreros<sup>31</sup>, que construyen nuevas casas o condominios, voy de lunes a viernes a la Dehesa y puedo observar sus rutinas junto al sostenido nivel de crecimiento del sector. Esta experiencia como testigo obligado, sumado a mi trabajo como profesor, me ha proporcionado un abundante conjunto de ideas e imágenes. Su almacenamiento y las operaciones que eventualmente pueda realizar con ellas, en ningún caso suponen la intención de construir un discurso sociológico “duro”; lo mismo que puede decirse de este escrito.

En el capítulo siguiente me referiré con mayor amplitud a los trabajos que realizo y los proyectos vinculados con todos los problemas ya expuestos; la gran pregunta que me planteo está en el desarrollo de una obra cuyo eje parece estar fuera del ámbito artístico y por tanto, de su historia y de los problemas formales que lo mueven. Una obra como la mía, que se cruza con la sociología o el periodismo, corre el riesgo permanente de devenir en mera ilustración de los temas que aborda, desentendiéndose o alejándose de los problemas artísticos que ella misma pueda plantear. Sin embargo la introducción de elementos absurdos, distorsiones sutiles o grotescas de los modelos escogidos me ha

---

<sup>31</sup> Afortunadamente a diferencia de ellos viajo cómodamente en auto, mientras los obreros lo hacen en camiones o camionetas con pick up, defendiéndose del frío con frazadas. La escena resulta paradójica, pues en medio de la modernidad circundante muchos de ellos se desplazan como lo hace el ganado o la gente en los ámbitos rurales.

servido para escapar de la retórica costumbrista y asentar una posición personal frente al mundo que intento representar.

En el capítulo siguiente quiero referirme a momentos de la historia moderna que parecen desatender el relato modernista de la evolución artística. La modernidad se entendió en un momento como un proceso progresivo de depuración. La concepción de un campo autónomo. La manera en que Kant pensó el campo de la filosofía, frente a otras formas de conocimiento, fue el modelo para leer la historia del arte a partir de Manet (Greenberg,2006). Ese sistema moderno descartó de su proyecto cualquier obra que se sometiera a imperativos más allá de la forma y particularmente de la abstracción. O simplemente leyó las obras desde ese paradigma negándoles cualquier alcance que excediera los límites de su universo plástico. El formalismo de Greenberg fijó un canon del que desaparecían la figuración, el tema y el contenido. Las páginas que siguen analizan obras de una tradición que gozó del rechazo o la indiferencia del discurso moderno más ortodoxo. Son creaciones con las que me identifico y que sirven de antesala para abordar mi propia obra.

### **Capítulo 3. Qué hace a las Casas de hoy tan Atractivas Tan Diferentes**

#### **El Pop y la Nueva Sociedad Industrial**

El pop lleva a un extremo aspectos que habían estado presentes en forma marginal en el desarrollo del Arte<sup>32</sup>: su dominio será el de la vulgaridad. A la idea de lo bello, de lo sublime, opondrá una estética basada en lo bajo y lo ingenioso. El pop se dará a la empresa de plantear una estrategia que dé cuenta del nuevo entorno, la empresa pop es tributaria del modernismo y debe tanto a Baudelaire o Manet, como a Schwitters o el Dada. En el collage que da título a este capítulo, Hamilton ilustró oficiosamente los nuevos elementos del entorno contemporáneo. Irónico, el artista sin embargo no dispuso los elementos de una manera que evidencie una toma de posición respecto de la realidad representada. Cortó, pegó, ordenó, pero de una manera que se ajusta con divertida disciplina a la recreación de una escena de género. En técnica recuerda sin duda a John Heartfield, es tributario de sus procedimientos; la actitud, sin embargo, es radicalmente diferente.

---

<sup>32</sup> Cuando digo marginal no quiero negar que en el arte han estado presentes contenidos o imágenes que presenta el mundo popular. En el ámbito del barroco nórdico o el de los países bajos es posible encontrar numerosas obras y artistas consagrados a la representación del mundo popular y de aspectos relacionados con lo más bajo o vulgar de la existencia. Durante el s.XIX con su opción militante se vuelca sobre la representación de lo popular. Sin embargo salvo excepciones, dichos ejemplos ocupan un rango menor en la escala de valores estéticos. Sancionadas por la estética tradicional y su noción de belleza, ejemplos como los que brindan Brueghel, y más tarde en el s.XVII artistas como Jan Steen o Adriaen Brouwer -quienes incluyen una enorme cantidad de aspectos y situaciones indecorosas (borracheras, sexo más o menos explícito, excreciones, etc)- son anecdóticos e ingresan al ámbito del arte menor, aquel realizado con el solo fin de otorgar un placer pasajero en el espectador. El discurso Kantiano sella estas apreciaciones y termina por situar estos asuntos en un espectro muy lejano a lo sublime, meta última y por cierto, más elevada dentro de las artes. El desarrollo del arte como esfera autónoma no traerá mejor suerte a este tipo de asuntos, pues el artista consagrado a la autonomía de su disciplina optará por un formalismo alejado de toda ilustratividad. La estética del arte por el arte, presentada por Mallarmé será en buena medida, la rectora de las exploraciones del arte moderno, en este ámbito de creación, el arte abstracto (en todas sus variantes) representa el mayor logro.

La cercanía con el Dadaísmo de Duchamp o Picabia presente en los trabajos tempranos de Raushenberg o Johns, no debe inducirnos, tampoco, a ver en estos artistas un grupo de choque, aun cuando en sus obras y en ciertas actitudes sea posible encontrar más de alguna afinidad con los artistas de Zürich. Tanto los collages de Raushenberg, como las dianas de Johns o las acciones de Cage, escondían más bien una doble conciliación; con ciertos contenidos existenciales y místicos del expresionismo abstracto y con la presencia de un entorno urbano y social al que pretendía dársele una lectura estetizante, construyendo la obra con los propios desechos que la modernidad ofrecía a los artistas, suerte entonces de neo-romanticismo; por lo tanto se alejaban del anti esteticismo político y visual propuesto por el Dada. No hay rechazo a la sociedad burguesa y su cultura y bienes, sino una conciliación, en apariencia rebelde, pero finalmente integrada. Los trabajos de estos artistas proto pop o neo dadá a pesar de su rechazo aparente del discurso de Greenberg mantuvieron intactas ciertas divisas formalistas. Su continuación por otras vías.

Si los primeros artistas de la modernidad se habían encontrado con la multitud o la presencia fabril en la naturaleza y por tanto invadiendo espacios antes vírgenes , los artistas de mediados del siglo XX veían la irrupción del capitalismo y los media ya no solo en el espacio público, sino en la propia domesticidad, tal como lo ilustran los primeros trabajos de Hamilton o Paolozzi. En ellos los artistas se valen de todo aquello que produce la industria del consumo doméstico de un modo que conjuga ironía y admiración. Ironía frente a modos publicitarios ingenuos y afirmativos. Publicidad basada aún en la exhibición exagerada de usuarios o clientes satisfechos, hasta la caricatura, con productos para el hogar,

alimentos, vestuario o vehículos. Sin embargo, los artistas no dejaban de sentirse atraídos por una industria visual que incluía libros y revistas profusamente ilustradas con fotografías y dibujos realizados en forma virtuosa por artistas comerciales. Estaban lejos del rechazo académico que despertaban estas producciones entre los intelectuales de generaciones anteriores o aquellos demasiado ceñidos a dogmatismos de signo diverso, como el Greenberg de “Vanguardia y Kitsch”. La gente reunida en torno al Independent Group, que incluía a arquitectos y críticos (como Rayner Banham o Lawrence Alloway) y artistas como los ya mencionados puso gran interés en los media. Existía una comprensión, bastante clara, de que no se los podía tratar con desdén en virtud de sus contenidos. Lo esencial de estos productos es que constituían no solo una fuente de diversión, sino una nueva conciencia social, modelada desde entonces, no por los modelos ideológicos, como había ocurrido hasta la segunda guerra mundial, sino por la búsqueda, cada vez más consciente, del bienestar.

La publicidad, el merchandising, terminarán por imponer “una dictadura del gusto” que no dejará de ser criticada por artistas e intelectuales más ortodoxos. De hecho, la sociedad de consumo y su producción cultural, serán una fuente importante de división para los intelectuales. Con gran acierto Umberto Eco ilustró esa dicotomía con las categorías de apocalípticos e integrados. Los primeros eran aquellos intelectuales que veían todas las formas de producción cultural de la industria, como signos ineludibles de destrucción y alienación de las conciencias críticas. Autores como Adorno y Horkheimer, representan muy bien la postura apocalíptica asumida desde la izquierda. Los integrados, quizás McLuhan el más emblemático de ellos, asumían el nuevo escenario casi en éxtasis, entendiendo

que los media no solo cambiarían las conciencias, sino que democratizarían los saberes de una forma jamás vista. Los artistas comprometidos con el pop, pasaron repetidamente, como apologetas de la sociedad de consumo. Frente a formas artísticas tan pesadas como la abstracción, su discurso parecía banal y superfluo, producto de la alienación producida por el capitalismo. Sin embargo, se trataba de artistas que mantenían distancia y reserva con los materiales empleados, o definitivamente una actitud irónica y hasta cierto punto contra cultural; un caso ilustrativo es el de Edward Kienholz.

El nacimiento del pop, su irrupción en el arte, significa el fin o al menos un duro cuestionamiento a la estética tradicional, cuyas categorías resultan inoperantes para evaluarlo. El pop obligará, desde entonces, a realizar otro tipo de discurso frente al arte, pero no es este el espacio para referirse a ese punto.

### **“Industrias de la Conciencia”**

La sociedad industrial en el siglo XIX se sustentaba en una matriz ideológica que incorporaba, en medidas variables, resabios de religión y moralidad pragmática. Ética economicista que contribuía a organizar y sostener un orden de cosas al que no le eran extraños ni la esclavitud, ni el trabajo infantil, ni la total ausencia de derechos laborales. Primer paso de un modelo económico y social que necesitó de políticas férreas para sostenerse y que triunfó, pese a todo, por los progresos extraordinarios que impuso en la sociedad occidental. La Burguesía fue entonces (en este punto sigo a Marx) una clase revolucionaria y logró imponerse a costa de luchas y alianzas a lo largo de tres siglos. A este período correspondió una moral

basada en el trabajo y la austeridad. La burguesía se sostuvo no solo a costa de su esfuerzo, su ingenio y sus recursos. Un capital de primer orden era su moral: moral de austeridad, de sobriedad; moral aplicada en su vida privada, en su espacio doméstico, pero no en los negocios.

El mercado internacional, la creciente competencia imponen la lógica de la seducción. La célebre frase de Henry Ford, refiriéndose a sus Ford T <sup>33</sup>“Píntenlos de cualquier color siempre que sea negro”, ilustra una etapa arcaica de la industria, etapa basada en la funcionalidad y duración de los productos. Esta fase será ampliamente superada tras la segunda guerra mundial, cuando Estados Unidos y sus industriales impongan a sus productos la lógica de la publicidad, la imagen y el design. Ha nacido una era del objeto signifiante, por encima del mero cumplimiento de sus funciones, Baudrillard (2003) relaciona este proceso con el nacimiento de la Bauhaus y define su particularidad respecto al pasado indicando:

“El objeto no comienza verdaderamente a existir sino con su liberación formal en tanto que función/signo, y tal liberación no llega sino con la mutación de esa sociedad propiamente industrial en lo que podría llamarse tecno-cultura, con el paso de una sociedad metalúrgica a una sociedad semiúrgica, es decir cuando comienza a plantearse, más allá del status de producto y de mercancía (más allá del modo de producción, de circulación y de intercambio económico) el problema de la finalidad del sentido del objeto, de su status de mensaje y de signo (de su modo de significación, de comunicación y de intercambio/ signo)”

---

<sup>33</sup> Con anterioridad a la segunda Guerra Mundial podemos encontrar ejemplos notables y fundamentales para la constitución de una estética e historia del diseño, pero sin duda el despertar industrial que sucedió a la segunda Guerra impuso estos principios de manera rotunda y global.

Es significativo como la estetización del objeto ha confundido los límites-antes tan claros-entre arte y diseño. El objeto contemporáneo exalta su evidente inutilidad, para mudarse al territorio de la afirmación formal y social. Starck y su exprimidor son la postal de esta tendencia, que en abierto desprecio al funcionalismo casi puritano de los seguidores del Bauhaus (Ulm particularmente) diseña el hedonismo.

La presencia de Norteamérica alcanzará al mundo entero, configurando una forma más avanzada del colonialismo. Los norteamericanos exportarán su sueño americano en la forma de un American Way of Life reproducido a través del cine, la televisión y el consumo. Como ya indicamos, una de las reacciones fue el rechazo de toda representación de este nuevo escenario. Los artistas abstractos actuaban como auténticos iconoclastas negándose a retratar lo irrepresentable (la cultura moderna, por vulgar y materialista) en busca de otro irrepresentable; lo sublime. De otro lado, tanto en Europa como América, diversos artistas (inspirados por el marxismo) buscaban retratar las injusticias instaladas por el nuevo orden mundial. Se trataba de dos posturas más o menos opuestas frente a la realidad. De una parte los sostenedores de una estética pura, en cualquiera de sus variantes, del otro aquellos artistas que buscan representar a través de formas artísticas el convulsionado mundo de las primeras décadas del s.XX.

Solo recientemente se ha cuestionado un modelo histórico que evidenciaba aún las nociones de autonomía y pureza surgidas al interior del discurso formalista. Durante los 90's el énfasis creciente en los problemas de género, raza, minorías culturales y demás impulsaron una relectura de aquellas formas de producción artística que habían sido marginadas del canon oficial. Esto explica parcialmente



la incorporación de artistas cuya obra no se entronca directamente con las corrientes sancionadas favorablemente por la historia. Lo anterior me parece relevante porque una vez que aceptamos como válidos ciertos modos de producción asociados a “disfuncionalidades” diversas, cabe de inmediato la posibilidad de releer el arte anterior, relecturas que hoy son cosa usual.

## **La Pintura Social**

Tanto el muralismo mexicano, la Ash Can School o los artistas sociales de Sud América se concentraron en el retrato de aquellos sujetos golpeados por el impacto de los movimientos económicos globales. La crisis del 29, que representó un momento de incertidumbre para el modelo capitalista, fue sin duda una instancia particular en la sociedad y en las artes del s.XX. La presencia de lo popular (alentada por el aparente éxito de la Unión Soviética), y por tanto de su cultura y su entorno, irrumpió con fuerza en todos los escenarios ya reseñados. La aparición de la masa, sin duda uno de los productos humanos más evidentes de la modernidad urbana, será reiterativa en la pintura social desarrollada en las décadas del 30 y el 40<sup>34</sup>. La masa y la calle por cierto, porque el escenario de manifestación de este nuevo sujeto social es el espacio abierto de la ciudad. Las calles y avenidas tomadas por trabajadores serán recurrentes en el cine, la fotografía y la pintura, en señal de que pese a su anonimato su presencia tenía una significación gravitante: ahí están los obreros de De Sica en “Ladrón de

---

<sup>34</sup> Es indudable que el desarrollo del Realismo Socialista contribuirá a definir un estilo basado en la glorificación de la clase trabajadora.

Bicicletas” o los trabajadores de Chaplin en “Tiempos Modernos” .Aparición entonces de un casting completo de tipos humanos, los mismos que figuraron en las novelas sociales (John Dos Passos, John Steinbeck, Manuel Rojas) harán su entrada en Technicolor en las pinturas de artistas tan distantes como Antonio Berni (Argentina), Reginald Marsh (Estados Unidos) Cavalcanti y Portinari (Brasil) o Julio Escamez en Chile.

La pintura social representaba una actitud militante de los artistas, quienes buscaban aunar, en los mejores casos, los aciertos y logros de la tradición modernista con las ideas surgidas en torno a los problemas que afectaban a las masas desfavorecidas, pobres o explotadas. Sin importar la nacionalidad de los artistas, ni si los ambientes presentados en sus obras correspondían a lo urbano o lo rural, o a sociedades industriales o pre-industriales, los artistas de aquella corriente conocida como pintura social y que puede reunir trabajos tan dispares como los de Ben Shahn o Renato Guttuso, desarrollaron un trabajo impulsado por una fuerte vocación narrativa. La pintura social cuenta siempre algo, relato de algún hecho concreto (el juicio a Sacco y Vanzetti, en Shahn) o la denuncia de situaciones permanentes: la pobreza en el campo, el hacinamiento en las grandes ciudades, etc. Sus problemas son entonces los de la gran tradición social y para abordarla se valdrán de los recursos que la práctica pictórica, esa que arranca con Giotto, elaboró para contar relatos claros y comprensibles: prosa visual para todos. Por lo tanto a los pintores sociales no le son ajenos el mural ni los ciclos narrativos; al contrario, ambas posibilidades, serán ampliamente utilizadas por sus cualidades didácticas. De aquí se desprende otra característica del arte social y es su lenguaje popular y su eclecticismo, porque lo usual es que la pintura social y

particularmente las vertientes murales desarrolladas en México o Norteamérica operen como síntesis de las primeras vanguardias y la rica tradición medieval y renacentista. Entre estos artistas se encuentra, entonces, una noción mucho más moderna del trabajo artístico, de lo que se ha tendido a creer. La crítica formalista, asumió como un mero paréntesis el trabajo de estos artistas, entendiendo que en ellos solo se encontraban vulgarizaciones de formulaciones plásticas desarrolladas por artistas como Picasso, o como simples repeticiones de fórmulas ya consagradas. Sin embargo, vistas desde la producción actual, muchas de estas obras cobran nuevo sentido, no como meros antecedentes documentales de la historia social o la del arte, sino desde sus procedimientos y supuestos teóricos.

Ben Shahn (1898-1969) es un buen ejemplo de lo anterior. Nacido en Lituania, llega a Estados Unidos como emigrante judío a Nueva York. Alentado, quizás, por su condición de emigrado, y por lo tanto sensible a los problemas sociales que enfrentan aquellos alejados de los círculos que detentan el poder y los privilegios, Shahn, al igual que otros tantos artistas americanos de su época, dedicará buena parte de su producción a registrar la “existencia de los más humildes”. Pero si la sola formulación de frases como esa nos pone en alerta, esperando de inmediato el retrato lacrimógeno de la pobreza, el trabajo gráfico, pictórico y fotográfico del artista, nos sorprende con un número elevado de soluciones formales agudas e inteligentes [láminas 4 y 5]. Sus fotografías callejeras retratan sin sentimentalismos la vida en los barrios más pobres, asumiendo la estética de la instantánea del mismo modo que los fotógrafos asociados a la idea del “instante decisivo” (Cartier-Bresson o Capa). Su trabajo fotográfico, entendido por el propio

artista como autónomo, le servía también para realizar sus pinturas y dibujos. En ellos podemos reconocer muchos, sino todos, los elementos que nos interesan en el pop narrativo (pienso en el primer Blake y en Hockney especialmente). Shahn a partir de las fotografías que él mismo desarrollaba realizó un trabajo que aprovechó la técnica del collage. El artista empleaba el material disponible y lo recomponía en el lienzo sin ocultar la operación, pues distorsionaba escalas y perspectivas a su antojo, entendiendo el cuadro como una superficie plana cuya composición bien podía alterar las condiciones perceptuales del ojo o de la cámara. En el tratamiento de las figuras se aparta de toda intención fotográfica, pero sigue abordando a los personajes con toda su especificidad (vestuario, edad, condición física) aun cuando en sus pinturas posteriores adopte un lirismo que hoy nos parece quizás algo amanerado. Tampoco le son ajenos al artista el empleo de referencias estilísticas ajenas al campo de las bellas artes. En Shahn es posible reconocer la influencia de la ilustración y la caricatura y por cierto una combinación muy personal de lo gráfico con lo pictórico. Se puede apuntar, con toda seguridad a Shahn como a un precursor y un nexo de una parte del pop; no en vano los primeros dibujos de Warhol, pueden entenderse como traducciones frívolas (sus zapatos especialmente) del universo gráfico de Shahn que se volvió progresivamente más religioso, reinterpretando su tradición judaica. Este punto nos plantea un momento de reflexión tenso para entender las diferencias que podemos encontrar entre los realismos sociales y el pop. Antes que diferencias formales o temáticas, se trata ante todo de posturas personales encontradas. La generación del realismo social estaba alentada por ideales políticos muy concretos, es la generación que adhirió a las experiencias socialistas que

precedieron a las dos Guerras Mundiales; se trata de artistas que trabajan desde y por sus ideas. No hay en ellos la menor dosis de distanciamiento, entre sus obras y sus credos; por el contrario, se trata de trabajos marcados por el compromiso y el peso de la ideología. Ello no significa, sin embargo, que se trate de artista cuyo lenguaje no ofrezca un nivel de autoconciencia. Muy al contrario, ninguno de los grandes artistas del llamado arte social estuvo ajeno al análisis modernista de su propia producción. Podríamos decir que estos creadores produjeron sus obras en la tensión permanente entre su filiación realista y los productos de las vanguardias. Conservadores en algún sentido, sus obras ofrecen un testimonio de las disputas, resueltas a veces de un modo ecléctico, entre los ismos y las tradiciones académicas que jamás dejaron de existir en Europa, México o Norte-América.

Los pintores sociales, arrancan de un diagnóstico crítico frente a las vanguardias, todos parecen compartir la idea de que la experimentación vanguardista parece haber tocado fondo. Es la llamada que se llamó “Vuelta al Orden” y que puede entenderse tanto como una consigna de signo conservador y autocomplaciente o como un rechazo “responsable” ante la crisis de sentido que había provocado la Primera Guerra Mundial y el impulso a un arte que satisficiera la demanda de sentido y acción que imponían los nuevos tiempos. En Alemania esta renuncia al espíritu anárquico o místico de cierta vanguardia (pensemos en el expresionismo del Puente o el Jinete Azul) desembocó en la Nueva Objetividad o el Realismo Mágico, movimientos que quieren renunciar al capricho de la novedad y asumir con ahínco los desafíos políticos de Alemania en la república de Weimar. Me detendré, aquí en el trabajo de George Grosz (1893-1959). Nacido en Berlín,

Grosz fue un militante comunista que compartió el entusiasmo inicial por la revolución bolchevique y tras un viaje a Unión Soviética la decepción ante “el socialismo real”. Sin embargo no abandonó sus convicciones, por el contrario, su arte siguió animado por su lucha a favor del proletariado y contra la burguesía, la de Grosz podría considerarse una cruzada anti-capitalista. Sin embargo y es aquí donde nos interesa el trabajo de este artista, no hay en su obra exaltaciones gloriosas al proletariado, a pesar de solidarizar con su causa, su representación de la miseria está teñida de una visión grotesca, aunque más amable que la dedicada los ricos. Grosz [láminas 6 y 7] está muy lejos de Jules Breton o Jean Francois Millet; por lo tanto sus obreros no constituyen una casta de hombres y mujeres elevados a una condición espiritual superior, como si la pobreza pudiera ser un estado de gracia. En Grosz la carencia embrutece, afea y castiga cuerpo y alma. Si los campesinos de Millet parecen ángeles sacados de una nube de tierra y hortalizas los obreros de Grosz son espantajos devueltos por la fábrica tras una extenuante jornada de trabajo. No parecen deseosos de orar y sí de comer o dormir antes de que la fábrica los arranque de nuevo de su cama. El universo de Grosz es dualista, maniqueo; de un lado los ricos: mentecatos, mezquinos y elevados en el trono de su riqueza mal habida. Frente a ellos, humillados y ofendidos, los pobres. Tan feos como su contraparte.

Grosz se ensaña especialmente con militares y capitalistas, a unos y otros les asigna atributos físicos destinados a evidenciar su vileza. Sus empresarios son siempre sujetos gordos vestidos con trajes impecables que se vuelven grotescos cuando se desordenan producto de la borrachera o la lujuria. Los ojos pequeños y hundidos se clavan en cabezas porcinas, rematadas con cortes de pelo

ligeramente milicianos: nuca rapada y una ridícula melena en la coronilla. Las manos son tan rechonchas como mofletudos los rostros y estos son dominados por narices gruesas de ventanillas anchas, rematadas a veces por un bigote corto, que recorre a los siempre obscenos labios. El esquema fisiognómico de Grosz es una inversión del sistema Lombrosiano, aquí las capas superiores de la sociedad reúnen el más amplio acopio de signos faciales delatores de una condición moral degradada. Son sujetos que dejan trasuntar los peores vicios y disimulan su crueldad tras ademanes cuidados o accesorios ridículos como el monóculo. Los propios títulos ilustran cuán claro fluye el discurso de Grosz : “El Capitalista y la Prostituta”, “El Capitalista”, “Pobreza”, “La Familia Base del Estado”,etc. Son títulos que parecen suponer una absoluta ausencia de contradicciones y a la vez una ironía lapidaria.

Los burgueses de Grosz visten lujosamente y se entregan a los más variados vicios, siempre llevando un habano entre los dedos, atributo por antonomasia de los ricos de caricatura. Tampoco les faltan los sacos de dinero y ,por contraste, la presencia esmirriada, esquelética, de un proletario mal vestido que recibe alguna limosna para hacer patente la caridad mezquina de los poderosos. El enfrentamiento social, la lucha de clases, casi siempre se resume en un hombre rico que les niega el pan a los pobres. Ciertamente Grosz, no buscaba la representación sutil ni razonada de la realidad, se trata de imágenes cuyo discurso es panfletario, pero que sin embargo, gracias a un refinado lenguaje gráfico, superan con creces las limitaciones de su dialéctica pedestre. Grosz trabajará incesantemente hasta su autoexilio en los Estados Unidos, epígono del capitalismo, donde residirá hasta 1958, solo pocas semanas antes de su muerte,

ocurrida en Berlín. Resulta decepcionante, eso sí, que Grosz no haya podido captar la esencia del pueblo americano. En Estados Unidos se concentró en trabajos de carácter alegórico o en representaciones sociales de corte trágico. El capitalismo triunfante de la era Eisenhower pasó delante de sus ojos sin que el artista haya sido capaz de interpretarlo.

Ante los artistas reseñados cabe aplicar la lectura que proponíamos al comienzo. Ocurre, sin embargo, un asunto paradójico, son aceptables e interesantes no por su discurso que parece ampliamente superado, sino por la forma visual de instrumentalizarlo. Podríamos rematar entonces que es gracias al formalismo que podemos valorarlas como arte. Pero la respuesta es negativa. La limitación del formalismo estaba en su incapacidad de leer bajo sus premisas cualquier obra contemporánea que no se acogiera a sus formulaciones. La lógica historicista de la modernidad asumía que tras las primeras experiencias de la vanguardia la representación más o menos mimética estaba cancelada. Si nos interesan aquí estos artistas será, entonces, porque proponen un modelo de representación que se mueve entre dos mundos en apariencia irreconciliables, el de la vanguardia y el del kitsch. La dicotomía que Greenberg oponía con furia recalcitrante en 1939, una dicotomía que tenía el sello de una lucha política, aparece en la obra de estos creadores como algo resuelto. Es probable que para uno y otro una oposición de esta clase haya resultado superflua. Para Greenberg, entonces seguidor de Trotsky y su programa artístico abierto a la innovación, el arte figurativo y su aplicación en la cultura de masas (ya fuera en la capitalista “América” o en la Rusia zarista de Ilya Repin) representaba el triunfo de la mediocridad y finalmente del fascismo. Nunca se convenció de lo contrario y a lo más modificó su discurso



para parecer dueño de un camino intelectual sin desvíos ni fisuras, como lo señaló en su momento Benjamin Buchloh.

### **Entre la Aceptación y la Resistencia**

Ya lo decíamos, ante la lógica de la denuncia (con su modalidad narrativa o discursiva) o de la plástica pura, en cualquiera de sus versiones y temples (el idealismo racional de la geometría, el misticismo del campo de color, la angustia inconsciente del expresionismo abstracto, etc.) los pop presentarán un universo signado por la aceptación, la indiferencia o la ironía. Dijo Warhol: “Lo grandioso de este país es el hecho de que América fuera la primera en introducir la costumbre según la cual los consumidores más ricos en el fondo compran las mismas cosa que los más pobres. Puedes ver los anuncios de Coca-Cola en la televisión y saber que el presidente bebe Coca, que Liz Taylor bebe Coca y piensa que tú también puedes beber Coca. Coca es Coca y por ninguna suma de dinero puedes conseguir una Coca mejor a la que bebe el vagabundo en la esquina. Toda Coca es buena. Liz Taylor lo sabe, el presidente lo sabe y tú lo sabes”, afirmación casi gloriosa de una forma democrática basada en el consumo y no en el voto. Warhol y con él buena parte de los pop, se dedica a representar el mundo de deseos y aspiraciones desarrollado por los americanos: la Coca Cola, los dólares, las estrellas de cine. Los artistas pop se mantienen siempre en la línea frágil que los separa de la simple aceptación o de la crítica. La línea pareció quebrarse cuando la industria publicitaria asimiló el lenguaje pop incorporándolo de lleno al menú de sus estrategias visuales. Tampoco es extraño si pensamos que los propios

artistas hicieron algo similar al exportar procedimientos comerciales al ámbito artístico.

La moda pop se extendió con facilidad durante los sesenta y puede apreciarse en fundas de discos, series de televisión y películas para niños. Sintomático resulta ver como un personaje del comic, Batman, pintado entre otros por Mel Ramos, ingrese a la televisión usurpando un imaginario pop. Cada vez que el héroe, encarnado por un panzón Adam West, repartía golpes a los súper villanos mientras aparecían en pantalla las onomatopeyas visuales que tan hábilmente recreara Roy Lichtenstein: pow, plaf, crash. Tal vez estos detalles impidieron ver con claridad cuáles eran los aspectos valiosos del pop, especialmente entre los artistas de sudamérica quienes lo interpretaron, en ocasiones, como un producto más de la propaganda norteamericana, un ejemplo rutilante de su vacío cultural y de la alienación del capitalismo<sup>35</sup>. Se negaba así la posibilidad de ventilar a la pintura de sus demandas panfletarias o existencialistas, para abordar una reflexión sobre su lenguaje en el contexto más amplio de la visualidad mecánica (cine, televisión, medios impresos) que también campeaba en nuestro continente.

### **Fotografías Pintadas a Mano**

La obra de Warhol desarrolló en forma reiterada y consistente el problema de la celebridad. Sus trabajos relacionados con figuras míticas de la escena política y del espectáculo son de sobra conocidos. En el espectro que va, de Mao a Marilyn,

---

<sup>35</sup> Es la visión que encontramos en una crítica tan influyente como Marta Traba en su estudio “Dos Décadas Vulnerables”. El pop se leyó dentro de los límites y exageraciones teóricas que imponía la Guerra Fría.

Warhol desarrolló un estudio (monumental por su volumen) sobre el culto a la imagen en las sociedades contemporáneas, valiéndose, para ello, de recursos industriales. La fotoserigrafía, como herramienta de producción, definió algunos de los rasgos más característicos de la visualidad del norteamericano: la serialidad, las variaciones y la supresión de la manualidad. Hay sin embargo dentro de su obra un conjunto menor de trabajos (por su número) con los que encuentro una mayor afinidad y que son, sin duda, uno de los antecedentes pop de mi propia producción: las primeras planas de periódicos realizadas en 1962.

La primera: "129 Muertos (Accidente de Aviación)" es la portada del New York Mirror, y significó el paso de Warhol de las pinturas basadas en personajes del comic al sistema de la fotografía impresa, un paso clave que dio en forma paralela a Gerhard Richter. La obra daba cuenta de uno de los ejes clave en el trabajo del Warhol, el tema de la muerte; el otro - la celebridad- sería abordado en una de las pinturas dedicadas al periódico Daily News (acrílico sobre tela, 183.5x254 cm), cuyo titular anuncia el divorcio de Eddie Fisher con Elizabeth Taylor ("Eddie Fisher Breaks Down"); se trata de una imagen en blanco y negro dividida en dos secciones: la superior ocupa poco más de la mitad del formato y está constituida por el logotipo de la publicación, por el titular y un subtítulo. La mitad inferior es una imagen de la actriz y el cantante realizada con un estilo que combina trazos y planos en distintas tonalidades. En esta obra es fácil reconocer los referentes empleados por el artista, se trata de hecho de una publicación local (el diario es neoyorquino) absolutamente familiar para cualquier espectador local.

El artista, a pesar de emplear un sistema de reproducción artesanal (pintura) conserva los rasgos estilísticos propios del medio citado (títulos e imagen blanco y

negro). Warhol procede, entonces, en un doble nivel, por un lado, la cita al mundo del espectáculo y la prensa del corazón (como actualmente lo hace en Chile Las Últimas Noticias), por otro, el trabajo con la pintura desde referentes mecánicos. En este último punto la obra es muy interesante porque no intenta una imitación fotográfica del modelo sino que impone otro sistema. Warhol trabaja con un proyector y juega entonces con el traspaso lineal de la fotografía al lienzo. Surge entonces una mecanización de orden óptico<sup>36</sup>, la transferencia fotográfica se hace evidente a partir de un sistema lineal. Este recurso será ampliamente explotado en los dibujos de Warhol (los retratos a lápiz de Mao Tse Tung son un ejemplo). Mi interés en esta producción pasa por todos los aspectos que ya reseñé.

En mis trabajos estoy empleando hace ya tres años el proyector, lo que supone no solo un incremento en la velocidad para transferir imágenes sino la posibilidad de introducir las peculiaridades del medio: cambio de escala y distorsión. Luego surge el problema de transformar esa información fotográfica (mecánica) en información gráfica (manual). Este último punto supone el desarrollo de un lenguaje específico para el traslado de la imagen al lienzo o el papel. Luego están los recursos dibujísticos y pictóricos mediante las cuales puede seguir elaborándose. En el caso de las obras de Warhol, ya señaladas, es particularmente interesante su empleo del acrílico, aprovechó las posibilidades que otorgaba el medio: De un lado la enorme versatilidad otorgada por el solvente

---

<sup>36</sup> Recientemente David Hockney ha señalado la proximidad que este sistema tiene con la técnica de la cámara obscura y otros procedimientos de este orden desarrollados por los pintores desde el s XV aproximadamente.

“natural”<sup>37</sup> del acrílico (agua, obteniéndose resultados próximos a la acuarela o la témpera) en contraste con la rigidez y la precisión decorativa, propias del diseño, fácilmente alcanzables con este medio (en el tratamiento del chaleco y la blusa de la Taylor es posible recordar el trabajo realizado por Warhol para la industria gráfica).

Richter, por los mismos años, comienza a producir pinturas basadas en antecedentes fotográficos. Su trabajo tomaría como referentes el sistema de la imagen impresa y el ámbito de la fotografía aficionada. Su obra resumía, entonces, los dos polos de la circulación del documento fotográfico: el público y el privado. Sin embargo, lejos de resultar dicotómicos, ambos mundos convergían en su pintura a través de un sistema pictórico que imponía, casi siempre, una aberración visual, “el desenfoco”, sobre la imagen original. El resultado borroso llegó a convertirse en sello de fábrica del artista alemán.

Si en las imágenes dedicadas a familias, instantáneas de aficionado, el desenfoco puede entenderse como la recreación de la impericia del fotógrafo; las imágenes de prensa, pintadas con igual tratamiento, desmienten dicha hipótesis y nos obligan a pensar en otra. Richter, al igual que Warhol, enfrenta el problema de resolver lo fotográfico dentro de la pintura. Dicho problema distaba de ser nuevo, sin embargo en ambos artistas tenía aspectos inéditos por cuanto no tratan de ocultar sus orígenes mecánicos, por el contrario, sus estrategias buscan, precisamente, lo contrario: hacer de la fotografía un problema central de la obra, pero mientras en las realizaciones de Warhol este problema derivó en la

---

<sup>37</sup> Es posible usar solventes derivados del petróleo (aguarrás, diluyente) o aplicar al agua detergentes, u otra clase de sustancias, para obtener efectos más o menos exóticos.

mecanización de los procesos de producción, en Richter conservó un marcado carácter artesanal, debatiéndose entre el ilusionismo (su serie de retratos fotorrealistas, “48 Retratos” (1972), por ejemplo) y la pictoricidad casi impresionista; sin embargo, sin importar el grado de aproximación verista con el original, el conjunto de su obra resulta ambiguo; como dice el artista “sobre la realidad no soy capaz de decir nada que sea más claro que mi propia relación con la realidad, y esta tiene que ver con falta de nitidez, falta de seguridad, fugacidad... No es que esto explique mis cuadros; en el mejor de los casos podría explicar el motivo para pintarlos. Los cuadros son algo distinto, la falta de foco que se advierte aquí no es más que el ‘ser distinto’ del objeto representado, pero los cuadros no se hacen para compararlos con la realidad...”. En las palabras de Richter se advierte entonces una relación bastante abstracta con sus motivos, un desapego. El artista evita cualquier compromiso evidente con sus imágenes y elude cualquier lectura que pueda devenir en ilustratividad. Richter se cuida de explicitar cualquier postura realizando un trabajo donde la alternancia de imágenes, la sucesión de motivos en apariencia contradictorios, brinda a su selección un carácter casual, casi aleatorio. Warhol consigue algo similar a través de la reiteración de las imágenes y una relación discursiva, con las mismas, siempre distante y en apariencia banal o frívola. Cuando ambos artistas optan, por el contrario, por un asunto específico, Warhol y las sillas eléctricas o Richter con los miembros de la brigada Maader Meinhof, el lenguaje conserva la neutralidad. El espectador, finalmente, connota desde su propia sensibilidad el material que le ofrece el artista.

Mi propuesta también se vale de una selección cuidadosa de imágenes, pero difiero de los artistas citados (y por favor, estoy lejos de compararme con ellos) al menos en dos puntos: mi selección es –exclusivamente– de un tópico y en el tratamiento revelo una intención, quizás, más ilustrativa, más explícita. No intento parecer neutral. Ni cool.

### **¿Mis Pinturas Pop?**

Como mis imágenes evocan un mundo social, actual y local, es evidente que tal relación es personal y en apariencia vinculada con ese sentimiento que comúnmente se conoce como “resentimiento social” al que me referí en el capítulo anterior.

En este capítulo he abordado las relaciones del pop con el cuerpo social, relaciones que han sido más o menos ambiguas. Como contraparte, en movimientos anteriores al pop (emparentados visualmente) si hicieron evidentes sus puntos de vista frente a la realidad abordada, al punto de resultar militantes. Aunque peque de conciliador creo que mi serie de obras podría considerarse, como un diálogo, entre ambas maneras de entender la relación artista y sociedad. La ironía de todo este asunto está en el foco exclusivo en un imaginario, ahí estoy con los realistas sociales, pero las obras carecen de toda épica. Si parecen críticas no resultan demoledoras ni plantean una alternativa social al mundo presentado. En mis obras puedo atacar, a los ojos de alguien, a la clase representada, pero no propongo en su reemplazo ni una clase ni un individuo ideal. No hay hombre nuevo alguno tras mis cuadros y dibujos. Tal vez

ahí radique un problema, una suerte de crítica sin propuesta. Es probable que así sea.

Cierta objetividad y distancia me ponen entonces, en un plano mucho más cercano al del pop, e incluso visualmente a algunas soluciones próximas a esta escuela, como las del Malcolm Morley de fines de los '60. Creo concluir que lo clave se encuentre en dos opciones, una es la selección, el sesgo que aplico al seleccionar mis imágenes, la otra operación se relaciona con el montaje. De ambos aspectos se ocupará el capítulo siguiente.



## Capítulo 4 Pintor de la corte

*Pintor de la Corte* fue el proyecto que expuse en Galería Bech el año 2004. Diez años me separan de esas obras y en términos de producción la brecha se ha hecho más considerable. Tengo entonces la suficiente distancia para abordar esa muestra y reconocer cuales fueron sus fallos y sus logros.

*Pintor de la Corte* se organizó fundamentalmente como una colección de imágenes fotográficas transferidas gráfica y pictóricamente, por lo tanto era evidente una deuda con todas aquellas producciones que habían hecho suya la fotografía, cuestiones de las que me he ocupado en el capítulo anterior. Sin embargo, durante el proceso de producción de las obras, se me hizo evidente mi d[e]uda frente al modelo Richteriano con el que inevitablemente se emparentaban. En ese modelo el pintor no interviene más que como una suerte de medium, que busca sacar a flote la matriz abstracta de toda imagen fotográfica. O de convertirla súbitamente en una revelación. Se impone entonces un distanciamiento hacia ella, envolviéndola con un aura de separación frente a la realidad a la que alguna vez perteneció. Así el resultado contiene una indeterminación en la que lo cierto para el espectador es que finalmente tiene ante sí *la imagen de una imagen*. Esta práctica supone evitar, a riesgo de caer en “artisticidades” modernistas y subjetivas, toda intervención estilística sobre las mismas, para concentrarse en las singularidades propias del medio fotográfico. Una cita de Richter ilustra de manera muy precisa lo que intento explicar:

Todo el mundo cree en la fotografía hoy en día. Es lo que se considera “normal”. Si después se vuelve “diferente, el efecto es mucho más fuerte que cualquier

deformación, del tipo que se encuentra en las figuras de Dalí o de Bacon. Uno puede sentir miedo ante una imagen así.<sup>38</sup>

Richter sostiene, como vemos, una relación con su modelo en la cual excluye cualquier intervención que lo altere sustancialmente. Aunque no lo afirma explícitamente, la suya es una ideología materialista en la que por un lado impone la naturaleza del medio al que refiere (la fotografía) para evidenciar las particularidades del medio con el que la cita (la pintura). Es un pensamiento que podemos vincular al modernismo greenbergiano, pero a través de un medio figurativo, como la fotografía, algo opuesto al dogma fijado por el crítico norteamericano. La abstracción en Greenberg se imponía como la natural necesidad de especialización de la pintura en el contexto de un desarrollo moderno. Para cuando Richter realiza sus primeras imágenes en grisalla, de esos enunciados han pasado al menos 15 años. Sin embargo, ni aquellos desarrollos ulteriores que parecían negar de raíz la doctrina de Greenberg (el pop como ejemplo vistoso) estaban exentos de un contacto –por continuación o negación– con esa forma de pensamiento. Richter no es una excepción, su forma de abordar las fotografías contiene –tal vez a su pesar– mucho de la reflexión que acompañó a la abstracción, particularmente el “momento norteamericano” de la tendencia. Sus pinturas no son reproducciones académicas de fotografías, son algo muy distinto, una reinterpretación que a la vez contiene y distorsiona modelos y problemas de la modernidad.

Pues bien, tras varias pinturas en las que mi lenguaje tendía a oscilar entre un tratamiento de carácter impresionista (en la línea de Fischl), uno fragmentario

---

<sup>38</sup> PICAZO y RIBALTA (2003): 15

(siguiendo de lejos a Close) a otro más richteriano, comencé a alterar con intervenciones “tontas” aquellas imágenes cuyo resultado no había sido convincente. Se trataba de hacer precisamente aquello que Richter sancionaba como banal: la deformación. La pintura actuaba contra la fotografía y contra sí misma, violando el logro que tanto sacrificio me había costado. Recuerdo perfectamente una intervención de este tipo. Había realizado mi versión de una fotografía en que Julita Astaburuaga abrazaba al ex ministro Figueroa. La pintura estaba seca y me parecía muy saturada en términos lumínicos, una proyección exagerada del “flashazo” del fotógrafo. Sin embargo en un “arrebato de inspiración” producto del ocio y la ansiedad, alargué la nariz del ministro, dejándolo entre los dientes de la señora Astaburuaga. Ahora además de abrazar al distinguido, lo mordía. No hice un gran descubrimiento estético, pero la posibilidad de abordar de esta forma las fotografías me parecía interesante. Conceptualmente no dejaba de tener sentido ridiculizar el modelo y la propia actividad ociosa de reproducirlo. Luego podía entenderse-y seguía siendo coherente-como el típico asalto callejero a las imágenes de famosos reproducidos en la publicidad urbana. Aquello me recordaba dos antecedentes que me parecían muy estimulantes, Magritte en la serie Vache y el Picabia de los años 40. Los ejemplos citados pueden leerse como otra forma de reaccionar frente al mismo fenómeno que inquietó a Richter: cómo hacer una pintura en la que puedan abandonarse las respuestas esteticistas desarrolladas por el modernismo y que en sus versiones de posguerra implicaban una renuncia a la imagen, con la abstracción y sus subjetivismo sublime o bien un retorno a una figuración que seguía alimentándose del surrealismo y expresionismo (De Kooning y cia.) o de

una versión postal de la Escuela de París (Buffet<sup>39</sup> como quintaesencia del fenómeno). Frente ese panorama, el pop optó por la cultura masiva, Richter por la fotografía privada y la de gran tiraje homologándola con sus barridos fantasmáticos, con su grisalla uniforme. Años antes y ante un hastío similar Magritte y Picabia, reaccionaron invocando lo feo, lo vulgar, lo desmesurado. Si ya la belleza no era posible, si el intento de alcanzarla era pagado con el kitsch más vergonzante, que es el involuntario, bueno, había que ir tras otra presa. Se imponía el mal gusto como una salida salvífica. Sí, el mal gusto emerge en una época en la que la modernidad está ya osificada y enfrentada a una innegable futilidad. La Segunda Guerra Mundial y los años anteriores a ella se habían instalado como barreras para pensar en una continuidad igual de entusiasta del proyecto moderno. Sin su dimensión utópica, lo moderno devino en pura exploración formal rápidamente banalizada por la moda, que no tardó en asimilar su concepto de innovación, al punto de reproducirlo -como caricatura-a través del cambio de temporada, curiosa asimilación del ismo vanguardista.

El Magritte de los 40's antes de sus pinturas vaches, era un artista cuya madurez se había traducido en un universo iconográfico que tendía a la repetición, al menos así parecía pensarlo el propio artista. Como respuesta, optó por una pintura en que sus hábitos plásticos fueron puestos en suspenso mediante el empleo de una técnica en que el oficio de cuño ilustrativo cedió su lugar a un tráfico de estilos, imágenes y referencias cuyo único leitmotiv parecía ser un venenoso mal gusto. Una regresión dadaísta en el ya osificado surrealismo del

---

<sup>39</sup> Carmen Silva en Chile fue un buen ejemplo de esta práctica figurativa que sintetiza ciertos alcances caligráficos de la abstracción con una evidente deuda al mito del payaso triste-agotado por Roualt- y las figuras lánguidas y alargadas de Modigliani.

maestro. Actuaba así como su propio aguafiestas, diezmando las expectativas que sus seguidores y detractores podían tener a la hora de enfrentar una nueva exposición de sus obras. En plena madurez, el siempre atildado y burgués Magritte, arremetió con una serie de óleos y gouaches en las que parecía invocarse el espíritu dadá de un modo quizás más radical que el de sus cultores primeros. Pictóricamente Magritte adelantó a la actual pintura en un empleo sistemático de prácticas extra-artísticas. La pintura, parecen enunciar esas obras, puede salvarse a costa de abandonar-al menos provisoriamente-todas las conquistas que su autonomía parece haberle asignado. En plena modernidad, cuando parecía haber alcanzado su mayor grado de independencia disciplinaria ha de volverse estúpida si quiere mantenerse a salvo. Comportarse como loco o estúpido es un a forma ,al menos curiosa, de mantenerse a salvo, ¿pero de qué? .En el caso de Magritte era mantenerse a salvo de sus hábitos. El fracaso rotundo en términos comerciales de las obras de este período le hizo sin embargo volver rápidamente a ellos. El período Vache quedó como una “cana al aire” en el currículo del artista. Para Picabia la situación era otra. La tradición del francés ,a diferencia del pintor belga, era el cambio. Camaleónico, sus períodos se sucedían con el mismo vértigo que le imponía a su vida. En los cuarenta se podría pensar que en la pintura ya lo había “hecho todo”. Podía esperarse de él algún ejercicio de síntesis, tal vez una regresión clasicista como las de Picasso o Bracque. En vez de eso comenzó a realizar una serie de obras en las que se valió de fotos de porno soft. El tratamiento en todas ellas combinaba un claroscuro vagamente barroco con cierta tosquedad y afán detallista propio de la pintura de autodidactas. En su conjunto, la serie abandonaba la genealogía modernista,

rechazando cualquier estilización que las hubiera vuelto “creativas”, pero tampoco asumían el clasicismo de tantos ex-vanguardistas. Estaba lejos de Severini, Chirico o el propio Derain cuyos cuadros de la época invocaban los mismos valores que los artistas rechazaron fervorosamente en sus años de juventud. Picabia apeló a una historia por entero diferente; cartelones, ilustraciones de moda, fotografía porno y mal gusto fueron los referentes que le sirvieron para estructurar una genealogía en la que estas pinturas actúan como matriarcas de una tradición que ellas mismas inauguran.

Con la incorporación del absurdo -al interior del sistema realista que trabajaba- completé los ingredientes que compondrían el universo gráfico y pictórico de la muestra *Pintor de la Corte*. El conjunto rompía la homogeneidad que lo había caracterizado al principio e incorporaba un elemento de extrañeza de carácter surreal. Sin embargo seguí siendo fiel a la naturaleza del proyecto, entendido como crónica satírica de una clase social que ofrecía su imagen para consolidarse. Las absurdas distorsiones a las que comencé a someter a los modelos fotográficos se podrían entender como la reacción molesta y ociosa de los transeúntes que rayan fotos de celebridades en la vía pública. Hay, sin embargo, otros componentes a los que me gustaría referirme.

### **Por Unos Pelos Demás**

La estructura de las fotos sociales es bastante básica, casi siempre se trata de imágenes sacadas con el consentimiento de los modelos, por lo tanto miran a la cámara y buscan ofrecer “su mejor expresión”. Cuando no enfrentan directamente

el lente del fotógrafo, fingen naturalidad mirándose entre sí o a algún punto del lugar en el que se encuentran. Por lo general el plano de corte corresponde al conocido como medio, es decir, de la cintura hacia arriba, privilegiando una mayor exposición del rostro. La excepción la constituyen las fotografías centradas en el cuerpo y el look. Veremos imágenes de balnearios plagadas de jovencitas o cuarentonas deseables o galas donde señoras, de edad diversa y cirugías variadas, lucirán vestidos creados por algún diseñador local cuyo nombre aparece junto al de las damas en el pie de foto respectivo. Lo que es común a todos estos registros es la buena estampa y una serie de convenciones sobre vestuario que los fotografiados han seguido con acierto. Sin embargo, ante la monotonía de este paisaje social, me pregunté por la posibilidad de introducir una disrupción (ya señalé la operación realizada con una foto de Julita Astaburuaga). A partir de ese momento me pregunté por la posibilidad de incorporar otros accidentes. El primero pasó por el pelo. Producto del error, muchos dibujos eran desechados; se trataba de imágenes que realizaba directamente con tinta sobre papel. El riesgo de error era evidente y por más que los fallos pudieran ser utilizados en beneficio de la imagen, como un pie forzado, había ocasiones en que se hacía obligado desechar el resultado. En algún momento decidí convertir ese error en una imagen posible. Pasando el lápiz de manera desordenada sobre el accidente lo cubría con una densa maraña de rayas. El resultado me pareció curioso: por una parte semejaban un dibujo *tachista* y por otro una bolsa de pelo. No sé con precisión en qué momento comencé a convertir aquellos rostros que presentaban alguna imperfección gráfica en cabezas peludas. En vez de eliminar imágenes, comencé a cubrirlas de pelo. Al principio me parecía que lo que encerraba el pelo

tenía que ver casi exclusivamente con una desobediencia social. Los “Carapeluda” representaban una disidencia que alteraba el orden de la imagen pero no su lógica narrativa, puesto que todo el resto de los personajes actuaban igual. La repetición del gesto me obligó a prestarle más detención.

El pelo, extensión de la piel, es más que un simple apéndice. En forma de cabellera; como bigote, como patilla; atributo despreciable si sale por la nariz o arranca por las orejas; cualidad deseable si crece rubio y sedoso en la cabeza; seña viril si abunda en el pecho. Largo, corto, greñado, liso, crespo. El pelo es todo un órgano. En él se alojan lo sexual, lo social, lo etario. Síntoma estilístico y cultural, fantasía y delirio. La historia humana podría tejerse a partir de su estudio. Cortes de cabello y bigotes. Peinados, pelucas, tonsuras. Las culturas y las décadas pueden seguirse a través de un camino capilar. En el pelo se congregan nuestras dos condiciones, de un lado la natural y del otro la cultural. Un síntoma que concentra también, y no debiera sorprendernos, lo social como síntoma. El rubio al que se aspira como signo de clase, los cortes de pelo que señalan la adhesión a una tribu urbana o delatan de golpe condición social.

Los personajes cubiertos de pelo irrumpían en las escenas, como lo indeseable. Su presencia cumplía el rol de revelar aquella mancha que se oculta tras la construcción impecable del montaje social. Podían ser entendidos tanto como una forma de retorno de lo reprimido y por tanto en clave psicoanalítica, como en clave social. Marx y Freud en la misma masa capilar: ambos tenían barba. Los “carapeluda” con sus rostros de Hombre Lobo o Chewbacca serían invasores de otra clase social: amenaza lumpen, agresión proletaria. Sus rostros informes ocultarían revoluciones incubadas a punto de estallar o, al contrario, una



conciliación con esos temores. Desde esta óptica serían un equivalente humorístico y grotesco de aquellos personajes que en la literatura de comienzos de siglo ilustraban los temores de una burguesía cada vez más recelosa de sí misma. La idea del enemigo en casa ya estaba instalada desde -al menos- los años treinta. Pienso en la obra de Alberto Moravia, pero también -y décadas más tarde y también en Italia- en el Passolini de Teorema (1968). A diferencia de la belleza de su protagonista, suerte de ángel de la muerte con un poder de seducción ilimitado, los “carapeluda” más bien inspiran risa; no seducen, pero gustan. Son como el amigo “diferente” del que se suelen jactar algunos miembros “progresistas” de las clases más altas. Sé que puede parecer contradictorio, pero creo que esa era justamente la naturaleza de esas apariciones. En ningún caso buscaba mensajes explícitos ni dirigir unívocamente la lectura del espectador en una dirección.

Los “Carapeluda” representaban una alteración no solo al interior de la lógica de la imagen, eran particularmente disruptivos también para mi sistema realista. Como ya señalé esto supuso ingresar a una práctica ya explorada por algunos artistas a mediados del s.XX. Como en esos casos, se trataba de reaccionar frente a modos que se ofrecían como imperativos. En mi caso obedeció a una crítica frente a un modelo de producción que imponía la voluntad programática por sobre el proceso de producción. Lo que descubrí con el simple gesto de rayar algunos rostros fue la idea de contravenir la planificación de la obra. Podía introducir desvíos que ampliaban el margen conceptual previsto. Esa introducción del azar, me permitió (aun a riesgo de resultar gratuito) ampliar no solo mi registro iconográfico, sino que también el gráfico y el pictórico.

Los “Carapeluda” supusieron entonces el ingreso a una esfera vagamente surrealista. Paulatinamente las imágenes se abrieron a un absurdo que suponía tanto una sátira como un desvío hacia cualquier forma más o menos evidente de realismo social. En ese sentido tales distorsiones, aberraciones si se quiere del modelo realista, tenían que ver con el deseo de encontrar un lenguaje pictórico en el que pudiera condensar elementos de la figuración y la abstracción, algo que en las manchas extensas de las cabelleras parecía resolverse de forma conciliadora. Abstracciones, finalmente, figurativas.

### **El Retrato**

Estas obras se inscriben en la tradición centenaria del retrato. Grupales o individuales, más que un juego narrativo-que lo tienen-los dibujos y pinturas de la serie son retratos en toda regla, como lo son sus modelos de referencia.

Quizás la mayor innovación para mi producción fue la adopción de figuras de gran escala y fondo neutro. La operación logró a mi juicio un notable efecto de singularización. Si en las fotos una serie de elementos anexos –“extras”, decorados, efectos lumínicos- distraían la concentración en los personajes centrales, su magnificación y “limpieza” producían un curioso efecto de monumentalidad. Una de las piezas más logradas representa a un joven de anteojos oscuros, barba candado y uñas negras [lámina 10]. Parece encarnar el lugar común de lo gay: una cultura asentada en partes iguales en su reivindicación sexual y su definición de grupo cultural avanzado. Desde fines de los 90 ha ido asentándose una cultura gay, casi una escena, que ha barrido con todos los prejuicios instalados por nuestra cultura homofóbica. El humor de los

ochenta tuvo en la figura del “colisa” uno de sus objetos privilegiados de mofa. Personajes televisivos como “Alfonsito” con sus modos amanerados y su vestuario pretensioso hacían público el mundo homosexual, desde la parodia. La representatividad de este grupo era asumida por heterosexuales que solo repetían caricaturas estereotipadas. Sin embargo, la apertura mundial hacia la comunidad homosexual llegó también en nuestro país. Uno de sus resultados fue instalar de manera explícita la homosexualidad, como opción, y al homosexual como una persona válida. A partir de entonces decenas de figuras han hecho pública su homosexualidad y de paso instalado un ser homosexual cada vez más amplio y visible, más allá del reducto. La socialización de lo gay, supuso entonces, una nueva forma de figuración y una renovación en la escena social local. Porque ya a fines de la década 90 la cultura gay se ganaba su espacio a costa de su manifiesta sofisticación cultural. La discriminación, que los forzaba a viajar, los convertía también en cosmopolitas cargados de novedades, en un país achatado por su provincianismo. En ese escenario los gay adquirieron un peso específico en el mundillo social. Lo que no pudieron las defensas políticas de la diferencia lo lograron las manifestaciones ostentosas del “gusto” y la contemporaneidad. Diseño, moda y música electrónica, fueron el “pan, casa y trabajo” de una comunidad que ganó su espacio saliendo del closet y exagerando ciertas virtudes de clase. Una revolución burguesa en toda regla. Porque lo que surgió fue la presencia de una casta gay, lejos de las maneras y el origen popular. Ahora aparecían figuras comprometidas con el abc<sup>1</sup>, figuras cuya sexualidad se volvía discurso y que hacían de la página social un espacio de validación. Un espacio del que no quedaban excluidas la ironía y la provocación.

Sin duda mi retrato, no es la síntesis conceptual de lo que acabo de señalar, pero se aloja en esa reflexión. El joven de la imagen, no aparecía identificado en la revista, y figuraba como una encarnación de las nuevas tendencias. El fotógrafo lo captó en plan cazador de estilos y yo le asigné un espacio particular dentro y fuera del cuadro, un óleo sobre papel de 110 x 77. En el cuadro se convierte en figura central y nada más que su presencia ocupa la superficie. En la exposición figuraba junto a un reconocido *socialité* gay: Hugo Grisanti [lámina 12].

Un procedimiento similar desarrollé en un retrato doble, se trataba del director ejecutivo de la revista Cosas: Matías Pfinsthorn [lámina 11]. Lejos de interesarme la situación específica del personaje, su imagen me pareció una síntesis notable de mi investigación. Hombre maduro y seguro de sí, fue captado en un evento de la propia revista: un torneo de golf. Cargando en brazos a su hijo, Pfinsthorn mira al espectador tras unos modernos anteojos oscuros. Demasiado aerodinámicos para su cara ancha y obesa. El niño es rubio -y se puede presumir- hijo de una mujer harto más joven que el padre, y guapa si la genética no es engañosa. Lo carga, entonces, como un trofeo, o eso parece. Una prueba darwinista de su triunfo; un macho que ha logrado reproducirse con una hembra apetecible.

Pictóricamente me propuse acentuar la limpieza del color y aprovechar de captar la “luz californiana” que animaba la foto. Como entre Hockney y Katz, dos maestros de la pintura de tema burgués.

Acentué el rosado de la piel y aproveché el color de la polera, un verde turquesa ligeramente rebajado por el blanco. El resultado rebosa un optimismo total, para mí es una suerte de apoteosis moderna, como si la foto y la intervención pictórica

sintetizaran un momento estelarizable. El retrato en su función más tradicional: perpetuar para la posteridad una presencia. Éxito por siempre.

## **La Caricatura**

Los procedimientos que he descrito se aproximan, conceptualmente al menos, a la caricatura. Este género ha sido practicado desde la antigüedad y conocemos algunos ejemplos notables realizados por figuras tan serias como Erasmo de Rotterdam o Leonardo. El último resulta particularmente interesante, las suyas fueron incursiones casi antropológicas para recopilar rostros cuya fisonomía rompía cualquier canon posible. Porque la mirada caricaturesca supone un diálogo entre lo que vemos y lo que sabemos. Es obvio, conocemos a un personaje, hemos asimilado su imagen y la caricatura nos ofrece un símil en el que todo lo que sabemos queda grotescamente alterado. A veces es un puro ejercicio plástico o formal. En otros el caricaturista se afana en el sujeto. No solo en cómo se ve, también en la identidad que proyecta. En el pasado fue la especialidad de Daumier, hoy lo es de nombres como Philip Burke o Hermenegildo Sábat.

El caricaturista no solo deforma, más bien retrata por la vía de la exageración. En el caso de mi trabajo el factor caricaturesco está determinado por tres aspectos. El primero es de carácter plástico y pasa por una combinación de materia y color. En el caso de las imágenes en pastel el color aparece aplicado a través de un sinnúmero de golpes de color densos. Lo reducido de la superficie, sumado a la elección de los sujetos hace de estas piezas un ejemplo grotesco de retrato, próximo al espíritu de la caricatura. El color acentuado hace otro tanto. Lo anterior

se complemente con un elemento que es menos evidente, pero no por ello menos significativo, me refiero a la reiteración, estas unas al lado de las otras las imágenes de estas celebridades del minuto adquieren un evidente sentido irónico. Para el espectador se vuelve evidente que no hay un interés “auténtico” en los personajes, la única razón para retratarlos sería -sin duda-la burla. O la parodia.

### **Cuestiones de Montaje**

La serie de obras que finalmente expuse, bajo el título de *Pintor de la Corte*, tenían como característica común su localismo y su poca autonomía individual. Por sí solas, estas imágenes se sostenían difícilmente, particularmente aquellas en las que el registro era más fiel a la fotografía. La serie funcionaba como tal, como una obra en la que sus partes por separado tenían un rendimiento precario o dudoso, por lo tanto el montaje era parte esencial de la obra. Desde un principio concebí que el montaje tenía que dar cuenta del origen de las imágenes, no parecía coherente reproducir el modelo expositivo tradicional con su sucesión - más o menos simétrica-de cuadros sobre el muro. Preferí en cambio recrear la densidad gráfica de una revista y particularmente la diagramación de sus páginas. En los salones decimonónicos los cuadros se agrupaban amontonadamente. Se trataba de una promiscuidad obligada por la numerosa concurrencia de obras y de artistas. El asunto se resolvía con los marcos. Críticos y público común compartían la convicción en torno a la función del marco. Con sus volúmenes profusamente decorados el marco lograba crear un espacio para la contemplación, no importaba si a su lado había otras obras ahogándolo. El dorado

de las molduras parecía asegurar la pequeña dosis aurática, que el hacinamiento les negaba. El desarrollo del modernismo impuso el cubo blanco y un espacio considerable entre las obras. La visión debía concentrarse incontaminada en cada una de las piezas expuestas. Nuevamente la autonomía era el principio rector<sup>40</sup>. Aunque este principio mantiene su vigencia, muchos proyectos expositivos que se mantienen en el ámbito de la representación contemplan, por el contrario, la aglomeración de las imágenes. En *Pintor de la Corte* me sumé a esa familia; cuadros y dibujos estaban separados por escasos centímetros, dos o más filas de imágenes reunidas en los muros; columnas dispuestas en la galería, como en una publicación ilustrada. Las imágenes salían de revistas y se agrupaban en el muro de una manera similar al de sus orígenes. Proponía entonces una lectura que no se ajustaba al modelo de la pieza única, ofreciendo , en cambio, una pieza resuelta a partir del modelo exhibitivo. Los fragmentos se volvían comprensibles en la medida que se asociaban con otros similares. Su sentido se lograba en tanto reprodujeran, con otros medios claro, el sistema expositivo de las páginas de vida social, que no es otro que el del álbum. La propuesta puede entenderse dentro de la lógica de la instalación, porque los cuadros y dibujos se constituyen como una imagen completa dentro del espacio, y es este como imagen, lo que constituye una obra en sí misma. Las partes pueden leerse individualmente, pero solo se entienden, como la propuesta que son, al interior del sistema al que pertenecen.

---

<sup>40</sup> Una excepción notable la constituyen los montajes de Malevich y posteriormente de los constructivistas. Los cuadros y objetos escultóricos eran tratados como constelaciones, anticipando en décadas el montaje contemporáneo.

## Conclusiones

Aunque no previsto inicialmente en el proyecto, la exposición contó con una más que singular aparición en la prensa. Logré conseguir un reportaje en la revista Cosas, foto del artista incluida [lámina 20] . Creo que esta aparición -que podría parecer anecdótica- cerró el ciclo de esta producción, aun cuando después realizara otra muestra en la que recogía algunos de los aspectos ya explorados.

Al insertar este proyecto en la revista Cosas logré que las imágenes volvieran a su lugar de origen. La operación supuso insertar un gesto irónico respecto al mundo que la revista construye y sostiene. Sin embargo estaba lejos de suponer que aquello constituía una especie de triunfo político. Para la revista era una afirmación de su alcance el saber que un artista se nutría con el material salido de sus páginas. La ironía de mi gesto, seguramente no se les escapó, pero como ocurre en todos estos medios la crítica de operadores menores, como un artista exponiendo en una galería céntrica, tiene nula importancia.

La curiosidad de la situación me llevó a reafirmar mi desconfianza frente a operaciones que como la mía, pretenden gestos “desestabilizadores”. En realidad si la exposición y ese período de mi obra tienen algún sentido se debió más bien a la posibilidad de exorcizar ciertos demonios personales y más especialmente trabajar con algunos recursos plásticos que nutrieron más tarde mi propia obra.

Vistas con distancia, las obras de *Pintor de la Corte* y todos los trabajos que realicé pensando en las páginas de vida social y en los sujetos que las protagonizan, representan un peldaño en mi constitución como sujeto. Esa es una razón más que suficiente para mirarlas con afecto. Tal vez no sea suficiente a la



hora de evaluarlas como arte, pero creo que en ellas y en los malestares contenidos en su realización encontré algunos asuntos que aún hoy me parecen válidos.

La exposición me permitió cristalizar algunos aspectos que estaban presentes en mi obra anterior, quizás de una manera metodológicamente más explícita. La relación con lo social a partir del material impreso y su estudio y clasificación caracterizaron este período. La idea subyacente a todas las obras es simple, la sociedad se representa a sí misma y lo hace bajo unos estándares que no hacen más que repetirse. Cualquier idea de singularidad es un tanto ilusoria -como en una lección de entomología- las personas no son más que ejemplares de unas especies que aparecen de modo transparente en ese insectario que son las páginas sociales. Por lo demás, nadie desea tampoco ser tan singular, al contrario, tan solo diferenciarse lo suficiente para marcar identidad pero en el punto justo de mantenerse dentro de su especie. *Pintor de la Corte* hacía evidente aquello que la pintura narrativa, de la que tanto gusté, tendía a disolver, y es el hecho de ser modelados por nuestro entorno social, mucho más que por nuestra conciencia.

El método desarrollado en *Pintor de la Corte* me permitió establecer una relación con las imágenes y con los elementos plásticos y narrativos de un cuadro figurativo. La ordenación de un archivo, su manejo como instancia conceptual y problemática se instalaron con fuerza en mi obra desde entonces y si bien hoy puedo cuestionar la primacía de una estructura previa tan rígida es indudable que aún se mantiene como un modelo de referencia.



Lámina 1. Jean Auguste Dominique Ingres, La Familia Stamaty, Lápiz s/papel, 1818

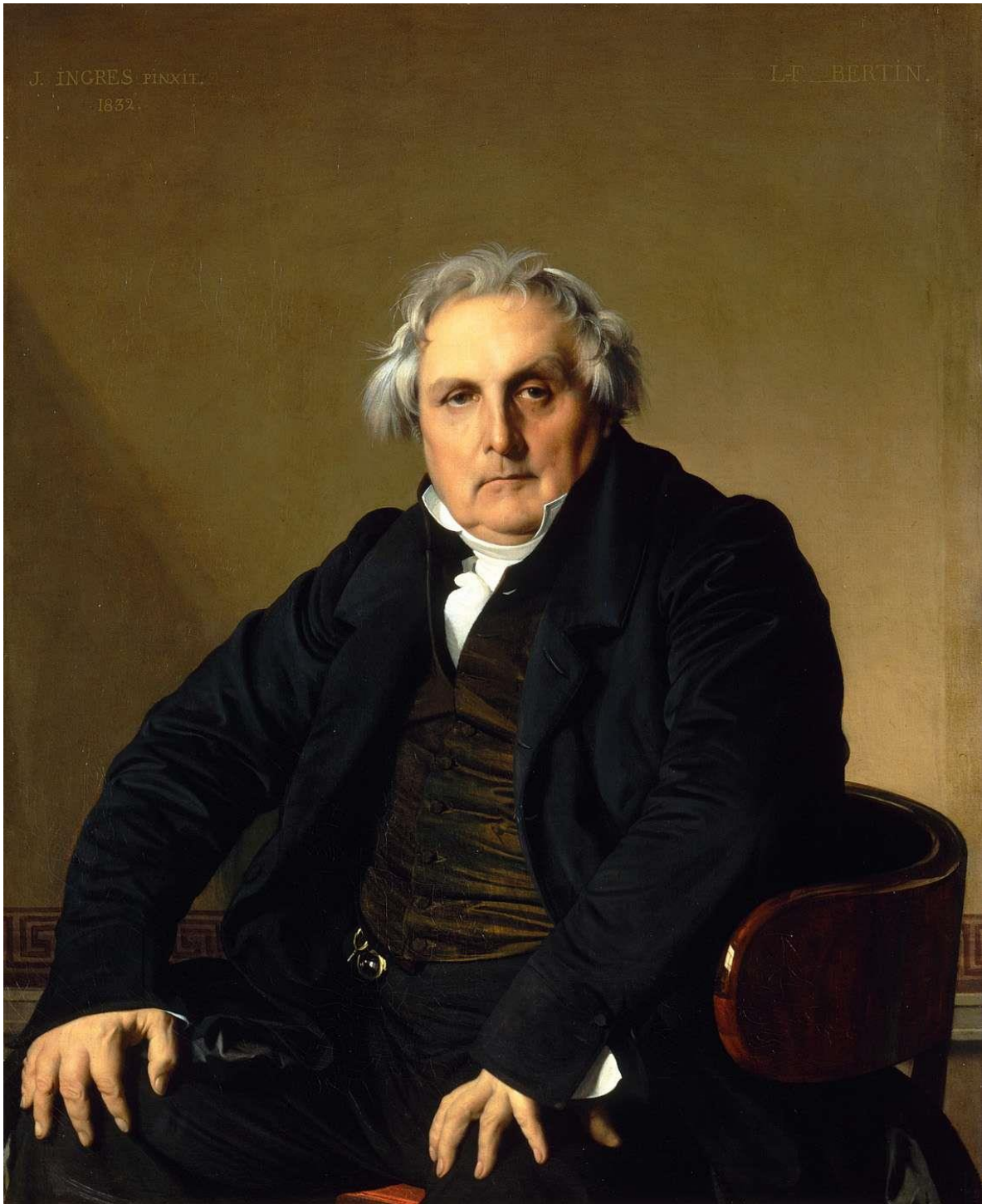


Lámina 2. Jean Auguste Dominique Ingres, Monsieur Bertin, 1832, Óleo s/tela, 116x96 cms, Museo del Louvre



Lámina 3. Theodore Géricault, Retrato de un Artista en Su Estudio, 1818-19, Óleo s/tela, 147x114 cms, Museo del Louvre



Lámina 4. Ben Shahn, fotografía



Lámina 5. Ben Shahn, Handball, 1939, gouache s/cartón, 57.8 x 79.4 cms, MOMA, New York

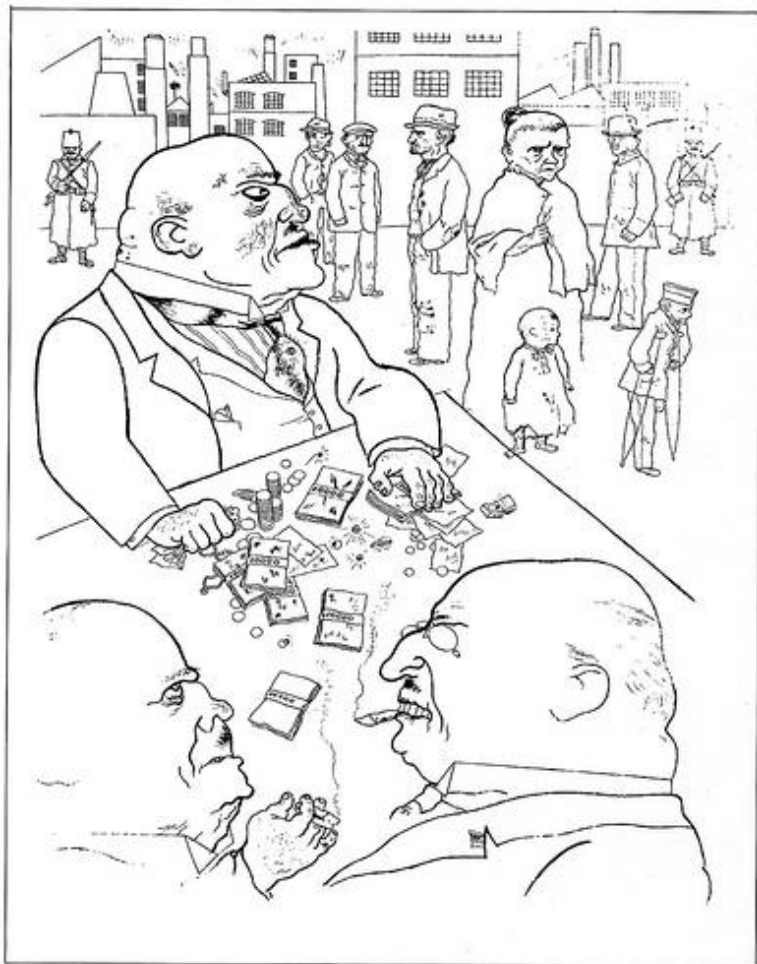


Lámina 6. George Grosz, Sapos de la Propiedad



Lámina 7. George Grosz, Hormigas, fotolitografía



Lámina 8. San Alfonso del Mar, 37,5 x 54,5, pastel s/papel



Lámina 9. Gala, 37,5 x 54,5, pastel s/papel



Lámina 10, Sparklig People, 110 x 77, óleo s/papel





Lámina 11. Padre e hijo, 110 x 77, óleo y pastel s/papel



Lámina 12,.Vivienda y Decoración, 110 x 77, óleo y pastel s/papel



Lámina 13, Estilista, 110 x 77, óleo y pastel s/papel



Lámina 14, Diseñador, 110 x 77, óleo y pastel s/papel



Lámina 15, Caburgua, dibujo



Lámina 16, Cocktail, dibujo



Lámina 17, Cocktail, dibujo



Lámina 16, Cocktail, dibujo





Lámina 17, Zapallar, dibujo



Lámina 18, Portada del tríptico de Pintor de la Corte

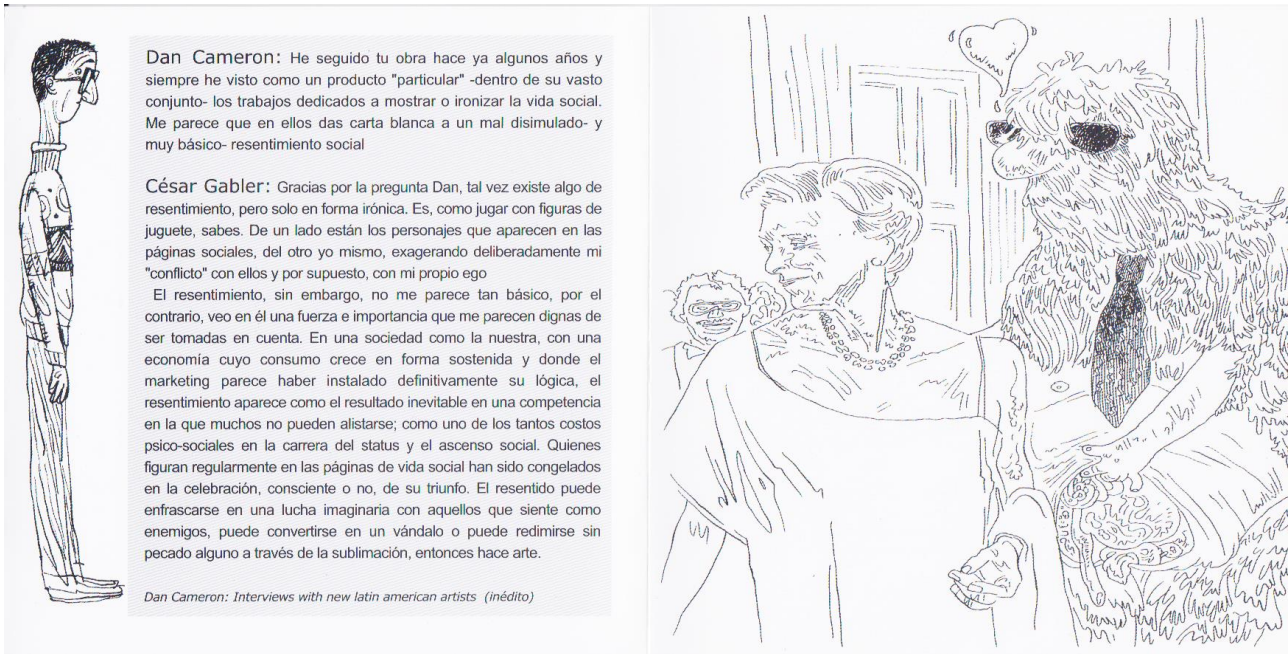


Lámina 19, Páginas interiores del tríptico



**CESAR GABLER**

## La otra mirada de la vida social

A todo tamaño y color, este "Pintor de la Corte" retrató a varios personajes de la vida social –en una serie de cuadros– sin que los propios modelos lo sospecharan. Para él, esta exposición es una radiografía de la sociedad chilena, con la que, asegura, no pretende reírse de nadie.

**m**ary Rose Mac-Gill, un diseñador afamado o rostros que acostumbramos ver en variados eventos, vacaciones o fiestas. Esos son los personajes que este pintor de 34 años eligió como modelos para mostrar en su obra. Ellos no lo saben, pero estarán en la exposición de este artista que estudio arte en la Universidad Católica y luego realizó un magister en artes visuales en la Universidad de Chile. En su muestra "Pintor de la Corte", César Gabler intenta retratar a "nuestra nobleza", como él la llama, tomando como



referente las fotos de las páginas sociales.

"Los pintores de la corte registraban la presencia de los monarcas y de la nobleza. En mi caso he elegido deliberadamente representar a gente que tiene vínculos con el poder", explica el artista mientras recorre su departamento, en Luis Thayer Ojeda, y muestra parte de lo que será la exposición. Así, los protagonistas de su obra, acostumbrados a aparecer en las páginas sociales, ahora podrán verse retratados en cuadros que emulan a estas famosas secciones de revistas y que en la sala también estarán dispuestos en este formato, aunque por el momento lo hacen sobre el parqué, a falta de muros libres en la casa del pintor. Una osada apuesta que recuerda a Andy Warhol y sus series de Marilyn Monroe.

–¿Cómo nace la idea de pintar las fotos de las páginas sociales?

–Siempre he trabajado con figura humana. Antes también usé fotografías, pero nostálgicas. Lo que estaba buscando era retratar un estado social chileno emergente de los '90 para adelante. En vez de usar imágenes actuales, sacaba personajes de la revista "Estadio" y los combinaba con imágenes de "Life". Hacía el paralelo entre el Estados Unidos de la era de Eisen-

## Bibliografía

- BAUDRILLARD, JEAN. 1991. *Crítica de la economía política del signo*. 9<sup>a</sup> ed. México D.F., Siglo veintiuno Editores. 263p.
- BAUDRILLARD, JEAN. 2003. *El sistema de los objetos*. 17<sup>a</sup> ed. México D.F., Siglo veintiuno Editores. 229p.
- BENJAMIN, WALTER. 1972. *Poesía y capitalismo*. Madrid, Taurus. 192p.
- BERMAN, MARSHALL. 1998. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. 10<sup>a</sup> ed. México D.F., Siglo veintiuno Editores. 386p.
- CAILLOIS, ROGER. 1958. *Teoría de los Juegos*. Barcelona, Editorial Seix Barral. 195p.
- CROW, THOMAS. 2001. *El esplendor de los sesenta*. Madrid, Ediciones Akal. 192p.
- DE MICHELI, MARIO. 1999. *Las vanguardias artísticas del s. XX*. Madrid, Alianza Editorial. 368p.
- DORFMAN, ARIEL y MATTELART, ARMAND. 1972. *Para leer al pato Donald*. 2<sup>a</sup> ed. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores. 164p.
- ECO, UMBERTO. 1968. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Editorial Lumen.
- GREENBERG, CLEMENT. 2006. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela. 127p.
- HAUSER, ARNOLD. 1998. *Historia social del arte y la literatura*. Madrid, Editorial Debate. Vols. 1 y 2.
- HENDRICKSON, JANIS. 1989. *Lichtenstein*. Colonia, Taschen. 96p.
- HONNEF, KLAUS. 1994. *Warhol*. Colonia, Taschen. 96p.

JAMESON, FREDERIC. 1995. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Ediciones Paidós. 121p.

KANT, IMMANUEL. 1982. *Lo bello y lo sublime y La paz perpetua*. Madrid, Espasa-Calpe. 159p.

*LA MODERNIDAD y lo moderno: La pintura francesa en el siglo XIX*. 1998. Por Francis Frascina "et al". Madrid, Editorial Akal. 303p.

LIPOVETSKY, GILLES. 1993. *El Imperio de lo Efímero*. 3ª ed. Barcelona, Editorial Anagrama. 325p.

LIPOVETSKY, GILLES. 2000. *El Crepúsculo del Deber*. 5ª ed. Barcelona, Editorial Anagrama. 287p.

LIPOVETSKY, GILLES. 2003. *La Era del Vacío*. Barcelona, Editorial Anagrama. 224p.

MARX, KARL. 1983. *El Manifiesto Comunista*. Madrid, Editorial Sarpe. 247p.

MOULIAN, TOMÁS. 1997. *Chile Actual: Anatomía de un Mito*. 9ª ed. Santiago de Chile, Lom-Arcis. 386p.

MUSEO NACIONAL REINA SOFÍA. 1992. *Arte Pop*. Madrid, Electa. 346p.

OSTERWOLD, TILMAN. 1992. *Pop Art*. Colonia, Taschen. 240p.

PICAZO, GLORIA y RIBALTA, JORGE (eds.). 2003. *Indiferencia y singularidad*. Barcelona, Gustavo Gili. 287p.

POLIZZOTTI, MARK. 2009. *Revolución de la mente: La vida de André Breton*. México D.F., Turner-Fondo de Cultura Económica. 691p.

*PRIMITIVISMO, Cubismo y Abstracción: Los primeros años del siglo XX*. 1998. Por Charles Harrison "et al". Madrid, Editorial Akal. 275p.

SUBIRATS, EDUARDO. *El Reino de la Belleza*. 2003. México D.F., Cátedra Alfonso Reyes-Fondo de Cultura Económica. 110p.