

ANTICIPOS

COLECCIÓN N°3

Textos: La cáscara del anuncio: apariciones del ángel en el arte chileno contemporáneo ♦ Enrique Zañartu – Un pintor se rodea de lo que necesita ♦ De las artes del remojo a las artes del grabado.

Ignacio Veraguas
Camila Estrella
Justo Pastor Mellado

© D21 Editores

Nueva de Lyon 19, departamento 21

Providencia, Santiago de Chile

info@d21.cl

www.d21.cl

ISBN: 978-956-6235-01-9

Anticipos

Colección N°3

Textos:

Ignacio Veraguas

Camila Estrella

Justo Pastor Mellado

Diseño portada e interior:

María Fernanda Pizarro

Santiago de Chile, febrero de 2023.

**ANTICIPOS
COLECCIÓN N°3**

D21 EDITORES

ÍNDICE

- 06** La cáscara del anuncio: apariciones del ángel en el arte chileno contemporáneo
Autor: Ignacio Veraguas
- 26** Enrique Zañartu – Un pintor se rodea de lo que necesita
Autora: Camila Estrella
- 38** De las artes del remojo a las artes del grabado
Autor: Justo Pastor Mellado

LA CÁSCARA DEL ANUNCIO: APARICIONES DEL ÁNGEL EN EL ARTE CHILENO CONTEMPORÁNEO¹

IGNACIO VERAGUAS

Ángel expatriado de la cordura
¿Por qué hablas Quién te pide que hables?

Huidobro, Vicente. *Altazor* (1931).

¿Quién habla realmente? Éstas son las
preguntas modernas por excelencia.
Kafka fue capaz de ver lo decisivo:
somos ángeles sin un señor.

Sloterdijk, Peter. *Experimentos con
uno mismo* (2003).



Preguntarse sobre ángeles en la actualidad es, al parecer, una cuestión carente de sentido. No solo por la experiencia de habitar bajo un cielo vacío, por el escepticismo moderno o debido a la continua laicización de las sociedades occidentales, también las nuevas formas de la información y de la guerra han desplazado de sus labores a las huestes angelicales. No se requiere otro anunciante que los dispositivos móviles y la alarma de los medios, otro representante de la ira celestial que los bombarderos o las armas de destruc-

¹ Este ensayo es parte de la investigación para la tesis del Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, programa financiado por la beca nacional ANID.

ción masiva. La contemporaneidad, en este sentido, sufre el alza de la cesantía angelical. Sin embargo, el ángel persiste en su aparición, por lo que esa carencia de sentido, en realidad, se vuelve la *gracia* de un nuevo *empleo*, situación que el arte contemporáneo ha comprendido y acusado recibo (en paralelo, cabe señalar, a los movimientos *New age*). Ese empleo se advierte en obras en que el ángel comparece como emblema o administrador del poder, o de lleno como burócrata que sostiene un orden frenético. Para visualizar estos vínculos, pondremos en relación *Civitas Dei* (2019) de Gonzalo Díaz con *The miracle of Chile* (2013) de Felipe Rivas San Martín y *Monóculo* (1979) de Víctor Hugo Codocedo.

¿Por qué el ángel? Graciela Speranza, al situar la pregunta por las imágenes y las letras de América Latina a partir del dispositivo del atlas, afirma: “la cartografía del arte es un venero de metáforas” (2012, p. 23). La cuestión radica en la pesquisa de lo que provisionalmente designaremos como la metáfora del ángel, un pasaje a partir de una figura que nos permitirá trazar un horizonte de lectura entre las obras –por cierto, una abertura a partir de un detalle que posibilita una mirada entre imágenes yuxtapuestas, para nada totaliza una interpretación sobre cada una de las obras–. Una figura, debemos advertir, no necesariamente figurativa; y, aunque situemos una demarcación territorial y de obras, sería posible indagar en el imaginario más allá, incluso –tal como invita la errancia del atlas–, de una guía telefónica del medio local.

El uso de un símbolo tan arraigado en las parcelas de la religión puede rápidamente levantar sospechas de un uso paródico; en lugar de esta visión, localizaremos el problema en torno al pensamiento sobre la imagen. Peter Sloterdijk plantea que si la fórmula tradicional anuncia a Cristo como

enviado angelical de la buena nueva (y a Dios como monopolizador de los mensajes trascendentales), la modernidad, por su parte, rehúye de la doctrina angelética ante el ruido global y la saturación de mensajeros (p. 427). El movimiento de los mensajes trascendentales no logra reposar en el ángel como anunciante: entre un tumulto de fuentes, se libera del emisor absoluto; pero, en tanto medio, queda desprovisto de contenido. Esa cáscara del anuncio, o mensaje desfondado, es la imagen que Walter Benjamin advierte en el Ángel de la Historia, como un ángel cuyo anuncio ya no promete o advierte un futuro porvenir. El oleaje de ese gesto es la interrogante que se plantea en las obras que aquí reunimos, un ángel que se presenta casi al modo de un acto fallido, mudo ante su tiempo, en contraste con un ángel que se acopla a las lógicas del poder.



A partir del *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, Walter Benjamin presenta al Ángel de la Historia en su célebre Tesis IX. Benjamin describe el dramatismo del progreso como una tempestad irrefrenable o viento iracundo que empuja al Ángel, insuflado y sin oportunidad para cerrar sus alas o detenerse, ni “despertar a los muertos y recomponer lo destrozado”:

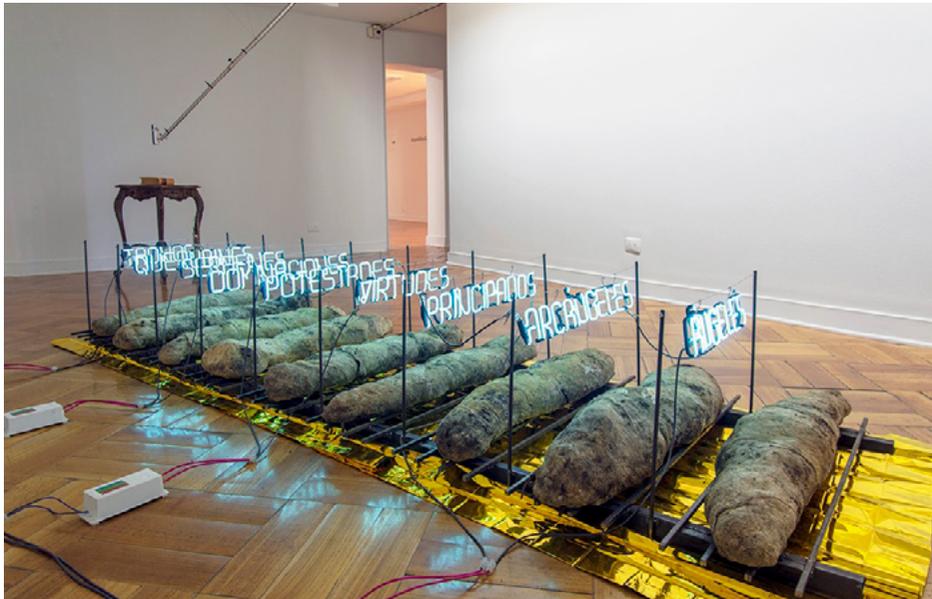
Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies (2008, p. 310).



Gonzalo Díaz. *Civitas Dei*. Instalación. En *Notizen*, 2019-2020. Fotografía Jorge Brantmayer.

Las líneas de tensión son evidentes en el Ángel de la Historia, entre el rostro y las alas, entre el pasado y el progreso, entre él y nosotros. En *Notizen* de Gonzalo Díaz (exposición en D21 Proyectos de Artes durante noviembre de 2019 hasta enero del 2020) la cita al ángel benjaminiano es explícita. Así se lee en el catálogo que sigue la ruta del propio título de la exposición, como aforismos y apuntes objetuales:

Entre estos ruidos y esta tensión social que / deja en cinco días la ciudad devastada y al / arte reducido al silencio, surge la imagen del / Ángel de la Historia, como un demonio esta vez, / ardiendo amarrado a sus espaldas,



Gonzalo Díaz. *Civitas Dei*. Instalación. En *Notizen*, 2019-2020. Fotografía Jorge Brantmayer.

*dejando las palabras abuso, muerte, defenestración, / incendio, sistemas despóticos, fracturas, ruina, / corrupción, abismos anárquicos girando / en el aire contaminado (2019)*²

Dentro de la exposición, lo anterior adquiere un sentido particular a partir de la instalación *Civitas Dei*, una obra que “demora como remanente su versión objetual desde 2010” y se desliza desde aquella fecha hasta el momento justo de su recepción, en medio del octubre chileno de 2019.

² Todas las citas que continúan de Gonzalo Díaz corresponden al catálogo #66 de D21.

En *Civitas Dei* no encontramos un ángel, en su lugar, se despliega una jerarquía angelical en letras de neón celeste a ras de suelo y estos nombres, como señala Eugenio Dittborn, “Ipsa facto entran en relación con atunes de barro seco” (2021, p. 136). El conjunto, además, se posa sobre papel dorado. Junto con las resignificaciones de su emplazamiento espacial, en el marco del *site-specific*³, se puede observar en esa demora desde 2010 una particular trama temporal: se añade un estrato de sentido por el “cuándo” de su presencia. Este desplazamiento es acompañado por una dislocación en el uso de las letras, cuyo sentido radica en su materialidad más que en alguna referencia⁴. Ambos movimientos pueden ser leídos en la cita al Ángel: la *aparición* de la obra, diferida hasta un tiempo de revuelta, desplegada en un momento más o menos oportuno, pregunta por el tiempo del *anuncio* en la más obvia dimensión del papel que juega el neón, ¿no es el ángel, a final de cuentas, quien se *aparece* y *anuncia*?

Una condición contrastiva o binomial en la instalación se desprende desde su propio título (la obra homónima de San Agustín contrapone el cristianismo con el paganismo), pero también es prefigurada por el Ángel de la Historia, recordemos que “ante *nosotros* aparece una cadena de datos”, mientras que “*él* ve una única catástrofe que amontona

³ Señala Pablo Oyarzún: “Díaz es un maestro del *site-specific*. Este ‘genero’ – si cabe llamarlo así, y estoy cierto que no cabe – exige la obra hacerse cargo en su propia configuración de las particularidades del “site” en que se emplaza, que no sólo son sus características espaciales, materiales, arquitectónicas, sino también los lenguajes que lo traman” (2005, p. 29).

⁴ Federico Galende, al reparar en las instalaciones de Díaz, señala: “esos jeroglíficos de neón no apuntan sino a objetar el peso de la forma sobre la materia” (2017, p. 76).

incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies”. El trueque de lo visible por *nosotros* y por *él* se efectúa en la instalación: ya no vemos al Ángel, pero sí la cadena de datos (nombres en continuidad jerárquica) y el montón ruinoso a los pies del representante angélico. En una disposición que también se podría asociar, visual e irónicamente, con el esquema saussureano entre el concepto y la imagen acústica. No es menor que la disposición de *Civitas Dei* nos obligue, no a mirar al cielo (a la espera de un mensaje), sino hacia el suelo. Ahí la jerarquía y el barro se conectan al modo de una cadena significativa en cortocircuito, con un único referente caído para toda la cohorte angelical.

El patetismo angelical, boquiabierto y desorbitado, se moviliza hacia la propia escena del arte: “reducido a silencio” ante la ciudad devastada. Así como el Ángel de la Historia es testigo mudo de las ráfagas del progreso, parece que, de igual modo, es un idiota frente a las revueltas. Escribe Martín López con respecto a la exposición: “Hay un carácter de estúpido que porta el arte frente a la realidad en llamas (...) Aquí se tiene la nobleza de admitir esa derrota como punto de partida a la hora de la construcción” (2021, p. 77). Añadamos otra mención para comprender lo anterior: cuando Peter Sloterdijk examina el desahucio del mesías como ser angelical, evidencia también cómo en Nietzsche y Dostoievski se presentifica un mesías idiota, un “mensajero sin mensaje” (2017, p. 428). El carácter estúpido del arte se revela ante nosotros de soslayo por la mirada angelical, como inútil, como una conexión y continuidad de datos caída, como papel dorado que sostiene un iluminado conjunto ruinoso. O bien, en palabras menos agresivas: como pura inmanencia. El Ángel, puesto en escena en lugar de aquello

que él observa, se presenta como testigo mudo ante un tiempo que lo interpela. Su propia aparición, silenciosa por el tiempo en que se presenta, se vuelve su anuncio.

Ya no en la *letra* del mensaje, este anuncio se exhibe en el jeroglífico de neón. En oposición a la abstracción en la letra, tal como ha planteado Pablo Oyarzún, el jeroglífico se presentifica como guardián del misterio de lo simbólico⁵. Ese misterio se vuelve, en realidad, una falta de misterio que solo puede conocerse en su falta, en su defenestración. Como aquella mudez estúpida –por querer romperla– de un amigo que no sabe dar un consejo en el momento oportuno. Consejo que, en verdad, nadie se lo ha pedido. Es la presencia la que genera el espacio atormentador y partícipe, transferencial, de vivir bajo el mismo cielo. En *Civitas Dei*, como en otras obras de Díaz, tal como ya se ha expuesto, no hay una relación unívoca entre lo presentado y lo referido. Esta primera tentativa abraza la cita del Ángel en su mutismo, como interlocutor fuera de escena; pero no podemos obviar la conexión con el poder de la jerarquía visualizada y que la jerarquía visualiza. Como anuncio dislocado, será también con la palabra muda de otras imágenes que interrogaremos su espesor.

⁵ Pablo Oyarzún, respecto a la instalación *Muerte en Venecia* (2005) de Gonzalo Díaz, escribe: “El jeroglífico pertenece al orden de lo simbólico y es, por decirlo así, guardián de su misterio, en tanto que la letra ya rinde homenaje al dominio del significado, sublimando los espesos ligámenes de la representación de modo tal que la hace aparta para su trabajo en el reino de lo espiritual, en la forma del pensamiento” (2005, p. 39).



Felipe Rivas San Martín. *The miracle of Chile*: 1981 – 1990, 2013. Monedas de \$10 pesos, madera y acrílico. 54 x 54 cm.



Monedas de 10 pesos con Ángel de la Libertad. Disponible en [/colnect.com](http://colnect.com)



Al contrastar la imagen de Paul Klee con la descripción de Benjamin se advertirá rápidamente –para quien no se deje engatusar por los encantos del filósofo– la incongruencia entre lo escrito y lo visto. Bolívar Echeverría (2005) señala que el “dramatismo” que valora Benjamin es un bautismo no solo del nombre del ángel de Klee, ahora Ángel de la Historia, sino que también de la escena (p. 26). Esta dislocación puede leerse, continúa Echeverría, como un desvío de la ideología triunfante del progreso que, en la modernidad capitalista, acomoda la mirada testimonial al *ethos* realista (p. 32). Por su parte, Stella Wittenberg señala y evidencia –a partir de los estudios de Susan Buck-Morss– que la contracara monumental del Ángel de la Historia es la estatuaria del Ángel de la Libertad, una construcción nacionalista auspiciada por la ciudad de París en 1931 (2005, p. 198). Con estas menciones se comprende, además, que el Ángel no se lee sino por refracción.

El Ángel de Benjamin es creativo contra la monumentalización, contra el Ángel de la Libertad o de la Victoria que celebra los triunfos militares. En nuestro cielo semiótico, arrogante de su pureza azulada, Felipe Rivas San Martín advierte la presencia de un ángel de bolsillo en sintonía con el realismo neoliberal. El artista mueve la mirada desde la monumentalidad hacia la escala pecuniaria: es en el detalle no menor de las monedas de diez pesos chilenas donde, nuevamente, se yergue el Ángel de la Libertad. La producción de estas piezas tiene origen en la dictadura cívico-militar como una apología al Golpe de Estado, su diseño fue cambiado durante el gobierno de Patricio Aylwin, pero su circulación se mantiene.

En *The miracle of Chile: 1981 – 1990* (2013) las monedas de diez pesos constituyen un código QR que enlaza la definición en inglés de “Neoliberalismo” en Wikipedia⁶. El código QR puede comprenderse en contraste con otros métodos de identificación y su despliegue metafórico, por ejemplo, al modo de un laberinto desde una “perspectiva aérea” (Rivas, 2015)⁷. El laberinto-QR conformado por monedas conflictúa la legibilidad. Así como la inmanencia en *Civitas Dei* y el jeroglífico de neón remiten a un cierto mutismo, en *The miracle of Chile* la *ilegibilidad* del código se presenta mediante un desplazamiento o re-dirección. En ambas obras, podríamos agregar, se interpela el sentido de lo decible y lo visible: por un lado, en el jeroglífico de neón decae la abstracción de la letra y su aspecto comunicativo en virtud de su presencia material; por otro lado, el carácter icónico del código QR, aunque ilegible para los métodos tradicionales del ojo y la palabra silenciosa, es franqueable con el dispositivo que accede al mensaje codificado. En el neón se sostiene una jerarquía, conexión de datos; en las monedas un conjunto, datos cifrados. Ahora bien, el séquito de ángeles en *The miracle of Chile* no oculta, no resguarda un misterio: la mirada es puesta en encrucijada para acceder a un mensaje, en principio, *a la vista*.

⁶ Felipe Rivas ha desarrollado, para otras series, el concepto juguetero de “Queer code” que trastoca la “traducción” del acrónimo a la frase. Nelly Richard para la serie *Queer codes* plantea que el código QR se mantiene en el servicio expedito de los intercambios en el “presente neoliberal”; lo que se superpone a la frialdad del código con las imágenes de la memoria dictatorial (2020, pp. 4 -5). Se presenta una dialéctica en el código mismo entre una “quietud” de su visualidad y una “no quietud” incesante de la comunicación.

⁷ En este sentido se ha estudiado a Rivas San Martín desde la categoría –aún en vilo– de “Arte Post Internet”; dado que tematiza las redes y la globalización (García, 2019, p. 172), junto con utilizar una concreción *offline* de la interfaz digital (p. 176).

La cuestión de la mirada entre la moneda y el ángel se encuentra previamente en *Monóculo* (1979) de Víctor Hugo Codocedo. En una serie de fotografías tomadas por Daniel Moreno, Codocedo es retratado con una moneda de diez pesos a la altura de su ojo, entre las fotografías, se destaca una realizada en las cercanías del Palacio de La Moneda. La moneda de diez pesos con el Ángel de la Libertad también se utilizará en *Monóculo #2*, en donde se reproduce varias veces por medio del fotocopiado. Se establece una relación entre la serialidad y lo visual, una relación que en Rivas se organiza conformando un mensaje encriptado. A través de Codocedo, además, se advierte una semantización en torno a la moneda y el acontecimiento al que adeuda su aparición. En el documento "Recompone la mirada a la moneda", de 1979, leemos: "DE A DIEZ MUESTRA LA CARA DE LA MONEDA DEL ONCE, ES DECIR / EL SELLO DE LA MONEDA"⁸. Del diez al once, del sello de la moneda a la cara de La Moneda, se advierte el empalme que el Ángel de la Libertad conjura.

En el Ángel de la Libertad, de esta manera, se exhibe la burocracia angelética que sostiene los "aspectos ceremoniales del poder y del derecho", tal como ha estudiado Giorgio Agamben (2008, p. 196). El Gobierno requiere de la Gloria, es decir, de su carácter litúrgico que lo conforma a nivel imaginario y simbólico. Los ángeles, en su relación con una cierta burocracia del Reino, se muestran como verdaderos funcionarios kafkianos cuyo fin último es ser "desactivados y privados de función" (p. 184), pero no de circulación. Una inutilidad distinta a la del mutismo del Ángel que observábamos

⁸ "1979 / Documento Monóculo 'Recompone la mirada a la moneda': En <http://victorhugocodocedo.cl/recompone-la-mirada-a-la-moneda/>

previamente; aquí, más bien, es una inutilidad operativa en la serialidad del poder que, una vez constituido, se sostiene en su repetición. Ese es el escamoteo en el espectro de lo visible que produce el ángel de la moneda en Codocedo: un acontecimiento en su sello que también sella la mirada, ahora delimitada en una manera específica de lo visible y lo posible. Ese poder es el que se lee, de igual manera, refractado, en el mensaje del neoliberalismo cifrado que sostiene el conjunto de las monedas en Rivas.

En última instancia, si seguimos a Agamben, esa burocracia angelical redobra el poder terrenal. En *The miracle of Chile* la circulación de monedas se detiene para conformar un mensaje encriptado; el mensaje, luego, nos sitúa en la razón del movimiento de las monedas: neoliberalismo. Pero no en una simple ecuación (monedas = neoliberalismo). Lo relevante es cómo la Libertad goza de ser testigo triunfal del fin de un proyecto utópico y el inicio de un proceso internacional que solo fue posible obviando la libertad e imponiendo la violencia y la muerte. Es un Ángel inútil pero necesario para el poder. A diferencia del Ángel de la Historia, atónito, el Ángel de la Libertad celebra el movimiento de su repetición. En ambos casos, entonces, se encuentra una cita disyuntiva en el común del ángel y su inutilidad. En la inclusión de esta figura en Rivas se advierte la presencia necesaria de la Gloria para la imposición del neoliberalismo, encapsulada en una multitud monetaria de ángeles y la propia violencia ejercida en el Golpe. Ahora el conjunto ruinoso bajo la jerarquía de neón en *Civitas Dei* adquiere un sentido distinto, en tanto la totalidad de los nombres, recostados, pueden ser comprendidos en su referente disonante. El sublime burocrático del ángel, la razón jerárquica que organiza el mando, se sostiene sobre una fascinación fetichista y excrementicia del poder.

IV

La pregunta por el ángel acompaña a la pregunta por la imagen no por una mera coincidencia figurativa, sino que en tanto aparición y anuncio o, más bien, en tanto que se anuncian en su mera aparición. La interpelación del momento en que las obras se presentan, más que en términos de un contenido, radica en cómo tensionan la mirada de su tiempo, a su vez que conjugan otras temporalidades en las imágenes que convocan. No citamos, en este sentido, al Ángel benjaminiano como un molde de lectura, sino que nuestro esfuerzo es pensarlo junto a otras imágenes que, de igual manera, problematizan la relación del testigo y el desastre, al modo de una frontera entre lo visible y lo decible.

En los estratos de este cielo semiótico, estas imágenes angelicales dialogan mediante el escamoteo y la escansión del movimiento del Ángel de la Libertad en Felipe Rivas y Víctor Hugo Codocedo, así como en la cita demoníaca del Ángel de la Historia en Gonzalo Díaz. Solo con la burocracia angelética que aún mantiene en movimiento la signatura gloriosa del Golpe y de la implantación del neoliberalismo, es posible comprender el mutismo de un Ángel que observa idiota la ciudad devastada. En el tiempo de ambas imágenes es posible volver a situar la pregunta del ángel en tanto anunciante, así como también de una organización del poder en torno a un cierto vacío. La cuestión, entonces, ya no radica sobre quién trae la palabra, sino que sobre el momento en que se puede arrebatar, desplazar, condensar.



Víctor Hugo Codocedo. *Monóculo #2*, 1979. Fotocopia de moneda de 10 pesos reproducida varias veces. Colección Paula Codocedo.

Bibliografía

- Agamben, G. (2008). *El Reino y la Gloria; Para una genealogía teológica e la economía y del gobierno* (trad. Antonio Gimeno Cuspinera.). Pre-textos.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de Historia. En *Obras completas*. (trad. Alfredo Brotons Muñoz, Libro I, Vol. 2., pp. 303 – 318). Abada.
- Dittborn, E. (2021). "Texto para Notizen". *Escrita* (pp. 135-136). Universidad Diego Portales.
- Echeverría, B. (2005). El ángel de la historia y el materialismo histórico. En B. Echeverría (comp.), *La mirada del ángel; En torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin* (pp. 23-34). UNAM.
- Galende, F. (2017). *La República perdida; Un ensayo no visual sobre Gonzalo Díaz*. Universitaria.
- García, L. (2019). Prácticas artísticas *offline*: materialidad de la obra de arte en la era Post-Internet. La pintura de Felipe Rivas San Martín. En *Caracteres 8* (pp. 168 – 188).
- López Achondo, M. (2021). Entre el paraíso perdido y la tierra prometida (Notas sobre la muestra 'Notizen' de Gonzalo Díaz). En *Anticipos Colección N° 2* (pp. 63 – 77). D21 Editores.
- *Notizen*, Gonzalo Díaz (2020). Catálogo #66. Santiago: D21 Proyectos de Arte.
- Oyarzún, P. (2005). Jeroglífico de lo sublime / "Hieroglyphic of the Sublime. En Libro-catálogo *Gonzalo Díaz, Muerte en Venecia / Death in Venice*. Envío a la 51ª Bienal de Venecia, Pabellón Ítalo-Latinoamericano (pp. 15-57). Salviat.

- Richard, N. (2020). Memorias del neoliberalismo en Chile: pasados, presentes y futuros incompletos. En *Carta (s); Tiempos incompletos* (pp. 1 – 16). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rivas, F. (2015, diciembre). Del código de barras al código QR: en torno a las dinámicas de disciplina y control. En *Disidencia sexual*. <https://disidenciasexualcuds.wordpress.com/>
- Sloterdijk, P. (2017). *Esferas I. Burbujas (Microesferología)* (trad. Isidoro Reguera). Siruela.
- Sloterdijk, P. (2006). *Esferas III. Espuma (Esferología plural)* (trad. Isidoro Reguera.) Siruela.
- Sloterdijk, P. (2003). Últimos hombres y ángeles vacíos. *Experimentos con uno mismo; una conversación con Carlos Oliveira* (trad. Germán Cano, pp. 45-56). Pre-textos.
- Speranza, G. (2012). Mapas. En *Atlas portátil de América Latina; Arte y ficciones errantes* (pp. 21 – 78). Anagrama.
- Wittenberg, S. (2005). El ángel de la historia en la pintura contemporánea. En B. Echeverría (comp.), *La mirada del ángel; En torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin* (pp. 195 – 208). UNAM

ENRIQUE ZAÑARTU – UN PINTOR SE RODEA DE LO QUE NECESITA

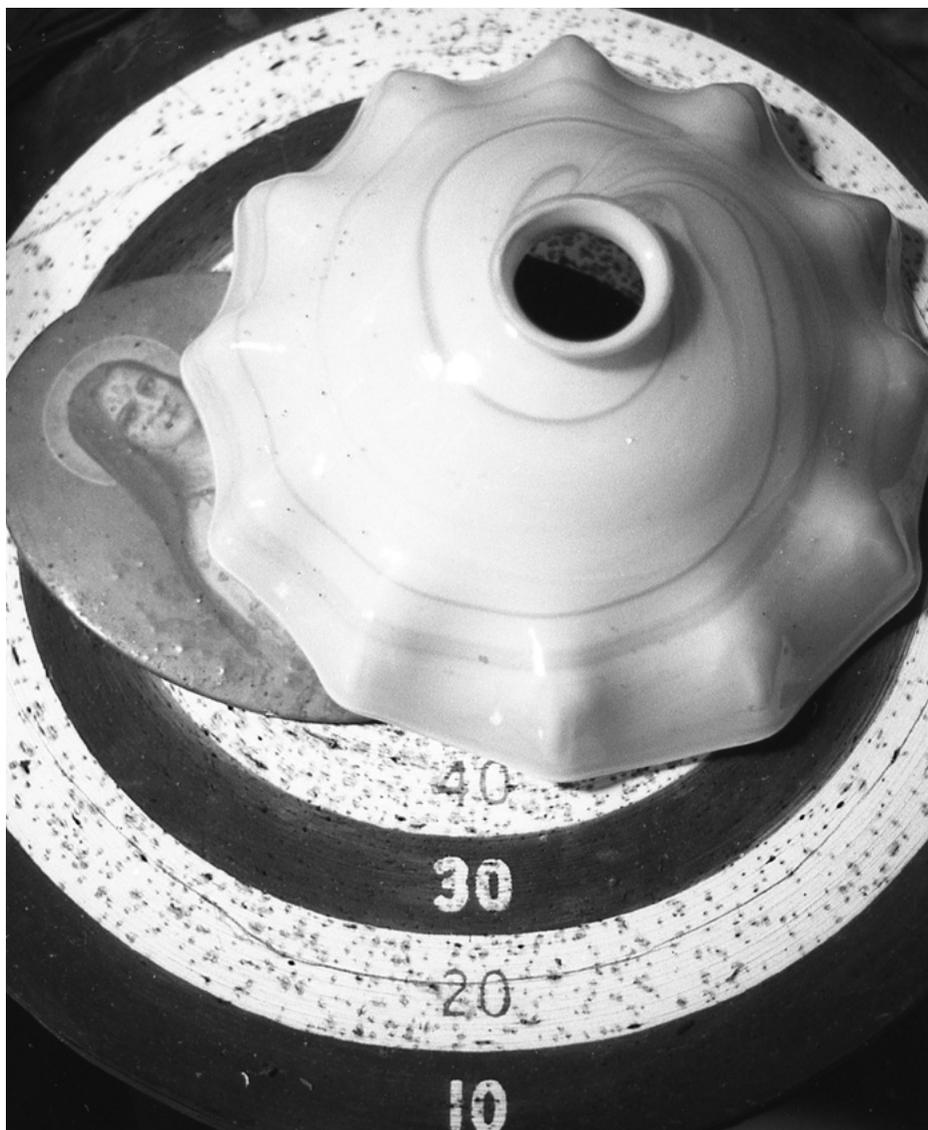
CAMILA ESTRELLA

Un pintor se rodea, como todos, de lo que necesita: su paleta, los pigmentos, los pinceles de distintos tamaños, cosas que le inspiran; hecho producido por una mezcla de estímulo y acogida. El lugar en que se instala tiene mucho de sus cuadros, de su pintura, es la antesala, la cámara de aquellas producciones que van a aparecer de un momento a otro. El taller es el horno.

Cada una de esas cosas que habitan el taller van a hablar de ese pintor cuando no esté. Esta vendría a ser, por ejemplo, una de las intenciones de las casas-museo, revivir la presencia del artista inerte, permitiendo que emerja el espectro.

Entre los vestigios que existen de los talleres de Enrique Zañartu en Francia, podemos ir conociéndolo gracias a esos objetos que quedaron. Una presencia que se dibujará a partir de ellos, que creará en nuestra imaginación la pintura de su personalidad. No lo conocimos, pero sabemos de su historia, de dónde viene, dónde eligió vivir, dónde murió. Santiago de Chile, Nueva York, París, el Atelier 17 a ambos lados del Atlántico, aprendizaje y enseñanza, trayecto internacional.

Los que fueron los últimos talleres de Enrique, entre ciudad y campo – la torre Tolbiac en París / un ex leprosario del siglo XII en Yèvre-la-Ville– ,



Fotografías análogas, blanco y negro, negativos 35mm. Archivos de la autora. Todas las fotografías fueron tomadas por Camila Estrella en Yèvre la Ville, Francia, 2009, bajo el consentimiento de Nicole Marchand-Zanartu para su publicación.

como es natural, se vieron reducidos tras su muerte. Los objetos y materiales fueron transportados, heredados, pero algunos seleccionados con cuidado para conservar una cierta latencia viva, sin que eso significara erigir ningún altar ni muro recordatorio, simplemente los objetos siguieron ocupando su lugar de manera libre, al ancho de un espacio que les pertenecía.

En aquel pequeño poblado al sur de París, camino a Orleáns, se encuentra el ánfora con los restos de Enrique, sobre su prensa de grabado y junto a algunos de esos objetos que le rodeaban al crear. Pareciera ser este el mejor modo de reposar, como si el taller fuera el único lugar posible para recibirlo, para contenerlo. Los altos muros del que fuera un leprosario junto a la iglesia romana del pueblo, otorgan el escenario para que el artista siga perteneciendo a todo aquello que le acompañó en su labor, por esa razón es que la prensa de grabado aguarda atenta el ponerse en movimiento de nuevo y los pinceles dan la impresión de estar siendo usados.

Detrás del muro exterior de la propiedad, a la que Zañartu irónicamente llamaba 'fundo', comienza una pendiente que conduce a un estero rodeado de bosque, de esos bosques plantados, no espontáneos, que desde Chile percibimos con un aire de decorado que no podemos comprender. Por la senda que va orillando el estero se llegan a ver culebras –posibles víboras– o asombrosas apariciones de pequeños ciervos.

Hay verdor, hay caminos de huella, tierra de hojas, ruinas de iglesias. En el pueblo próximo llamado Yèvre-le-Châtel, existe una Fortaleza Phillippe Auguste del siglo XIII, y en cuyo cementerio se albergan las tumbas de la pintora portuguesa María Helena Vieira da Silva y la de su marido, el pintor de origen Húngaro Arpad Szenes. Son lugares que demarcan una zona, convertida con el tiempo, en albergue de pintores del mundo, dándoles guarida para respirar, luz para trabajar, tierra para quedarse, (rester-là).

En sentido inverso a la pendiente se deja ver una extensa planicie, la cosecha del heno es agrupada en

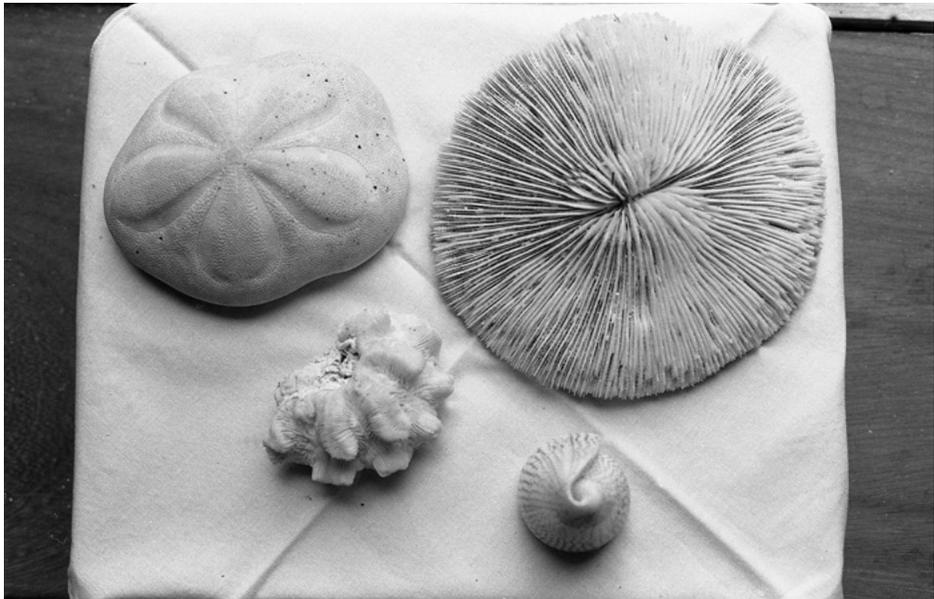
montones que luego los hombres van enrollando, vemos así grupos circulares que descansan antes de emprender ruta por Francia. Ese espacio plano que divide al paisaje en solo dos posibilidades se parecía más a un gran jardín delimitado, donde nadie podría extraviarse. Por eso a Enrique Zañartu le gustaba pensar que tras ese horizonte cercano se encontraba el mar, es decir, el lugar donde nació. Aunque ese lugar está lejos de todo, siempre.

La geografía sin relieves deja un poco desprotegidos, semidesnudos a quienes han podido subir y bajar desde la infancia por la cordillera, al no tenerla se produce un efecto desorientador. La presencia de las enormes variaciones de relieves, altitudes diversas, texturas ilimitadas, valles transversales que provocan un efecto de oleaje, son un espectáculo de sensaciones que van a penetrar fuertemente en sus habitantes. No sabríamos dibujar un paisaje en Chile sin la montaña. No es extraño pensar entonces que a Enrique le acompañara este relieve en el momento de pintar, en el momento de hacer un grabado. Los minerales,

las tonalidades infinitas de la cordillera y los valles, del desierto, del paisaje frío y glacial, aparecen en sus obras, como si nunca se hubiera alejado de Chile, es decir, estaba geológicamente conectado, “pintando horizontes” como él mismo decía, siendo un “cosmonauta del cotidiano”, como le dijeron.

Por eso, en el taller habían fósiles, conchas de diversos tamaños, piedras, cristales de sal, un muestrario natural que daba guiños a un Chile que se hacía sentir en medio de la provincia francesa, como si fueran manchas de color vistas a lo lejos desde la carretera. Encontramos una negra cerámica de Quinchamalí o un cinto en blanco, negro y rojo, tejido en telar mapuche, enrollado, juntando el polvo del tiempo. También, canastos de tejido chilote, grandes y pequeños, más otras cerámicas de Pomaire. Las fibras naturales y el barro chilenos prevalecen quietos, atestiguando que han sido compañeros de ruta.

Entremedio, aparece un tablero de tiro al blanco, imaginamos entonces a Enrique acertando a los círculos en medio del taller, usando



Fotografías análogas, blanco y negro, negativos 35mm. Archivos de la autora. Todas las fotografías fueron tomadas por Camila Estrella en Yèvre la Ville, Francia, 2009, bajo el consentimiento de Nicole Marchand-Zanartu para su publicación.



Fotografías análogas, blanco y negro, negativos 35mm. Archivos de la autora. Todas las fotografías fueron tomadas por Camila Estrella en Yèvre la Ville, Francia, 2009, bajo el consentimiento de Nicole Marchand-Zanartu para su publicación.

los dardos con mucha concentración, dándose pequeñas pausas (o quizás largas), en que la puntería daría descanso a la elaboración de las creaciones. También aparece un barco chileno dentro de una botella, una botella imposible, un perfecto velero que fue construido con pinzas o hilos, probablemente gracias a la paciencia que solo se podría desarrollar bajo el encierro dentro de una celda.

Todos estos objetos no entran en la categoría de recuerdos, tienen la particularidad de pertenecer en su mayoría a ecosistemas a los que pueden regresar sin producir impacto negativo, de alguna manera no solo son artesanías sino que nunca dejaron de ser tierra, fósil, fibra natural. No son recuerdos, porque como sucede con los vestigios arqueológicos, traen al pre-



Fotografías análogas, blanco y negro, negativos 35mm. Archivos de la autora. Todas las fotografías fueron tomadas por Camila Estrella en Yèvre la Ville, Francia, 2009, bajo el consentimiento de Nicole Marchand-Zanartu para su publicación.

sente todo aquello que apela al origen, de esa manera la conexión con él es una experiencia que se vive en el presente, una certeza de pertenencia. Entonces, estos objetos que rodearon a Enrique Zañartu, son muy parecidos a los que formaron esos primeros cúmulos funerarios, o a los conchales que indicaron asentamientos humanos

de hace milenios, a los huesos y huellas y pinturas en las cavernas descubiertas en Francia, todo eso es imperecedero y es evidente que Enrique lo entendió por completo, supo celebrar la conciencia de ese origen sumergiéndose en la poesía y en las ciencias de la naturaleza, viviendo acompañado de una poética-geológica.

La alquimia funcionó como el motor que propició el recorrido de los minerales hasta llegar a ser pigmentos y soportes que ayudarían a dejar huellas. Huellas luego multiplicadas, huellas en planchas de cobre o de piedra, pigmentos como el azul ultramar hecho con lapislázuli molido, piedra que existe en abundancia en Chile y Afganistán, repartida equilibradamente en ambos hemisferios y que da cuenta de su uso y valoración a través de milenios en puntas de flechas, máscaras funerarias y joyas sagradas hasta llegar a convertirse en su síntesis molecular con el preciado pigmento.

Aquel recorrido que han hecho los minerales, emergiendo desde profundas capas geológicas para llegar hasta la tela y al papel, estuvo latente en las obras de Enrique Zañartu, por ejemplo, en la serie Beachcomber –nombre que le dio a algunas de sus obras de los años 50– como una suerte de despliegue de posibilidades. La geología se expresa en su pintura, siendo una fuente de material pero también de reflexión.

El término *beachcomber* es intraducible, suena bien, suena a una función u ocupación legendaria. Recorrer el borde costero y recolectar objetos o sus resabios es algo que todos comprendemos o hemos experimentado en algún grado. Caminar a la orilla del mar, en aquel borde difuso entre lo sólido y lo líquido, entre la masa compacta del agua en movimiento y lo seco, lo estático; nos deja al medio de fuerzas antagónicas como sus testigos, haciendo horizonte. *El horizonte camina con nosotros* decía Zañartu. Un hombre, un horizonte.

Enrique Zañartu fue un artista *beachcomber*, un caminante que vivió profundamente la experiencia de sentirse parte del paisaje, un caminante consciente de contemplarlo desde adentro, entre cordones montañosos, relieves costeros, desiertos y océanos, único lugar de emplazamiento que proporciona cierta calma y clarividencia gracias al silencio del solitario que escucha a los ecos de la tierra. *“L’homme porte sous son bras son horizon”* (El hombre lleva bajo el brazo a su horizonte), insiste Zañartu.



© Enrique Zañartu. Vagabundo. 1955. Óleo y esmalte sobre tela. 194 x 129 cm / 197 x 132 x 3,5 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Crédito fotográfico: Jorge Marín. Gentileza MAC.

Pareciera ser que a los grandes espacios solo puede contenerlos la poesía, porque para comprenderlos o sentirnos parte de ellos necesitamos de una orientación, la poesía cumpliría la labor de brújula. A su vez, el grabado se conecta directamente con la poesía, emparentados desde los orígenes de la imprenta y los libros ilustrados. Por esta razón, es en el Atelier 17, lugar de encuentro de los artistas exiliados en Nueva York, donde Zañartu podía sentirse parte en su condición de extranjero, en cierto modo autoexiliado. Es relevante el hecho de que fuera discípulo de William Hayter, fundador del taller y, además, su amigo; que enseñara las técnicas y a la vez las practicara en sus propias creaciones, eso lo hacía estar dentro del proceso, haciendo-aprendiendo-enseñando en proporciones equivalentes.

De alguna manera el exilio, el territorio, el paisaje, el horizonte extraviado son partes de una misma situación que se materializa en sus grabados y pinturas. Las formas de conectar con ese paisaje del sur del mundo, de traerlo al presente y hacerlo cotidiano, fueron encontradas en una

abstracción que dio rienda suelta a percepciones más allá de lo visual. Lo que intuimos en la obra de Zañartu nos puede llevar a una palpable presencia de organismos, ecosistemas, olores y humedades, nos remite a eso más que a un lugar determinado de un paisaje reconocible. Nos lleva al interior de las capas geológicas, al lugar donde mejor se puede calmar el pesar del desarraigo y del destierro. La misma calma que puede otorgar, desde un pasado remoto, el abrigo de una cueva y sus pinturas rupestres, siendo el refugio originario.

Bibliografía

- Romera, A. 1968, *Historia de la Pintura Chilena*, Santiago, Zigzag.

Catálogos

- D21, 2019, *Rencontre Enrique Zañartu*, N° 71, Santiago, Chile.
- Museo de Arte Contemporáneo, 2008, *Ser horizonte*, Santiago, Chile.
- Catálogo Razonado, 2017, Colección Museo de Arte Contemporáneo, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Musée National de Rennes, (2016) Enrique Zañartu, Beachcomber, Collection n°5, Francia.
- Museo nacional de Bellas Artes, 2021, Sitio artistas visuales chilenos <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40278.html>

DE LAS ARTES DEL REMOJO A LAS ARTES DEL GRABADO

JUSTO PASTOR MELLADO

En el manejo de despojos arquitectónicos pasó a ser una costumbre pensar en la reconversión de las ruinas industriales y en su reintroducción en otros espacios, ya sea, patrimoniales o de arte contemporáneo. José Balmes tenía la idea de destinar los galpones apegados a las viejas estaciones ferroviarias ya desafectadas, para convertirlas en centros culturales rurales. Nury González recurría a la industria de la talabartería para realizar sus obras iniciales. Pero estas debían estar en receso o a punto de quebrar. De igual modo ocurría con las ferreterías industriales. Había un cúmulo de objetos que podían ser trasladados de estantería; lo cual significaba que eran portadores de una *resignificación* "significativa". De ahí que su principal obra tuviera que ver con jabones y baúles de transporte, pertenecientes a la fase doméstica inicial que jalonaban las mitologías migratorias del siglo XX. Aunque en el imaginario de esta artista, el jabón se apega más bien a la memoria técnica del grabado y a su debilidad por las artes de la impresión. El jabón que usaba en sus montajes era el que empleaban los mecánicos en los garajes automotrices y los imprenteros; los primeros, para sacarse la grasa; los segundos, para sacarse la tinta.



Archivo Fotográfico, Pinacoteca UdeC

El “tema” es que, en el aparato de grabado, siempre, el jabón de mecánico debe estar disponible en cantidades suficientes. El grabado, más que otra actividad en el campo de las artes es el que requiere de mayor frecuencia en su uso. No está del todo omitida la posibilidad que los grabadores persistan en reproducir el “efecto Pilatos”; porque siempre se están lavando las manos; como si el trabajo de manufactura de la imagen tuviese que ser purgado. La producción de imagen guarda el arcaísmo de los primeros cristianos y reproduce, entonces, su dependencia culposa de pertenecer a las primeras huestes de operadores de propaganda.

Eso quedó anclado en su espíritu, hasta hoy, generando la base de una culpabilidad que exige abordar la práctica artística como una expiación. Lavarse las manos como una de las bellas artes, diríamos.

¿No es magnífico? Los centros de arte o los museos provienen de operaciones de desafección de espacios fabriles o de enseñanza dental. La Pinacoteca de la Universidad de Concepción proviene de las ruinas de la Escuela Dental, que se incendió en los años sesenta. Le faltó un diente a la universidad. Es una buena metáfora para señalar el hueco de sentido. No hablaré de "Sonrisa de mujer". Amerita otro espacio. De todos modos, en el hueco dejado por la caída institucional de una escuela de enseñanza dental, se levanta una pinacoteca. Lo que no es verdad. Se buscaba colocar un mural mexicano en un espacio interior. La única manera de obtenerlo era adosándole una Pinacoteca. La colección ya estaba. Faltaba la carcasa. El muro perimetral de ésta acogería el mural de González Camarena, que estaba previsto para Valdivia, pero el rector de esa universidad austral no aceptó la donación. La rectoría de Concepción, con un gran sentido de la oportunidad, lo trajo para sí, acogido por el enunciado de un discurso que asumía la prevalencia de una América Morena en el programa.

En mi acercamiento al campo del grabado, lo primero fue la observación de la ropa puesta a remojar. Esta debía quedar unos días, hasta un momento en que comenzaba a despedir un certero olor que indicaba la necesidad de pasar a la fase de refriegue y de enjuague. Esto lo mencioné en el primer libelo que escribí sobre "arte en Chile," que fue sobre Carlos Altamirano. Este había hecho una obra en la que usaba una batea cubierta con un vidrio sobre el que había traspasado el

título con letraset. Me parece que era “grabado en la memoria”. Él se refería, por cierto, a la memoria del arte chileno que había descubierto impresa en las páginas de Icarito, que era un suplemento escolar. La obra sería titulada como “Versión residual”, en relación polémica directa con “delachilenapintura, historia”, de Dittborn. Una cosa no va sin la otra. Desde la escolaridad, Altamirano atacaba la meta-referencia de Dittborn a la historia de la pintura como efecto de una historia de pose-de-pintor que homologa ponerse-para-la-foto con pasara-la-historia.

Alberto Madrid ha vivido fascinado por esa obra que proviene de Icarito, digo, porque la imagen está despegada del diario y es trasladada mediante la aplicación de un químico doméstico sobre una sábana, de modo que la imagen queda estampada al revés. No era un de/collage del tipo vostelliano. Ni tampoco un desgarró a lo Raymond Hains. La referencia provenía de un charlatán de Alameda con Bandera, que vendía una pomada con la que los escolares podían transferir a sus cuadernos de tareas, imágenes de fotografías impresas en el diario.

Recuerdo que, siendo escolar, existía un manual anillado, confeccionado sobre páginas enceradas en las que había reproducciones lineales de acontecimientos históricos relevantes, que se encontraban en el programa de estudios. Había todo tipo de mapas, de acuerdo a los siglos. Y también retratos de personajes ilustres. Eran transferibles sobre las páginas de nuestro cuaderno de historia y geografía y podían ser coloreados. Le debo mi sensibilidad transferencial a este manual.

Alberto Madrid sostiene que el trabajo con que Carlos Altamirano transfiere las imágenes de las pinturas chilenas impresas en el suplemento para facilitar las tareas escolares, es la principal obra del período, porque se metamorfosearía en “santo sudario” de la historia de Chile como catástrofe bíblica. Estoy hablando de la obra cumbre de los desplazamientos del grabado, porque tiene la virtud de no especular con la hiper/metáfora, sino de realizar una operación disruptiva que lo mantiene, sin embargo, dentro del campo. De lo contrario, no habría desplazamiento, sino simplemente abandono del terreno. Lo cual es crucial para mantenerse de este-otro-lado, y seguir dependiendo de la facultad de las tintas de impresión, que se someten a la ciencia de la transferencia mediante su conversión en película granulada que se despega para ser transferida. Es decir, no abandona la semejanza por contacto.

Lo que no está claro, todavía, es la relación entre el grabado y las artes del remojo. Ya habrá tiempo. Lo que debo decir es que mi interés por estas artes menores proviene de la juntura entre el recuerdo del olor a enjuague en descomposición y la lectura –hace demasiados años ya– de la distinción entre saponidos y detergentes en “Mitologías” (Barthes).

Lo lamento, pero debo confesar que en el trabajo de Carlos Altamirano, lo que más me importaba era la batea. Es decir, las condiciones del remojo, en que tenía lugar la separación de la mancha; el despeque de la suciedad. Alberto Madrid, en cambio, prefirió el traspaso del Icarito. Curiosamente, se quedó con la costra transferida y la guardó como un tesoro. Entonces, después de haberme ocupado del objeto, me hago la pregunta de por qué la versión residual de Altamirano debía

estar asociada a un tipo de remojo en el que esas imágenes transferidas debían ser separadas de la tela que operaba como soporte y sudario de la historia. Había que insistir en la función-sudario en el seno de una polémica que involucraba a Dittborn como interventor de la historia, acreditado.

Entonces, cuando una industria entra en ruinas o una tecnología es superada, los locales de asentamiento de dichas prácticas pueden optar a asumir funciones nuevas en lo que se ha denominado *equipamiento cultural*. Una cárcel puede ser un centro cultural, una industria desahogada puede ser transformada en cine, una cervecería en museo, una automotriz en vivienda social, una estación de trenes en espacio ferial, por mencionar algunos casos.

Regreso a la hipótesis inicial: las instituciones deben estar en receso o a punto de quebrar. Solo así se les puede analizar mejor: cuando se muestran en un cierto estado de degradación. Lo que se degradaba, en Chile, era la memoria. Entonces, el aparato de grabado re/apareció con fuerza, para proporcionar un discurso destinado a reparar, a reconstruir la imagen de las ilusiones perdidas, mediante el empleo de una tecnología de la proximidad corporal, que exige la presencia y el contacto de la matriz con el soporte que será portador de la reliquia.

Previo a eso, habrá que ocuparse de la tecnología de producción de línea, sobre madera, sobre metal, sobre piedra. La madera, en general, sostiene la línea gruesa de la ostentación de zona, para el traspaso de grandes masas de tinta. Admito una subordinación simbólica que insiste en simular la permanencia de una liturgia de la sustracción, para que pueda haber transferencia. ¿Qué hacer con toda esa viruta

sobrante? Vendría a ser el residuo primero de la conquista de las sombras. Lo que haría, la xilografía, sería una restitución de nuestros sueños (deseos) más arcaicos.

Durante la dictadura yo hacía clases en una variedad de institutos y en la USACH, trasladando de un lugar a otro un curso que llamé "tecnología de los medios". Era un curso que inventé, para abordar cuestiones tan diversas como "la estética televisiva" o las "tecnologías no mecánicas de la imagen fija". No pudiendo ser habilitado para cumplir funciones delegadas en algún tipo de ONG, no me quedo otra alternativa que trabajar de profesor en cuanto instituto fuera posible. La enseñanza de comunicaciones y la crítica de arte se me ofrecieron como espacios laborales en extremo precarios. No había mucho donde escoger. De ahí que puse en forma unos cursos que, en el fondo, eran una extensión de las lecturas que había tenido que hacer cuando tuve que escribir una memoria sobre los instrumentos de observación astronómica a comienzos del siglo XVII. Entonces, algo supe de un señor que se llamaba Simondon. Pero circulé entre los historiadores: Mumford, Giddens, entre otros, para ir a los objetos mismos. Todo lo cual, en el ambiente de los onegistas que dominaban el espacio intelectual carecía de rentabilidad política. Hasta que cayó en manos de los "logotetas" de FLACSO el ejemplar de T.S.Khun sobre las revoluciones científicas y trasladaron sus esquemas a la crisis de paradigmas de la izquierda, como estrategia discursiva de legitimación presupuestaria de la des/marxistización de la serían sujetos activos.

De modo que en Santiago, cuando me vinculé con la gente del grabado, sin que ellos lo percibieran, me convertí en un atento observador de los procedimientos y de los andamiajes



Catálogo de la muestra *Grabado: hecho en Chile* exhibida en el Centro Cultural La Moneda

del espíritu. Entonces, para despistar a quienes se manifestaban en el campo de la hiper metáfora, no dejé de someterme al estudio material de las palabras, en su literalidad inscriptiva. La obra de Dittborn me fascinó por eso y nada más. Me proporcionaba las confirmaciones sensoriales y materiales que me habían determinado desde mis primeros estudios en la Biblioteca Méjanes (Aix-en-Provence) buscando a los autores que se dedicaban *aux choses curieuses*; en particular, Mersenne, Gassendi y otros, que abundaban en cuestiones dióptricas y catóptricas. Pero igual, se quedaban en el utillaje de la intermediación. Yo buscaba la *tablilla caldea*. Es decir, el

soporte "original". Aquel, en el que operaba un utensilio incidente. Por ser, una tabla de madera cubierta de cera. Era lo primero.

Podría ser eso, nada más. Tablillas cubiertas con cera oscura en vez de papel. Eso está demasiado cerca de la *imago*, que designaba entre los romanos el molde de cera realizado sobre el rostro del muerto durante sus funerales. Razón de más para que esta iniciativa formara parte de los talleres que forman parte de la exposición "Grabado: Hecho en Chile" en el CCLM. Por eso el interés que puse en el trabajo de Patricio Rojas. Al final, quedaron las fotografías de sus máscaras mortuorias. Es lo que tenemos, para precisar la función de la imagen en el trabajo del duelo.

Los grabadores chilenos, a comienzos de la dictadura, regresaron a la materialidad de la matriz porque habían perdido contacto con ella. ¿Esa no era la idea? Regresar a la fabricación de un fetiche protector, porque la matriz (mismamente) estaba amenazada. Mientras nos quitan la imagen, levantamos el anverso reparatorio. Pero eso implica regresar a la tablilla de origen. ¡Así de animista! Sin embargo, los grabadores, en su mayoría marxistas vulgares, recusaban esta explicación. Ellos estarían por la democratización de las imágenes, solo porque no tenían dinero para disponer de una rotativa donde poder imprimir el diario del partido. Lo curioso de este sentimiento de culpa es que se imponían una pena suplementaria por no ser linotipistas. En eso consiste el inconsciente del grabador-a-pesar-suyo, porque vive pensando en la carencia de la imprenta. Yo estoy por ir más lejos que eso. Busco estudiar las condiciones de desbaste, de excavación, si se quiere, de la materia primaria. Lo cual

significa no poner atención en la imagen, sino en el soporte. Por eso, he tratado de ir hacia atrás, para poder pensar en el futuro.

Antes de 1973, el grabado clásico –digamos– está en receso. La gráfica, en su acepción moderna, lo ha desplazado. El diseño de izquierda que ilustra la consigna del partido se ha serigrafizado, y en el peor de los casos, ha seguido la copia de los afiches cubanos. Los más eruditos van a seguir la enseñanza de la gráfica polaca. Pero sin la abstracción. ¡Ah! Las tareas del momento exigen imágenes claras y distintas. Es decir, imágenes fotomecánicas en alto contraste para las carátulas de los discos de DICAP. ¿No? ¡El castigo de la manualidad pequeño burguesa! La fobia aparente de Eugenio Dittborn por la manualidad directa tenía ya sus antecedentes. Entonces, había que regresar a la mano, puesto que toda referencia a la fotomecánica resultaba sospechosa porque remitía a la gráfica de “El pueblo tiene arte con Allende”. De modo que los grabadores iniciaron una ofensiva elusiva y alegórica. De ahí, entonces, se impone la recuperación partidaria del grabado en madera. Gesto arcaico. De eso escribo (algo) en “La novela chilena del grabado”¹.

Ahora, sin embargo, rechazo las transposiciones metafóricas y me someto a la lectura literal de las materias. La cera forma parte de mi utillaje simbólico básico. Lo único que he retenido de algunas lecturas de artes primeras ha sido mi sujeción a la materialidad de un pedazo de palo pequeño que en su extremo tiene amarrado un cuero fino que contiene una mezcla de grasa animal con carbón vegetal. Con

¹ MELLADO; Justo Pastor. “La novela chilena del grabado,” Editorial Economías de guerra, Santiago de Chile, 1995. Reimpresión, 2022, Valparaíso.

eso bastaba para hacer un trazo sobre la pared de roca. En el nivel más elemental, el trazo inscrito por simple contacto no significa otra cosa que la prueba de dicho contacto. En efecto, la sensación producida por el tacto sobre una superficie maleable deja una huella, si se quiere, a nivel de piel². Para el bebé, la madre no solo es aquella que gratifica o que frustra, en una dialéctica de la presencia y de la ausencia. Para el bebé es, en primer lugar, una superficie de piel.

En Chile, en 1973, tiene lugar una separación entre la Madre de la Ilusión y el instrumento que forja el efecto maleable sobre la superficie del social. De manera inconsciente, los grabadores partidarios buscaban sintomatizar su carencia poniendo atención en el utensilio de incisión como sustituto de la incisividad perdida por el partido. Mediante la sobre dimensión de la xilografía, lo que estaban haciendo era convocar a los espíritus defensivos para reparar la pérdida. Lo que había ocurrido es que la Ilusión a la que apelaban había adquirido forma foto-mecánica. Pero se trataba de la representación por semejanza de un deseo de transformación social. Al momento de ser reprimida, en 1973, los grabadores comenzaron a purgar, buscando la imagen arcaica que sostenía la representación de su Ilusión Política y enfatizaron la importancia del gesto incisivo que buscaba re/trazar la imagen de lo perdido. Hay que repetirlo en todas las formas. De ahí, la necesidad de regresar a la pre-mecánica, por una necesidad táctica que al final, tendría proyecciones estratégicas. La imagen de lo perdido –sin embargo– no fue recuperada. Quedó inscrito el gesto. Lo que el aparato de grabado retiene, entonces, es la reproducción del gesto técnico.

² ISSERON, Yolande/ TSSERON, Serge. "L'érotisme du toucher des étoffes," Éditions Garamont /Archimbaud, Paris, 1987.

Para entenderlo y formular una política para el sector, lo que hay que hacer es establecer que al interior del grabado ya existe una ruptura tecnológica mayor, porque el grabado en metal y la litografía ya prefiguran la fotografía, por la vía del revelado. Es aquí que hay que hacer el corte. El grabado en metal y la litografía están demasiado cerca de la fotografía y debieran formar parte de su enseñanza, porque es en ellas que se autoriza la mecánica de la imagen antes de su sometimiento a la óptica.

En la escuela de arte de la Universidad Católica, los grabadores incorporaban a los fotógrafos en su línea de trabajo para impedir que estos últimos tuvieran un cupo en el consejo de administración. Era muy gracioso, porque tenía, mal que mal, unos efectos consistentes en el terreno de las expansiones. Por eso no es casual que haya sido en esa escuela que la deriva de los desplazamientos adquiriera estatuto académico³. En la Universidad de Chile no pasó nada, más allá del manierismo de Eduardo Garreaud y la furia inicial de Enrique Zamudio, que veía cómo los desplazamientos se legitimaban gracias a las escrituras (calificadas) “conceptuales”.

Previo a eso, el esfuerzo del exceso serigrafizante lo llevaron otros, hasta la pictorización que Smythe hizo de la *estética-papel-kraft*, antes de hacer de la fotografía su plataforma depresiva. En la Chile, no pasa nada en el grabado: lo que hay es el efecto del traslado de profesores del ARCIS, que son portadores de una historia en el terreno subordinado de los desplazamientos, pero a la que nunca nadie le había proporcionado un discurso de validación. Es lo que ha hecho el libro *on line* que acaba de publicar un departamento de

³ PADILLA, Jorge. “Artistas del desplazamiento”, Exposición Galería ArtEspacio, Santiago de Chile, julio 2022.

grandes investigaciones internas bajo la firma académica de Francisco Sanfuentes, que a simple vista se dedica a relevar los trabajos de su tribu, que, hasta la fecha, no había tenido una visibilidad consistente. Pero es una tarea bien hecha, a la que le dedicaré un trato especial, porque contrariamente a la actitud intelectual por ellos desplegada, no practico la omisión. Los celos suelen ser fatales porque no permiten admitir a quien le debemos algunas cosas.

La xilografía –en cambio– permanecerá siempre más cerca del trauma de origen y tendrá que rendir cuenta del empleo de un imaginario corto-punzante, que busca en el desbaste la compensación por haber renunciado a la práctica del desollamiento. Buscará, entonces, trabajar en la masacre de la piel, aniquilando mediante “charqueo” la zona de contacto íntimo. De todo eso quedará una memoria de “viruta”, como si fuesen escamas visuales invertidas en una antigua teoría de la visión en la que no se resolvía todavía el lugar de las imágenes en el fondo del ojo.

De este modo, el grabador se emparenta al micro-escultor, y de paso, se le puede llegar a confundir con el artesano imaginero y el ebanista. La primera plancha de grabado en madera sería el origen fallido de un mueble. Puede ser. Imagino la plancha móvil de un retablo. Escondemos el sentido de una imagen (interior) mediante la ostentación de otra imagen (exterior). Eso explicaría la fascinación que ejerce la exhibición de las planchas de madera, porque en verdad es lo que las asemeja a los restos de un retablo destruido del que se recuperan apenas algunas imágenes de la Pasión.

Todo lo anterior estaba supuesto en “La novela chilena del grabado”, pero no había sido expuesto con el detalle requerido. Al

fin y al cabo, era un libro destinado a una cofradía de grabadores, en su mayoría vinculados a la Universidad Católica. Quizás eso haya contribuido al equívoco que me condujo a la dirección de la escuela. Igual, siempre sostuve que la escuela no existía sino como aparataje administrativo para que subsistiera una *escuela de facto*, que era la que se realizaba mediante la enseñanza del triángulo Vilches / Cruz / Millar. Fuera de eso, la escuela oficial era nada. Lo único concreto y constructivo para la escena local ha sido el efecto de obra que este triángulo hizo posible y que se manifiesta en las obras de Beatriz Leyton, Mario Navarro, Jorge Padilla y Mónica Bengoa. Listo. No se hable más. (Risas).

D21 EDITORES