

A LA CARNE DE CHILE

ÍNDICE

| | |
|---------------------|----|
| Presentación | 5 |
| A la Carne de Chile | 25 |



A LA CARNE DE CHILE

Carlos Gallardo

1. Conceptos generales

“A la Carne de Chile” hizo su aparición en la escena plástica chilena en la I Bienal de Arte de la Universidad Católica en 1978. En este evento de carácter nacional el trabajo que presenté obtiene el primer premio de grabado.

En 1979 presenté dos nuevas obras de la misma serie en el V Concurso de la Colocadora Nacional de Valores, evento de carácter nacional en el que mis obras obtienen dos premios. Por una parte, el primer Premio de Gráfica, mientras que por otra parte, la Beca Fundación del Pacífico, la cual usé para una residencia en París el año 1982. Esta fecha coincidía con el envío de artistas chilenos organizado por Nelly Richard a la XII Bienal de París, a solicitud de su delegado general, Georges Boudaille.

Durante el año 1980, realicé un envío al II Salón Nacional de Gráfica de la Universidad Católica, que incluía cuatro obras de

esta misma serie, en gran formato, en la cual los personajes adquieren una escala casi natural. En esta oportunidad las obras no son premiadas pero logran una alta valoración a nivel de la crítica y de los agentes especializados, los artistas y los alumnos de las escuelas de arte.

Entre tanto, otras obras de la serie serían expuestas en muestras colectivas en Galería Época, Galería Sur y en el Instituto Cultural de Las Condes entre los años 1979 y 1980.

Otras dos obras de la serie —ejecutadas sobre tela— fueron enviadas al Museo La Tertulia de Cali el año 1981.

Asimismo, considero un momento importante cuando cinco obras de “A la Carne de Chile” estuvieron presentes en la gran exposición Latinoamericanos en París, realizada en el Grand Palais de París en diciembre del año 1982, muestra organizada a petición del ministro de cultura de

Francia, el señor Jack Lang. Estos trabajos corresponden a las piezas reales del mismo cuerpo de obra de la serie de fotografías con que participé en la XII Bienal de París. Además realicé una instalación, acompañada de una performance, en la galería parisina L'Arcade en octubre del mismo año.

La última vez que participé en una exposición colectiva con una de estas obras fue en el Concurso Chile-Francia organizado por el Instituto Chileno Francés de Cultura de Santiago de Chile en el año 1983, en el que obtuve un segundo premio con una instalación.

La temática tratada en el desarrollo de esta obra considera varios aspectos relevantes, tanto en lo que concierne al lenguaje artístico, como en lo que dice relación con lo político-cultural, en un país gobernado durante ese período por una dictadura militar.

“A la Carne de Chile” es, desde la perspectiva del lenguaje plástico, una innovación que se sostiene en un concepto que denominé “desplazamientos del grabado” y que se instaló en el léxico de las artes visuales de este último período. En 1977 inicié una investigación para la obtención de la licenciatura en artes en la Universidad Católica de Chile. Este trabajo consistió en vincular la fotografía y sus procesos con las mecánicas de producción del grabado; lo cual me permitió establecer un primer puente conceptual que serviría como una guía, y que

mas tarde sería cruzado y explorado con más profundidad en el desarrollo de mi propio trabajo, como también por otros jóvenes artistas de la Universidad Católica, donde impartía mis clases como ayudante del taller de Eduardo Vilches.

Desde una visión puramente técnica, los trabajos de “A la Carne de Chile” se construyen desde la afirmación de que desplazamos para conocer, registrar, expandir e ir más allá. Además, se entiende la fotografía como un medio más para grabar, en tanto que es un objeto múltiple, elaborado a partir de una matriz producida por un dispositivo tecnológico sobre una emulsión o soporte capaz de retener información para ser reproducida y/o copiada de manera serial o como documento testimonial.

A este recurso técnico le sumé el uso funcional de máscaras *silk-screen*, *stencil* y letras de moldes que completaron las soluciones técnicas, con que se enriquecían visualmente las obras y que fueron los recursos usados en la confección de la primera serie de obras hechas públicas.

No está demás decir que las soluciones visuales dependen exclusivamente de la disponibilidad de unos medios técnicos que expresan, por sí mismos, un estadio del desarrollo de la cultura. Es decir, de las formas de reproducción de la imagen. Si bien considero que la historia del arte destaca algunos valores del arte académico y privilegia la manualidad en la pintura, en “A la Carne de Chile” lo que se juega

A La Carne de Chile / Carlos Gallardo 1980

GRABADO POR LA LUZ, POR LA MUERTE



A La Carne de Chile / Carlos Gallardo 1979

Intervención de una fotografía / Trabajo realizado en un Matadero de Santiago de Chile



LA CARNE ESCRIBE LA HISTORIA SOBRE SU DETERIORO

CADA CUERPO COMO UN SINTAGMA DE FRASES MAS COMPLEJAS QUE HABLAN DE LA SOCIEDAD QUE CONSTRUIMOS

es el carácter infractor de las propias tecnologías de reproducción, del grabado a la fotografía, siendo esta una forma elaborada de grabado, que expone el comentario político-cultural, estético y simbólico, en un momento difícil de la historia de Chile, en que consideré que estaba amenazada la matriz de las imágenes.

En “A la Carne de Chile” la obra ocurre principalmente en las acciones *site-specific* y en el registro. En este último caso, las fotografías son empleadas en modo documental, y por tanto las manipulaciones y aplicaciones sobre los soportes fotográficos son funcionales a una determinada necesidad estética.

Pienso que el arte es una toma de partido y estoy convencido que, de algún modo, todas las manifestaciones del arte a lo largo de la historia lo han sido. Elegí trabajar con la contingencia porque esta me proporcionaba la materia del trabajo, que era además la materia de la historia reproducida dos veces, como lo planteó Marx, es decir, como tragedia y como farsa. Podría ser la tragedia del grabado y la farsa de la fotografía. Al fin y al cabo, lo que se reconstruye en el impreso es el grano de la historia.

2. El primer gran concepto

Desplazamientos del Grabado / Desplazar para expandir

El concepto de “Desplazamientos del Grabado” surge como una necesidad, como una

respuesta desesperada frente a una carencia. El grabado se produce a partir de una matriz que se fija o se graba sobre un material matricial (seda, piedra, madera o metal) de manera artesanal y se traslada al imprimir con tintas a otro material soporte para la copia (papel u otro susceptible de recibir transferencia de imagen). En un entorno académico que se desarrollaba bajo estas condiciones, era necesaria una innovación.

Por su parte, la fotografía en los setentas y ochentas estaba constituida por una matriz negativa y/o positiva grabada por la luz que se copiaba en un soporte de papel sobre el que se obtenía la imagen final mediante un proceso físico-químico, del cual también se podían hacer múltiples copias. En palabras simples, la fotografía y el grabado eran procesos homologables. Pasar del sistema del grabado al dispositivo fotográfico no estuvo exento de problemas estéticos, pero sobre todo, conceptuales, dada la condición de las mermas de imagen con que trabajé en ese entonces. La fotografía sometida a la presión calculadamente regresiva del grabado me permitió expandir la noción de matriz.

Así, decidí tomar todos los conceptos básicos del grabado y moverlos un paso hacia la fotografía, puesto que desde mi punto de vista, compartían lo básico en sus procesos y en sus mecánicas de producción; solo era una técnica diferente que no se había pensado como tal con anterioridad.

A partir de estas premisas básicas, las propuestas de desplazar los conceptos que rigen el grabado hacia los que rigen la foto-

grafía, encontraron un puente que puso en contacto de manera definitiva las dos técnicas, en un nuevo y más amplio escenario de significación capaz de responder a mis necesidades, o de extenderse más allá en otras formas de articulación concepto-materia-técnica.

Una vez que esta ponencia sobre el desplazamiento estuvo bien resuelta en obras que se sostenían de manera autónoma, propuse que esta distancia homologable se extremara en trabajos de performance más radicales como “Grabado es: 10 muertes con igual procedimiento” (actualmente en la Colección Pedro Montes, Galería D21, Santiago de Chile). Basándome en el espacio ganado a través de la fotografía, decidí entonces, al desplazarme más allá de los objetos y tecnologías, realizar una acción o comportamiento reiterativo, que desde mi perspectiva podía ser entendido como otra forma de matriz. En este caso, una matriz del comportamiento humano. De este modo, podía ser leída como una acción de arte serial, es decir, un grabado del comportamiento: primero en la acción y luego sancionado desde el registro fotográfico.

En las obras de “A la Carne de Chile” se pueden aislar varios elementos que la conforman y que actúan estructuralmente en su interior:

1.- El desplazamiento o sustitución del grabado en su nivel más próximo, usando

la fotografía como técnica de captación de un evento para la construcción de una matriz y el copiado sobre un soporte de papel de la imagen obtenida, entendida como edición, la que adquiere el carácter de múltiple u objeto seriado.

2.- El desplazamiento experiencial de un acontecimiento o construcción cultural, al realizar acciones de arte seriales en un *site-specific*, real y externo a los espacios habituales del arte (talleres, galerías o museos). En este caso, un matadero de animales para el consumo humano en Santiago de Chile.

3.- El desplazamiento conceptual me llevó al matadero, al asumir desde el campo del arte la muerte masiva de animales en un proceso de producción alimentaria como una acción de arte cuyo origen es la mimesis que se puede establecer con la realidad política del país (muertes masivas, descuartizamientos y torturas) y su regreso al ámbito de la cultura como piezas de arte. Es así como el acto aprendido y repetido de matar, se lee como matriz de la acción genérica de matar, y a los animales muertos como los soportes o las copias de esta edición de eventos de vida, numerables como una edición de grabados. El rescate intencionado del artista nomina desde el campo del arte estas acciones cotidianas y las emplea como pretexto para realizar un comentario al interior del cuerpo de la cultura y, al mismo tiempo, al interior del cuerpo social.



LA IMPREGNACION

A LA CARNE DE CHILE / CARLOS GALLARDO . TRABAJO REALIZADO EN UN MATADERO DE CHILE 1979

3. Las condiciones socioculturales, y políticas

El entorno cultural

Durante el período de la dictadura militar en Chile, los aparatos de represión del régimen desarrollaron una política de persecución y amedrentamiento que obligó a los artistas que permanecieron en el país a realizar toda clase de maniobras de encubrimiento, *makeup* o camuflaje con el fin de evitar que los agentes del régimen cerraran espacios de difusión, publicaciones culturales o apresaran artistas.

Toda una generación de creadores debió partir al exilio o pasó a la clandestinidad. Una orfandad de antiguos maestros en la mayoría de los centros de formación permitió que una nueva generación de maestros ocupara las vacantes y se llenaran las aulas con programas vigilados por los monitores del régimen.

Como una respuesta casi visceral, una parte importante de los artistas que trabajamos en ese Chile, desarrolló una obra altamente estética, cargada de simbolismo o derechamente alejada de todo comentario con contenido político explícito. Una escena así de vigilada, con un mercado que consumía el academicismo en boga, favoreció una respuesta artística en cuyo seno se desarrollaron obras influenciadas por la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán de los setentas y ochentas. Fue entonces que las galerías y los coleccio-

nistas acogieron a las nuevas generaciones de artistas que abrazaron la pintura como forma de trabajo.

En ese contexto, otro grupo importante de artistas y teóricos con marcada disidencia al régimen articuló una escena alternativa que emplea el arte conceptual, el estructuralismo y toda la teoría lingüística como punto de partida para desarrollar un contradiscurso crítico.

4. La escena internacional

En este período, la escena cultural internacional estuvo marcada por tres grandes ejes.

Por un lado, el poderoso movimiento conceptual, expandía su cuestionamiento a las formas más tradicionales de hacer arte. Por otro lado, se propagaba la influencia del interesante movimiento de la transvanguardia italiana y del movimiento neo-expresionista alemán.

En una tercera línea, desarrollándose en los márgenes latinoamericanos, debemos considerar la importancia que tuvieron tanto Jorge Glusberg y el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) en Buenos Aires, como el trabajo de Nelly Richard en Chile, cuyas iniciativas permitieron la difusión internacional del arte chileno en un momento muy complejo de su historia.

Aún así, heredamos de manera tangencial del arte conceptual su capacidad de ser radicales en la materialización de las

obras y en su propuesta democrática para la distribución cultural y política. Como lo diría Kenneth Goldsmith en “Uncreative Writing”: “the position that conceptual art once held: radical in its production, distribution, and democratization”.

Comparativamente con los centros de poder económico y cultural del mundo, Chile aparecía pequeño y pobre; pero en posesión de un denso discurso sobre la verdadera contingencia sociocultural. Aquí no hacíamos teoría sobre la marginalidad política, marginalidad de medios o sobre la marginalidad cultural; no, aquí nosotros éramos el margen.

5. El entorno político

Luego del golpe militar, la escena política chilena se desarticuló. Los partidos fueron desmantelados, las reuniones prohibidas y cualquier tipo de asociación o articulación social completamente anulada o bloqueada. En este escenario, el arte se volvió, resistencia cultural y política, no como un instrumento panfletario, sino más bien como una necesidad de construir un discurso que diera cuenta desde el arte de la búsqueda de nuevas soluciones visuales que hicieran cuerpo con esta inédita realidad estética y cultural.

Sin una plataforma social que los validara y les proporcionara contención, los organismos estructurales de los partidos se volcaron a la clandestinidad y pusieron su esfuerzo en re-articular políticamente un

país que debía resistir y generar ideas que permitieran aglutinar a una sociedad golpeada y reprimida de manera brutal.

El escenario político adverso nos obligó a depurar el lenguaje, pero no por esto dejamos de hacer el comentario político que la sociedad y la historia demandaba en tales circunstancias.

Con esta necesidad en mente, decidí transitar de manera paralela al acontecer político desde un lugar virtualmente idéntico conceptualmente, pero usando la gran metáfora de la Carne de Chile como sustituto especular del cuerpo mutilado, acribillado, y desaparecido al interior de la cultura chilena.

En estas condiciones y con esta propuesta visual me inserté en la escena plástica de finales de los años setenta y parte de los ochenta, porque pensaba que era desde ese lugar que debíamos hablar. Fue la visibilidad correcta en el momento adecuado.

6. El registro como material de trabajo

“La historia es el ordenamiento intencional de los residuos culturales que la sociedad produce con motivo del transcurso del tiempo”.

¿Por qué el grabado? Porque para mí, grabar y hacer arte desde la fotografía es un registro relacionado fuertemente con lo real.

A La Carne de Chile / Carlos Gallardo 1980

TEN PASCIENCIA
OH DOLOR



En esa perspectiva, cada registro escrito, visual o sociológico de nuestro acontecer es lo que “A la Carne de Chile” usó como inspiración para su desarrollo.

“A la Carne de Chile” es básicamente una re-escenificación del acontecer político-cultural de la época, para la cual utilicé como un modelo de demostración el registro fotográfico de piezas de carne de un matadero artesanal de Santiago de Chile, como también y de manera muy relevante, registros de acciones de arte e intervenciones *site-specific* escenificadas en ese mismo matadero.

Los registros van desde lo estrictamente documental a lo abiertamente metafórico de las performances de las acciones de arte.

“A la Carne de Chile” fue un acto de rebeldía, una provocación al interior del sistema de galerías, un manifiesto político y un paso más en el desarrollo del lenguaje visual que estaba usando para comunicar mis ideas.

7. Registrar la historia, registrar el arte, registrar el registro.

Tácticas y Estrategias

En “A la Carne de Chile”, lo que está propuesto desde una perspectiva política es que el cuerpo de la nación está siendo víctima de numerosas acciones que se generan en las esferas políticas y que tienen consecuencias culturales en la sociedad a corto,

mediano y largo plazo. Heridas de esa magnitud no pueden ser borradas ni obliteradas como si se tratara de un accidente menor. Estos eventos tendrían sus consecuencias en lo más profundo del cuerpo social, entendiendo lo social en su acepción política y cultural más amplia.

Hablar del dolor, de la deportación, del exilio, la tortura y la muerte que ocurre en tu país con la cara descubierta, es un riesgo calculado que afortunadamente no tuvo consecuencias para mí; pero que sin embargo fueron cuestiones que debí tomar en consideración para elaborar un trabajo visual que pudiera ver la luz durante ese período. Para esto fue necesario usar tácticas de discreción que desviarán la atención hacia la semiología, la poética o la técnica, que no era donde realmente residía el eje del discurso.

La primera parte de la obra tuvo como estrategia hablar lo más directamente que fuera posible al espectador. Para esto decidí que las relaciones de formato fueran impactantes (hombres a tamaño cercano a lo real, animales a tamaño real) con la clara intención de producir mayores grados de identificación entre la obra y el espectador.

Restado el color en la primera serie de obras de “A la Carne de Chile”, la fotografía en blanco y negro mantenía el poder descriptivo sin el comentario adicional del color, reservando los acentos cromáticos aplicados para hacer los comentarios desde una perspectiva más plástica que naturalista.

Esto no significó que el color fuera descartado absolutamente, sino que lo reservé para una segunda serie de carácter más pictórico, en la que tendría el protagonismo.

Otro de los elementos importantes fue el comentario textual incorporado en la obra, que venía siendo un lugar común en muchos de los trabajos realizados en Chile y el resto del mundo en esa época.

Mi primera aproximación tuvo dos vertientes distintas. En primer lugar, el comentario lingüístico, con un fuerte acento semiológico. De ahí la precisión descriptiva de la obra "De la relación sintagmática de la carne con los objetos de su entorno inmediato", actualmente propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes. La segunda aproximación fue más poética, con el énfasis en lo emotivo más que en lo semántico, en la obra "Todos los abrazos perdidos", propiedad del artista. Además, siempre estuvo presente la data de autoría, técnica y lugar de ejecución de la obra como una norma que se reiteraba en las diferentes series y que perseguían incorporar el dato duro de la autoría, el lugar de producción de la obra y el título o comentario teórico o simbólico.

Por otra parte, desarrollé una serie de obras que contenían algunos datos materiales de la realidad como parte de su constitución. Estoy hablando de la residualidad del *site-specific*. En "A la Carne de Chile": sangre y fluidos del momento de muerte.

Obras tales como "Sudario", "Abatido", "Soportar", "Grabado es: 10 muertes con igual procedimiento" fueron realizadas en el matadero que usé como un modelo productor de huellas, donde se recoge por impregnación la sangre verdadera de los animales, los pelos y las fecas en el momento de ser sacrificados, en soportes de tela que se manchaban al ser usados a modo de modernos sudarios, con el claro propósito de realizar las obras con todas las materias provenientes del proceso vivo de matar.

8. La memoria en "A la Carne de Chile"

La obra "A la Carne de Chile" surge desde la necesidad de expandir formalmente los límites del grabado. De llevarlos tan lejos como fuera posible en su dimensión material, como también en su dimensión simbólica, no por un capricho estético, sino que por una necesidad de resignificar mi trabajo desde un marco conceptual estético y político diferente al que se circunscribían los trabajos de arte dentro de un campo de coordenadas académicas, que no representaban de forma alguna mi pensamiento sobre el arte. "A la Carne de Chile" surge como la necesidad de construir desde el arte, un discurso estético basado en una reflexión tanto cultural como política de la realidad.

Fue así como pasé de producir imágenes basadas en el artesanato técnico como dibujos y grabados, a fotografías tomadas primero en los mercados y luego en los mataderos de Santiago. Esto, porque yo

quería que las imágenes que producía fueran tan ineludibles e irrefutables formalmente, que cualquier comentario sobre la obra no tocara su verosimilitud, sino que se centrara en el cómo y el hasta dónde la articulación de los elementos visuales y conceptuales significaban. En este caso específico, la fragilidad de la carne, la fragilidad de un pueblo, la fragilidad del arte en un contexto de marginalidad política y cultural aterradora, visto desde la mirada crítica del arte en América Latina.

Entonces, dar cuenta se volvió urgente. Fijar ciertas imágenes a la memoria del colectivo social se volvió urgente. Cuestionar la mirada complaciente de la escena cultural de una época se volvió urgente.

Memoria es también construir una mirada otra, que dé cuenta de aquello que nos preocupa, ya sea en lo estético, científico, o político-cultural.

Memoria es también lanzar hacia el futuro, anzuelos llenos de carnadas significantes que puedan ser leídas, afirmadas o refutadas por agentes culturales presentes o futuros.

9. La memoria del arte

“¿Cuál es el rol del Tiempo?... El tiempo evita que todo sea dado de una sola vez... ¿No es acaso el vehículo de la creatividad y la elección? ¿No es la existencia del tiempo la prueba del indeterminismo en la naturaleza?” (Henri Bergson, “Lo Posible y lo Real”).

Las sociedades se copian a sí mismas, son auto-similares como los fractales, pero se modifican, mutan de manera constante como los organismos vivos. Las sociedades comparten información, replican conductas y aún así difieren unas de otras de acuerdo a las diferencias en las condiciones específicas en que se producen. El arte responde a estas condiciones, ya sea dando cuenta de los cambios o incidiendo desde la cultura para exponerlos.

Ya he señalado el comienzo del texto de Marx en “El 18 Brumario de Luis Bonaparte”: “la historia se repite dos veces, la primera como tragedia, la segunda como farsa”. El arte no es inmune a este fenómeno, por lo que siempre intentamos que nuestro trabajo sea inaugural.

En el arte, la repetición de soluciones pre-existentes solo tienen sentido desde una perspectiva dialéctica, como un comentario, como referencia o cita, o para ser refutado.

Dicho esto, y entendiéndolo como contexto, digo que, todo acto de aprehensión de la realidad, todo acto de conservación, todo acto de desciframiento, toda forma de intencionar, de socializar, de contagiar, de reinterpretar la realidad, para dejar una huella o un residuo, se constituye en una forma de memoria.

Si cualquier forma de memoria es por definición –y valga la redundancia– una forma, podemos inferir –si seguimos el pensamiento del matemático George Spen-

cer-Brown— que cada distinción forma/medio crea un adentro y un afuera de esa forma. El afuera delimitado por una membrana que se irrita, se estimula o excita en contacto con el entorno o con las formas vecinas, en el sentido que propone Peter Sloterdijk, en su teoría de cómo se conectan las burbujas en una espuma.

La memoria no es únicamente el acto de conservar de manera intencionada, sino también, la posibilidad cierta de incidir en nuevas formas de comunicar desde el arte y con ello, transformar la comprensión del entorno cultural.

Vivimos fuera de fase, puesto que la memoria conlleva un retardo filosófico implícito.

Esta realidad que se instala en el desfase es propiamente la memoria del mundo. Todo depende de cual sea la forma que elegimos para leerlo, para incidir en él, o para su registro.

10. La imagen suspendida

Hace tan solo algunas decenas de años que produzco arte. Y por cierto que el contexto fue importante, porque creo en un arte que dé cuenta del pensamiento teórico-estético, tanto como del pensamiento socio-político del momento histórico en que ese arte se produce.

Mi sujeción al mundo depende del aquí y el ahora de mi biografía. De las condiciones que me pusieron en situación de volverme un productor de arte.

Para mí, forma y contenido son indivisibles, no obstante que la Gestalt nos dice que no podemos ver la forma y el fondo simultáneamente, sino que alternativamente. Yo pienso que como en una ecuación, forma y fondo son dos partes de una sola cosa: mi realidad. Por tanto, pienso que el mensaje que nos interesa vehicular en la obra debe estar presente tanto en la forma como en el contenido. Me importa cómo la obra se inserta en su campo de significación, porque exige que esté presente la memoria de su inserción.

En mis inicios fui un artista en el rigor extremo; los medios jamás estuvieron a mi disposición como hubiera deseado en una situación de normalidad productiva. Me costaba conseguir los fondos para financiar mis obras. No siempre había becas o premios que hicieran esto posible. Sin embargo, esa realidad fue un hecho de la causa. Entonces recurrí a los bocetos pequeños, a los proyectos, a los apuntes y a las obras suspendidas para ser materializadas en mejores momentos. Quedaron en sus cajas las diapositivas tomadas para ser impresas en gran formato, las fotografías en blanco y negro en sus álbumes de negativos esperando ver la luz en épocas mejores y proyectos suspendidos en apuntes en algún cuaderno.

Mi trabajo de hoy consiste en hacerlos visibles, en hablar de ellos y ponerlos en contexto para llenar el espacio que nunca debieron dejar vacío.

A La Carne de Chile / Carlos Gallardo 1981

Programa / Vídeo realizado en un Matadero de Santiago de Chile

Lavar Toda Huella







EL SER HUMANO

LA CARNE HUMANA

LA SANGRE





LA CREACIÓN

LA ENERGÍA

EL RITO



A LA CARNE DE CHILE

(La faena de la imagen)

Justo Pastor Mellado

En la escena plástica existen obras que no han sido objeto de una atención crítica determinada y que no por ello han dejado de manifestar su presencia, gracias a la densa insistencia de su configuración. La atención crítica es un fenómeno que forma parte de la sociología de la circulación artística y depende de la articulación de varias prácticas en un momento determinado. Es decir, prácticas de la crítica de arte, de la industria editorial, de la producción museal, de la capacidad expositiva local, por nombrar algunas. De este modo, es preciso reconstruir el contexto de una escena en que la crítica de arte estaba destinada a la promoción de un pequeño grupo de artistas entre los que no se encontraba Carlos Gallardo. Ya que el más mínimo estudio de las relaciones entre artistas y crítica en la coyuntura de 1978-1979 señala la existencia de una exclusividad de trato analítico que desconsidera todo tipo de prácticas artísticas que no ingresaran en el campo de su monitoreo. La obra de Carlos Gallardo se desarrolló en unos parámetros de autonomía que lo excluyeron de toda atención editorial, que de hecho estaba reducida a la producción de catálogos de un par de galerías y a la presencia en una sola revista de arte. A esto se agrega la incapacidad de producción expositiva de relevancia de parte de quienes controlaban lo que podría ser considerado como la “escena de vanguardia”, justamente, porque carecían de los medios adecuados para implementar lo que podría haber sido considerado como una política en forma. Sin embargo, la producción museal experimentaba una inquietante paradoja, porque

permitía la exhibición de los resultados de concursos externos que –en términos estrictos– no solo contribuían a su programación, sino que definían un rango de exigencia, al menos en dos manifestaciones: un salón de gráfica organizado por una universidad y un concurso para obras “contemporáneas” realizado por una colocadora de valores. De modo que no eran muchas las ocasiones que había para realizar una exhibición autónoma en esa coyuntura, en el entendido que solo funcionaban Galería Época y Galería CAL, en 1979. Galería Cromo funcionó durante 1978 y Galería Sur abrió en 1980.

Entre 1978 y 1981, Carlos Gallardo realizó unos trabajos que han sido claves en la definición de las coordenadas de la escena plástica de dicho período. Sin embargo, sus obras, que han pasado a ser reconocidas como parte de los primeros momentos de intervención serigráfica de la fotografía en la escena plástica, no han vuelto a ser exhibidas. Tampoco fueron exhibidas, de manera suficiente, en el momento de su inmediata producción, debido a las restricciones que experimentaban tanto la infraestructura como la superestructura del campo del arte.

El objeto de esta muestra en D21 Proyectos de Arte es *re/poner* estas obras en escena, con el objeto de hacerlas visibles y redimensionar el efecto de su presencia en la polémica formal en que participa durante el período de su producción. Será preciso hacerse la pregunta de por qué esta obra careció de la atención crítica necesaria, en ese momento clave de 1980. Previa exposición de las razones que nos llevan a declarar que dicho año fue, en efecto, un momento clave. Todo está determinado por el punto de vista y por el fundamento que lo sostiene; es decir, por los intereses que están en juego en la escena.

Y había muchos intereses que disponían sus baterías de influencia interna para amedrentar, reducir, rebajar, obstruir el despliegue diversos de miradas sobre una producción de obra múltiple y compleja. Determinadas empresas editoriales se dedicaron a montar el mito de un movimiento que incluía un conjunto de obras normalizadas por la satisfacción de unos ejes de interpre-

tación que favorecían la inscriptividad de unos pocos artistas que encarnaban la representabilidad oficial de los intereses de un colectivo reductor.

Las obras de Carlos Gallardo nunca antes fueron exhibidas en una sola exposición y los agentes actuales de la formación artística chilena carecen de una mirada sobre el conjunto de una producción rica y compleja. Apelo a la existencia de una formación en el seno de la cual existen variadas escenas que se yuxtaponen y que se superponen, desconociéndose entre sí para poder sobrevivir ante la dominante voracidad de aquellas que combinan garantía orgánico-partidaria con capacidad editorial y ocupación de instituciones. De este modo, las diversas escenas encadenadas y excluyentes que se configuran desde los años 80 en adelante se consolidan y des/consolidan de tal manera que la historiografía académica del 2018 no ha realizado el trabajo de delimitación estricta de sus manifestaciones, de modo que difícilmente puede tener una idea de la coyuntura en que se desarrolló el trabajo de Carlos Gallardo.

Resulta evidente que los Encuentros de Arte Joven realizados entre 1979 y 1982 en el Instituto Cultural de Las Condes, así como los Salones de Gráfica de la Universidad Católica y el Concurso de la Colocadora Nacional de Valores, pueden ser útiles para delimitar un campo de intervenciones en que las principales obras de esa coyuntura tuvieron condiciones de circulación mínima. De hecho, el propio Carlos Gallardo obtiene en 1979 la Beca de la Fundación del Pacífico, una mención en el Quinto Concurso de Gráfica, Pintura y Escultura, el Primer Premio en Grabado en la primera Bienal de Arte Universitario, terminando el año con la obtención de la Beca en Gráfica de la Corporación Amigos del Arte, Santiago. Beca que luego obtiene nuevamente en 1981. Sin olvidar, por cierto, su participación destacada en la exposición *Arte&Textos* en Galería Sur, en abril de 1982.

Justamente, es en esta exposición que realiza un montaje que reproduce la didáctica de su trayectoria breve pero consistente, en la que consigna diversas acciones corporales registradas en fotogra-

fías y que había realizado en diversas ocasiones en el Matadero de Santiago; a lo menos, desde 1978 en adelante. En esta instalación es posible apreciar la *photo-performance*¹ que luego será validada por la reproducción de su imagen en medio del matadero, vestido con una camisa blanca, descubriendo su hombro izquierdo hasta la altura del corazón en que exhibe la venda manchada con sangre, que además sostiene una rosa roja. Esta imagen, más allá de su literalidad, existe y corresponde a un trabajo que ya había realizado, en un ambiente artístico en el que ya circulaban obras que empleaban materialidades similares. Pero lo que me importa para este análisis es que esa imagen tenía una palabra escrita y se remitía a una acción corporal específica: “abatido”.

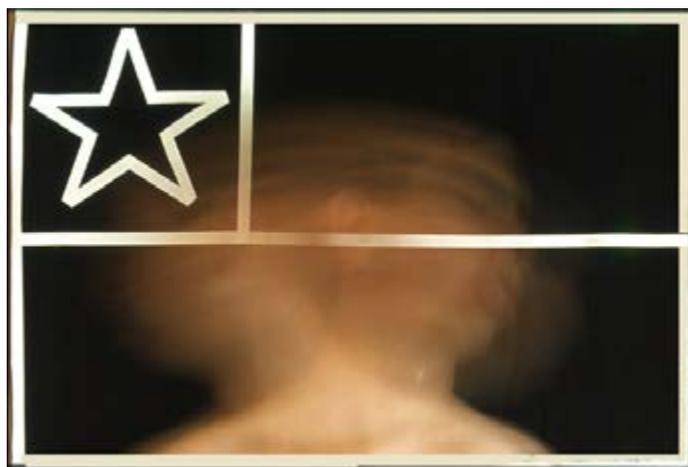
Es curiosa cómo la homofonía parcial de la palabra francesa “abatir” para designar un matadero es útil en este terreno, ya que se asocia con el acto de abatir, en un lugar específicamente designado para ello. Realizar obras de esta configuración, en la coyuntura de 1978 y 1979 representa, si no un peligro directo para el artista, al menos un signo que exigía estar atento a persecuciones y amenazas objetivas. Sin embargo, estas obras fueron exhibidas en momentos realmente difíciles y los lugares en que eran montadas no garantizaban ninguna protección.

La fotografía de la *photo-performance* “Abatido” es un síntoma no solo del estado de desarrollo de su propia obra, sino de un conjunto de obras con las que dialogaba de manera crítica. Es así que la pose del abatimiento se presenta con toda su incomodidad interpelativa cuando el propio Carlos Gallardo se hace fotografiar detrás de una panel de vidrio, en que ha trazado el diagrama de

¹ Empleo la palabra *photo-performance* a título retroactivo, porque en 1978 y 1979 no existía en el léxico de la escena plástica. La práctica de producción de una puesta en escena corporal, si bien existía, el nombre que adquiriría era el de “registro de obra”. Es Eugenio Dittborn, que en febrero de 1981 produce una obra-video que titula “Lo que vimos en la cumbre del Corona” y que define como una puesta en escena de una lectura y no como su simple registro. Se entiende que se trata de una puesta en escena “para la fotografía”. Carlos Gallardo realiza estas puestas en escena en un matadero, en 1978, y no tiene nombre para esa acción. Simplemente las denomina “intervenciones”, destinadas a ser invertidas en un soporte serigráfico. Sin embargo, debe poner su cuerpo en escena mínima —especie de grado cero de representación— para poder incorporar la pose en su activo de obra.

sección de la bandera chilena con cinta adhesiva “encubridora”, y lo hace en baja velocidad, con un diafragma muy abierto, para que se impresione la borradura del rostro; que corresponde a la obliteración de la facialidad de otro abatido –muerte de un republicano español de Robert Capa– en la historia de la fotografía, y que pasará a adquirir el valor de un emblema en la plástica chilena de los años posteriores.

Estamos en 1979 y esa imagen precede a otras tantas imágenes de trabajos con banderas chilenas dibujadas en el cuerpo y en el territorio. Bandera que, por cierto, es inmediatamente asociada a una mortaja, y por consiguiente, a la palabra y a la materialidad de un sudario, por las analogías recreadas a partir de las homofonías parciales, no solo entre textil, textura y textualidad, sino también entre trama y trauma.



Carlos Gallardo,
Bandera y borrón,
Santiago, 1979.

La mortaja es pasiva. El sudario es activo. Denota el efecto de una imagen que se traslada por simple monocopia sobre el soporte. Procedimiento de grabado simple que no es indiferente a Carlos Gallardo, puesto que en esos años trabaja como asistente en los cursos de dibujo y de grabado en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica. El hallazgo simple consiste en la simple absorción por parte del soporte de elementos significativos que “se pegan” y delatan la existencia de una violencia que ha causado el “abatimiento”.

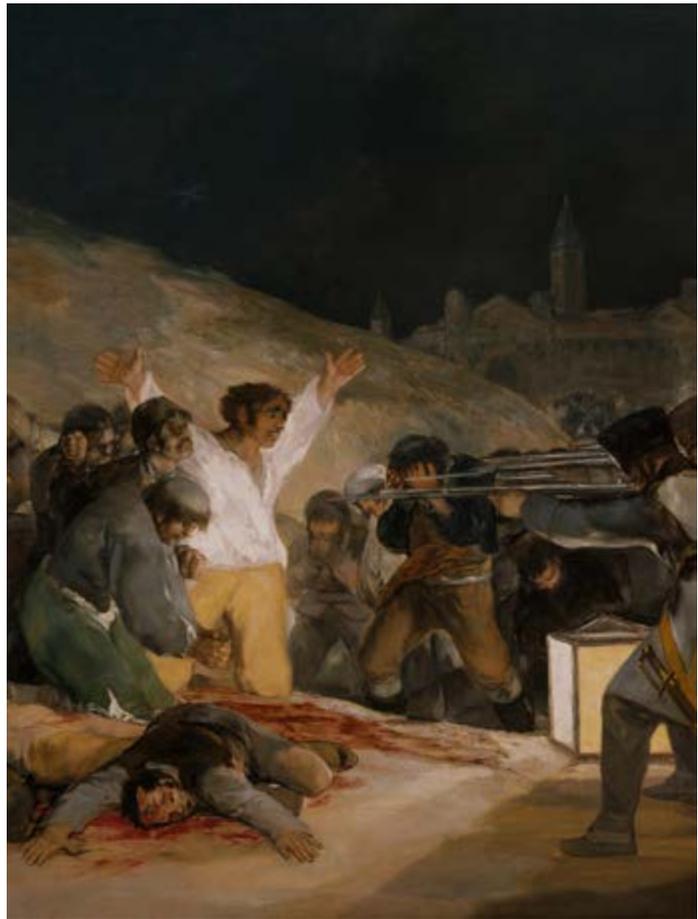


Robert Capa, Muerte de un republicano español, Madrid, 1936.

La memoria visual de dos pinturas operan como vectores de atención flotante, como lo son los fusilamientos de Goya y la res faenada de Rembrandt. En la situación que vive el país una asociación de este tipo, por erudita que parezca, remite a las mediaciones necesarias que Carlos Gallardo realiza para producir una obra elusivamente táctica, pero que adquiere proyecciones estratégicas en relación a la representabilidad del dolor. Entonces, realiza aquel trabajo en que extiende una tela gruesa por los suelos del matadero para recoger la sangre vertida por el animal faenado para ser convertido en la figura de un “cordero degollado” que pasa a operar en una escena artística “faenada” (trabajo de duelo) por el inconsciente de las representaciones cristianas. Pero no se trata solo de obtener la monocopia residual del cuerpo del animal, como resto de la imagen terminal de una exhalación de cuerpo como si fuera el modelo de un conjunto social abatido por la violencia.

Más que nada, Carlos Gallardo toma esa ocasión para incidir en la coyuntura gráfica mediante la numeración de los cuerpos sustit-

tos abatidos como si fuesen las copias de una edición de grabado: 1/10, 2/10, 3/10, etc. De este modo, marca los cuerpos mientras permanece en tierra el soporte que recibe la acometida cromática que consigna el desfallecimiento de una cultura política determinada. La relación entre la obra de la borradura de su rostro y la recolección de los residuos corporales que definen una representabilidad ya han sido definidos, en la obra de Carlos Gallardo, bien antes que otros artistas que tuvieron un destino crítico favorable en esa misma coyuntura.



Francisco de Goya, Los fusilamientos de mayo, Madrid, 1814.

ABATIDO

18-11-1981

CARLOS GALLARDO

27 AÑOS

ARTISTA

ABATIDO

18-11-1981

CARLOS GALLARDO

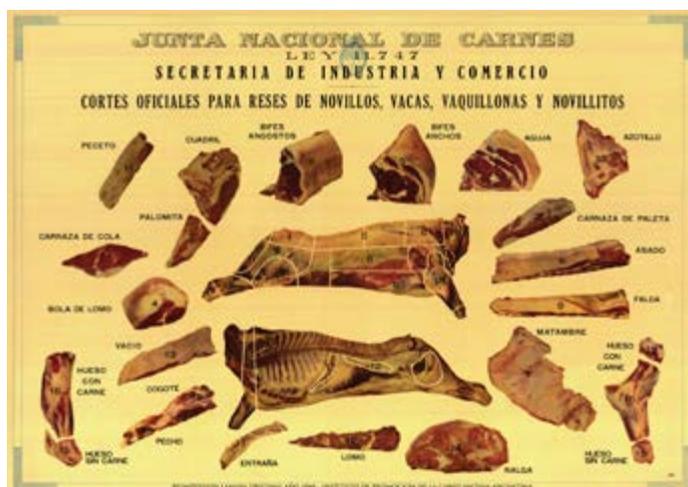
27 AÑOS

ARTISTA



Lo anterior es nada más que la antesala de una preocupación por las ediciones y el carácter de estas más allá de sus componentes y determinaciones técnicas, al punto de estar extremadamente atento a las condiciones formales favorables que le proporciona la serigrafía y el empleo crítico del color, que opera como una devolución desde la industria de la imprenta hacia la reproducción pactada de la carne desollada. Lo cual, en el itinerario formal y simbólico de Carlos Gallardo resulta fundamental, porque en el empleo que hace de las fotografías de los animales que van al matadero no solo remite a una metáfora política, sino que denota un segundo aspecto del dolor referencial, que consiste en reproducir la des/protección absoluta de los cuerpos, al insistir en la escena de desollamiento de los animales y en la exhibición de sus pieles amontonadas, que forman una masa informe cuya opacidad contrasta con el brillo de los azulejos de una faena industrial de la “puesta en muerte” (mise-à-mort); es decir, de la puesta-en-escena-de-la-muerte. Pero sobre todo, no omitiendo ningún momento del proceso; es decir, desollamiento, exhibición de la carne, para luego entrar en el desposte.

Lo que en 1979 expone visualmente Carlos Gallardo es la dinámica de afectaciones sobre la superficie de los cuerpos, que no es recogida por ninguna atención crítica, como lo he señalado,



Mapa de cortes oficiales para novillos, vacas, vaquillonas y novillitos.

porque la única disponible ya había invertido sus esfuerzos en la inscripción de otro tipo de operaciones, directamente vinculadas a las escena-grafías de otros cuerpos de obra.

Hay algo que no se le perdona a Carlos Gallardo: la directa representación de la faena. El cinismo del medio artístico espera que las mediaciones sean acordes con la tolerancia a la representación de lo que se desea ver representado. No solo se trata de rechazar la exposición de la carne desollada, cuyo color se asemeja al que se puede encontrar en el epitelio o en el interior de la cavidad bucal, sino de impedir el acceso a la representación de una pieza despostada, cuyo interior exhibe las costillas de una res cuya “textura” cromática y material reclama la interdicción de la “imagen arruinada” por las maquinarias industriales de producción de muerte.



Rembrandt,
El buey desollado, París,
1655.

De este modo, la acumulación de pieles de vacuno en un rincón de las instalaciones delimitadas por el higienismo de los azulejos, anticipa la puesta en escena de muertes sublimes evocadas a través de la exhibición de cuerpos extendidos sobre el suelo embaldosado de baños domiciliarios, donde el abatimiento del sujeto es representado como cita de un desfallecimiento de referencia bíblica.

Los cuerpos de animales en la obra de Carlos Gallardo son directamente abatidos para ser despostados y exhibidos como hitos representativos de la gravedad física de otros cuerpos, aludidos en la proximidad de una sustracción que hace evidente la falta que hacen, ocupando otro lugar, para el que carecen de prueba de recepción. La acumulación de pieles reproduce el horror de lo informe como destino, porque la piel simboliza el haberles arrancado una “verdad” entendida como envoltura. De este modo, la única forma que encuentra Carlos Gallardo para reproducir en “otro lugar” la solicitud de habeas corpus es a través de la ocupación del color en una reproducción que se fabrica mediante la conversión de la imagen en un “ser-de-grano”; razón que conduce a la habilitación de un traspaso de imagen posible solo a partir de la densidad de la tinta para dotarla de un “cuerpo impreso” que pasará a disponer del título “A la Carne de Chile”.

He sostenido que las primeras obras de Carlos Gallardo, realizadas entre 1978 y 1979 participaron en los más importantes certámenes, tales como el Salón de Gráfica de la Universidad Católica y el Encuentro de Arte Joven. Fue en esas ocasiones que la práctica de intervención serigráfica de la fotografía adquirió una relevancia significativa, siendo un joven artista recién egresado de la Escuela de Arte de la Universidad Católica de Chile. Lo que no es un dato menor si se considera que “A la Carne de Chile” es un conjunto de obras que forman parte de su examen de egreso de la Licenciatura, realizado en un ambiente académico en cuyo seno el tema y la forma ya pueden ser considerados como una decisión de insubordinación significativa, tanto en el plano universitario como en el campo social. Resulta complejo habilitar un examen de grado que rompe con las normas de tolerancia formal mediante obras que

ponen en riesgo la literalidad de los procedimientos de acreditación académica, operando en una frontera formal muy inestable. Sin embargo, la comunidad académica entendió cuáles eran los riesgos necesarios que había que correr para hacer avanzar las cosas del arte en el seno de una universidad con rector militar designado. Resulta curioso, hoy día, pensar en lo que un examen de grado podía significar como acto de insubordinación, jugando a la vez con las reglas del sistema de habilitación. Luego, en el curso de 1980 y 1981, estas obras se convirtieron en argumentos sólidos de la participación de Carlos Gallardo en el complejo y poco estudiado momento en que se plantearon las bases de los desplazamientos del grabado.

En el conocimiento que tengo de la obra de Carlos Gallardo y gracias al debate que hemos sostenido acerca del procedimiento discursivo de los desplazamientos del grabado, me obligo a poner de relieve el desarrollo de una segunda tendencia en la invención de esta noción. Más que tendencia, lo que hubo fue un espacio de obra que debía tomar en cuenta las obras de Carlos Leppe y Eugenio Dittborn, que provenían del sistema de enseñanza de la Universidad de Chile. Dittborn fue alumno hasta 1965 y soportó el asedio de los post-impresionistas de la Facultad. Sin embargo, siempre señaló la importancia que para su formación había tenido la enseñanza de grabado que impartía Eduardo Martínez Bonatti. En cambio, Leppe es alumno en Bellas Artes durante la Unidad Popular y su aproximación inicial a la escultura es reconocidamente surrealizante. En 1978, cuando Carlos Gallardo comienza la producción de su obra visitando el madero, Dittborn ya ha realizado “Final de Pista” y Leppe expone en galería Cromo la famosa exhibición “Reconstitución de escena”. De modo que acercar a Carlos Gallardo a Dittborn y Leppe en el terreno de los desplazamientos significaría forzar las pruebas.

Otra cosa es que la obra inicial tenga una relación documentadamente inconsciente con lo que yo mismo he denominado “sistema gráfico” de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, que se había constituido de manera singular desde comienzos de los años setenta, justamente, a partir del desarrollo de la serigrafía

en el seno de una ambientación formal que estuvo ligada a la producción de la carpeta de la “40 medidas” durante la campaña electoral de Salvador Allende de 1970. Esta hipótesis reivindica la existencia de un sistema autónomo que se desarrolla en la Facultad mencionada y que luego de las exoneraciones posteriores a septiembre de 1973 sigue operando pero de manera autónoma, habilitando el uso de la noción “intervención serigráfica” de la fotografía, que posee unos cauces distintos a lo que se elabora en la “cuenca semántica” de los cursos de Eduardo Vilches en la Universidad Católica, a partir de ese mismo año 1978, que es el año en que Carlos Gallardo presenta sus primeros trabajos en la I Bienal de Arte Universitario y en el Encuentro de Arte Joven (1979). De este modo, la “lógica desplazatoria” posee múltiples espacios de aproximación, que mantienen una autonomía relativa. Lo cual pone a Carlos Gallardo en una línea de complicidad formal que se ubica entre la obra que Dittborn produce en “Fuera de serie” (1977) y la obra que elabora Smythe ese mismo año y que expone, después de Leppe, en la misma Galería Cromo.

He hablado de resonancias y no de influencias. Las primeras son inconscientemente más dilatadas y se reconocen a través de manifestaciones residuales. Carlos Gallardo no conocía de cerca el trabajo de Francisco Smythe. No solo por diferencia generacional, sino porque circulan por imaginarios populares diferentes. Sin embargo, ambos participan de una ambientación gráfica con elementos atractores comunes (dibujo, tinta, color, impresión descalzada, etc). Esto no quiere decir que Smythe sea un antecedente de los trabajos de Gallardo en lo que a intervención serigráfica se refiere. Solo me atengo a señalar la existencia de una proximidad formal compleja en el seno de lo que he denominado “sistema gráfico” de la Facultad de mitades de la década del setenta.

Las resonancias de las que hablo permiten reconocer las diferencias que la obra de Carlos Gallardo establece con la propia academia de la serigrafía, si es posible hablar en estos términos, ya que involucra una actitud que lo conduce a trabajar más allá de los límites que la tolerancia técnica de la propia serigrafía permite. De este modo, se puede sostener que en esta frontera de resolu-

ción fotomecánica de la imagen, una cierta sobre/determinación permanece al acecho.

Ahora bien: el espacio urbano sobre el que Carlos Gallardo realiza sus recorridos investigativos corresponde a la comuna de La Cisterna, en Vespucio Sur al llegar a Santa Rosa, donde se encontraba el Matadero Industrial que para los primeros efectos y exigencias de su examen “convirtió” en su propio taller. En cambio, los recorridos de Smythe se realizaban en el barrio San Diego con Franklin, vinculado a las determinaciones directas de la cultura popular urbana que se verificaba visualmente en la organización objetual de la “feria de las pulgas”. En este sentido, si hablo de resonancias, debo mencionar una, distante, mediatizada por el espacio literario, pero que en este contexto adquiere una relevancia productiva en el terreno analítico y le otorga al trabajo de Carlos Gallardo una perspectiva de carácter universal.

Me refiero a la novela de Esteban Echeverría, escritor argentino, que escribe entre 1838-1840 la novela “El matadero”, en la que a juicio de Noé Jitrik “se advierte (...) como conjunto humano y social, (que) nos es presentado en su animación ante todo como un escenario que sería algo así como un núcleo en el que se concentra y mediante el que se formula la voluntad expresiva. Sí, desde luego, hay un estudio que podríamos llamar fotográfico, de luz y movimiento, pero que cede el paso francamente a la idea de un sitio en el que se llevan a cabo sucesos extraordinarios”².

Lo anterior establece un punto de vista curatorial que proviene de mi interés por la representación de la carne, que de hecho, no es ajeno al trabajo del propio Carlos Gallardo, ya que conozco su obra y sus intereses visuales y literarios desde los años ochenta, en la época inmediatamente posterior a la producción de sus primeros trabajos, en la que tuvimos una gran cercanía historiográfica y formal.

² JITRIK, Noé. “Forma y significación en “El Matadero”, de Esteban Echeverría”. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/forma-y-significacion-en-el-matadero-de-esteban-echeverria/html/cd3a0586-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_3.html

Toda la obra que Carlos Gallardo presenta en 1978 es preparada en ese ambiente de conexiones, en que las aproximaciones críticas a las relaciones entre matriz y copia se hacen cada día más evidentes, a partir del conocimiento que tiene de la práctica del grabado. De hecho, es preciso conocer la obra de Carlos Gallardo como grabador, trabajando en serigrafía ya en el año 1977, de modo que es fácil entender cómo desde una práctica vinculada al sistema gráfico referido, le resulta inevitable pasar a la práctica de la “intervención serigráfica” de la fotografía. Todo esto que menciono como antecedentes está suficientemente documentado. Lo que ha ocurrido es que por diversas situaciones, que abordaré en su momento, dicha documentación no ha sido considerada por las empresas de recuperación historiográfica del presente.

El elemento decisivo de esta curatoría es la noción de “intervención serigráfica”, ya que aparece como un efecto formal interno del propio espacio artístico ligado simbólicamente e institucionalmente a la Universidad Católica, que considera como una asociación previsible, por no decir inevitable, las referencias a las reses pintadas por Rembrandt y Soutine, como fuentes de cita primordial, al tiempo que se condensa con el referente pictográfico del sudario. En este sentido es preciso reconocer el empleo explícito de parte de Carlos Gallardo de la titularidad de determinadas obras de la historia de la pintura, como un recurso retórico-crítico para designar visualmente una situación traumática. Títulos como “La lección de anatomía” y “L'ami du peuple” no pueden dejar indiferente a nadie, porque señalan una manera de poner en escena situaciones gráficas que son conducidas al extremo de su capacidad enunciativa. Todos los días los chilenos viven bajo amenaza de una “lección de anatomía” (una faena) practicada por los “amigos del pueblo”.

Así como he hablado de resonancias, en términos metodológicos, es preciso mencionar un hecho discursivo que fue propio de la coyuntura en la que Carlos Gallardo trabajó. Este hecho puede ser definido como el imperativo de la cita, que viene a ser un síntoma del sentimiento de abandono que implica el quiebre político de 1973, y que afecta a los sectores sociales que ven amenazada su filiación con una tradición estética anterior. La cita apela al recurso de una

autoridad que debe acudir en auxilio para cubrir el efecto visible de un enunciado paródico. La referencia insistente a la cita hace evidente el temor a ser excluido de una determinada continuidad, de modo que toda manifestación nueva debía tener como recurso garantizador a un referente que actuara como “fuente original”. De este modo, la práctica de Carlos Gallardo no estaba fuera de esta ambientación de segundo grado que significaba trabajar formalmente, de manera explícita, en el surco abierto por otros.

El ejemplo más claro de lo anterior es un trabajo en el que Carlos Gallardo³ articula dos citas icónicas determinantes. Aquí, los títulos ya no juegan el mismo rol. La primera es el sudario de Turín, cuya reproducción es corriente en los medios de la época a raíz de los trabajos de autenticación realizados por un equipo de “científicos americanos”, mientras que la segunda corresponde a la búsqueda de calce con el gesto y la silueta de la fotografía del combatiente republicano “abatido” en el frente de Madrid realizada por Robert Capa, en los comienzos de la guerra civil española. Esta misma guerra pasa a convertirse, para la plástica chilena, en un fondo iconográfico de uso común a partir del reconocimiento de la epopeya del Winnipeg que se difunde con la publicación de “Confieso que he vivido” de Pablo Neruda. Sin embargo, la importancia que este doble recurso posee en la coyuntura de 1979 es que el sudario es rescatado de su fondo simbólico para ser convertido en una experiencia de transferencia gráfica originaria, en la medida que “anticipa” la cuestión de la “fijación” fotográfica. A tal punto, que por esos años corría un chiste por el cual se aseguraba que el sudario de Turín era el “primer negativo” de la historia.

La segunda cita determinante, como digo, fue la fotografía de Robert Capa, sobre todo por el detalle de la sombra acarreada, que no podía pasar inadvertida a un especialista en grabado. Esa sombra, por decirlo de algún modo, era una proyección perturbada del cuerpo de un abatido.

³ A la Carne de Chile / Abatido, Santiago de Chile, 1981. Sangre, gouache, fluidos orgánicos sobre lona cruda y fotografía digital. Colección del artista.

Toda esta productividad que se cristaliza en la obra de Carlos Gallardo opera porque existe una atención flotante en el ambiente de artistas por el que circula, en la trama de una cercanía problemática con otros artistas, en el que todas las asociaciones entre sudario e impreso, revelador fotográfico y fluidos corporales, cita y puesta en abismo, son propios de una comunidad de intercambio de información que se traduce en obras específicas, con plena autonomía. Sin embargo, no hay escritura sobre su obra, en un momento en que la circulación editorial favorece solo a muy pocos artistas. Es cuestión de hacer una breve recensión sobre la producción de escritura en esa coyuntura (1980-1981) para caer en la cuenta de las dimensiones que alcanza el manejo de las exclusiones.

Valga mencionar dos situaciones que tienen lugar en 1982 y que son significativas sobre lo que he planteado con anterioridad. En abril de ese año tiene lugar en Galería Sur una exhibición colectiva bajo el título “Arte&Textos”, en la que participan Eugenio Dittborn, Gonzalo Díaz, Pedro Millar, Carlos Leppe, Víctor Hugo Codocedo, por mencionar a algunos.

En esta ocasión Carlos Gallardo realiza una instalación de madera fabricada con bastidores forrados en vendas de primeros auxilios, con la que monta tres cubículos que se presentan como un verdadero retablo. En el de la izquierda cuelga una tela manchada con sangre bajo la cual dispone un televisor con la pantalla hacia arriba, apagado, sobre cuya pantalla escribe la frase “no pude fijar tu imagen”. En la sección central coloca sobre un piso de taller una fotografía de su torso desnudo semi-cubierto por una camisa blanca goyesca; luego, detrás de este atril improvisado distribuye cuatro fotografías, en una de las cuales reproduce una imagen de sí mismo sosteniendo la fotografía del primer plano dispuesta sobre el piso de taller. En la sección derecha, el cubículo es ocupado en su totalidad por una fotografía en la que aparece Carlos Gallardo delante de un piño de animales en el matadero. Es la fotografía en que se exhibe vestido con camisa y pantalón blanco, dejando al descubierto el hombro y parte del pecho, sobre cuyo costado –en el lugar del corazón– ha dispuesto una rosa roja. En

la zona superior de la fotografía, que reproduce el cielo, escribe “Lugar/Público”; mientras que, en la zona inferior, fuera del bastidor instala un segundo televisor, también apagado.

Lo que importa en esta descripción son los detalles de las frases, como la distinción que hace en una exposición de esa naturaleza en la que Carlos Gallardo confiesa una impotencia estructural: “no pude fijar su imagen”. Lo que está exhibido en el sudario no se fija, pero en el sentido de “con-figurar”. Lo que se fija, en cambio, está en el centro del retablo, en que el artista se hace sujeto de su propia representación, poniendo el cuerpo fotográfico en exhibición, para dar prueba de la fotografía de un cuerpo que sustituye, ahora, las imágenes de vacunos, que se puede entender como su “devenir-carne” de un cuerpo desolado que ocupa lugar, en la tercera sección, haciéndose representar como un fusilado de Goya que porta consigo –en un gesto literal– la marca de su sacrificio.

La instalación montada por Carlos Gallardo expone, en el fondo, lo que ha sido su “programa de trabajo”, entre 1979 y 1982, que va desde la intervención serigráfica hasta la reproducción fotográfica de un cuerpo, inscrito en una “escena de faenamiento de imagen”.

Luego, en septiembre de ese mismo año tiene lugar en el Musée d'Art Moderne de la Ville de París, la XII Bienal de París. El comisario, Georges Boudaille, en las Jornadas de la Crítica de Buenos



Carlos Gallardo,
Instalación, “Con
Textos”, Galería Sur,
Santiago, 1982.

Aires de mayo de ese año, le extiende a Nelly Richard una invitación para preparar un envío “hors-contingent” a la bienal. La crítica de arte organizó un envío al que convocó a muchas reuniones ampliadas y restringidas, en el curso de las cuáles instaló la vigencia curatorial de la hipótesis de trabajo “el cuerpo social como soporte de arte”. Obviamente, Carlos Gallardo, así como más de una veintena de artistas participaron en una fórmula modular que reducía su presencia a la reproducción fotográfica de su obra en tres o cuatro fotografías que fueron clavadas en un tabique divisorio (un pasillo) en una de las carpas de la bienal, fuera del edificio principal. El montaje del envío fue realizado en los dos tabiques del pasillo de acceso a la sala del envío irlandés y adquirió la materialidad de un panel mural de fotografías que documentaban la escena artística chilena, igualando en el formato todas las propuestas, como si formaran parte de un mismo movimiento, que a su vez, estaba cohesionado por un mismo discurso totalizador. De este montaje solo dispongo la sección probatoria de la presencia de la obra de Carlos Gallardo, en una de cuyas reproducciones aparece, justamente, la fotografía de la tercera sección expuesta en la exhibición “Arte&Textos”.

Un hecho que puede parecer anecdótico es que las fotografías de Carlos Gallardo fueron dispuestas sobre las de Alfredo Jaar, que en



Carlos Gallardo,
montaje envío chileno
XII Bienal de
París, París, 1982.

esa ocasión presentaba la reproducción de su montaje “¿Es usted feliz?”, que también había sido presentado en los Encuentros de Arte Joven de Las Condes.

Sin embargo, en diciembre de 1982 Carlos Gallardo pudo estar presente en la exposición “L'Amérique Latine à Paris: les fruits de l'exil” (América Latina en París: los frutos del exilio), en el Grand Palais, en la que dispuso de un espacio cubicular de 3 x 3 mts, entre los emplazamientos de Roberto Matta y Wifredo Lam, en el que montó cinco obras: “El sudario”, “Soportar”, “Abatido”, “Grabado es 10 muertes con igual procedimiento” y “Grabado”. Esta ha sido la única ocasión en que parte de las obras reconocibles bajo el título general de “A la Carne de Chile” han sido exhibidas en condiciones adecuadas. A su regreso a Chile no había donde exhibirlas. Fueron guardadas durante décadas hasta su re/posición en esta exposición.



Carlos Gallardo,
América Latina en París:
los frutos del exilio,
París, 1982.

Para terminar, es preciso recordar que en el comienzo de su trabajo, “A la Carne de Chile” está definido como una “intervención serigráfica” de la fotografía. Leído así, el título que se prestaba muy bien para una polémica interna de las escenas chilenas entre los años 1978 y 1980, hoy día parece no tener sentido, puesto que el “cuerpo” mismo de la fotografía ha pasado a ser protagonista de una hegemonía sin contrapeso en el debate contemporáneo. Lo cual

apunta a repensar el carácter de la coyuntura designada por la productividad que estamos *re/escenificando* para su atención crítica, en la trama de intereses de las actuales escrituras. En este contexto, hoy día, la noción de intervención no tiene el mismo sentido que en 1979. Lo serigráfico, como adjetivo en la era digital, parece constituir un momento que se percibe con una cierta nostalgia gráfica.

Si bien, durante la Unidad Popular la serigrafía era sinónimo de una serialidad militante que celebraba el trabajo colectivo; en 1979 pasó a ser considerada como una prueba del abandono del grabado clásico para convertir a la propia fotografía en una zona de exceso de sus límites; como si fuera, digamos, una modernización de la litografía, pero que permanecía en una especie de más-acá tecnológico, dependiendo de una foto-mecánica muy precisa para poder imprimir la imagen sobre un soporte de consumo masivo, en formato próximo a las medidas de los grandes periódicos. De hecho, en Chile se mide una determinada magnitud de formato según la clásica frase que remite al “tamaño mercurio”.

Regresaré a la noción de intervención, porque todo apunta a su carácter temporal y focalizado, propio de una “fuerza de tareas” en un escenario bélico en el que se requiere la participación de un contingente relativamente reducido, con gran poder de fuego, de gran flexibilidad, destinado a propinar un fuerte golpe al enemigo, para lograr un objetivo específico. La fotografía, entendida como género y soporte de una oficialidad ligada a la industria de las ediciones, no tenía la presencia que hoy posee en el campo artístico. De modo que su inclusión aparecía habilitada mediante una operación temporal que ocupaba de modo inestable el espacio museal, pero que era de tal “potencia de fuego” que hacía imposible su rechazo. Sin embargo, se sabía que la serigrafía –por sí misma– no tendría capacidad para sostener un combate prolongado. De ahí que en la noción de intervención se fraguaría un lugar especial destinado a acoger la letra, pura y simplemente, a nivel de la enunciación tipográfica, empleando los stencils con que se pintan los textos en las cajas de embalaje. Esa tipografía connotaba su procedencia temporal impresa en embalaje de transporte. De ahí que la fotografía, en esta obra de Carlos Gallardo, sirve de soporte a la acometida de

transferencia de letras y de capas de color extensas, que tratan el soporte de un modo moderno y antiguo a la vez.

Moderno, porque imprime zonas de color; antiguo, porque si bien imprime textos, lo hace rememorando los textos pintados en las estelas de la pintura colonial. Es decir, existe una tradición textual en la pintura latinoamericana a la que recurre de manera “natural”. En fin, nada es natural, sino la costumbre de trato con una cultura de la imagen que no depende directamente del pop. La historia de la incorporación de la letra al espacio del cuadro no ha sido escrita suficientemente. Eso es algo que debe ser cuidadosamente anotado. Y la fotografía, en 1980, deviene soporte de una sobre-impresión, o bien, directamente, reúne las condiciones para un tipo de reproducción de alta calidad, que solo se utiliza en el campo de la publicidad, donde la amplificación de los tamaños no conoce riesgos y se obtiene mediante la separación rigurosa de colores y la confección de bastidores con matrices diferenciadas para cada uno de ellos. Es decir, de manera mecánica, y sin embargo tan deudora de la “ideología pictórica” que los artistas, Carlos Gallardo incluido, tanto se esfuerzan en castigar, por subordinarse a “lo manual”. Sin embargo, la excusa del castigo a la manualidad es un encubrimiento de la subordinación a un “mecanicismo de los procedimientos” que derroca al “sujeto de la enunciación” del poder de nominación que le habría sido asignado por la tradición. Debate en el que presumo, Carlos Gallardo se mantiene en una posición tecnológicamente “reformista”, para emplear el léxico propio del politicismo que había instalado una “escala de radicalidad” en la formación artística chilena. De tal modo, en algunos casos ocupa la posición del “interventor gráfico”, para pasar luego a forjarse un lugar en el “accionalismo”.

En la mencionada escala, las “intervenciones serigráficas” ocuparon un espacio que aceleró el abandono que hicieron muchos de los alumnos que estaban en los cursos de los que Carlos Gallardo era asistente. Sin embargo, es posible invertir el enunciado y postular la hipótesis según la cual, lo que tiene lugar es una estabilización fotográfica de la serigrafía para habilitar un gesto artístico, en el momento de la caída de su representación.

¿De qué representación se trata? Sin duda, de la representación de un cuerpo pleno que ha experimentado todas las acometidas representadas en el matadero. Lo que hace Carlos Gallardo es convertirlo en una expansión de su taller de trabajo, para poder concentrar sus esfuerzos e invertir sus herramientas conceptuales mediante una “instalación de faena” que transita no sin riesgo en la frontera de la literalidad visual. Pero es lo más cerca que puede estar para impedir su caída en la ilusión representativa. Por eso hace mención regulada a las determinaciones que encuentra en la historia del arte, para darse la vuelta larga. Rembrandt, Goya, Soutine, no son solo recursos eruditos, sino anticipaciones citables para encubrir el propósito medianamente explícito de su cometido.

En ese momento, sus estudiantes abandonan el campo gráfico a secas, para deslizarse directamente, a veces sin mediaciones, hacia el campo de la objetualidad. No es el caso de Carlos Gallardo, que sin temor atraviesa esta discusión y participa de manera eminente en su resultado. Porque en vez de deslizarse hacia la objetualidad, lo que hizo fue, desde 1977, pasar directamente a la acción corporal, siendo de los primeros que ponen en escena la borradura de las fronteras entre los géneros y los desplazamientos del soporte. Lo que “interviene” son sus propias fotografías, con aquello que él considera un plus discursivo mediante el que re/sitúa las imágenes de la animalidad faenada, en el terreno de una humanidad precarizada en sus propios ritos de muerte. Lo cual nos hace ver, hoy, lo que no queríamos ver en 1979 y que teníamos delante de los ojos. El solo título “A la Carne de Chile” no ha sido suficientemente estudiado; ni tampoco los efectos que ha tenido en el desarrollo de una escritura de historia que satisfaga las exigencias del trabajo propio de la historia como disciplina. De este modo, lo que teníamos delante de los ojos y existía en el entretejido de referencias historiográficas y políticas era una “filosofía de la carne” que nos debía conducir a una lectura diferente de la palabra “intervención”; porque ya estaba escrito que aquello de lo que se trataba era, finalmente, una cuestión de “encarnación”. En 1979 y 1980, cuando Patricio Marchant habla del inconsciente de las representaciones cristianas, se refiere al peso determinante que tiene en la escena plástica el prólogo del Evangelio de Juan: “Y el Verbo se hizo carne”. La intervención

serigráfica imprime el grano de tinta por el que la imagen de la carne del animal faenado se asemeja a nuestra propia carne, que es el terreno en el que se diluye el Verbo, porque en la obra de Carlos Gallardo no hay lugar para la Revelación. Lo que señala es el lugar de hundimiento del Verbo.

Para lograr este cometido, Carlos Gallardo tuvo que recurrir a una *sobre*/impresión de palabras que hiciera legible una *in*/completud de base y así poder exigir la participación de esta “fuerza de tareas” simbólica destinada a acelerar las asociaciones y las atenciones flotantes, para de este modo resolver la solicitud auto-reparatoria de un imaginario averiado.

A la Carne de Chile / Carlos Gallardo
Curador: Justo Pastor Mellado
© Carlos Gallardo

Diseño portada e interior:
María Fernanda Pizarro

Corrección de textos:
Catherina Campillay

Textos:
Carlos Gallardo
Justo Pastor Mellado

D21

PROYECTOS DE ARTE

SCAN-PRO
Regulación y Promoción de Arte



Ministerio de las Culturas, las Artes y el
Patrimonio, Fondart, ámbito regional
de financiamiento. Convocatoria 2018.

Impreso en Chile / Larrea Marca Digital
Primera edición 300 ejemplares
Santiago de Chile, abril de 2018

A LA CARNE DE CHILE