

Ensayos de arte contemporáneo

Ricardo Loebell

Universidad de Playa Ancha
loebell2000@yahoo.es

El arte contemporáneo se aprecia en estos ensayos que abordan dibujo, pintura, escultura, instalación, intervención de espacio, video, videoperformance y fotografía desde diferentes enfoques. En la simulación las artistas **Laila Havilio**, **Laura Quezada** y **Coté Santana Frigerio** proponen mimetizar la gestación estética con elementos de la naturaleza, mostrando su apropiación y desplazamiento, a la vez que la ponen de relieve en sus obras. Otro enfoque es de **Valentina Serrati**, **Ariel Quiroz** y **Fernando Aceña**, en el quiebre de la noción de una subjetividad homogénea en representaciones heterogéneas y fractales que reflejan una (id)entidad compleja del hombre contemporáneo. En tres tipos de una desaparición se pueden comprender las obras de **Luis Prato** desde el cuerpo humano, **Lorena Zilleruelo** desde el cuerpo del libro y en **Andrea Jösch** y **César Scotti** en la identidad incógnita del individuo en el hallazgo del registro fotográfico. En citas y operaciones foto- y cinematográficas, pictóricas y geométricas abordan las obras de **Andrea Goic**, **Andrés Díaz**, **Félix Lazo** y **Matilde Pérez**. Finalmente deslinda con intervenciones espaciotemporales, **Rodrigo Zamora**, el grupo de **Mariella Tobar**, **Yonny Torres**, **José Pablo Moraga** y **Manuel Lagos** en su genuina crítica a la formación de arte y **Ángela Ramírez** responde desde la escultura e intervención de espacios públicos a las aporías estético-políticas, en cuanto al arte y el patrimonio en búsqueda de un nuevo horizonte.

SIMULACIÓN DE LA NATURALEZA

Una pluma... tan sólo huella de una caída¹

Frazer narra en su estudio sobre magia y religión, como los hechiceros fineses solían venderles viento a los marinos detenidos en el puerto por la calma. El viento estaba encerrado en tres nudos; si deshacían el primero, se levantaba un viento moderado; si soltaban el segundo, un ventarrón, y si aflojaban el tercer nudo, se desataba un huracán.

En la Odisea, Ulises recibe los soplos en un odre de Eolo, el señor de todos los vientos, que habitaba en una isla flotante rodeada de una muralla de bronce, sobre una nube, en que tenía encerrado a los vientos en una cavidad nubífera celestial.

Una pluma sola o en grupos simbolizaría el viento; pues los animales cubiertos de plumas evocan el aire. Como principio y esencia de todas las cosas, éste se asocia al hálito vital y al espacio atmosférico; de hecho, en Oriente se afirma que morir no es otra cosa que olvidar de respirar. Las plumas aún simbolizan la fe y la contemplación.

En el intersticio entre una visión contemplativa y otra utilitaria se articula la obra de Laila Havilio, alegorizando de cierto modo estas líneas que preceden de la antropología clásica. Su intervención plumífera da lugar a una reflexión sobre la ilimitada relación lucrativa con la naturaleza. Crea un espacio estético para definir de una perspectiva diferente, la idea de rentabilidad en el inusitado procesamiento subrepticio de alimentos -específicamente aquí el del ave de corral-, su manipulación, hibridación, clonación, incluso abarcando el empleo de rayos gama en los alimentos de supermercados, a juicio de proteger al consumidor extendiendo la fecha



Laila Havilio.
Testimonio, 2006.
Instalación, plumas
de ganso (4 x 3 m).

¹ "Testimonio", Instalación de Laila Havilio, Galería Municipal de Arte - Plaza Aníbal Pinto, Temuco, 22.11-5.12. 2006.

de su vencimiento. Todo esto en su marcado afán optimizador de tiempo y recursos, parecieran derivar en una paulatina degeneración de la naturaleza, por decir, lo humano y el entorno suyo.

Desde un punto de vista ético, se destruye lo que se desconoce. Más allá de lo analizable, la vida, en su factores determinantes, planteados fuera de las observaciones científicas, sigue siendo el inexplicable fenómeno que pareciera ser tan sólo ahí demostrable, en su aparente destructibilidad material. Casi se confunde el conocimiento inacabado de la humanidad con la mera descripción de su indolencia, cuando al producir un “cortocircuito” en la cadena alimenticia, alimentando al animal vivo -valga el pleonasma- con sus propias *plumas*, despojos de reses muertas y desechos, se enfrenta a la humanidad con amenazas de enfermedades como la gripe aviar o fiebre aftosa (“síndrome de vaca loca”, que al presentarse en humanos se denomina como “síndrome de Creutzfeldt-Jakob”).

Se cree por otra parte que estas transgresiones debieran afectar tan sólo el ámbito alimenticio, sin embargo, se observa que éstas reestructuran y reescriben la interacción ética y permean a través del aire, dejando marcas en todo lo creado.

Pienso en Atom Egoyan, cuando artistas asumen el papel de la biología y antropología contemporánea, al describir desde sus obras, en un amplio contexto de reflexiones sistémicas, transferencias de los efectos epidemiológicos e incestuosos al campo de interacción política y psicosocial.

Plantearse la antropofagia como alegoría del proceso, es replantearse la situación de producción bajo el stress del hacinamiento en que las aves se devoran entre sí mismas, para alimentarnos de su carne, aniquilándonos “con sus reses” mediante las últimas epidemias.

La artista señala, que en esencia, esta belleza de plumas dispuestas, forma y textura combinadas, sirve al escenario blanco, inmaculado, limpio y etéreo. Una estética sensible es quizás así la gélida expresión del horror. Plumas como símbolo de lo incorpóreo, vestigio y paradójica levedad serán sólo trofeos de un tiempo en el cual teníamos nexos con la vida.

Espinela²

*Un alfiler en la tina de baño
pudo ser un poema
o un suicidio silencioso
o una escultura desmedida
una raya...*

RICARDO LOEBELL

La obra de Laura Quezada expresa una forma de desandar la historia. Para eso ella asciende a través de la experiencia sensorial que la relaciona con la naturaleza. De la profundidad de la mirada activa, su quehacer escultórico es un desplazamiento consciente en el proceso de la percepción óptica y sobre todo háptica de su producción artística. Esto es el resultado de una investigación estética que enfoca la naturaleza en un sitio paralelo o complementario a la investigación científica.

Esta forma de iniciar una obra estableciendo una relación mimética con las plantas, repara de cierto modo en la mirada convencional que se tiene de ellas. Al engendrar un símil del elemento observado en otra materialidad y densidad, se realiza un contraste que se define en un contrapunto con la experiencia efectiva que se tiene de la naturaleza.

No es otra cosa que buscar una mirada al paso del tiempo en un tiempo inconmensurable, más allá del tiempo. Pues la obra se hace cargo de la eternidad hasta que se funde, momento que ningún elemento de la naturaleza -que aquí asiste como modelo- ha de presentir.



Laura Quezada.
Ojo de aguja, 2006.
Escultura, acero
inoxidable y tallado
madera raulí
(3 x 2,5 x 1,5 m).

² "Cactaria - El azar y la necesidad", Esculturas de Laura Quezada, Centro de Extensión Universidad Católica, Santiago, 18.7-16.8.2006.

En esta muestra la artista se concentra en las plantas dicotiledóneas, cuyas hojas se reducen a espinas y en cuyo interior, en su tejido vegetal celular que rellena los intersticios, almacenan agua y así pueden vivir en climas áridos y tórridos. A su vez ese mundo interno permanece casi imperceptible ante el espectador. El cacto no pareciera ser de este mundo. Quizás éste sea motivo incitante al proceso de estos cuerpos que realiza Laura Quezada.

En ello, aquel “erizado vegetal ardiente”, como lo versifica el propio Neruda³, suscita a recordar las observaciones en la antropología de Frazer. Ahí los indígenas huicholes de México -señala él- trataban como semidios a una variedad de cactus que produce al que la come una especie de éxtasis. Salud suerte y vida se lograban recogiendo el cacto, la calabaza del dios del fuego: considerando que el fuego puro no podía beneficiar al que era impuro, hombres y mujeres, no sólo permanecían castos todo ese tiempo, sino que también se debían purgar de sus pecadillos anteriores⁴.

Respecto a la relación entre biología y estética, Jacques Monod en su obra, *El azar y la necesidad*, afirma la diferencia radical que hay entre seres vivos y un artefacto. Este último debe su estructura macroscópica a la acción de fuerzas exteriores, de útiles que actúan sobre la materia para imponerle su forma. Sin embargo, el ser vivo desde el proceso morfogénico espontáneo y autónomo, reposa en las propiedades de reconocimiento estereoespecífico de las proteínas, de orden microscópico, antes de manifestarse en estructuras macroscópicas. Es decir, estamos ante dos formas del engendro: la naturaleza y el arte. “Es el cincel del escultor que arranca del mármol las formas de Afrodita; pero la diosa, no su imagen, nació de la espuma de las olas (fecundadas por el órgano sangrante de Urano) de donde su cuerpo creció de sí mismo, por sí mismo”⁵.

³ Pablo Neruda, “Oda al cactus de la costa”, en *Nuevas Odas Elementales, Obras Completas* - tomo II, Buenos Aires, Editorial Lo-sada, 1973.

⁴ James George Frazer, *La rama dorada - Magia y religión* (1890), México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

⁵ Jacques Monod, *El azar y la necesidad - Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna* (1970). Buenos Aires, Planeta, 1993.



Laura
Quezada.

Sin embargo, la artista se deja llevar de la mano del azaroso impulso de la naturaleza de los materiales, cuando se inspira en las sustancias que sobrenadan en el crisol del horno de fundición, decantándose por la estabilidad de su forma en una obra producida con la propia escoria. Dicha “cristalización” alegoriza la infatigable búsqueda de un mundo taxonomizado desde una mirada racionalista que supo clausurar el fenómeno desde su enigmática vitalidad. Se puede argüir que en mimesis a este proceso histórico se esculpe en la obra de Laura la mirada que fosiliza la naturaleza en un monumento de bronce. Esta reproducción de la forma se puede comprender como el proceso de coleccionismo en su sentido histórico científico.

Esta muestra cruza entonces el herbario del naturalista Carl von Linné, cuya labor científica en análisis y síntesis, que zigzaguea entre la escudriñada especificación y la generalización teórica del fenómeno, obtiene aquí una crítica respuesta en la escultura desde su silente relación mineral con la naturaleza articulada en la permanencia de su forma.

Hay una paradoja en el alcance entre Linné y la artista, si se piensa en que éste intenta preocuparse del número de las especies, que no significa a su vez una acumulación, si no que más bien exhorta a una reducción, es decir, a una exacta determinación del número de aquéllas. El coleccionista botánico descarta la planta en particular en la suma única de sus cualidades correspondientes. Él, más bien, la evalúa en un movimiento circular y reproductivo, en cuanto a equivalencia de otras plantas correspondientes al tablero taxonómico y universal de sus relaciones. En la filosofía botánica se confecciona la caracterización a partir de coincidencias que arrojan la mayoría de las especies, cuya estructura se puede definir como un *orden de las diferencias*, en que la historia de la naturaleza transcurre en un espacio de visibles variables simultáneas y asociadas, cuyas equivalencias estructurales arrojan un orden de las cosas visibles⁶.

La obra de Laura Quezada confronta el *tableau* de Linné en su inquietante profundidad. Yuxtapuestos, arte y naturaleza reflejan el camino de la humanidad y sus respectivas bifurcaciones. Próximo a lo inexplicable y a su enigmática dimensión que atrae, “tenemos el arte para no hundirnos en la verdad”, decía Nietzsche.

Al observar las superficies escabrosas de color aceitunado por la pátina, descubro que el realismo de esta obra se resiste a pensar en la naturaleza como algo que se pueda reducir íntegramente a conceptos científicistas o especulativos. Semejante a reflexiones de Goethe, la naturaleza aquí, es un organismo en el cual se desarrolla lo biológico-pujante; a veces incalculable para el hombre, ya que en ella son eternos, vida, devenir y movimiento; transformándose

⁶ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge [El orden de las cosas]*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1999.

incesantemente, sin detenerse un solo instante. Así él la describe sólida, a paso bien medido, con excepciones raras y leyes inmutables⁷.

De ahí surge una inquietante extrañeza a partir del doble del modelo vital. La presencia de la obra convoca la ausencia de la naturaleza, su desaparición debido a la mediatizada y distante mirada de la civilización. Por tanto la obra de arte se sostiene *en la última soledad de este mundo*⁸ como espina desprendida, inseparable de la melancolía.



Coté
Santana.

La obra de Coté Santana se hace cargo de dicha mediación entre el hombre y la naturaleza, cuando configura formas que reflejan dicha fauna traída al sur desde la última mitad del siglo XIX hasta mediados de 1900 por colonos europeos y norteamericanos.

El animal: una metáfora⁹

En un reciente estudio de Norbert Pfennig, leo como antes de la colonización del continente australiano por inmigrantes europeos, reinaban mamíferos hervíboros marsupiales del tipo de canguros. Éstos excretan un estiércol fibroso que nunca se acumula debido a una gran cantidad de escarabajos estercoleros que se encargan de enterrar su abono rigurosamente.

A la llegada de los colonos ingleses en el año 1788, vienen con ellos los primeros hervíboros ungulados a Australia. En casi 200 años creció el ganado vacuno a 30 millones de reses. Los escarabajos australianos no intervinieron el estiércol de ese ganado y éste al secarse fue agostando la tierra, produciendo parásitos que atacaron al ganado con diversas infecciones.

El desplazamiento intercontinental de fauna, flora y arbustiva fue siempre un proceso parcial que generó alteraciones por el descuido del equilibrio ecológico, pudiendo decantarse en una depredación del nuevo habitat.

⁷ Ricardo Loebell, "Fragmento de *La Naturaleza* de Goethe", Revista *Mapocho* N° 47, Santiago, Biblioteca Nacional, 2000.

⁸ Neruda, *op. cit.*

⁹ "La salida es por acá", Esculturas de Coté Santana, Museo Arte Contemporáneo, Traiguén, 5.1 - 5.2.2006.

Esto ocurre en el desplazamiento metafórico *llevando más allá (fero meta)* el sentido de los elementos concretos empleados para realizar la obra. Llevar más allá lo mundano y lo sensible significa traer más acá un mundo en que los animales se encontraban en el centro de la vida de y con cada hombre. Al margen de las transformaciones que pudieran darse en los medios de producción y en la organización social, los hombres dependían de los animales para el alimento, el trabajo, el transporte, el vestido.

La metáfora consiste en quebrar las asociaciones de uso común de los elementos concretos e instalarlos en otro contexto en el cual conquistan nueva vivacidad, al componer otro mundo. Al ser llevados más allá de su significado, acercan el *universo* que se encuentra allende los sentidos.

Hombre y animal, son, al mismo tiempo, parecidos y distintos. La falta de un lenguaje común, su silencio, siempre garantiza su distancia, su diferencia, su exclusión con respecto al hombre. Claude Lévi-Strauss señala como el animal tiene secretos que, a diferencia de los secretos que guardan las cuevas, las montañas y los mares, están específicamente dirigidos al hombre. El individuo refleja por medio del animal su forma de ser y el animal caracteriza de manera fabulosa a cada uno en su aspecto referente al hombre. Del paso de la naturaleza a la cultura, la antropología contempla al animal como mediador entre el hombre y su origen. El animal se sostuvo en ese sentido en un horizonte entre el mundo y su más allá, simbolizado por su adoración y en el sinnúmero de sacrificios a cargo del hombre desde su mítica condición.

El animal fue tratado por el hombre en la pintura de su inicio. Probablemente -asiente John Berger- el primer pigmento utilizado para pintar fue sangre animal. La primera metáfora también fue animal, esto se debía a que su relación esencial con el hombre era metafórica, revelando lo que los diferenciaba. Aquí se vislumbra el antropomorfismo como elemento fundamental en la relación de ambos y una expresión de su proximidad, en cuanto residuo del continuo uso de la metáfora animal. Desde el origen del lenguaje se constata el uso universal de signos animales para describir la experiencia del mundo.

El hombre se creía originariamente idéntico a todos sus semejantes y llegó a adquirir la capacidad para diferenciarse él mismo, al igual que distingue a los demás; aprendió, según Lévi-Strauss, a usar la diversidad de las especies como respaldo conceptual de la diferenciación social.

En el siglo XVII, en la ruptura que llegó con Descartes, se hizo una división absoluta entre cuerpo y alma, legando el cuerpo a las leyes de la mecánica, en que los animales como “no tenían alma” quedaban reducidos al modelo mecánico. Sin embargo, lo que el hombre ha de

hacer para trascender al animal y a lo que hay en él mismo de mecánico, y hacia lo que le conduce su peculiar espiritualidad, a menudo se convierte en angustia. El animal ha sido vaciado de experiencia y secretos, y esta nueva inocencia inventada, como sostiene Berger, empieza a provocar en el hombre cierta nostalgia. Pues él sitúa al animal en un pasado cada vez más lejano. Finalmente con la explotación comercial llevó prácticamente a la extinción de ciertas especies. En la ciudad el hombre se fue marginando del animal y el lugar del animal entraña una marginación forzada. Pensando junto al investigador en etiología Konrad Lorenz, entiendo que con su obra la artista busca y tal vez encontró el eslabón perdido entre los animales y el homo sapiens: *nosotros*

MODELOS DE UNA IDENTIDAD INQUIETANTE



Con Ver Gente¹⁰

En “MissTV” se pudo apreciar una disolución del límite racional entre el espectador y su registrador espectral, transformándose en un horizonte en que la figura del voyeur se devela como autoespectador remon-tándose al mítico *Narciso*.

Valentina Serrati.
Mírame, 2005.
Video.

En “Mírame”, obra de clima reflexivo, alternan imágenes de ambos géneros en un *split screen*, cuya transferencia alegoriza cierta impenetrabilidad y aparente incompatibilidad de la relación que requiere de una traducción arcaica.

Valentina Serrati muestra mediante una frontera visual entre ambos rostros, como cuyas miradas reflejan un sistema de comunicación, que no permite fundir ambos actores en una figura hermafrodita para contrarrestar la dicotomía entre el sujeto y su alteridad.

Puede haber un leve ‘roce visual’ del uno con el otro, pero esto se refleja como experiencia efímera sin consecuencias ni siquiera por un espacio para un intercambio semiológico entre ambos. Todo queda en espera de una ínfima turbulencia que desate el contacto contiguo como

¹⁰ “Mírame”, Video de Valentina Serrati, 7ª *Bienal de Video y Nuevos Medios de Santiago*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 18-27.11.2005.

una saeta dirigida por el satélite. Pensando en Bohm, esa mirada de Serrati tiende a averiguar aquello que retiene al hombre en su dirección actual. Aquí el espectador forma en complicidad con la artista el triángulo o el triángulo de una compilación uniendo ambas miradas lanzadas por naturaleza hacia el infinito.

Yo adivino el parpadeo...¹¹

El pestañeo no tan sólo permite que se limpie la córnea y se irriegen los párpados, si no que realiza un movimiento intermitente, mimetizando el acucioso zigzag de la mirada que recorre entre el rostro y el atril resolviéndose en retrato¹².

Aquí se alegoriza de cierta manera la relación dialógica¹³ entre el *tú* del rostro y el *yo* (en la obra) del artista. La contemplación en el espejo irrumpe en esta relación interrumpida generando un vuelco *especulativo*¹⁴ en el conocimiento de sí mismo.

Todo esto se sintetiza en una acción gráfica de dilatación y contracción de la palabra *autor•retrato*. Esta se dilata en sujeto•objeto para contraerse en una obra que refleja al propio artista. Además, entre los retratos del montaje se asoma la frase intersticial: *Éste soy yo*, en la tentativa de aquilatar al sujeto.

Que la subjetividad sea susceptible, asuma y sintetice la alteridad, incorporándola y haciéndola suya, eso se puede afirmar desde los conocidos trabajos de Cindy Sherman o Arnulf Rainer, que de cierto modo proponen reflexiones filosófico-existenciales de un modelo de trabajo, a partir de una noción de múltiples identidades. Esto corresponde a una serie de *ataques* a la persona y su imagen –pensando aun en Paco Knöllner– en una crisis de mimesis que marca una



Ariel Quiroz.
Este soy yo, 2005.
Instalación, 188
retratos tipo
boceto, pastel
sobre papel
(27,5 x 35 cm,
total: 2,45 x
10,725 m).

¹¹ "Autorretrato", Retratos de Ariel Quiroz, Espacio G, Valparaíso, 12.8.-3.9.2005.

¹² En un sentido figurado, *pestañear* es 'tener vida'.

¹³ Sobre la relación dialógica, véase diversos tratados, especialmente *Yo y tú* de Martin Buber.

¹⁴ Tal vez porque el ser humano es agua y el espejo la lleva en el mercurio detrás del cristal en su memoria azogada y dejó de serla.

transición de identidad(es) como se pudo apreciar en la década de los '80 del siglo pasado o pasado.

Ahora, detrás de la noción fractal del ser humano, surgida por la física cuántica y la psicología transpersonal, reconocida en la crisis del sujeto, corresponde más bien el desplazamiento del criterio (in)definible de *identidad* para llegar al horizonte inasible de una *entidad* humana.

En esta obra de autor•retratos se tiene que hacer cargo el artista de la historia de la subjetividad. Ésta puede partir de la paulatina emergencia del sujeto, dándole fin a la *especulación*, en la reivindicación de su 'clara y distinguida percepción' en el siglo XVII desde Descartes, para pasar a su emancipación en el enciclopedismo e iluminismo del siglo XVIII. Posteriormente 'avanza' por medio de su ingeniosa instrumentalización para el esperanzado 'progreso' en su agudización positivista del XIX y al cruce del siglo XX, para llegar a una subjetividad astillada en los espejismos de la (pos)modernidad, reflejada tal vez en las esquirlas del cuerpo en un atentado cien años después.



Rostros... nada más¹⁵

Sin un fondo oscuro la luz no se podría revelar

JAKOB BÖHME

La dialéctica de la fotografía sugiere una sombra, que más allá de ser originada por la luz, arrastre en un *po(u)rtraire* un punto de vista, como consideraba Joseph-Nicéphore Niépce en las primeras fotografías de 1826, en una imagen tomada del natural, desde la ventana de la finca del Gras en Chalon-sur-Saône.

A mediados de los '60, crece la comunidad de la fotografía. Es decir, que el aumento con los nuevos "pulsadores de máquinas fotográficas", constatan la importancia de la invención tecnológica para instantáneas en que se fijan recuerdos, relacionando la fotografía con una afinidad mnémica de un hobby o un pasatiempo. Pero la fotografía ya se había transformado en la



Fernando Aceña.
Registro visual de la
muestra, 2004.

¹⁵ "Retratos", Fotografías de Fernando Aceña, Centro Cultural de España, Santiago, junio 2004.

reorientación simbólica en el mundo de las experiencias en el siglo XIX, yendo de la mano con los diversos sectores de la cotidianeidad; ahí entrelazada e inseparable, casi transparente. Sin embargo, la fotografía viene a ser como fenómeno cultural de primer rango, recién a finales de la década del '60. El cambio surge, cuando se invierte aquella mirada fija en el mundo fotografiado por la mirada *hacia* la propia fotografía. Con ello giraba el interés del conocimiento en 180°. Ya no se hablaba de una comunidad fotográfica –como señala Rolf H. Krauss–, si no que de artistas y representantes de diversas ciencias filosóficas, de políticos e ideólogos, que con su propio instrumental hacían de la fotografía el objeto de sus investigaciones.

De aquí, por añadidura al coleccionismo desde 1880, adquiere la fotografía su carácter museal. No hay que olvidar de lo que se puede definir en el siglo XIX como *pintura a partir de la fotografía*, en que artistas utilizaban fotografías ajenas como estudios que les servían como modelo para sus cuadros. Ésta se hallaba en estos casos en la posteridad del esbozo de dibujo, como una *camera obscura* o *camera lucida*¹⁶. Ahora hay que decir, que este fenómeno es la primera incorporación directa de la fotografía en la confección de una obra de arte. Después de la liberación del arte de sus amarras de las miradas tradicionales, se convirtió la fotografía paulatinamente en la utilización de medios inusuales, como elemento para la creación artística. En la emancipación de la fotografía como medio artístico en la segunda década del siglo XX, surge un arte con la fotografía¹⁷. Aquí la obra de Aceña va a ser búsqueda e invención a partir de la recreación de la mirada de un rostro.

No sólo porque el mundo sea una tradición humana intersubjetiva, como sostiene Eugen Fink, es la fotografía realizada por Fernando Aceña una *reveladora* advertencia. Él *roe* (deriv. rostrum) ahí sigilosamente entre la porosidad de las imágenes en blanco y negro, en que se produce la vaporosidad de una atmósfera en búsqueda del universo del rostro en el estrecho camino obturado.

En la proximidad a la materialidad del cuerpo, logra sugerir lo encubierto en la superficie de la piel, al recoger marcas y texturas casi imperceptibles en micro-escala, que relacionan al ojo del espectador desde una intimidad con la instantánea de primer plano.

En su obra se evidencia el modo de ser de la pura presencia; casi en una mismidad del *ser ahí*. El rostro viene siendo una expresión indelegable como la propia muerte o la voz de la

¹⁶ Cfr. Rolf H. Krauss, *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*, Ostfildern, Cantz Verlag, 1998.

¹⁷ *Ibid.*

propia conciencia. El rostro del otro no es un tú –diría Emmanuel Lévinas– es asimétrico e irreversible y de cierto modo, se manifiesta sin manifestarse. El rostro irrumpe y se arraiga en el mundo¹⁸. Como huella preoriginal y *causada* por los demás, el rostro es un folio encarnado por responder.

La proximidad con el rostro como pre-esencia se relaciona con el infinito, no como un saber, sino más bien como un anhelo. *Anhelo* y no *necesidad*, ya que éste no puede (y no espera ser satisfecho), alimentándose, de cierto modo, de su propia hambre, en crecimiento con su satisfacción. En ese sentido el anhelo opera como un pensar que piensa más *de* o *que* lo que piensa. En esa estructura paradójica, pero no más paradójica que la presencia del infinito, en un acto finito como el rostro, emerge el relieve luminoso de la faz o *haz* del fondo oscuro en la fotografía de Aceña. En esta obra se troca el troquelado de la silueta clásica del siglo XVIII invirtiendo forma y fondo.

La fenomenología describe aquello que aparece. El acceso al rostro es de antemano de carácter ético. Cuando se ve y se pueden describir detalles, uno se dirige al otro como a un objeto; eso puede suceder en el escudriño o al poner atención en el color de los ojos, dejando de tener una relación social hacia el otro. La relación con el rostro puede ser dominada por la percepción, pero aquello que es lo específico del rostro, es a lo que no se debe reducir. Hay una cierta rectitud del rostro en su manifestación derecha e indefensa, mientras la piel de la cara es aquella que mayormente se mantiene desnuda.

El rostro es significado sin contexto. Éste, por el contrario, sostiene o tiene por sí sólo un sentido, por ello se puede decir que el rostro no se “ve” y no puede transformarse en un contenido tangible para nuestro pensamiento; es lo incontenible, guiándonos más allá de ello. El sentido del rostro permite, como correlativo de un saber, apartarse del ser¹⁹. En una geografía antropométrica el rostro se abstrae del cuerpo en un microcosmo; ahí, frente al lente, aquél se aleja a medida que nos acercamos, generándose leves deformaciones en el grabado de luz. En cuanto a dinámicos estudios fisonómicos, éstos ponen de relieve el rasgo particular desde la ínfima información epidérmica en su morfología natural e imperfecta.

Esto permite pensar en el filósofo neoplatónico Plotino, cuando habla en el siglo III de una visión del mundo a través de los ojos del interior que permiten comprender la esencia profunda de las cosas. La realidad natural directamente observada por nuestros sentidos no nos

¹⁸ Cfr. Emmanuel Lévinas, *Ethique et Infini*, Paris, Librairie Arthème Fayard et Radio-France, 1982.

¹⁹ *Ibid.*

conduce entonces al núcleo de las cosas. De acuerdo con esto, los verdaderos iconógrafos no representan la realidad exterior tal como es, sino la realidad espiritual que es la verdad por excelencia. De ahí resulta que este lenguaje simbólico escape totalmente al hombre carnal que está enteramente vuelto al confort personal y hacia las cosas naturales. Esto tiene gran importancia para la comprensión del arte conceptual cuya morfología de su “no-figuración” requiere una lectura desde su lenguaje simbólico.

En este estudio fotográfico se replantea el género del rostro desde la huella, lo que no es desfigurar o borrar en un disfraz de un estereotipo cultural. No se trata del fenómeno carnavalesco en que nadie actúa en función del *yo* sino del *otro*, como obsesión metamórfica del antifaz. Hay conciencia en que el rostro es vulnerable por no ser descaro o desfachatez. Éste integra al mundo en su doble vertiente genérica; es delirio de separación y reencuentro de ambos sexos, como recuerda el elocuente Aristófanes: el ser, separado de su mitad, -¿no se ama el propio reflejo, aquello que se ha inventado?-, muere de amor y vuelve a renacer²⁰, *tal vez en su sexo opuesto*: La creación implica la condición de hombre (andro) y mujer (gyne) de la divinidad. En hebreo *Elohim* (nombre de Dios) combina femenino singular *Eloh* y masculino plural *im*²¹. El rostro en la memoria de su cuerpo (que en los primeros tres meses se desarrolla entre ambos) anhela la superación de la polaridad. La fotografía corresponde a aquel tipo de objetos estratificados (o historizados), de los cuales no es posible separar partes sin deteriorarlos, como una hoja de ventana y el paisaje. Ésta se comprende en un dualismo tangible pero no perceptible²². Las pupilas en su cautiverio andrógino esperan en suspenso que el tiempo detenido las fraccione en máscaras recortadas contra el fondo oscuro. Así expuestas en fractales transparentes, cuyas barbas del retrato que oscilan como espectros cercenados entre fisuras, cuestionan identidades e interactúan con el tiempo arcaico de la fotometría, simultáneo en su transfiguración desde la mirada de perfil.

²⁰ Cfr. Platón, *El banquete*, en Estrella de Diego, *El andrógino sexuado*, Madrid, Visor, 1992, pág. 23 y ss.

²¹ Cfr. A. G. Kaplan, *Psychology and Sexroles: an Androgynous Perspective*, Boston, 1980, en *ibid*.

²² Cfr. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980.

Campo de flores²³

Luis Prato.
Registro visual de la
muestra, 2007.

Esto se puede comprender como un gesto inconsciente de indolencia. Sin embargo, haber llevado *más allá* lo sensible y mundano, que aquí significa la cubierta de mármol grabada con nombres de los ausentes, quiere decir como metaforización, traer *más acá* al “otro mundo”, por medio de aquella Nada que implica la desaparición semiológica de los desaparecidos.

La orden y la necesidad de su retiro provino de una modificación del listado de nombres de detenidos desaparecidos. Involuntariamente, esto opera con la memoria de un cuerpo social que aún busca un lenguaje para resarcir desde distintas esferas y propuestas su doloroso pasado.

Las placas al momento de ser sacadas, cedieron en su morfología a un estado de composición amorfa. Ahí se trizó la palabra, las letras cayeron en fragmentos y abandonaron sus nombres.

²³ “Memoria de Piedra”, Esculturas de Luis Prato, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 23.11.2006-17.1.2007.

*Llamo a la puerta de una piedra.
-Soy yo, déjame entrar.
No puedo esperar mil siglos
para estar entre tus paredes.*

WISLAWA SZYMBORSKA

Si recorremos la historia de la humanidad, desde los remotos tiempos del Faraón, nos encontramos con un sinnúmero de personas, que por ser y pensar de manera diferente, han sido subyugadas a arrastrar pesadas piedras desde la cantera para construir el monumento de su exterminio. Ahora sobre sus cuerpos inertes gravitan piedras...

La obra de Luis Prato surge a partir de la extracción de las placas de mármol que conforman el Memorial a los Detenidos Desaparecidos del Cementerio General. Este arranque refleja de modo accidental el suceso histórico nacional que este mármol debió conmemorar, al cumplirse su transitoria demolición en dicha fecha (agosto 2003), a casi 30 años del golpe militar.

Las cifras se desprendieron de sus fechas, esparciendo el universo onomástico de los desaparecidos por un tiempo inconmensurable en la tierra, dejando libre el oscuro hormigón del muro para un nuevo listado.

Es en ese intersticio del tiempo, en el quiebre del mármol, al desprenderse el relato de la historia oficial, cuando surge una mujer -Manuela Biedma- en la cadena descendiente de los detenidos desaparecidos y se encuentra ante los trozos semiológicos en prenda de su padre y encomienda al artista para que los recupere a través de un proceso histórico-estético. Esto recuerda a la remota voz fragmentaria de Moisés, que a su vez se encomienda a su hermano Aaron en la empresa de liberar a su pueblo del Faraón²⁴.

Prato se propone indagar en las tinieblas de la memoria. Elige, recoge, lee²⁵ de los trozos y compone una nueva morfología del rompecabezas entre escombros a la intemperie, adonde éstos fueron desterrados. Apoyados unos a otros, inclinados se apuntalan en fragmentos de inscripciones; epitafios de la primera y última escritura, corroídos por el tiempo. Es el mismo mármol blanco de tiempos inmemoriales, transformado en lápida solidaria, cuyos fragmentos como voces tartamudean en el eco nocturno del pueblo.

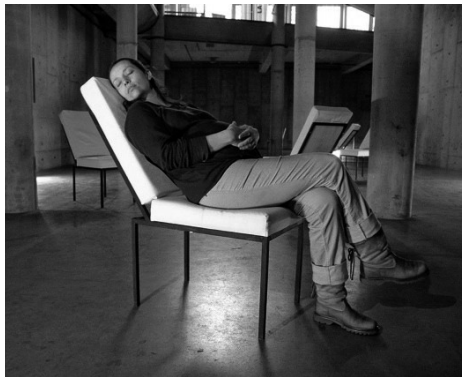
La intervención escultórica de Prato puede ser evocación a la alegoría de un osario. Este último desfila como arquitectura acumulativa, levitando entre los trozos de lápida, redimiendo su peso histórico a la expectación del hallazgo de su cuerpo. Ahí, detrás de esa lápida eterna es sólo la oscuridad. La obra de Luis Prato desenvuelve en pasos geométricos una danza macabra a lo largo de Chile, en cuya alquimia se transforma la ausencia grabada en la memoria de piedra por un campo de flores. Esperando de reincorporarse en dicha levedad, de la última caída del edén.

*Llamo a la puerta de una piedra.
-Soy yo, déjame entrar.
-No tengo puerta- dice la piedra.*

²⁴ En los primeros encuentros que tiene Moisés con la divinidad, se niega a obedecer la misión que se le imparte, de liberar del yugo a los israelitas de Egipto. Moisés se siente imposibilitado de dialogar con el Faraón. Al parecer él tiene problemas con el lenguaje y así se encomienda a su hermano Aarón, por su voz, estando él presente para llevar dicha misión a cabo.

Supuestamente su tartamudez le impide realizar la petición divina. Tartamudez que él adoptó buscando el eco de su soledad en el destierro del desierto, permitiéndole en una especie de soliloquio escuchar su voz una vez más.

²⁵ Estas palabras derivan de lat. *legere*



Lorena Zilleruelo.
Registro visual de la muestra, 2006.

– *¿Qué le diste a la ciudad, Montag?*
– *Cenizas.*

RAY BRADBURY (*FAHRENHEIT 451*)

La obra de Lorena Zilleruelo se enciende en la memoria del carbunclo como un rubí persistente. La ceniza pareciera ser más antigua; menos materia, más etérea. En el mundo chamánico se aguarda la ceniza. Un libro incendiado se inmortaliza, su contenido es incombustible. Hay algo de aquello en el suicidio a lo bonzo, como una práctica preverbal de la desesperación, donde ahí, en ese testimonio sin palabras, de cierto modo, en la página en blanco, el individuo se enciende vivo, permitiendo que nazca más allá de la subjetividad, como habría dicho Adorno, una verdadera esperanza.

Otra es la experiencia que se refleja en el poema *Fuga de Muerte* de Paul Celan. Ahí se revela una subjetividad discontinua y fragmentaria; una “fuga” a partir de la composición de enunciados, antes de convertirse en voz, o posteriormente a ella, mediante partículas de ceniza volatilizadas que ascienden por los crematorios hacia el cielo, después de la incineración de sus cuerpos.

Sin embargo, el libro pareciera tener su morada paradójicamente en un entredicho. Con mucho esfuerzo se logra un apoyo mayor de gobierno para publicación y difusión. Su presencia física de tomo y lomo no pareciera inquietar a las autoridades sociopolíticas y económicas. Pero en el momento de la censura se les otorga la máxima importancia para someterlos a su desaparición. Hay países donde los libros están a punto de existir, ya que la lectura depende de su acceso. Debido a ciertas políticas editoriales equivocadas, en Chile, se lee mayoritariamente de copias fotostáticas,

²⁶ “Memoria de los libros - Exhumación de una historia”, Instalación de Lorena Zilleruelo, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso, 15.2 - 15.3.2007.

algo que para un europeo no deja de extrañar. Este tipo de afluencia de lectores es inmedible, no se refleja en la venta de los libros dispendiosos. Es como si éstos nunca hubiesen existido. La máquina fotocopidora, de cierta manera, los quema en su trazo fotostático, permitiendo que el libro desaparezca cada vez... y así que la idea circule. Hay algo de blanco, negro y ceniciento en torno al libro.

La oralidad que propone en 1953 Ray Bradbury, en su obra *Fahrenheit 451*, por medio de aquellos prófugos de la ciudad, que ahora dedican a narrar textos transformándose en libros vivientes, no es otra cosa que redimir la ausencia de la escritura cuando ésta desencarna, o mejor, desenfolia de su origen textual.

El soporte que propone Zilleruelo en esta muestra, no es un libro. Es un asiento reclinado. Ahí muy cercano al “oído del cuerpo”, es posible percibir un acopio de narraciones legadas en las postrimerías de la democracia, a partir de libros desaparecidos relacionados con allanamientos en épocas de la perdición del Estado nacional durante la dictadura militar.

La oculta instalación sonora inserta en el respaldo, emula aquellas bocas que no olvidaron el día de la letra incinerada. El cuerpo acurrucado durante el proceso de audición se desdobra en una lectura, cuya postura narra en un hemisferio paralelo. Aquí se desata la reminiscencia que opera con la vulnerable materialidad de la escritura. Eje de esta microhistoria, es la exhumación detrás de la letra escrita en blanco.

Los desconocidos atributos de la fotografía²⁷

En nuestra casa había un solo libro que mi madre nos ocultaba desde que eramos niños. Un día, lo descubrí en el ropero y, ardiendo de curiosidad, apenas pude leer el título en el lomo. Se trataba de una edición de la *Historia de la humanidad* de Hendrik Willem van Loon, del año 1945, forrada en cuero. “¿Para qué sirve un libro sin imágenes?” había escrito van Loon bajo la dedicatoria. –¿Para qué les puede servir éste libro, si ni siquiera contiene imágenes de su vida?– debe haber pensado mi madre.

Las fotos estuvieron siempre bien guardadas, fuera de nuestro alcance. La mayoría, las había traído mi padre desde Berlín. Él no poseía ningún retrato de su niñez. Yo pensaba que esto se debía a que él había crecido en medio de la ‘gran guerra’.

²⁷ “NN - Fotografía chilena sin referencias de autor”, Andrea Jösch y César Scotti (eds.), Santiago, OjoZurdo, 2007.

Hay imágenes que surgen de la memoria cuando no se tiene una cámara a la mano. En una de éstas veo a mi padre en el puerto de Valparaíso en 1938. Viste una gabardina con un cinturón bien ajustado; una gabardina que le regaló su hermana, poco antes de embarcarse en Amsterdam. En éste se ven quemaduras de cigarrillo, que más tarde fueron remendadas. Junto a su cuerpo se encuentra una máquina peletera Overlow sobre el muelle. Y algo apartado de él, a su espalda, se distingue el barco con poca nitidez. En su mano izquierda –desde mi perspectiva su lado derecho– sostiene una maleta. Esa maleta lo encierra todo, todo aquello que posee. Allí en el interior se encuentran las fotografías de Berlín que él nos solía mostrar los días domingo²⁸.

En la compilación de fotografías de autores desconocidos nos acercamos al fenómeno de una microhistoria que nos permite evidenciar una ilimitada proximidad hacia una infinita distancia. Esta relación entre opuestos nos deja ante un umbral del oxímoron. Pues todo aquello que podemos atribuir a una ‘tribu’, no es otra cosa que un desprendimiento de la imaginación ante el icono fotográfico. Embargados de conceptos se recorre una crónica visual compuesta de fragmentos que tensionan fotografía e historiografía, cuyos rostros y cuerpos vinculan los intangibles atributos de la privacidad con la memoria colectiva desbordante. Por eso contemplamos estos registros cuando fuesen obras que rotulamos con la nariz detrás del vidrio del tiempo. Ahí podemos nombrar silenciosamente:

“Las niñas del 5° año componen el rojo del pabellón nacional”; “El hombre mira con la *cayana*²⁹ en el chaleco”; “La niña sobre la silla”; “El rostro preocupado surge del agua de la luz”; “El palimpsesto de la hija fotográfica”; etc.

Así al nombrar lo innominable (NN), se piensa recuperar proximidad generando distancia, cuando se hace manifiesta toda la intimidad, aquí, de lo insondable. La fotografía alegoriza el sello del tiempo histórico ante la mirada impasible de su rostro. La insistente contemplación reivindica franquear el umbral por encima de la monumentalidad del instante. Aquí el espectador de la fotografía de autoría incógnita, se mimetiza con el fotografiado que contempla ese otro afuera del tiempo al ser impactado por el cierre repentino del obturador. Ambos permanecen en la búsqueda de los desconocidos atributos del fenómeno de la fotografía.

Sin embargo, lo radicalmente diferente, se halla aquí en nuestra atención al *antes* y al *después* de cada toma, a lo que como espectadores apuntamos al iniciar la búsqueda de los des-

²⁸ Estas líneas prefiguran la novela titulada *Yellow cab* (en proceso).

²⁹ *Cayana* es chilenuismo, por decir ‘reloj colgante’.

conocidos atributos de la fotografía. Pues nos interesa más allá del instante, en cuanto a la irreplicable contingencia de dicha unicidad, como analiza Benjamin³⁰ y más adelante Barthes³¹, el origen, es decir la dimensión *anterior* y *ulterior* del contenido que desconocemos de la fotografía anónima. Eso, en diferencia a la constatación noémica de un “así fue” o “ésta es”, en la evidenciación de una fotografía que desde su conocida génesis fija el ojo del espectador en el instante de su revelación: ¡sí, así fue, ésta es!, generalmente en un soporte detrás de una mica en la billetera o en un álbum.

A partir de la inabordable unicidad en el párrafo anterior, intento abordar rasgos en el relieve del sujeto de estas fotografías y encuentro en un antiguo tratado sobre el retrato, surgido de la composición del cuadro, en cuanto la luz que ilumina al sujeto ha de ser única. En la fotografía, el sentido del relieve no es dado sino por luces y sombras provocadas sobre un cuerpo por sus diferentes salidizos. Un haz de luz que baje por arriba y que encuentre la nariz de una persona, proyecta una sombra sobre el labio superior y provoca sobre el vértice de la nariz un reflejo luminoso. Este juego de luz y sombra advierten nuestros ojos de la forma de la nariz. Si una luz de igual intensidad, llegando de otra dirección, quitase la sombra, el efecto estaría destruido de todo punto. Entonces como la tierra es iluminada por el sol como fuente *única* de luz, nuestros ojos se han acostumbrado a ver la mayoría de las cosas y personas iluminadas en este modo y por eso la impresión de la forma en nuestra mente (y probablemente nuestro criterio de lo verdadero: *aletheia*) se encuentra unida a este género de iluminación. Los pintores siguieron esta norma y habitualmente ellos no hacen el cuadro con dos iluminaciones sin que en el cuadro se pueda argüir el origen de la fuente de luz secundaria³².

Las fotografías encontradas han sido obturadas en lugares que se comunican con el pasado. Esto ocurre con todo espacio que vive verdaderamente³³. Si es así que la imagen y la palabra estriban en diferentes lenguajes, ¿se puede describir una fotografía, traducir lo visual en lo verbal?; ¿y qué ocurre con aquéllos que aún sienten dificultades en verlos?³⁴

³⁰ Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, 1973.

³¹ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur le photographie*, Paris, 1980.

³² Rodolfo Namias y Ottorino Leone, *El retrato - en casa y al aire libre*, Milán / Buenos Aires, 1916.

³³ John Berger, *Keeping a Rendezvous*, New York, 1991.

³⁴ En un ensayo sobre Marketa Luskacowa, Berger cuestiona el intento de describir su obra fotográfica. John Berger, *Keeping a Rendezvous*, opus. cit.

El recuerdo narra de su pérdida y las cosas no son nunca como fueron, sino como las recordamos. En esa lógica poética o *poetología* se extiende la memoria.

Un hombre en la cárcel decía:
*Alrededor mío, veloces, envejecen los obstáculos*³⁵

La fotografía es una microhistoria del tiempo, sea ilusorio o factible, así tal como lo percibimos. Si detengo el tiempo como lo hace la cámara generando una *instantánea*, como se denominaba en sus inicios, se puede reflexionar de la siguiente manera: Se necesita la facultad del presente, para poder recordar. Proust³⁶ le resta tiempo al presente y utiliza todo momento de percepción para llevarlo al pasado. Pero el presente que él requiere para ello será pasado, y anhelable en el futuro.

No hay capacidad de agotar el presente en el presente. Aunque se sabe, que éste, alguna vez se decantará en pasado, y se anhelará de un futuro presente, que valide el presente en su pasado. Validar el presente, y con ello la noción de tiempo que tiene el ser humano, es sólo posible en el pasado, por medio de un nuevo presente. Ahí engendra el sentido histórico de la realidad; sin esa experiencia señalada, no hay una noción de historia desde el presente. Al experimentar este ejercicio, o ejercitar la memoria, nos percatamos que el presente tendrá en la posteridad un significado digno de aquilatar. Pues la fotografía se instala ahí donde estaría el recuerdo.

En Proust, el acto de recordar el tiempo o recuperar el tiempo perdido, no va a ser tan sólo el seleccionar recuerdos del pasado, sino añadirle concientemente, en un acto poético de *ecmnesia*³⁷, elementos del presente al pasado. Montarse en la corriente del tiempo; salvar la melancolía, de cierta manera, no sentirla, devenir en ella.

La fotografía de un autor desconocido es la exhumación del reflejo de reminiscencias en que irrumpe la existencia de lo desaparecido. Entre la obsesión de los límites que nos separan en la existencia y el tiempo, y la caída misteriosa fuera del tiempo y la existencia³⁸, ahí es donde

³⁵ Radomiro Cortés Hidalgo, en Sergio Pesutic P., *Recuerdos en legítima defensa y otras fotografías*, Santiago, 1993, pág. 35.

³⁶ Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*, tomo I - VII, Buenos Aires, 1944.

³⁷ *Ecmnesia*: Patología que consiste en transportarse de modo imaginario a un periodo anterior de la vida.

³⁸ Américo Ferrari (introducción), en César Vallejo, *Obra poética completa*. Madrid, Alianza Editorial, 1982.

La angustia realiza un ritmo pendular, que pareciera perseguir huellas de un culto prehistórico. En el intersticio de la ropa y el cuerpo circula cierta vez el miedo. Éste va inscrito como un resuello que florece en la sombra de una piel subcutánea o tal vez sea el origen de una huella fotométrica.

Por eso se decanta aquí la impronta de carácter preindividual, recordando haber buscado alguna vez en el trayecto, la expresión *po-ética*. Tal vez en la vulnerable materialidad que resta, el individuo sostenido en el tiempo desencarna. Fundido en su sello hermético, retornar a aquel presente del pasado es doblemente irreversible. Aunque *exhumar* signifique también, ‘traer a la memoria lo olvidado’.

La fotografía ha de ser una revelación frente al vacío del tungsteno, ahí hay un heraldo, cuya figura totémica refleja al sujeto como a un otro, y en esa condición de resto hay un confidente en la tenue luz que narra un pasado del presente...

...Conservo aún las fotografías de mi padre. Se aprecian ahí familiares, que por circunstancias históricas, jamás pude conocer. Si es así, que la fotografía o fotograma alegoriza el desplazamiento de personas por razones políticas o económicas, emigrando para sobrevivir, podemos afirmar que el nuestro es el siglo de las desapariciones, en que miles de personas han visto y verán a otras personas muy próximas desaparecer en el horizonte, sin poder evitarlo³⁹.

Digresión sobre la fotografía

La fotografía es el cauce de un río inexistente. El tiempo fotográfico es un tiempo paralelo. Un tiempo que pareciera deslizarse por sobre el tiempo que pasa en silencio.

Oscar Wilde intenta crear la noción de un ser permanente en que se trocan las leyes de la naturaleza con las del retrato que envejece. Mientras Dorian Gray trasciende el tiempo ante la irreconocible imagen de su autorretrato, que en su congoja decide destruir. Entonces el lienzo recupera el rostro infinito de Dorian y al lado yace el cuerpo de un anciano desconocido.

En esencia se recoge la imagen en la cámara oscura, decantándose y estratificándose como borra del tiempo. Así se convierte en sedimento del cauce al transformarse en memoria del agua. Ahí nada se modifica, todo permanece y así el testimonio fotográfico repara en aquella antigua ilusión que narra del tiempo.

³⁹ “Ev’ry time we say goodbye” (John Coltrane). Aludo esta acotación inspirada en Berger por esta melodía, *Ibid.*

Andrea Josch y
César Scotti.
A la derecha:
"15 de noviembre de
1923" (16 x 21 cm).



Más que una huella, ésta viene siendo un puñado del chorro; una costra inquietante, que no se despega de la rugosidad de la historia. Es lo que se tiene entre los dedos cuando se habitúa a sentarse a la mesa con desaparecidos, untando migas sin masticar vocales. Ahora tan sólo quedan consonantes como SMRT, que forman la palabra irrevelable, porque SMRT, dicen los eslavos cuando algo deja de existir. Tan sólo imágenes en manos ajenas, casi entre deslindes del ser. Así pasan a formar un álbum anónimo como un patio de luz, de otra luz.

CITAS ORIGINALES

Entremundos de Madame Bovary⁴⁰

Andrea Goic ha trabajado el formato video-arte durante los últimos doce años. La mayoría de sus obras están articuladas como dípticos y trípticos, donde las imágenes conviven ascéticamente una al lado de la otra. Su video *Madame Bovary*, es un intento por salir de estos formatos juntando dos imágenes de una manera más radical.

⁴⁰ "Madame Bovary", Video, 3'33" (2004) de Andrea Goic, *Arte Contemporáneo Chileno: Desde el Otro Sitio / Lugar*, Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Corea y Museo de Arte Contemporáneo de Chile, 11.11.2005 - 30.1.2006.

Acontece que una de las imágenes es devorada por otra. La primera imagen corresponde a la glamorosa secuencia de baile de la versión cinematográfica *hollywoodense* de Vincente Minnelli, donde el relamido actor francés Louis Jourdan, baila con la multifacética Jennifer Jones, en un hiperbólico despliegue técnico y actoral. La segunda imagen corresponde a una terregosa y rotunda secuencia grabada por Goic con fondo *chroma key*. Estas secuencias son unidas fatalmente por la artista, ya que una secuencia no deja 'vivir' a la otra, estableciendo una feroz disputa territorial.

Lo histórico-sucesivo, sucede aquí en la simultaneidad del montaje de manera dialéctica, semejante al proceso de una *cromatografía*, en el método analítico de separación e identificación de sustancias que se hacen pasar a través de un absorbente.

Las imágenes ya no se unen compartiendo fronteras como en los anteriores videos de Goic, esta vez se relacionan bajo la apariencia de un entierro, lo que carga el video de muchos sentidos posibles.

“Siempre las imágenes son en relación a otras, el cielo nunca es solo, está pegado a un paisaje, los países están pegados unos a otros, nada es aislado, por eso habitualmente trabajo el diptico, tríptico o políptico, una imagen de una película de Hollywood no significa nada, una imagen de la revolución no significa nada, pero cuando las juntas acontece algo.” (Goic)

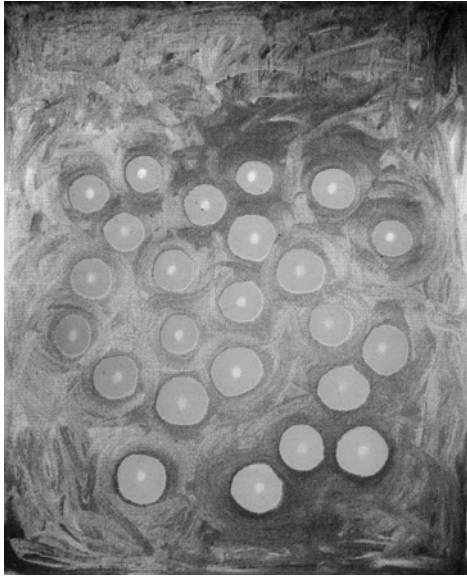
Esta síntesis en la obra, refleja a Emma Bovary a 150 años de la publicación de la novela. Como Flaubert -según Borges- señalaba que 'la prosa había nacido antes del verso', *Bovary* es recibida de modo poético por la artista.

Goic frecuentemente echa mano a la cita cinematográfica en sus videos... ella dice que sus videos entroncan en la tradición del collage.



Andrea Goic.
Madame Bovary,
2004. Video
3'33”.

“«Madame Bovary» es parte de otros videos que estoy realizando que son «La dama de Shanghai», «Madame Butterfly», «La dama de las camelias»... me interesan los títulos vacíos, son grandes aciertos de síntesis y guardan muchos prejuicios.” (Goic)



Félix Lazo.
Luciérnagas, 2005.
Oleo sobre lino
(1,05 x 1,30 m).

VIO-LINO⁴¹

*La pintura al óleo es como un violín viejo,
al que aun se le pueden sacar sonidos interesantes.*

FÉLIX

Félix Lazo trabaja a partir del lienzo, se inspira en él, deja que éste se habite en su contemplación en las posibilidades de recibir su impronta, así él establece una relación dialógica con el soporte. Expresado desde la sonoridad, significa que el artista se hace cargo de la nota, dejando que nazca el remanente aleatorio del eco. En su obra aquello azaroso es la relación óptica que surge entre el espectador y el lienzo desde el resguardo de su materialidad.

La obra no concluye en una noción de objetividad, si no que más bien incluye la posterior elaboración real y virtual, a partir de la mirada eidética de la memoria y la imaginación óptica.

También surgen apariciones entópticas basadas en las condiciones de la estructura del ojo, asimismo fenómenos psíquicos como pareidolia. Videncia y ceguera se encuentran en un proceso dialéctico en un punto de la mirada, a lo largo de la elaboración espectral de la obra. Naturalmente estas obras son difícilmente registrables, ya que su reproductibilidad no puede englobar el sinnúmero de las miradas posibles.

Con la retina se puede complementar la iconografía a partir de una contemplación meditativa, que en ese punto corresponde al acto creativo del artista, de donde parte la gestación del cuadro. La obra es una representación parcial de lo visible. Es la metonimia de una realidad mediatizada por “medio” del modelo. Ver es afirmar la mirada crítica a la percepción. La obra de Lazo extrema coordenadas que interrogan la estética en una tácita investigación filosófica desde el color y la textura.

⁴¹ “Óleo sobre lino”, Pinturas de Félix Lazo, Galería de Arte Stuart, Santiago, 11.8 - 17.9.2005.

El cuadro muestra lo que no muestra. Aquí crea Lazo a partir de citas de la historia de la pintura. Se puede recordar a Mark Rothko o a Matilde Pérez, en tanto que la mirada revele su fragilidad desde asociaciones que establezca por medio de la entrampada memoria.

En una de las operaciones en su obra él separa la mancha del soporte y ahí aparece la retícula emergiendo del fondo surcado. En ese acto se recoge el tiempo desde los cuerpos. En este palimpsesto chispea la mancha, se enciende en el lino y vulnera la mirada definitiva, rojo • amarillo • blanco. Las líneas se estiran produciendo oscilaciones por el arrastre zigzagado y siguen trazándose. Las manchas recorren el lienzo generando vibraciones en un contrapunto gris • amarillo, como un eco visual, sinestesia de un horizonte aurático.

Matilde Pérez, *more geométrico...*⁴²

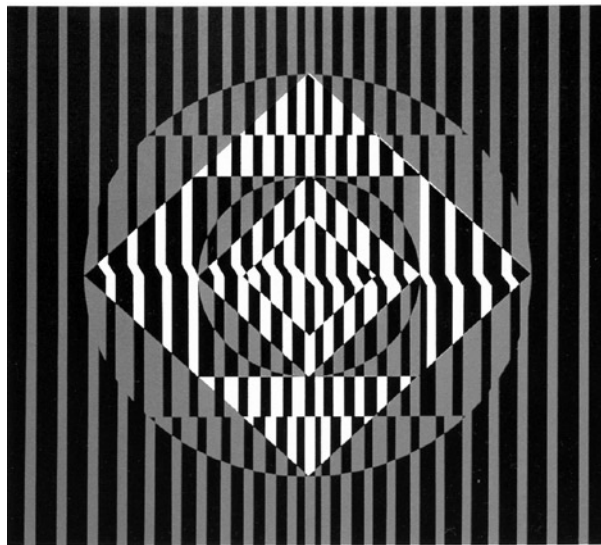
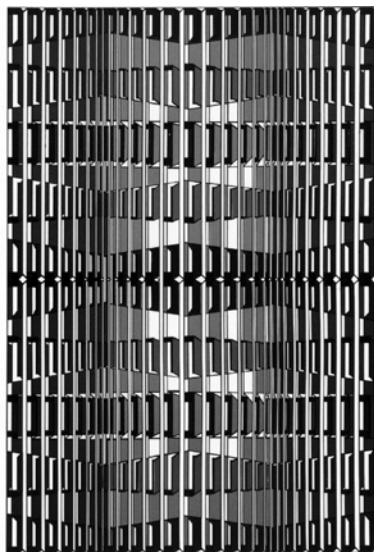
La obra de Matilde Pérez se desarrolla ante una ineludible mirada sistemática, partiendo de un simple orden geométrico hasta llegar a constelaciones más complejas. En su trabajo las unidades son proporcionalmente reductibles o extensibles y su dinámica es favorecida mediante la combinación de forma y fondo. Victor Vasarely tenía aquí una definición para la *unidad plástica*. La manera de operar con figuras y cuerpos geométricos posibilita una manipulación racional de las partes, manteniendo a la vez una relación aritmética con el punto de partida. Operar mediante la combinatoria de la obra sobre la base de permutaciones complejas entre blanco y negro; éstos con un color, o entre colores; armónicos o contrastantes, en composiciones de diferentes unidades básicas; a través de cuadros simétricos; cambios direccionales; mono o multicromáticos; en figuras estáticas o vibrantes; todo esto permite una cifra ilimitada de posibilidades.

Se sobreentiende que a través de este alfabeto de color y forma desplegado en permutación y combinatoria, se proyecta un amplio lenguaje desde un tipo de maqueta universal, localizando a la obra próxima a la biología o a las matemáticas. Aquí se acentúa lo típico y lo suprapersonal, mientras que por otro lado se reflejan cualidades subjetivas de la obra.

Del propio fondo se ontologiza una forma generando una unidad gráfica, en que el espacio se despliega en figura, interfiriendo en la estructura geométrica al aparecer una variación pseudoestereométrica sobre la base planimétrica. El juego de oposiciones entre superficie y volumen, que a veces genera relieves ópticos sobre el soporte, produce inquietud, que Vasarely definirá también como *óptica cinética*.

⁴² Obras de Matilde Pérez, Galería Café de las Artes, Santiago, mayo-junio 2005.

Matilde Pérez.
Serigrafías, 1996.



De ésta manera surgen de la plasticidad de la obra sensaciones cósmicas a partir de las figuras geométricas que le han dado su característica cristalización. Uno de los efectos de estos *fotogramas* es incorporar la mirada del espectador como elemento cinético.

El gesto de la abstracción geométrica pone de relieve una crisis en el pensamiento filosófico originado por la contingente contemporaneidad. Esto recuerda a Descartes, que recurre a la geometría como modelo de abstracción irrefractable para un pensamiento que debía superar las ambigüedades históricas, a partir de una emancipación de la fe religiosa en el periodo del racionalismo del siglo XVII. En plena época de inflexión copernicana, estos pensadores del barroco, junto a Leibniz y Spinoza, intentaban añadir los nuevos conocimientos de la astrofísica a sus discursos. En un periodo en que seguían arrastrándose constructos geocéntricos sobre la planicie de la tierra, ellos le oponían a éstos con relieve y movimiento necesario desde su mirada heliocéntrica: es decir, sobre una antigua experiencia *estática*, ejercitaban un nuevo pensamiento *cinético*. Mientras Spinoza sustituía la fe por un pensamiento geométrico de leyes sempiternas de la naturaleza, Leibniz intentaba configurar el universo desde un cálculo matemático, hoy computacional. Estas miradas ejemplares describen el desarrollo de la subjetividad en la historia de la humanidad.

En este espacio cabe señalar que la desbordante subjetividad activa y silenciosa, junto a la

extensa trayectoria artístico-creativa de Matilde Pérez, amerita un reconocimiento nacional. Desde el punto de vista ético como estético, su obra asume el compromiso con un signo que pueda prescindir de un referente factible o figurativo. Se trata de una obra inscrita al borde de la realidad imaginaria; como en una meditación metafísica, esto quiere decir: aunque el mundo dejara de existir, ésta perduraría de manera geométrica (*more geometrico*) suspendida en un espacio incógnito.

Operación de arte fotográfico⁴³

El acto de mediar engendra una nueva forma de medir la realidad. A partir de la transformación de su reflejo se establecen nuevas normas de percepción macroscópica. Se piensa que mediante el daguerrotipo la fotografía se atiene a la reproducción fidedigna del fenómeno, sin aprovechar el resquicio de la falibilidad del ojo. Con la daguerrotipia, Andrés Díaz aborda el tiempo en su relación alquímica con la materia. En momentos cruciales del eros y la muerte, estando perceptiblemente ante la nada, se desestabiliza el referente espaciotemporal. Su fotografía seduce al desviar la mirada displicente ante lo otro. Su trabajo flexiona premisas de Michel Foucault en alcances que incitan a repensar lo normativo. En la edición del tiempo, su obra transfiere el lenguaje de la fotografía a la antropometría clínica. Ahí quiebra asociaciones sombrías de la deformación corpórea. La mirada irresistible permanece ante una deconstrucción de la historia como máscara de una operación de arte.



Andrés Díaz.
Sin título, 2006.
Daguerrotipo.

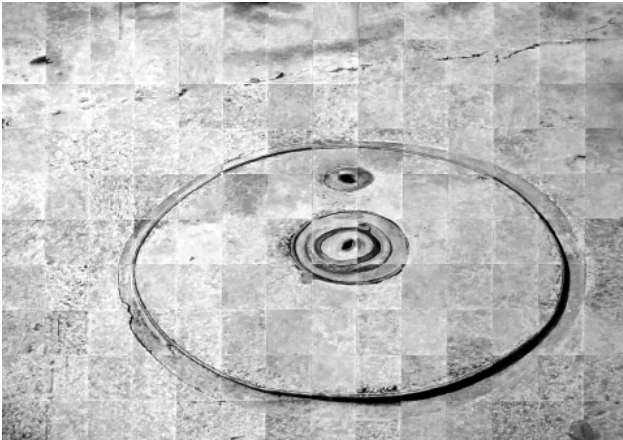
⁴³ "Sin Título", Fotografías de Andrés Díaz, *Cerrado por duelo - Fotografía y muerte*, Andrea Jösch y Cesar Scotti (eds.), Santiago, OjoZurdo, 2006. De última muestra en librería *Metales Pesados*, Santiago, enero 2006.

DESLINDES DE UN HORIZONTE CUADRADO

Deconstrucción de una maqueta⁴⁴

La mirada de Rodrigo Zamora puede rehuir del resguardo del cuadrado en una deconstrucción del paisaje.

El cuadrado referente al perímetro tiene una superficie óptima. Además de circunscribir en altura y anchura al hombre con brazos extendidos, su forma está relacionado con el encierro y la morada⁴⁵. El cuadrado no sólo aparece en la estructura de un sinnúmero de minerales, sino que -según los antiguos- protegía de una desgracia. En la tradición china el infinito se representa con un cuadrado sin esquinas. En el juego del *tangram*⁴⁶, se recomponen



Rodrigo Zamora,
2005.
*Imagen
reconstituida.*

cientos de formas figurativas y abstractas a partir de sus elementos geométricos recortados desde el cuadrado.

Sin embargo, aquí la obra de Zamora se desmarca de antiguos conceptos cuando desanda la historia de la mirada como alejándose de una ilusión. En un gesto *neoimpresionista*, articula sigilosamente una crítica estética que desborda la memoria y la predispone al fragmento como herida espaciotemporal de la vida contemporánea.

Al reproducir piezas elementales del paisaje de modo aleatorio, surge de la recomposición final un nuevo contexto. Eso ocurre cuando se da por acabado el elemento fragmentario de una obra, sin que éste trascienda la unidad y se integre al contexto de la obra original. Ahora hay una nueva comunicación desde las partes, cuya suma genera un error producido por intersticios de fisuras.

En el proceso de su obra, posterior a la obturación fotográfica, se obtiene por medio de la *pixelación* manual de la imagen una composición cromática que genera una nueva esfera de representación descontextualizada.

⁴⁴ “Imágenes reconstituidas”, Objetos públicos y montajes de variada iconografía, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, 11.10 - 13.11.2005.

⁴⁵ Cfr. Joost Elffers, *Tangram. Das alte chinesische Formenspiel* [Tangram, El antiguo juego chino de las formas], Augsburg, Weltbild Verlag, 1998, pág. 19 s.

⁴⁶ En este tratado se presentan 1.600 formas de este rompecabezas chino. *Op. cit.*

Tierra y cielo, naturaleza y urbe, cuyas obras se asemejan en su recomposición en un supuesto collage, son revisadas por medio de esta intervención en una época, en que el habitante después del desplazamiento del campo a la ciudad, se desprende del suelo habitual al realizar gran parte de su vida conectado al satélite.

En esta obra semejante al corte y confección del antiguo oficio de la peletería, la mirada detenida en el devenir del tiempo, integra la ambigüedad iconográfica en la reconstitución de un todo incógnito, antilógico.

La historia de América es una historia *qua* infundada. Una historia sin prehistoria. En la mirada desde la colonia, el concepto postcolonial es contemporáneo, sin embargo, la

contemporaneidad no es postcolonial. En un proceso transhistórico la copia se desentiende en su descalce del modelo original, creando un nuevo original como copia; un original que carece de parámetros estables para un nuevo intento de ser copiado. Este requisito tiene fundamento creativo.

En una intervención fotográfica el artista somete simbólicamente variaciones de su subjetividad al espacio en un solo momento en el tiempo. El espacio está en relación y no en función del tiempo, generando así la maqueta de un universo a partir de su relatividad.

Rubber Band Map es un proyecto de arte que genera una cartografía de elásticos sobre fragmentos del mapa de ciclovías londinense. Esta gramática, que divide la ciudad en segmentos, permite focalizar un espacio abstracto desde una mensura concreta.

Esto recuerda la pasión por el coleccionismo desde la fotografía de Eugène Atget, en su culto de *flâneur* por París y su inclinación por lo asombroso en medio de lo banal. Es cierto que su trabajo proviene de un materialismo místico algo *proustiano*⁴⁷, cuyas tomas fotográficas Benjamin analizará en su apuro criminalístico, preguntándose, si acaso en cada mancha de la ciudad se hallase el lugar de un suceso y en cada transeúnte un posible sospechoso⁴⁸.

En su obra hay una mirada sistemática que se cruza con la antropología y la sociología del coleccionismo. El tema del coleccionismo –que se anticipa a la ciencia porque es condicionante

⁴⁷ Cfr. Peter Wollen, “Fotografie und Ästhetik (1978)”, en Hubertus v. Amelunxen, *Theorie der Fotografie IV 1980-1995*, München, Schirmer/Mosel, 2000, pág. 214 s.

⁴⁸ Cfr. Walter Benjamin, “Kleine Geschichte der Photographie” [Pequeña historia de la fotografía], en *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica], Frankfurt/M, Suhrkamp, 1970, pág. 93.

para ella- demuestra desde hace muchos años, en distintos sectores y disciplinas, una coyuntura notable. El seguimiento de este fenómeno pareciera ser un modelo que domestica el caos de los objetos que nuestro pensamiento contemporáneo divide, en pos de un tranquilizante orden estético de las cosas. La fascinación contemporánea de la variedad del mundo en la unidad del espacio está íntimamente aunada a la coyuntura histórico-coleccionista⁴⁹.

El artista es un *Homo Collector* que, con objetos públicos y montajes de una variada iconografía, reactiva la mirada furtiva para develar la ciudad a partir de las maquetas de su deconstrucción.

Lumen humanum est⁵⁰

La propuesta de lo amorfo para una escuela a futuro

No recuerdo bien si alguien haya hecho un hincapié en la definición de *alumno* desde su origen etimológico de *alumnus*: ‘persona criada por otra’, y éste de un antiguo participio de *alere*: ‘alimentar’. Sin embargo, días atrás escuché a propósito de la LOCE, la problemática definición de *alumno*, pensada desde la tradición filosófica griega, de un supuesto origen de *lumen* en cuanto ‘luz natural de la razón’. Confieso que esta última ascendencia de la palabra, aún proviniendo de una hábil invención, me estimula a pensar en *a-lumno* en tanto a un ‘cuerpo sin luz’ y eso me parece sumamente pálido y sobre todo lóbrego, aunque refleja la situación del educando como ‘depositario de datos’ en la actual enseñanza básica y media, como definía en los años ‘60 el brasileño Paulo Freire.

No dejaré, sin embargo, nunca de pensar al individuo en cuanto un ‘cuerpo de luz’, susceptible a desarrollarse al ser ‘conducido’ a que esa propia luz ‘se saque afuera’ como señala la ‘educación’ en su origen de *educere*.

Estos cuatro jóvenes artistas desarrollan desde su formación en artes visuales en la UMCE de Santiago, obras que se forman a partir de una deconstrucción de su experiencia con los procesos de la educación.

⁴⁹ Véase Anke te Heesen y E. C. Spary (comps.), *Sammeln als Wissen - Das Sammeln und seine wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung* [Coleccionismo como conocimiento - El coleccionismo y su sentido histórico-científico], Göttingen, Wallstein, 2001.

⁵⁰ “Fuera de servicio”, Instalaciones de José Pablo Moraga, Mariella Tobar, Manuel Lagos y Yonny Torres, Sala Marco A. Bontá, Gran Logia de Chile, Santiago, 13 - 23.6.2006.

José Pablo Moraga pareciera interpretar la idea de educación en cuanto alimentación, en que el consumo invierte la línea del vector formativo generando una educación parasitaria instrumentalizada al servicio de una sociedad sin aspiraciones de carácter espiritual. Precisamente el dulce es lo que apaga el apetito, el eros hacia un nuevo conocimiento dinámico y vital.

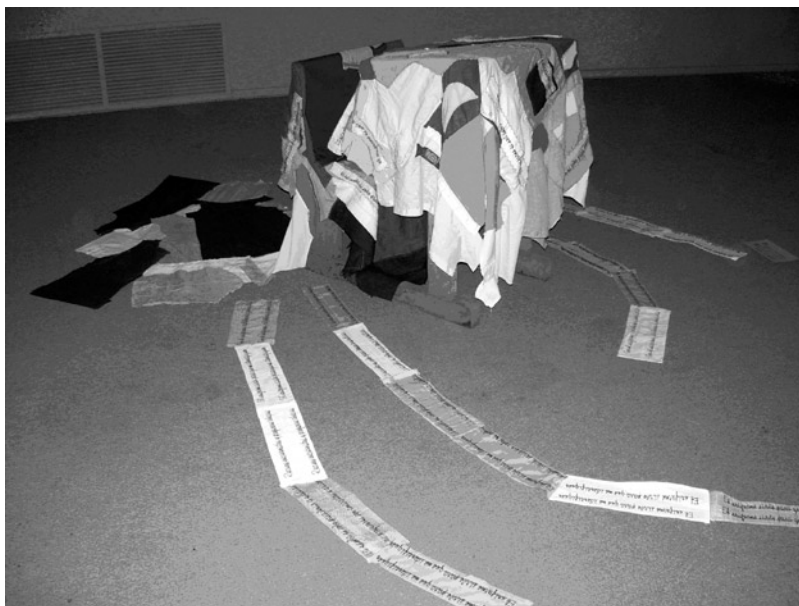
Mariella Tobar dirige su crítica a la repetición y -a través del uniforme- a la serialización del individuo. La consecuencia de falsa obediencia en la reducción del sujeto a un patrón reiterativo, ya se engendra en el gesto de la vestimenta escolar. Después de Michel Foucault no debería haber pretexto alguno para justificar el actual uniforme escolar.

La diversidad o pluralidad generada por una marcada diferencia en nuestro pensar, sentir y vivir cotidiano, requiere comprensión y protección de sus implicaciones normativas y contra toda tendencia a la asimilación de su represión, e intención de uniformar lo *diferente*. Cultura es *diferencia*. Esto significa resistencia a uniformidades estructurales, a partir de sus básicas necesidades. En este sentido fracasaron las propuestas sociales del siglo XX.

En cuanto a **Manuel Lagos**, refiere en el políptico a los desvíos engendrados por la Constitución de Chile de 1980. La semiología que refiere a su alcance visual (voto-poder adquisitivo-poder destructivo) son elementos que reflejan el entorno neoliberal que han empañado el periodo de transición debido al mercantilismo de la educación.

La mítica morfología de bombas lacrimógenas encubiertas en cajas de obsequio, ya no rescatan un solo llanto como respuesta en consecuencia de la crisis sociopolítica. Desde esta obra se advierte la tentativa de **Yonny Torres** al recuperar las piezas de proyectiles expuestas en un gabinete. Ahí como trofeo de resistencia del irracionalismo frente al diálogo imposible entre la fuerza pública y el estudiante como eslabón sensible de la institución educativa.

Volviendo al inicio, se presiente aquí la metáfora de la luz al reanudarse a la corriente socio-



Mariella Tobar.
Uniformidad escolar.
Instalación banca escolar años 70, uniformes escolares.



histórica y filosófica del Iluminismo del siglo XVIII, que inspirada por librepensadores (*Freethinkers*) como Herbert of Cherbury, en que se destacan francmasones, cuyo ideario humanista y cultural como base de la responsabilidad del individuo en el mundo, culmina en la revolución francesa. En ese sentido no puede ser lugar más propicio, que la Gran Logia de Chile acoja esta muestra que refleja su crítica al actual modelo educación nacional.

Yonny Torres.
Ejercicio N° 1.
Instalación, granadas
lacrimógenas, tierra,
madera.

Prefiguración arquitectónica del museo⁵¹

La transparencia no podrá nunca observarse a sí misma.

La nueva novela, Juan Luis Martínez

El niño se forma en el seno materno y ahí gravita.

La tierra lo avista, lo atrae, lo llama desde lo oscuro irracional.

Ejercicio sobre el primer habitat

RICARDO LOEBELL

La incisiva intervención del Museo Nacional de Bellas Artes por Ángela Ramírez orienta una investigación estética investida en la delicada propuesta revisora de la arquitectura del pa-

⁵¹ “Aquí ayer- aquí hoy- aquí mañana, Traslape de percepciones de un lugar”, Intervención de Ángela Ramírez, en fachada y hall central de Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, 21.12.2004 - 28.2.2005.

⁵² Para éste, Jecquier (Chile, 1866 - Asiers, 1949) tomó como referencia el recorrido interno y la fachada

lacio⁵² de estilo neoclásico construido por Emile Jecquier para el centenario de la Independencia en 1910.

Esta obra⁵³ opera en una extrapolación que desplaza al museo actual del *presente* al *pasado* mediante una intervención de lugar en un traslape de arquitectura contemporánea desde un *futuro*. La transparencia y la relativa levedad de los materiales permiten relacionar la yuxtaposición de tiempos en el proceso de su estratificación. Esta intervención se despliega desde el exterior en una comunicación visual que incorpora al paseante frente al museo.

En preparaciones del Bicentenario y primer aniversario del museo, éste le presta generoso abrigo a su “sucesor arquitectónico”, en semejanza a un ritual previo a su demolición. Al incorporarlo como una obra más, altera la definición de continente y contenido, generando una relación de contexto metaestético⁵⁴.

Esta operación se suma a una serie de intervenciones en espacios públicos que la artista viene desarrollando en un periodo a lo largo de diez años, poniendo a prueba el carácter estético-político del lugar, a la vez que explora en una arquitectura de lo preexistente, como en una arqueología que prefigura y complementa la dimensión patrimonial, en el despliegue del espacio desde sus estratos tectónicos, mnémicos y del punto de vista mítico, ctónicos⁵⁵. Muy alejada de pensar en una neutralidad arquitectónica espacial, realiza un lenguaje en microhistorias a través del proceso de la obra,



principal del museo Petit Palais de París, ostentando un estilo neoclásico, reforzado con detalles propios del estilo Art Nouveau y estructuras de metal de la arquitectura metálica del siglo XIX. Otras obras realizadas por Jecquier en Santiago fueron: Ministerio de Industria y Obras Públicas; Palacio de los Tribunales de Justicia (1907); Estación Mapocho (1913); Instituto de Humanidades hoy Centro de Extensión de la Universidad Católica de Chile y Edificio de la Bolsa de Comercio (1917). Cfr. www.mnba.cl.

⁵³ Ésta emula con el título a *La máquina de tiempo* de H. G. Wells: *Aquí ayer - aquí hoy - aquí mañana, traslape de percepciones de un lugar*.

⁵⁴ Desde la planta se puede apreciar la estructura del fragmento de la intervención como una circunferencia con una línea tangencial, que - en una alusión, quizá no tan ajena - le hace un guiño lúdico a “la niña con el aro” en *Paseo Atkinson*: óleo sobre tela de Alfredo Helsby.

⁵⁵ Cfr. “Galería Mnémica” en *3 Columnas*, Catálogo Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 2003.



Angela Ramírez.
Registro de la
intervención en el
MNBA, 2004-2005.

que se decantan en una “razón mnémica” del lugar contextualizado⁵⁶.

Aquí se vinculan la memoria de lo desaparecido junto a lo vigente como medio para canalizar el significado en la arquitectura. Del otro sentido remana la propia memoria de la arquitectura como historia, explotada desde el aspecto posmoderno como fuente de un repertorio inagotable de formas y estilos susceptibles a reciclar⁵⁷. Aquí comprendiendo el pasado no como un peso muerto⁵⁸, sino como punto de partida para crear algo nuevo. En esta afinidad posmoderna, aunque se obvien criterios de progreso, objetividad y originalidad, se produce desde la referencia archivística (en relación etimológica con la arquitectura) el paralelo con la Ilustración en el

siglo XVIII, en la perspectiva de la historia desde su final.

En este clima que genera el trabajo en conjunto entre filosofía y arquitectura, como en el caso de Peter Eisenman y Jacques Derrida⁵⁹, se enriquece el pensamiento arquitectónico de contenido filosófico, pero en su transferencia al espacio, en cuanto a su utilidad, difícilmente logra emplazar la teoría, sobre todo al tratarse de un espacio en la aporía.

En este sentido difiere la intervención de Ángela, en cuanto a que “entorpece” el lugar del museo, operando desde coordenadas en un libre sentido de utilidad. Lo que entorpece en sí es la obra de arte, como aquello que la arquitectura no tiende a realizar. La composición de un espacio aporético puede conformarse en un montaje en el tiempo, como tiempo esculpido (Tarkovski). Aunque se sepa medir con exactitud precisa, pero, ¿se sabe acaso, si tal vez sea su

⁵⁶ Pensando en la obra de Peter Eisenman en concordancia con Daniel Libeskind, que más allá de considerar el lugar desde su carácter específico, de acuerdo con su situación geográfica e histórica, intentan revelar en sus proyectos el espíritu latente del lugar, evidenciando rasgos escondidos del emplazamiento y su historia. Cfr. Hans Ibelings, *Supermodernismo - Arquitectura en la era de la globalización*, Editorial. Gustavo Gili, Barcelona, 1998, pág. 18 s.

⁵⁷ *Ibid.*, pág. 21.

⁵⁸ Citando aquí a la mentalidad moderna, en excepción a todo lo que refiere a su linaje.

⁵⁹ “Los arquitectos no fueron mucho más lejos de una interpretación arquitectónica bastante literal de aquellas impostaciones mentales (...) La filosofía deconstructivista de Derrida se convirtió en un pseudo-caos de ángulos oblicuos, y la metáfora de Deleuze relativa al pliegue se tradujo en paredes y pavimentos doblados”. Hans Ibelings, *op. cit.*, pág. 24.

referente un lugar mítico extendido en medio de una ilusión cronológica? El desterrado lleva en la memoria el espacio distante y al regresar a su lugar natal se atiene a la memoria del tiempo pasado sin poderlo recuperar. Espacio y tiempo, sí pueden cuajar más allá de su unicidad en un lenguaje estético en la obra de arte, como en la literatura, el filme o en este propio traslape arquitectónico.

Esta intervención puede hallar precursores en Juan Pablo Langlois, cuando en su obra *Cuerpos blandos* (1969) atraviesa los espacios del museo con una estructura continua de polietileno de 200 m, introducida por cavidades y orificios de la arquitectura del segundo piso hacia afuera, comunicando intra y extramuro con un lenguaje que emula la circulación orgánica del museo como cuerpo vital. También se puede pensar en Gonzalo Díaz con su obra *Unidos en la Gloria y en la Muerte* (Puerta y Sala Matta, 1998), en que sostiene simbólicamente el museo con alzaprimas desde la sala Matta, 'cariátides' de una (re)construcción histórica, como metáforas precisas para alzar un cuerpo de significaciones e impedir su caída (Merino), a la vez que crea un refuerzo contra el abismo del tiempo, cuando alude a la fragilidad simbólica de la losa del hall central y el frontis. Recuerdo a Rainer Krause, que en la Segunda Bienal Arte Joven (1999), interviene en un acto metonímico el muro interior del museo. Él raspa estratos diferenciados de pintura, haciendo visibles las capas de la historia estratificada en el tiempo, en un cruce por los distintos periodos de la institución en el ejercicio arquetípico de un palimpsesto. Los tres artistas operan al igual con el museo en una relación simultánea entre continente y contenido, como soporte y obra.

Ahora, esta intervención del patrimonio se transforma en una advertencia maquiavélica, cuando al proyectar fragmentos de una futura e hipotética arquitectura en mordedura con el actual MNBA, se demuestra que la idea de patrimonio es el arrojado intangible de una operación mental o cultural, proveniente de materiales concretos fraguados en decisiones político-económicas que se han ido distanciando de la sensibilidad con su propio legado histórico (republicano) y con la estética del contexto urbano. Esto requiere una desidentificación del habitante para con su entorno. Naturalmente se puede criticar el eclecticismo arquitectónico calcado desde los centros de la economía globalizada⁶⁰. Pero no hay que olvidar que el museo se originó de

⁶⁰ Después de la posmodernidad y la aparición fugaz del deconstructivismo, ahora parece estar emergiendo una nueva arquitectura, para la cual las nociones posmodernas de lugar contexto e identidad han perdido, en buena medida, su significado. Esta condición del *supermodernismo* (como define Hans Ibelings desde Marc Augé) se manifiesta fundamentalmente en el modo cómo la gente se relaciona hoy día con el lugar y el espacio. Cfr. Hans Ibelings, *Supermodernismo*, op. cit., pág. 10. Véase también, Marc Augé, *Non-lieux; introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, 1992.

algún modo también de esta manera (véase *infra* nota 52). Aunque el estrato del tiempo sea relativamente fino (aludiendo los materiales de Ángela) y su pasado sea más vigente que en los largos y extendidos procesos de influencias culturales en Europa, Asia, África y en la propia América ancestral... ¿Se puede entonces argüir que la identidad del habitante de aquí y ahora tenga una cuota de suspenso?

Por el lado práctico, la normalización estriba en la cuestión vincular entre propiedad y patrimonio, que tal vez valga la pena repensar. Sobre todo cuando no se comparte la convicción que el respeto por lo existente es una actitud moralmente superior a la propensión por demoler y empezar de cero. Uno de los argumentos a favor de una aproximación cauta hacia el entorno arquitectónico se afirma en que éste sería un punto de referencia esencial para la vida diaria. Así, edificios, espacios, monumentos, barrios y ciudades harían la función del apuntador (*souffleur*) no sólo para ciertos individuos sino para comunidades enteras⁶¹.

Sin embargo, Ángela Ramírez trama un ideario estético compuesto de vectores, cuya resultante artística deconstruye y pone en evidencia el devenir de la ciudad desde un gesto mefistofélico, mirando en la misma dirección de una línea de la economía contemporánea. Muestra así, a partir de un problema insoluble, que una estética de la paradoja puede consistir en construir lo contrario de lo que se piensa para probar la reflexión.

Anteriormente la artista había intentado realizar en el año 2000 una intervención inversa ante el edificio de la Cámara de Comercio en una interpolación con la arquitectura del antiguo inmueble del Departamento de Estética de la Universidad de Chile, en calle Monjitas con José Miguel de la Barra, Éste, debido a su altura, altera irreversiblemente el incipiente damero histórico en el *ensemble* del triángulo compuesto por las calles Monjitas - Merced - J. M. de la Barra. La operación ahí respondía a una “cuña temporal”, interviniendo en una grieta en el tiempo, al marcar el nuevo edificio en un gesto reversible desde su historia.

Distinto la actual obra en el Museo de Bellas Artes, que una vez desmontada dejará la marca del vacío para una proyección a futuro, como un espacio de reflexión de algo que difícilmente se pueda abordar hoy en día cabalmente desde la legislación: el espíritu del patrimonio de este país. Porque patrimonio es en realidad una forma de pensar.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 19 ss. Véase ahí mismo, Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, 1971. Rossi asignó al entorno arquitectónico el papel de *aide-memoire* (libreta de apuntes) personal y colectiva dentro de su concepto de la ciudad análoga que existe en la imaginación de todos: una visión notablemente personal de la ciudad compuesta de edificios, calles, plazas y parques vinculados a recuerdos individuales.

