

# EL ACADEMICO IMAGINARIO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO / JUNIO / 2014 / REVISTA DE ARTE

TOTILA ALBERT / CHILE  
URBAN BLANK / SUIZA  
SISTER CORITA / EEUU  
LEONIDAS EMILFORK / CHILE  
ELVIRA HERNÁNDEZ / CHILE  
HOLGA MÉNDEZ / ESPAÑA  
FRANCISCO MÉNDEZ / CHILE  
JOSÉ DE NORDENFLYCHT / CHILE  
RAFAEL PENROZ / CHILE  
JOSÉ VENTURELLI / CHILE  
CECILIA VICUÑA / CHILE

1

K & M  
EDITORES

0 REVISTA ELECTRÓNICA  
[WWW.ISSUU.COM/ELACADEMICOIMAGINARIO](http://WWW.ISSUU.COM/ELACADEMICOIMAGINARIO)

# Revista Electrónica / 2014

## **El Académico Imaginario**

[www.issuu.com/elacademicoimaginario](http://www.issuu.com/elacademicoimaginario)

[excasetadeguardia@gmail.com](mailto:excasetadeguardia@gmail.com)

## **Proyecto DIE - VRIEA**

Pontificia Universidad Católica de Chile

## **Editores**

Peter Kroeger Claussen / Sandra Marín Ureta

## **Colaboraciones**

Urban Blank / Suiza

Leonidas Emilfork / Chile

Elvira Hernández / Chile

Holga Méndez / España

Francisco Méndez / Chile

José De Nordenflycht / Chile

Rafael Penroz / Chile

José Venturelli / Chile

Cecilia Vicuña / Chile

## **Extractos**

Nicanor Parra / Chile

Tótila Albert / Chile

Sister Corita / EEUU

Úrsula K. Le Guin / EEUU

Liliana Porter / Argentina

## **Grillas**

Grid\_Index de Carsten Nicolai

## **Agradecimientos**

Fundación Venturelli, Centro de Investigación y

Documentación de las Artes Visuales de Chile

(CIDACH)

## **Diseño**

K&M

## **Valparaíso / Chile**

HORA  
DE LA  
DIVERGENCIA

10

PALABRAS DE IDA  
Y VUELTA,  
PENSAMIENTOS  
QUE VIENEN Y VAN

14

PALABRARmas

23

LA ZEN SORIALIDAD  
Y ZEN SUALIDAD  
EN LOS PRIMEROS  
POEMAS DE  
CECILIA VICUNA

28

OPEN WIDE

32

PLEXIGLASS

38

GRAFÍA DE HIELO

44

ARTE  
&  
EDUCACIÓN

50

VOLUNTAD  
DE  
FORMA

56

LA CAJA  
DE LA OSCURIDAD

64

EL DIBUJO  
ES UN PORTADOR  
DE LA VISIÓN  
DE MUNDO  
QUE TIENE  
QUIEN LO HACE

66

ESCULTURA  
BAJO EL AGUA

80

PALABRAS

86

LA PRÁCTICA,  
LA ENSEÑANZA  
Y EL APRENDIZAJE:  
DE LA CONDICIÓN  
A LA RELACIÓN

88

RAMAS & PIEDRAS

100

LIBROS  
IMPRESOS  
DE  
COLECCION

110

MEMORIA,  
DESAPARICION Y  
DESPLAZAMIENTO  
DE LA IMAGEN  
HISTORICA  
HACIA HISTORIAS DE  
LA IMAGEN:  
REFLEXIONES DESDE  
LA OBRA DE  
EUGENIO DITTBORN  
Y GONZALO DIAZ

122

EL HOMBRE  
IMAGINARIO

138

GIVE ARTS  
A CHANCE

144



1. *El mundo es todo lo que acaece.*  
1.2 *Cualquier cosa puede acaecer o no acaecer*  
*y todo el resto permanece igual.*

Ludwig Wittgenstein, Texto 1,  
Tractatus logico-philosophicus.

## INTRODUCCION

El secreto como verdad en pintura confiado a la literatura, alegoría visual en la pieza de Gonzalo Díaz “Lonquén 10 años” y la obra serial de Eugenio Dittborn “Pintura aerpostal” me han servido para generar una hipótesis de desplazamiento de la imagen histórica en las artes visuales hacia un concepto de historias de la imagen en la cultura visual, tensionando tanto las ideas de política estética como de estética política implícitos en estas operaciones visuales. *Si bien podemos considerar en retrospectiva este cuerpo de obra como consistente y denso (además de popular), paradójicamente se vuelve banal al ser descrito por sus autores como un proceso de creación “accidental”.*

Confieso que en la primera versión de este ensayo, tuve la tentación de realizar una investigación bibliográfica exhaustiva y disciplinada, pero pienso que para hacer justicia a los testimonios de ambos artistas compilados en entrevistas de investigación literaria y de prensa, y a modo de ejercicio dialéctico, he decidido “accidentalmente” plegar los conceptos de desaparición, memoria y secreto según declaraciones de los autores, con el concepto de cambio de régimen escópico que los estudios visuales contemporáneos proponen. Aquí va entonces, a modo de experimento, la hibridación que implica este pliegue.

## UNA HIPOTESIS AMPLIA

Si consideramos las artes visuales como un campo de la industria cultural que se ocupa de la representación de la imagen, en éste, los conceptos de imagen histórica e imagen creativa tienden a oponerse por cuanto lo creativo implica novedad mientras lo histórico implica la representación de lo acaecido como repetición. En este sentido, el argumento discursivo presentado por Díaz-Dittborn acerca de las piezas mencionadas, como una estética de la desaparición o de la no-historia como historia, aunque no encuentra legitimación razonable bajo la argumentación de “accidente” creativo que genera novedad desde la imagen historiográfica puesta a significar de manera autónoma debido a una inesperada casualidad, se halla razonablemente legitimado en el archivo literario que critica o comenta las obras, ampliamente documentadas.

La ineficacia de las piezas como representación visual de la historia (o de la no-historia) y particularmente como arte político

(son mercancía de lujo de difícil acceso) se ve revertida paradójicamente por la amplia difusión de los archivos críticos, documentales y referencias literarias que analizan las obras y han popularizado sus contenidos transmutándolas en lugares comunes o representaciones sociales que generan un retorno desde la historia de las imágenes hacia la imagen histórica de la transición a la democracia en Chile.

Esta hipótesis en su sintaxis híbrida, comprime una problemática dispersa, que a continuación intentaré organizar como operación textual de interpretación de un archivo del pasado reciente: una crítica a la crítica de la obra de Eugenio Dittborn “Pinturas aerpostales” y de Gonzalo Díaz “Lonquén 10 años”. La crítica que propone este ensayo, emerge desde la tensión que provoca la diferencia entre la vasta obra teórica existente acerca de la producción de estos artistas en torno a la temática de la memoria y la desaparición, y el registro documental del testimonio de los propios artistas como dialéctica de “la verdad en pintura”.

El interés que despierta para mí la revisión de estas obras, así como la teoría generada en torno a ellas, radica en la aparente oposición entre ambas propuestas (la de los escritores y la de los pintores) en relación a la interpretación de éstas, y su paradójica interdependencia. Así mismo como pintor, me ha tocado vivir un proceso de crisis representacional de la pintura, llegando a concluir tras dos décadas de “actos fallidos” pictóricos y de incursiones ineficaces en la instalación, que es el conjunto total de disciplinas de las artes visuales el que da sentido a la representación pictórica de la imagen, constituyendo “el mundo de las artes visuales” una renovación del “mundo de la pintura” obsoleto. Esta afirmación cobra sentido si consideramos la observación de Nicholas Mirzoeff [Mirzoeff, Nicholas (2011)] que propone la visualidad como el lugar donde las estéticas de reparto (lo que el poder determina como visible o invisible) se dan cita, es decir, el lugar donde confluye el poder con lo sensible, una concurrencia propia de la modernidad originalmente representada por la pintura como matriz del arte visual.

Traspolada o aggiornada a la contemporaneidad, la pintura – como política estética- resulta ineficaz por ser ubicua, necesitando someter además del espacio el tiempo, por lo que resulta lógico que literatura y pintura se den cita en un contexto performativo de instalación o montaje. El trabajo desarrollado por estos autores, se inscribe en la posmodernidad mediante la apropiación de un espacio-tiempo abierto en la dimensión literaria. Desafían al poder desarticulando el reparto sensible que imponía el “antiguo régimen” dando visibilidad al anacronismo fascista de la pintura mientras que de manera simultánea, innovan o renuevan la ilusión pictórica de lo sensible mediante una estrategia de representación de la desaparición, de nombrar lo innombrable, de visualización de lo invisibilizado. La obra de Díaz y la serie de Dittborn, como representaciones de una operación subjetiva, podrían entenderse por una parte como acting out, o huella de un trauma [LaCapra, Dominick (2005)]. Por otra, como una astuta operación de materialización visual de la teoría de imágenes dialécticas de Benjamin. El montaje de imágenes es precisamente la ilustración de la teoría benjaminiana por lo que representa una forma de insurrección no sólo contra el arte burgués (reificar a Benjamin) sino contra la autonomía del arte moderno. El riesgo de retorno como arte de nostalgia o pulsional traumático en la repetición mimética benjaminiana es tal, que

tiene que incorporarse la literatura como arte visual para poder dar imagen a lo parergonal a saber: aquello accesorio y que no se ve en la obra, pero que de alguna forma constituye la visualidad de la obra. Digo esto porque entre lo que se ha escrito de la obra de ambos artistas, se habla muy poco de las imágenes que montan o instalan y muchísimo de la operación estratégica que el texto propone en relación a la imagen, como narrativa independiente de la operación visual de los artistas insistiendo en su calidad de “pre-texto”. Esto por un lado propondría una lectura de la imagen como algo anterior a la literatura, algo primitivo, asunto que se configura como una operación de violencia epistémica que apunta hacia una canonización de lo pictórico como mito originario del arte, y por otro disloca la situación contextual (de arte contemporáneo /instalación-acerca de la desaparición de la pintura) donde la pintura se encuentra desaparecida. La narración (táctica) oculta la estrategia de ambos pintores, intentando aparecer en un primer plano la articulación teórica/poética, para mitificar dicha estrategia, que luego revelan a modo de confesión de los autores, como accidental. La poiesis parergonal (accesoria) de los narradores adquiere autonomía (estratégica) desde la desestabilización del acto mismo de pintar, sancionando la estupidez pictórica y fetichización del deseo de pintar reprimido, como alegoría de la desaparición del cuerpo político. Esta desestabilización nos permite elaborar una crítica a partir de una escopía de acceso superficial y memoria a corto plazo (por venir en los '80, hoy un hecho) que vuelve posible separar una “filosofía visual” profunda y ontológica (mítica y fetichista), para acceder a una mirada tráfuga, a vuelo de pájaro –instantánea que revela desde un flash repentino una “verdad en pintura” o “secreto de los sueños”, si se quiere.

Dar cuenta de esta fractura o desestabilización, que deja tanto a la obra visual como a su teoría en una situación polisémica, me permite asociar príncipes con lechugas, en el sentido de echar al ruedo un cuerpo de obra como operación (Dittborn, pinturas aeropostales) y una obra particular como operación (Díaz, “Lonquén 10 años). Hago esto sencillamente porque son sus piezas visuales más populares y más didácticas y por lo tanto, las más reproducidas mecánicamente. Los textos son mercancía de fácil acceso (todo está en internet, o alguien lo ha escaneado), aun cuando resulta densamente complejo comprender (el sentido de) los montajes desde lo escrito acerca de ellos. Opuestamente es fácil la interpretación de las imágenes si miramos las piezas como mercancía (fetiches benjaminianos). Hay inscripto en los textos, una imagen fantasmal (religiosa) que se ha construido en el tiempo, a partir de la memoria de la obra de este par de pintores no-pintores: el fetiche del mito de una situación de aporía resuelta y que sin embargo resuelve permanecer sin solución -en la desaparición- para darle visualidad a ésta. Fetiche que es más su narración, su teoría, que la obra visual misma. Una problemática que hace que uno se haga la pregunta clave que genera la imagen del desaparecido: ¿Dónde está(n)? (la pintura, los pintores). Si consideramos que para la crítica cultural, la teoría representa la forma en que un sujeto se relaciona con la realidad o la producción de subjetividad desde la interpretación hipotética de signos a través de la mirada, lo que podemos entender es que poco ha importado la mirada del pintor-sujeto (o sujeto a la pintura), y mucho la problemática de la representación, como táctica de inscripción (que consiste precisamente en sancionar la pictoricidad para luego sublimar su ausencia, en una política/pintura de la desaparición). Por eso desde el presen-

te, podemos hablar más de lo que se ha escrito acerca de estas dos operaciones más conocidas, que de la obra misma a partir de la observación de imágenes de las piezas. En otras palabras la obra visual propiamente tal, es de difícil acceso (están en colecciones privadas o se representan cada 10 años, las imágenes tienen derechos de autor, los libros y catálogos son costosos y hay escasa presencia museal).

La ineficacia política de la obra no-textual, en contraste con la eficacia de inscripción (circulación en un mercado), que podemos verificar a partir de la publicación de un cuerpo de obra (en forma de textos y catálogos) puede parecer, desde una mirada distraída, una obviedad. Sin embargo, ambas obras, una como instalación-performance (Díaz), la otra como serie gráfica-performática (Dittborn), han demostrado en el tiempo ser un archivo (literario) fundamental para la generación de una memoria colectiva, en un cuerpo social dispuesto a politizar el arte y desplazar el concepto de imagen histórica hacia el concepto de historia de la imagen, aproximándose a una economía política más cercana a la dimensión compleja de redes, que docu-monumental. En este movimiento, podemos elucidar una estrategia de emancipación mediante la politización, presente en ambos artistas como intencionalidad, cuya eficacia ha sido motivo de abundante análisis. La reflexión en torno al trabajo visual de Dittborn y Díaz (en adelante D/D) nos permite realizar una operación dialéctica entre memoria y artes visuales que al hacer contacto genera el detonante que pulveriza la noción reaccionaria de progreso, monumentalizada en la obra-mercancía. Esto, sin embargo, no emancipa la obra material (no escrita) D/D de su cualidad mercantil: debemos entenderla como fetiche y fantasma de una narratividad del Golpe, como mito fundacional. La obra resulta eficaz como operación teórico-literaria en ambos casos, y presenta diferenciaciones importantes que revelan dos formas distintivas de politización del arte. Por un lado Díaz, mediante la instalación y la performance, genera una alegoría épica del fósil (el vacío, arquitectura del momento catastrófico de la invisibilidad, ausencia de la desaparición) y Dittborn, mediante la asociación de imágenes de reproducción y su circulación cosmopolita, genera una alegoría épica de la ruina (presencia indicial, huella de la desaparición)[Buck-Morss, Susan (2005)]. Ambas operaciones pueden ser además interpretadas como montaje, dispositivos visuales fracturados que mediante la narración de la performance de desaparición, adquieren discursividad representando la politización fallida de la pintura como alegoría de la desaparición del cuerpo político o aparición de la tragedia. La pretendida subordinación escritural de este archivo visual a un discurso canónico, neo-historicista, neo-arqueológico, pareciera querer darle una lectura de continuidad a partir de una génesis post-golpe. Sin embargo, nuestros autores se salen de los márgenes e instituciones, asunto que en algún momento propusiera Nelly Richard como estrategia visual. Con un toque de cinismo, se disocian de la escena de avanzada aunque podrían ser los rock stars de ésta, los enfants terribles. En el caso de Dittborn queda claro que las imágenes se rebelan, en una operación maquina, maquinada, como diciendo ¡yo no fui! Díaz, por su parte, deja la escisión en manos de su ex socio Mellado. Teóricos y visuales celebran una sociedad que en un contexto de represión funciona perfectamente. Especie de camuflaje de densidad teórica, echa una cortina de humo impenetrable tanto para la reacción como para los artistas “decoradores de interiores” y

los críticos “comentaristas” al estilo Sommer. Al desaparecer la pintura, se ejecuta desde la escena literaria, el acto subversivo de politización del arte, sosteniéndose sobre un “andamiaje” de invisibilidad, sed de pintar restringida como toma de posición heroica, en un país que se ha construido desde el imaginario de su paisaje pintoresco. La operación política, toma un matiz conspirativo, al desplazar con argumentos filosóficos (Benjamin, Gramsci, Adorno) la pintura hacia la derecha. Se establece una escena chilena reaccionaria: los pintores pintan sin pintar, los escritores escriben sin representar a los pintores. D/D operan como espejo lacaniano. Sencillamente ponen delante la práctica irresponsable histórica del chileno pintor. Nadie representará las imágenes no-pintadas, y éstas hablarán solas desde las librerías, desde las universidades, como un secreto, un fantasma. Se generará una plataforma de irresponsabilidad como desafío al autor, para dar paso al nuevo terreno de producción de arte globalizado contemporáneo, circulando (como el arte aeropostal o los ensayos sobre la obra de Díaz en pdf.) de manera digital en redes cosmopolitas. “De avanzada” se entiende como oposición a un arte reaccionario pero aparece como denominación conservadora frente a lo que estaba por venir.

## MEMORIA Y CREATIVIDAD

Convengamos por una parte, que White está en lo correcto cuando dice que la escritura es la forma idónea de representación del pasado [White, Hayden (2010)]. Es decir que la escritura, en este caso los escritos sobre artes visuales, ostentarían una posición de arconte principal de una memoria del arte visual. Por otra parte, consideremos que White dice que el “... enmascaramiento del lugar del narrador tras el de descubridor, sólo puede obedecer a alguna motivación política”.

Se refiere a esto pensando en que el relato se vería fácilmente justificado si pudiéramos mostrar que no lo hemos inventado sino que lo hemos encontrado en los hechos. En este caso, en la obra como algo “hecho”. Gonzalo Díaz describe su operación en “Lonquen 10 años” como “... poner el dedo del arte en la llaga de la política”. Mellado insiste, para desmarcarse de una interpretación historicista burguesa, que él no ha descubierto nada y el que está haciendo una operación política es Díaz, quien ha descubierto en la carta de Freud a Fliess un secreto confesional [Pastor Mellado, Justo (1989)]. Mellado le carga la mochila histórico-narrativa a Díaz y se desmarca de la posibilidad de caer en una “escritura por encargo” con el peso de la responsabilidad de la verdad histórica. Queda libre para crear una escritura de arte, como antítesis de lo que llama “crítica mercurial”, esa escritura reaccionaria y cosmética habitual del diario “El Mercurio”. Desde luego que tiene una agenda política al igual que Díaz, pero ésta, en relación a la memoria, es creativa, no documental. Díaz, por su parte, ejecuta la misma operación dejando la representación de la imagen en manos de Mellado, pudiendo pintar sin incurrir en esa decadente práctica burguesa que es la representación pictórica. Pinta sin pintar, desplazando la cualidad representacional de la mancha a ese claroscuro mecánico que es la escritura de catálogo. La obra como pre-texto y el texto como reproducción o reelaboración

de la obra, es decir, como otra obra, como la otredad en pintura. Esta salida de cuadro efectuada por ambos “productores” opera en todo sentido como una maniobra definitiva de interrupción del proceso modernista en el arte chileno, catalizado por la escena de avanzada y condensado por Eugenio Dittborn desde su pintura aeropostal. La escisión definitiva, la ruptura final con la pintura y el autor-autónomo, queda inscrita con “Lonquen 10 años” como momento histórico y memoria del fin de una era del arte de la desaparición, y comienzo de una nueva era de apariciones fantasmagóricas, exhumaciones y corporativismo. La democracia llegaría con el acceso ilimitado a las redes de información, en el sentido de lo informal. Cambiaría desde ahí nuestra relación con una memoria épica, de deuda histórica con un hecho catastrófico de lectura utópica, fundacional, como acusa Thayer en la escena de avanzada. No se podrá ir más allá de lo hecho por Díaz y Dittborn, no se puede decir más en relación a una estética de la desaparición porque ver más sería ver lo obscuro, lo fuera de escena que es invisible [Véase el film documental Shoah de Claude Lanzmann (1986)]. En el caso de Dittborn, nos presenta la memoria en su ausencia de registro, en la desaparición de las evidencias, en la memoria impedida, memoria manipulada y memoria forzada [Ricoeur, Paul (2000)]. En la ausencia de identidades inscribe el shock que fue en su vida y en la vida de todo un país, el golpe de estado. La referencia freudiana es común en ambas operaciones, en Díaz el inconsciente manifestado en el sueño (mito) hecho ritual, en Dittborn la represión, la resistencia, la repetición, hechas un cuerpo de obra, deber de memoria puesta a circular por el mundo, secretamente en forma de carta. Ambos se relacionan con la imagen desde la política, pero no desde la trincherita del arte comprometido políticamente –claramente Balmes y un poco menos la escena de avanzada- sino desde la politización de las imágenes. Su relación, entonces, es antitética de una noción de creatividad religiosa, creacionista, propia del arte aurático [Ricoeur, Paul (2000)]. Se sirven de lo religioso como política de la imagen, como estrategia de catectización. Son, en ese sentido, artistas laicos que entienden lo creativo desde las asociaciones inconscientes e indeterminadas de la polisemia, de la lógica abductiva, del psicoanálisis, en las imágenes puestas a dialogar en un espacio (instalación) o en un soporte (papeles y telas plegadas). Para ser más claro, no “realizan” una idea genial representacional –como Zurita que escribe en el cielo una frase exuberante, espectacularmente repleta de sentido- sino una operación racional, de separación inteligente, cuya subjetividad se localiza en el observador, en el otro, y no en la intensidad religiosa del artista “chamánico”. En cierto modo, le dan una vuelta de tuerca a la anestésica duchampeana [Oyarzún Pablo (2000)] al generar desde el otro una dinámica intersubjetiva a través de imágenes cargadas de simbolismo, propias de la cultura de masas. A diferencia de Duchamp que era sumamente original, metafísico y se describía como medium, D/D no pretenden una salida de comunión eucarística del ritual, sino que usan la metafísica como recurso simbólico de separación, de imposibilidad del nombrar, del aparecer como acto fallido. Vemos en su obra sólo fragmentos, dejando en nuestras manos la misión sagrada de darles un sentido social, político, religioso. No ofrecen solución hermenéutica. Nos lanzan a la experiencia performática, a experimentar en carne propia el mundo de simulacros simbólicos que hemos creado, donde lo atroz es –paradójicamente- olvidado en su propia puesta en escena como espectáculo. Saldan su deuda con Benjamin, despertándonos a

la pesadilla del ser humano presenciando el espectáculo de su autodestrucción como estetización total.

La relación fallida entonces, entre memoria y creatividad nos acerca (volviendo al presente) a una estética de la teoría de sistemas, que define lo creativo como una relación de interplegado entre lo posible, lo imposible, lo probable y lo improbable. Sería entonces esta obra, además de una demarcación de fin de época, el comienzo de una forma de cognición desde el arte, que desarrolla una epistemología de la experiencia de la imagen más que una comunicación pedagógica o estetizante desde la obra como transmisor de sentido.

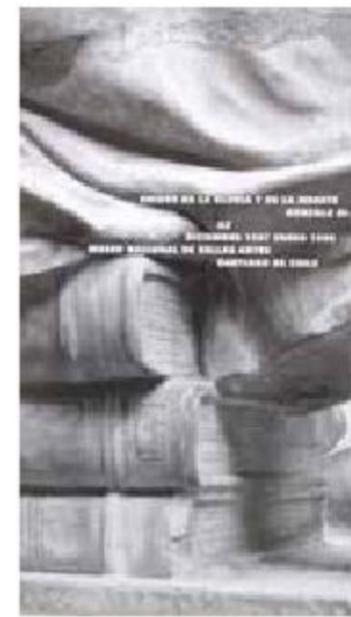
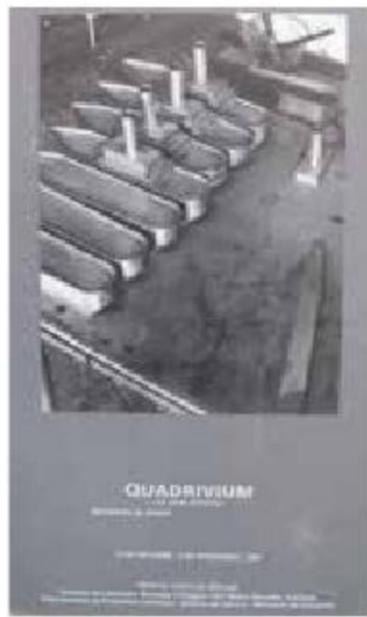
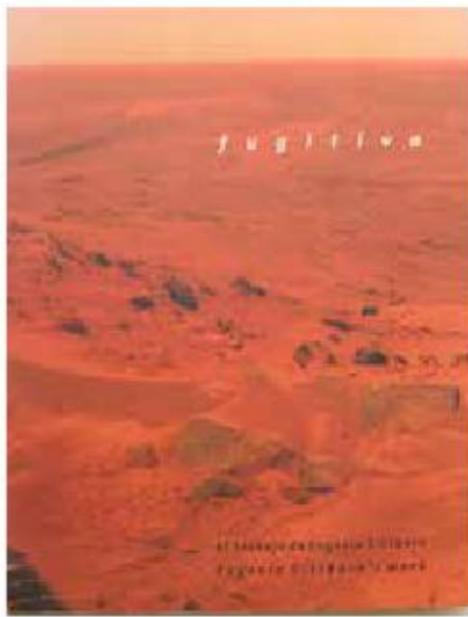
La manera de abordar la memoria no es como nostalgia, sino como lo habría planteado Benjamin: una remembranza desde la alegoría que las imágenes provocan, considerando que una imagen reproducida, siempre nos habla desde el pasado y su momento de existencia. Sólo se puede nombrar lo atroz, la desaparición, lo obscuro, lo oculto, lo reprimido, trayéndolo a escena desde su imagen reproducida, tecnológica, objetiva, desenterrando los huesos del archivo gráfico, mostrando la evidencia, el índice, gritando nombres de un documento impreso genuino, verdadero, una lista en orden alfabético y numerada, eyectando al mundo la certeza del asesinato en todas direcciones.

Esta idea se contrapone al mandato hegemónico del progreso, que sanciona la reproducción como copia de menor valor, las ideas provenientes del pasado como obsoletas, y la memoria como algo que no es de caballeros. No nos quedemos en el pasado, dice la derecha chilena. La izquierda, por su parte, fetichiza el pasado ofreciendo un argumento igualmente canónico: ni perdón ni olvido.

## EL PASADO CERCANO COMO CAMPO DE ACCIÓN

Poco recuerdo del golpe del '73. Recuerdo sí, escenas de tanques circulando, de amigos de mi madre saltando del techo del Fiat 600 al patio de una embajada. Del miedo, de los bandos por la radio, de las noticias de mi tío preso en el estadio nacional. Todos tenemos historias del 11. Pero es lejano. Ya no sabemos si lo que recordamos lo vimos, lo oímos o lo leímos. Además todo fue sistemáticamente ocultado, desaparecido, reprimido. Creo que el impacto que me causó la obra de D/D en los años '80, fue en parte porque nadie podía decir nada aún, estábamos con la lengua entumecida, pero sobre todo porque el lenguaje visual que ellos estaban usando ya no era encriptado y travestido como lo que habíamos estado viendo con la avanzada. Díaz sí nombraba a los asesinados de Lonquén, y su montaje usaba materiales nuevos, de la publicidad, la gráfica, el comercio. Era más cool que los performancers ritualistas. Dittborn, por su parte, despertaba esa ansia de imagen, una

intuición de que en el mundo gráfico había las infinitas posibilidades que ya en la pintura parecían agotadas. Las imágenes eran serias, lejanas pero a la vez familiares, populares. En esos años me dejé llevar por las ensoñaciones del incipiente neo-expresionismo pictórico. Éramos "tontos, no pesados" como cita Machuca [Machuca, Guillermo (2011)] de una canción de Los Tres. No fue hasta que tuve hijos y me vi presionado a trabajar en publicidad, cuando por fin entendí de qué se trataba el trabajo aquí analizado. Era arte prohibido a menores, prácticas para mayores de edad. La emergencia de numerosas escuelas de arte actualizadas, durante los '90s, vuelve accesible estas obras a las nuevas generaciones. Los propios protagonistas de esta escena del pasado reciente explicaban sus obras a sus alumnos aventajados. El arte en Chile da un "salto de tigre". De pronto todos se vuelven benjaminianos, contemporáneos, los medios nos muestran el mundo y los chilenos nos mostramos al mundo. El proceso de actualización se materializa, trayendo consigo las bondades y los vicios de la nueva escena del capitalismo cultural. Una vez pasada la crisis personal de proletarización post-universitaria, regreso a la escena del arte. Como profesor, pude constatar algo diferente en la escena. Ya estaba instalada la dinámica de obsolescencia típica de modelos de mercado modernos, dentro de lo que pensamos posmoderno. El pasado no se debe recordar a menos que sea desde el fetiche nostálgico, como musealización. Esta práctica surge entonces como compensación al exceso de información, de oferta mercantil y mercantilización de la memoria [Huysen, Andreas (2002)]. Vemos entonces una emergencia avasalladora de imaginería nostálgica e innumerables prácticas conceptualistas pero sin la densidad de las propuestas ochenteras, más bien como un gesto de simulacro espectacular y surgimiento de un "estilo contemporáneo" ecléctico y de pastiche posmoderno, como define Lyotard. Desde luego que esta es una escena bastante original e interesante en sus propios parámetros, liberadora en cuanto al protagonismo que le otorga al sujeto (en tanto individuo, no como sujeción) y la interacción de audiencias cada vez mayores. Sin embargo, esta liberalidad coquetea –quizás muy descaradamente– con el liberalismo de mercado. Así como Huysen propone una dialéctica entre la teoría crítica de la industria cultural de Adorno y la de la reproductibilidad técnica de Benjamin, he llegado a pensar que sería bastante provechoso revisar las lógicas discursivas del arte conceptual de los '80 bajo una mirada actual, a saber: desde los estudios visuales y la escopía de red. Es quizás el exceso de cita, de memoria de la obra de Dittborn y Díaz, lo que causa el olvido de sus estrategias de inscripción, de sus políticas de representación, dejando sólo la forma. El punto es que me resulta difícil creer que la producción de D/D está superada a partir de la lectura de los textos escritos acerca de ella, ya que en sí ninguno de éstos aclara su proceso epistémico y subjetivo mejor que las declaraciones testimoniales que los propios autores hacen en diversas entrevistas y artículos, donde se les da oportunidad de hablar sobre su trabajo. Quienes han escrito sobre estas obras, han escrito más bien de su propia obra, la literaria. ¡Y esa era la intención! Pero en el mundo globalizado que se queja de lleno (de vacío), de igualdad sin equidad o equidad sin igualdad, la experiencia individual resulta mucho más interesante. ¿Cuál era el deseo revelado a Díaz y como lo realizó? ¿Con qué se llenó la ausencia, el pliegue y la clandestinidad viajera de Dittborn? El arte se trata siempre de otra cosa, dice Mellado. El trabajo de ocultación institucional funciona igual que los cementerios. Con el



>>Fugitivo

>>Quadrivium

>>Espirit de Corps

>>Unidos en la gloria y en la muerte

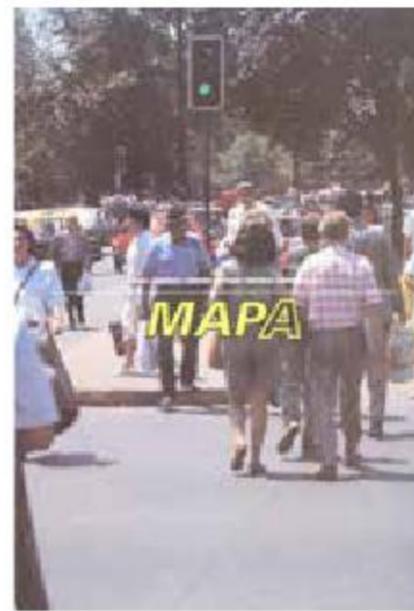


>>Pinturas postales de Eugenio Dittborn

>>El neón es miseria

>>Cuatro artistas chilenos en el CAYC de Buenos Aires: Díaz.Dittborn.Jaar.Leppe

>>Remota



>>Camino way

>>Lecciones de cosas

>>Mapa

Imágenes de  
archivo del  
Centro de  
Documentación  
de las Artes  
Visuales de  
Chile, CIDACH.  
[www.cidach.cl](http://www.cidach.cl)



tiempo, los mausoleos se van deteriorando y los huesos afloran. El trabajo visto desde aquí, entre los textos, desde el archivo de la memoria, tiene para cualquiera que se adentre en su análisis, un nivel de dificultad evidente. Pero leyendo entrevistas y frases testimoniales aparece como un bluff. De pronto se revela como farsa, como algo cotidiano pero de humor refinado, que se distancia de la percepción colectiva convencional, densa e intrincada, representada en libros de consumo y circulación masiva como “Copiar el Edén” o recopilaciones como “El revés de la trama”. Aparte, desde una mirada superficial, se nos revela por sobre el compromiso político y la gravedad de las palabras anexas a los textos de barricada, la posición social de ambos artistas, que de alguna forma repiten el gesto muy común de los intelectuales de izquierda de origen noble: ritualizar la culpa por el sufrimiento ajeno en un sacrificio piadoso. Esta observación está bien descrita por Buntinx en su texto “El momento chamánico en Lonquén 10 años de Gonzalo Díaz”, donde atribuye este giro religioso al fin o crisis de las ideologías [Buntinx, Gustavo (2004)]. Una situación producto del shock cultural de saturación de imágenes en los medios, confusas (revueltas) en la masificación. Aun así, no deja de ser esto un discurso de inscripción que sólo a Buntinx interesa, desde su tesis chamánica que se contrapone, por lo demás, a la posición materialista de Díaz, pudiéndose afirmar que se trata de una problemática de la representación, tanto de la obscenidad del ritual católico como de la farsa artística burguesa, trasfondo estratégico y táctica política justificada de un ex-militante comunista [Galende, Federico (2007)]. Lo que está en juego entonces, no es volver sobre los pasos de D/D para recordar a los desaparecidos y víctimas de la dictadura, sino dirigir nuestra mirada a la complejidad de la subjetivación de aquellos años de transición no sólo a la democracia, sino también a una escena de capitalismo cultural. Díaz en su liturgia, representa a la derecha porque la derecha se atribuye el derecho a representar la verdad con una mentira. Entonces la estafa no la comete él, la comete la derecha desde el ritual falso instalado por Díaz. Da vuelta la tortilla y los ricos comen mierda, para quedar él (representante del pueblo) a cargo del capital. Todo esto por un cuevazo: el secreto fue revelado en confesión. Un sacerdote, según el libro Lonquén de Máximo Pacheco, recibe en confesión la denuncia del crimen y la ubicación de los cuerpos. Podría ser una denuncia anónima, entregada en una carta, o un rumor colectivo... todo está en un libro y esto (con cueva) debemos creerlo.

## HISTORIAS DE LAS IMAGENES : LA ESCENA

El desplazamiento está consumado como hecho histórico, aunque estrictamente nos refiramos a un último avance, una avanzada como pretérito reciente que nos deja ad portas del punto de congelación al que llamamos posmodernidad. La historia se ve superada en tanto deviene mercancía literaria. La verdadera historia permanece oculta como archivos clasificados de la dictadura, aunque también como archivos sujetos a derechos de autor. Le sucede la no-historia, su simulacro. La no-historia como mercancía pura, ya no como objeto indicial o ícono ge-

nuino sino como símbolo, puede ser reinventada infinitamente. Alcanza un estado de semiosis infinita, ofreciéndonos sólo aproximaciones. En esta situación, prevista por D/D en términos pesimistas como fantasmagoría marxiana [Marx, Karl (2006)], solo la historia de una imagen nos puede hacer retornar al punto de la catástrofe o la Ur-historia que nombra Benjamin. Como fósil o ruina podemos recordar aquello que vimos y no comprendimos hasta no estar inmersos en un estado de total estetización. La historia de las imágenes es pragmática y se refiere al uso que se le ha dado a la imagen. La historia de la imagen, nos habla desde la imagen archivada, que retorna en su desclasificación o en la liberación de los derechos de autor. Podemos comprender la problemática en la obra de D/D ahora que hay suficiente material accesible, gratis en internet. Para comprender esta problemática hace 25 años, había que ser rico o amigo personal de alguno de ellos. ¿Como entender a Deleuze y Guattari en 1987, si no teníamos ni el capital ni un pariente generoso que viajara a Francia y nos comprara “Mil mesetas”?

La historia de la imagen a la que me refiero, está íntimamente ligada al secuestro de la imagen, es decir a su desaparición de la vida real tridimensional y a su aparición bidimensional como texto de artes visuales, no sólo como escritura sino como documento gráfico (fotos, etc.). Esa historia, es también la historia del ocultamiento de la imagen en su clasificación y reparto administrado por los derechos de autor y de copia. La historia de una imagen, también incluye su desclasificación y su liberación en red, como antagonismo a la privatización, desaparición u ocultamiento. La historia de las imágenes de Lonquén y del arte aeropostal, para ser Historia y no No-historia debe circular no en circuito cerrado como el arte aeropostal y los catálogos de edición mínima de los '80 reeditados por exclusivas y pesadas editoriales, sino circular libremente y de manera masiva por las redes.

A continuación pongo en circulación algo de lo que recopilé acerca de las historias de la imagen de estas piezas:

## 1. LONQUEN 10 AÑOS GONZALO DIAZ

“El 12 de enero de 1989 se inaugura en la galería santiaguina Ojo de Buey, en una restringida sala rectangular, la instalación Lonquén 10 Años. Los visitantes constatan un conjunto reducido de elementos. Por tres costados de la sala, sobre sus paredes, penden 14 cuadros idénticos con marcos neoclásicos negros, lacados, bajo cada uno de los cuales se ha fijado un ordinal romano de bronce, numerando la secuencia. Una primera peculiaridad salta a la vista en estos módulos, tan familiares y domésticos por su hechura, fisonomía y tamaño: en la base, al lado izquierdo del marco, empotrada en él, sobresale una pe-

queña repisa, igualmente negra y lacada, que soporta un vaso con agua a medio llenar. Encima de cada cuadro se cierne un aplique de bronce que con su luz aurática —prestigio burgués de la pintura— dirige la atención hacia el vidrio protector, hacia la inscripción que ha sido practicada en la cara interior del vidrio y hacia el campo de lija oscura que ocupa el fondo. Peculiar es también la ordenación de estos cuadros: en tanto doce se extienden a lo largo de uno de los muros, los dos restantes, numerados con el VI y el XIV, están respectivamente colgados, solitarios, de otros dos muros de la sala. En el cuarto muro, se impone a la mirada un armazón casi piramidal de cuartones de pino rudimentario tras el cual hay un amontonamiento rectangular de unas doscientas veinte piedras redondeadas, bolones de río, amarradas por un alambrado de fierro: una estructura de contención, que previene el derrumbe de la pila. Cada una de las piedras lleva impreso en blanco su correspondiente número. En el costado derecho superior del armazón un tubo de argón, a manera de acento o de trazo, despide su luz lívida. No bien asomarse al lugar ya se tiene la impresión de estar ingresando a un antro. Una vez en el interior, y por la calculada disposición de los elementos, el espacio acusa una signatura escénica. A causa de una especie de recogimiento que lo circunstancia induce en el espectador, evoca un templo. Ni necesidad tienen los visitantes de que se les explique el motivo que subyace a la muestra. El nombre “Lonquén” está, para todos ellos, expresamente unido al historial de los crímenes de la dictadura. Tiene aquel espesor que mencionaba antes, aquel valor ejemplar, que —también lo estaba diciendo— lo asimila a otros hechos terribles que jalonan ese historial, que constituyen el inventario sistemático de las operaciones de un poder omnímodamente represivo: el golpe, el deguello, la quema, la desaparición.

## LA SED

Un vestigio de agua recorre la muestra, como el estero que riega la zona de Lonquén, y que tributa su menudo caudal al río Maipo, el mayor de la región de Santiago. Un vestigio, más que material —pues por doquier impera el contraste—, un vestigio de sentido: en los bolones de río, en la transparencia del vidrio, en el papel lija de esmeril que ocupa el campo de los cuadros (lija de pulir metales que, por el requisito de su empleo, se llama lija al agua), en el sueño y su liquidez, y —por sustracción— en la rigurosa sequedad del conjunto. Es cierto: el elemento mismo está también allí, contenido en los catorce vasos ordinarios que reposan sobre sus respectivas ménsulas, pero está para realzar por hipérbole, si puedo decirlo así, su porfiada falta.

*(N.d.A.) Varias asociaciones ensayaron los comentaristas de la instalación en su momento a propósito de los recipientes y su contenido, haciendo pie en su doméstica banalidad o en el simbolismo del líquido. El vaso de agua, señalaban unos, alude al recipiente sobre el velador, al cual echa mano el que se despierta de un mal sueño para apaciguar su inquietud.*

Árido es el conjunto, definitivamente árido. De cal. Cada una de sus piezas está aislada en sí misma, indiferente a los vínculos que pudieran adivinarse entre unas y otras. Así como se relaciona con el agua, así también se relaciona la instalación con el sentido. La exhibición de Lonquén 10 Años fue clausurada, mes y medio después de su inauguración, con una performance

que tenía el aire de un rito funerario, de un acto de reparación. Un poco evocando al grupo que se abrió paso en los hornos a golpes de herramientas y alumbrado por una improvisada antorcha de papel, el artista acudió a la sala provisto de un martillo y una Polaroid, depositados sobre un pequeño carro de arrastre. Blandiendo el martillo, rompió uno a uno los vidrios de los catorce cuadros, profiriendo en cada ocasión el nombre de cada uno de los campesinos asesinados, y fotografiando los pedazos de vidrio diseminados por el suelo, que después eran colocados cuidadosamente sobre la ménsula. Fue todo. Ni un ángel —diría Benjamin— podría volver a juntar lo destrozado. Pero la acción parecía tender un cabo invisible entre la imagen y la sepultación.

Prevalece la sed, insaciable. ¿Sed de sentido, acaso? No lo será, si sólo se trata de averiguar qué quiere decir lo expuesto. Nada quiere decir Lonquén 10 Años. Rige en su silencio adusto, al otro lado de las intenciones y pretensiones, como la grieta de los sueños por donde inopinadamente aflora la masa de la memoria. Pero sí lo será, a condición de que eso que llamamos “sentido” sea sólo el gesto en virtud del cual nos abrimos a lo acontecido en su crudeza y su insondable particularidad para dejarnos determinar por ello. Sed de justicia, entonces” [Oyarzún, Pablo (2003)].

## 2. PINTURA AEROPOSTAL EUGENIO DITTBORN

“El arte postal es un arte del secreto y la circulación. La afirmación es de Eugenio Dittborn, y parece no sólo reenviar cualquier lectura de las pinturas aeropostales a una historia y una tecnología de lo postal, de cierta teoría general del envío y del destinatario, y de todo aquello que pretende destinarse, independientemente de la telecomunicación a que se recurra. En el tanteo y la tentativa que la definición ensaya, es posible advertir además una sobredeterminación del significado de las pinturas aeropostales a las exigencias de un itinerario de exhibición y a los dispositivos técnicos de estadía y circulación que lo hacen posible.

Demorándose, sin embargo, en lo que celosamente guardan y exhiben estas pinturas es posible leer en la declaración del pintor una sobredeterminación del arte aeropostal por un arte del secreto, del ocultamiento y la circulación. Esta otra sobredeterminación del significado de la pintura también parece reenviar a una tecnología del secreto, a una memoria que se debe conservar y proteger a través de la circulación y el aplazamiento infinito. La política de esta memoria, que debe ser entendida como una política del secreto que se opone a otra política del secreto, no está exenta de dobleces, trazos y duplicidades. Ella, por definición, es una política del dos, del más de uno, de la imitación y la maquinación. Se sabe, donde hay dos hay trai-

ción. El secreto del secreto es contar siempre con esta posibilidad, y con la posibilidad de la traición de la traición.

El doblez, el bucle que anticipa esta estructura en abismo, el rizo que ella parece formar, es también parte de la política aeropostal.

El mismo pintor ha descrito la pintura aeropostal como un “pequeño modelo de memoria posible”. Memoria huérfana, viandante, hiriente, obligada a errar sola sin más soporte y pasaporte que las imágenes que transporta. En la noche del viaje, en la oscuridad del sobre, esta memoria punza como un secreto, prometiendo quizá el veneno de una traición.

“¿Son las pinturas, acaso, cartas enviadas por el remitente al destinatario para envenenarlo en el presente siempre por venir?”

El secreto del arte podría ser esta promesa revelada de un envenenamiento “siempre por venir”. La verdad en pintura sería finalmente la verdad de una traición. No habría que descartar esta hipótesis, aún cuando ella se presente en la forma de una pregunta” [Valderrama, Miguel (2009)].

## HISTORIAS DE LAS IMÁGENES : LAS IMÁGENES

Las imágenes y sus historias pueden emanciparse y tomar posición a partir del cuerpo social que las rememora, desde su acceso compartido, como evocaciones o alegorías, una vez liberadas de la fantasmagoría de lo siempre nuevo-siempre igual. Gran parte de la crítica y analítica literaria de las obras en cuestión, funciona como representación del sentido del sentido benjaminiano en la obra D/D. Representación de una utopía común en la persistencia del arte moderno en el capitalismo tardío. Sin embargo, el desplazamiento de la representación visual a la literatura precipita el fracaso de D/D como artistas modernos, al traicionar la autonomía de la pintura y confiar (confesar) sus secretos a la literatura para inaugurar de golpe (y porrazo) la contemporaneidad en su aporía. Díaz y Dittborn le endosan la modernidad a la literatura, para poder seguir pintando pero además sin pintar. Le endosan la procesualidad sesentera, la cocinería, el retraso, la chilenidad y el golpe, y se lavan las manos *Olympicamente* [*“Olympia” de Manet, pintura que retrata una conocida prostituta de la época (1865) reclinada en pose de venus clásica, recibiendo un ramo de flores de un cliente, traído por una sirvienta negra. Simil de la Venus de Urbino del Tiziano, La maja desnuda de Goya y el tema de la odalisca con la esclava negra tratado sobre todo por Ingres, pero actualizado en un contexto burgués del S.XIX*] mediante un par de “accidentes” que nos encandilan con el flash de una situación de revelación del porvenir, situación que ilumina la pesada carga de la memoria literaria-archi monumental de largo plazo y nos incorpora a la liviandad de la memoria visual de corto plazo.

Se desmarcan entonces de la escena de avanzada, dejando filtrar una gota (leak), que en su ausencia o derrame, en su sequedad o chorreo desmesurado, opera como coartada del “Chavo del 8” cuando se descubre alguna de sus fechorías: *“fue sin querer queriendo”* “[...] sus marcas son módicas notaciones cuyo espacio intermedio pareciera habitado por la blanca resonancia del silencio. Cada Ver la círculo acusa un encuentro único, un choque liminar entre el goterón y la fría y radiante superficie. La forma definida que queda de este encuentro puede entenderse en propiedad como la huella de un accidente.” Roberto Merino. *La ruta de la sal, Remota, catálogo 1998*].

Por un lado está el deseo declarado por ambos artistas de presentar su obra como archivo mesiánico aunque no intencional sino accidental (en el sentido de no ser el archivo de una episteme acabada (cerrada) que da visibilidad a un conocimiento preciso) sino dar forma al signo de un golpe incierto, de un instante catastrófico en el cual los artistas logran dar iconicidad a aquello que no debe ser conocido, un instante en que dan a conocer aquello que no puede verse. Por otro, sus respectivas operaciones serían la representación del sentido del sentido, como metonimia o tautología del proyecto benjaminiano de politización del arte mediante el montaje de imágenes y su emancipación del discurso canónico, poniéndolas a tomar posición por asociación dialéctica/mecánica, exentas de poética-estética, se podría decir: una anestésica-prosaica. Una operación laica, que más que nada buscaba un ajuste de cuentas desde el arte con el fascismo, provocando mediante un despliegue de matonaje intelectual político, el montaje de una escena de aparición desde donde se gestarían la insurrección y la politización, hasta ese momento reprimidas por la dictadura.

En el primer estadio, D/D nos hacen un llamado a ver las imágenes y hacer la tarea semiótica desde el arte visual contemporáneo como pre-texto. En el segundo, nos vemos en la tentación de englobar su obra dentro de la escena de avanzada, como actores de una estrategia de inscripción histórica generada desde las letras, al margen de lo institucional, como con-texto.

## LA PINTURA AEROPOSTAL DE DITTBORN

A partir de los años ‘80 podemos reconocer en las artes visuales como en la literatura, un creciente interés por el pasado y la idea de retardo. Como diría Hyussen, “[...] parecería haber pasado de los futuros presentes a los pretéritos presentes”. Si buscamos una genealogía textual vamos a encontrar, como en pliegues del cerebro, residuos de Benjamin, Freud, Joyce, Dante, Derrida, Kay, Oyarzún, Duchamp, Cezanne y Richard (y a través de ella) Lacan, Foucault, Deleuze y Guattari, como archivos dominantes bajo una noción transliteraria de memoria que elabora Dittborn con la pintura aeropostal. Esta noción no sería tanto de traslación, nomadismo e instalación temporal, sino más bien una memoria de retardo que ocurre al conectar elementos distanciados entre sí [Richard, Nelly (2001)].

Richard amplía esto:

“Son varias las memorias que la obra de Dittborn desanuda y reanuda: la memoria técnico social de las mediaciones fotográficas; la memoria antropológica (el sustrato indígena); la memoria cultural (el intertexto de las citas artísticas y literarias); la memoria noticiosa (la documentación de prensa de la actualidad); la memoria artística de las tradiciones (la historia del arte y el canon académico); la memoria biográfica (ciertas imágenes con valor de testimonio familiar); la memoria productiva (la combinatoria de fragmentos que la obra selecciona y reedita de su propio pasado), etc. Memorias que cada signo reúne como legado de anterioridades y de precedencias-procedencias ahora disjuntas. Memorias de usos y funciones sedimentadas en los pretéritos de cada imagen que cita el pasado, no para rememorar lenguas muertas sino para desarchivar los signos rebeldes a las catalogaciones oficiales que se encuentran sepultadas en su interior” [Richard, Nelly (1993)].

Están el naufrago, un marino congelado, un niño momificado, los ahorcados, un traficante abatido, un boxeador noqueado, un atleta caído en la pista. Imágenes lejanas de su sentido aunque cotidianas, de épocas extintas, distantes, que no toleran un escrutinio subjetivo, que no se bastan a sí mismas como reclamaba el arte moderno. Pollock decía que no necesitaba hacer figuración o imitar la naturaleza, porque él y su pulsión eran la naturaleza. Catastro de imágenes de una catástrofe. La chilena, la del arte, la de la pintura en el arte. No se pueden llorar muertos sin cuerpo, sin mausoleo. No se puede llorar la pintura sin museo. Se nos acabó la historia sin llegar a hacerla, y nos quedaron unas imágenes sueltas. En esta pequeña isla, Dittborn había descubierto por accidente (otro secreto de los sueños) la verdad entre los pliegues de un papel kraft. Naufrago, consciente de la “aparición paulatina de la desaparición en el arte” ofrece una sola estrategia viable, enviar al mundo botellas con mensajes, para salvar el pellejo. Viajar y contarle al mundo del descubrimiento casual del pliegue que contiene toda nuestra memoria fragmentada, repleta de imágenes peores que la nada, un cadáver desaparecido, retornando eternamente como fantasma, imposible de aquietar porque no hay duelo, no hay lágrimas y no hay cuerpo. El enviar esos sobres repletos de fantasmas hace pensar a Dittborn en la imagen de la carta envenenada, el conjuro a las generaciones por venir, atrapado en cada pintura aeropostal, que al desplegarse infecta como un virus, invasión sin tregua, como un caballo de Troya.

# LONQUÉN 10 AÑOS GONZALO DÍAZ

Según el texto contemporáneo a la obra, escrito por Mellado (5), su lugar en la operación de Díaz sería de “excavación y relleno”, de zapa, que asocia con sapo, el apodo del delator y del agente de seguridad infiltrado, para “(h)ojear el movimiento de

Gonzalo Díaz y confesar su crimen”. Una labor de denuncia, donde reitera lo que todos sabemos: que el arte no sirve para realizar ningún sueño utópico, sencillamente sirve para hablar de arte y ganarse unos pesos. Por eso sería importante el subtítulo 10 años, que implica la distancia necesaria del olvido y la mitificación. Distancia necesaria para realizar una operación taxonómica. Al César lo que es del César. El carácter escandaloso de Lonquén, en toda su atrocidad innumerable, es proporcional al escándalo diario de la ocultación simbólica realizada en el marco del Estado.

El marco que separa centro de periferia, dominador de subalterno. Por eso el marco negro plano, decimonónico e institucional, frío y digno pero finalmente, café de la pintura, exhibe la imagen como fetiche del deseo, pero es interrumpido por una repisa que sostiene un vaso con agua, para apagar la sed. Vaso que se cae al suelo, luego de que el vidrio (con la inscripción que alude al “secreto de los sueños”) ha sido roto por Díaz. El vidrio (sueño) roto, (de rotos) el agua se pierde, nada calmará la sed, no habrá despertar, ni justicia. 10 años después, sigue la pregunta, ¿qué hacer? ¿dónde están? Mellado describe la operación como una sustitución o un desplazamiento de translocación por aliteración:

“[...] cambio de m por r, de mito a rito. Le llama “...falsificación de instrumento público y usurpación de nombre. Grave delito convertido en sistema de obra. Porque después de este trabajo de sustitución, el sueño, su sueño, se da a conocer como un cumplimiento de deseo. El deseo que en el cuadro enviado a la V bienal de Sidney debe ser leído como siendo la performance chilena. El mozo de Santa Carolina, corriendo con la bandeja, trayendo la cabeza cortada de Frida Khalo. Debe ser leído ese deseo: deber de pacotilla. (There is the Chilean performance). En lengua cosmopolita: la internacional metropolitana” [Pastor Mellado, Justo (1989)].

Dado el mito, podemos pasar al rito y nadie se va a percatar del chiste. No hay pornografía light, lo pornográfico es siempre all the way. La desaparición ha sido con premeditación y alevosía. El secreto de la mentira es mentir siempre, alta traición: el subconsciente en vez de iluminar el camino a la verdad, lo oscurece más. Sin brillo siquiera, negro opaco, como lija al agua.

El despertar es cuestión de adultos críticos como de niños pequeños, libres para asociar y sacar conclusiones obvias. Ya conozco la lección, ahora déjame seguir soñando, “papa don’t preach” cantaba Madonna en ese tiempo. El ‘87 había venido el Papa. La liturgia había sido consumada, el propio Díaz por su lado mitificado en el sistema del arte. Su trabajo inscrito, concertado, como el muro de contención (contención para Mellado) ofreciéndonos una salida desde el arte visual numerando las piedras nn, contando los bolones y manteniéndolos contenidos con una estructura precaria, a ver cuánto aguanta, mientras el gas se transforma en luz, simulacro del rayo o relámpago benjaminiano. Una operación arqueotectónica más que arquitectural, que conjura la catástrofe, la luz que anuncia el trueno (la literatura) y que nos dice desde la fantasmagoría marxiana que inevitablemente seremos aplastados por los bolones, los huevones, que 10 años más tarde estarán como diría Deleuze, representados por su ausencia, un pueblo ausente desaparecido en el Museo de la Memoria (Lonquén, Gonzalo Díaz del 26 de

junio al 12 de agosto, 2012, Museo de la Memoria, Curador: Mario Navarro).

# TESTIMONIOS DECLARACIONES

“...desamparados perdedores aún en estado de padecimiento... pintores chilenos que no son pintores sino chilenos trasapelados para quienes no hay memoria...”  
Eugenio Dittborn, Delachilenapinturahistoria

## Dittborn:

Para efectos y afectos de este texto, como una forma de hacer justicia a los artistas, voy a incluir una selección de algunas de sus declaraciones publicadas en revistas, catálogos y libros. Justamente de éstas es de donde surge mi sospecha, de que aquello que permanece como secreto de familia, traición o veneno, un trasfondo subversivo en estas obras, estaría relacionado no tanto con alguna muerte anunciada o pecado de olvido, sino con una evidente incapacidad de nombrar la escena catastrófica por venir.

En un sobre de envío aerpostal Dittborn escribe:

“Dittborn inventó las Pinturas Postales por accidente. Llevado a comienzos de 1983 a plegar 4 veces un papel de envolver de grandes dimensiones descubrió, al desplegarlo, que el papel estaba cuadrículado por sus pliegues.

El hallazgo de Dittborn no descubría nada: plegar un papel o un género es lo único que puede hacerse para reducir su superficie sin desgarrarlo.

Ese conocimiento, adquirido por los hombres durante el Neolítico, en la práctica de la guarda y la sepultura, daba respuesta a una prolongada búsqueda en el trabajo de Dittborn: marcas que atravesaran las obras y les fueran heterogéneas.

“Esas marcas fueron de golpe los pliegues.

Pliegues son la marca registrada de las Aeropostales”

Eugenio Dittborn, Correcaminos

“Respondí que lo político en mis obras residía en los pliegues de las Pinturas Aeropostales (como un polvito venenoso escondido allí).”

“Decir eso produjo, provocativamente, un deslizamiento desde una noción inmaterial y abstracta de lo político hacia una noción precisa y particular de lo político en mi trabajo: la aerpostalidad de mis pinturas como estrategia, opción material y astucia del arte [...] Todo es posible por y desde los pliegues. El viaje, entonces, es la política de mis pinturas y los pliegues, el despliegue de esa política.”

(Cubitt, Sean, Dittborn, Eugenio, “Entrevista Aerpostal”, en Dittborn, Eugenio (1993), MAPA: Pinturas Aeropostales, ICA, Londres) Revista Punto de Fuga N1

“I invented these folded paintings to get out from this place, to be in the world... They are like messages in a bottle.”

“El viaje, entonces, es la política de mis pinturas y los pliegues, el despliegue de esa política.”

“A certain vertigo is produced by these . . . jumps from one face to the next, from one technique to another, and between the different places in which I found each face. So that as each Airmail Painting travels, there are journeys within the work itself: the enormous distances between one face and the next.”

Recuperado de: <http://artestigloxxi.wordpress.com/2011/04/03/eugenio-dittborn/>

“[...] hice aeropostales para encontrar el mundo y demostrar que existía, en fin, hice todo un poco a destiempo y a contrape-lo, avanzando y retrocediendo en zigzag.”

“Es decir, una historia de la pintura en ausencia. Cosa que no ocurre en la relación que tiene la cámara con la tradición de la pintura europea”.

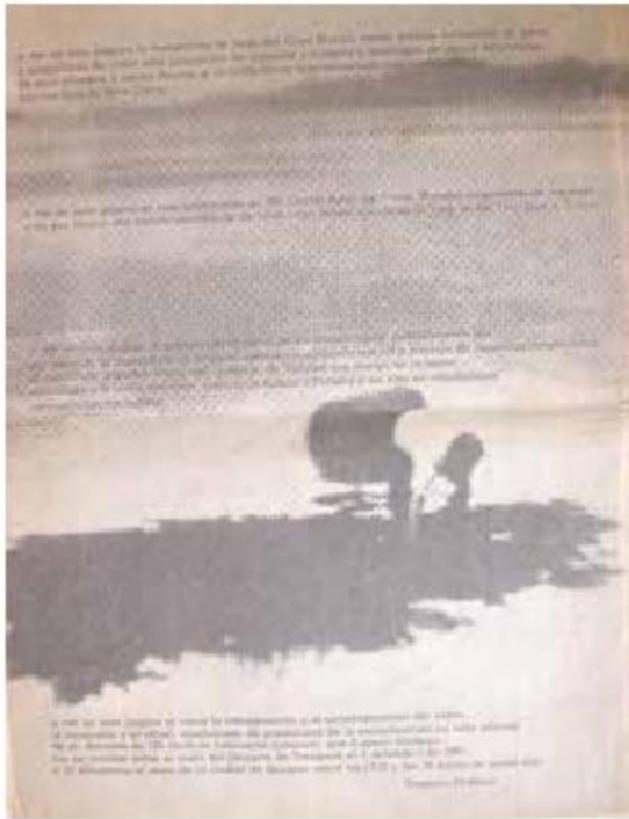
“FG: Hay un punto, sin embargo, que todos recorren de maneras distintas y que tiene que ver con esa falta de centro que hay en las Aeropostales, algo a lo que habría que agregar este desplazamiento casi imperceptible, este paso hacia lo imperceptible, como si ciertas figuras se fueran lateralizando hasta alcanzar su disipación”.

ED: Se van haciendo polvo... durante un período muy largo de tiempo me interesaba trabajar con el cadáver y el ajuar funerario, el ahorcado, y el pequeño grupo de objetos que quedaba a su lado, por ejemplo, o las momias y los objetos que las acompañan. Di con eso, sin saberlo, y entonces descubrí que eran cadáveres que estaban acompañados de cosas que les permitían viajar. En esos trabajos todo está dispuesto en la superficie tratando de evitar el cadáver como un centro respecto del cual estas otras cosas están subordinadas: la comida, los medios de navegación, la indumentaria o las alhajas”.

“Tengo una técnica que me permite todo lo opuesto de lo que sucede con una pintura al óleo, por ejemplo, donde lo que tú tocas queda pegajosamente adherido. Pieza tocada, pieza jugada. Mientras que aquí tu puedes sacar, poner, quitar, reubicar. Por eso trato yo de no imprimir nunca nada directamente en el soporte; imprimo siempre sobre parches”. [Galende, Federico (2007)]

## Díaz:

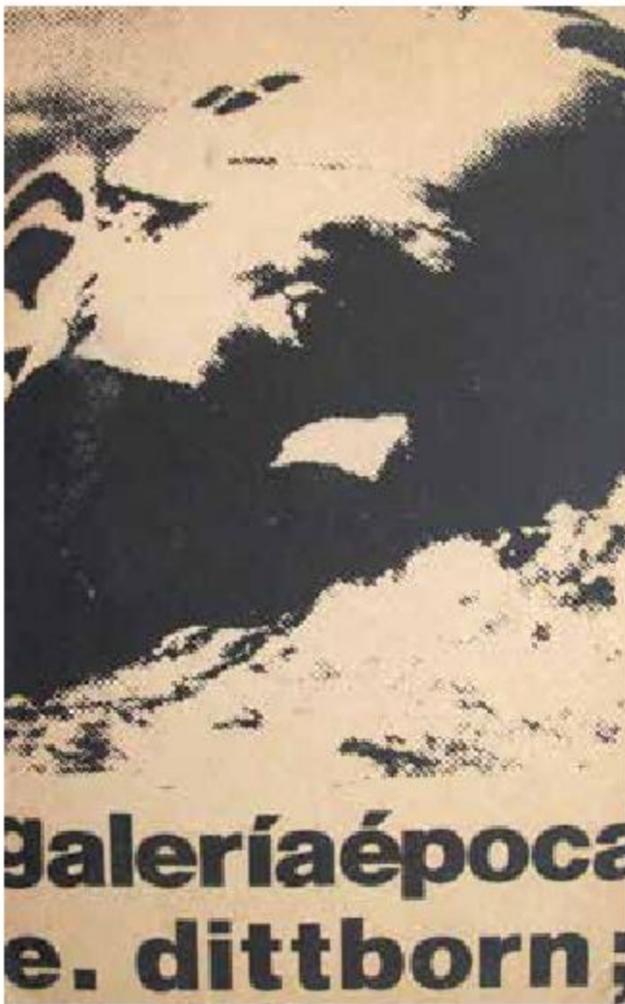
“Sólo después de diez años de retención metabólica, de mirar lo que ocultan esas fauces fotográficas de medio punto —arquitectura adecuada a la magnitud de una masacre— se me ha hecho posible enfrentar directamente el Via Crucis de este pavoroso asunto. Lonquén, el punctum pestilente que aflora con porfía desde la ciénaga espesa del monótono discurso oficial, revelando su exacta contradicción. Un ejemplo —que desgraciadamente ha multiplicado sus manifestaciones que resume en cada piedra de escándalo de sus oscuros arcos, todos los lugares y fosas comunes del régimen. El paradigma que soporta y condiciona todos sus éxitos...”



>>La separata

>>La separata

>>La separata



>>Galería Época

>>Galería Época

>>Galería Época

“[...] siendo mis trabajos -confesión de parte- siempre anhelantes de la pintura, de su oficio y de su procedimiento.”

“[...] pero ¿espera de que?, podría decir de condiciones políticas para el ejercicio positivo de la pintura, siendo ésta la lengua materna de la visualidad, lengua madre sobre todo de la fotografía del cine y del video”.

“Entiendo toda la ocupación del arte como preocupación política, o dicho mas exactamente todos los nutrientes que alimentan la producción artística, cualquiera sea su naturaleza, se invierten al interior de la manipulación artística, en cuestiones puramente políticas. Esta es una superioridad, o mejor dicho una ventaja cualitativa del arte.”

“Aquí la palabra Lonquén, con todo lo que acarrea, funciona como acelerante al lado de otros [Galende, Federico (2007)] signos, cuya función es de acumulación (neón azul) o retardo (vaso con agua). Se podrá borrar ese nombre o ser cambiado por otra denominación, el lugar geométrico será el mismo, pero resultará mas incómoda su percepción, porque en el fondo Lonquén tampoco es sólo Lonquén, es ante todo “todo Lonquén”. En ese sentido se podrá hablar de “deslonquenizar la gestión del Estado” o de la política, o de “lonquenizar” los cuerpos sociales, manera de erotizar la política”.

“Ahora con respecto a la frase de Freud, lo que importa es la alteración que de ella se hace; se cambia el nombre y la fecha, ambos datos fundamentales en todo documento de identidad, por ejemplo lo del lugar, ya estaba adulterado por el propio Freud “en esta casa” por decir: si en esa casa de Bellevue (Bellavista) yo adquirí mi fortuna, esa casa es mi casa, “esta casa (mía) así como allí donde yo esté, estará el paraíso”, “esta casa” siempre será “mi casa”, estando ella delimitada -esta (mi) casa- por el marco del no cuadro -muro medianero o cerca de jardín- lugar donde la revelación se produce en el secreto negro de la no pintura, o si se quiere, por el marco excepcional de la galería, lugar donde se lleva a cabo un experimento ritual, una liturgia de traspaso.

Es entonces en esta adulteración de documento público- siendo el Dr. Freud, ministro de fé- grave delito para la administración pública. Como dato secundario, siempre en la investigación de hechos como este de Lonquén, se llegó a establecer este delito, siendo la documentación pública una prueba de cargo y su adulteración, la falsificación de una coartada. Como se ve ningún dato es secundario, ni para Lonquén, ni para “Lonquén 10 años”. Habrá que pensar si el mencionado adulterio establece una buena coartada sólo para el autor o si también extiende su beneficio a cada espectador que la lee ahí, 14 veces frente al vaso con agua. Y pensar también de que crimen se trata.”

“Quizás diez años sea poco tiempo para restaurar y restaurarnos de lo que hemos destruido en esta década y media de vandalismo público y desenfreno estatal. Distorsión que apenas el arte puede nombrar indicándolo.

Única condición para poner el dedo del arte en la llaga de la política: una extrema delicadeza que haga de esta usura una construcción soportable, delicadeza que ha demorado diez años en tejerse, distancia y peso suficiente para habilitar una relación

inesperada: la actividad del sueño y el ejercicio sacramental de la confesión. Confesamos nuestros crímenes como soñamos nuestros deseos. Algo sale a luz, nuestro entendimiento y la luz pública, un conocimiento, un expreso secreto, un dato suficiente, materiales para un signo concreto.

Oscuridades fragmentadas que hilvanamos para iluminar un hecho, un lugar exacto, un episodio, una escena nocturna de puro horror.

Ventilo aquí afuera, una frase de Sueños Privados, Ritos Públicos, texto escrito en contra del tiempo por Justo P. Mellado: “En este lugar, el 30 de noviembre de 1978, le fue revelado a Chile el secreto de los sueños” [Díaz, Gonzalo (1989)].

LA APORIA  
Y EL  
DESPLAZA-  
MIENTO  
ESCOPICO

Las piezas aero-postales de Eugenio Dittborn y la instalación - performance “Lonquén 10 años” de Gonzalo Díaz, pueden ser entendidas como modelos heterotópicos diferenciables que oponen resistencia a la idea de originalidad y novedad del progreso vanguardista, orientándose a la visualidad de la memoria oculta, reprimida o subestimada. En su obra generan desde una dislocación visual de la memoria literaria una operación monumental que sucede fuera de cuadro, en el campo de las letras donde entran y salen con soltura.

He abordado la problemática de la memoria dentro del campo de las artes visuales, a través de la producción literaria acerca de las obras (tanto textos analíticos, críticos, poéticos como archivo documental y entrevistas a los autores) ya que sólo en este contexto se articula una memoria literal [Todorov, Tzvetan (2008)] y ejemplar, desarrollando una relación intertextual en la lectura de las imágenes. La lectura parergonal como propuso Deleuze y precisa Valderrama [Valderrama, Miguel (2008)] en relación al arte visual, no le sucede a nadie que vea las piezas D/D sin su andamiaje textual, digamos que sin poseer las herramientas culturales de alfabetización en los códigos utilizados como íconos significantes. Esto nos puede dar una idea de un primer tipo de memoria que debemos considerar: la memoria de archivo, documental/monumental. Desde esta mirada (disciplinaria y disciplinada), estaríamos abordando la problemática de la memoria con una aproximación escópica típica del arte moderno. Es decir una hermenéutica teleológica, una mirada que nos ofrece una epistemología de la distancia o de la extrema cercanía enfocando y aproximando algo preciso bajo algún régimen escópico procurando la objetividad [Jay, Martin (2003)]. Si nos basáramos en cambio, en una metodología crítica híbrida y transdisciplinaria, tanto en una dialéctica de la imagen como una semiótica de la imagen, podríamos dise-

ñar un mapa de desplazamiento en una constelación imagen/memoria/artes visuales/literatura, que describe la deriva desde la imagen sensible a la memoria de archivo (monumental/documental) y a una segunda memoria: la memoria de red (tránsfuga/cognitiva) presentando un campo de escopía contemporánea de forma rizomática (24). Al realizar el ejercicio de rememoración de las obras de D/D a partir de la elaboración del material textual y del análisis de las reproducciones mecánicas de textos e imágenes, nos vemos catapultados a otro estadio mnémico y otro régimen escópico en la cultura visual, y ya no la contemplación (pura) de las obras en tanto piezas autónomas como desearían los artistas para poder desmarcarse de la escena de avanzada histórica, o de los discursos contingentes de la época. Es la literatura, los registros de la obra y el conjunto de la información acumulada como archivo, lo que genera este desplazamiento, emancipando al espectador de la necesidad de la obra-fetiché, de la observación pasiva, del espectáculo de las piezas en sí. Como las imágenes de los cuerpos asesinados en los campos de concentración en el documental de Lanzmann "Shoah", su ausencia es necesaria. Como los cuerpos de los desaparecidos ausentes de representación en los montajes, desde el presente, la propia obra de D/D desaparece, en su alegoría literaria. En otras palabras, para que haya una memoria de la aparición paulatina de la desaparición en el arte, debe desaparecer la obra y desplazarse para dar paso a una memoria del momento en que perdimos la memoria histórica. Ese momento es el momento de la inscripción del arte visual contemporáneo en Chile, el momento de una caída triple. Caída del régimen militar, caída del modernismo (historia), caída del régimen escópico-visual. Esto Dittborn lo describe como un accidente, Díaz por su parte como un "cuezazo".

Es decir que habría una toma de consciencia repentina a partir de un accidente. Se me hace difícil de creer, si pensamos en la idea de que todo argumento que pretende desplazar la percepción subjetiva a un descubrimiento que habla repentinamente y relata sin intervención de las ficciones del sujeto que mira, esconde necesariamente una agenda política. Hay omisión, mentira, ocultación o represión. Hay aquí una aporía, porque los textos describen operaciones estratégicas que culminan en inscripción, en la toma de un poder. Es el resultado de una crítica cultural eficaz desde las artes visuales que inaugura un nuevo canon estético: el Chile cosmopolita, contemporáneo, posmoderno. Y esto sería entonces el dar cuenta precisamente de eso. Pintamos sin pintar, representamos sin representar, somos, en resumen, la reificación de la desaparición. The Chilean way, la manera chilena de ser posmodernos. Eso es de exportación. Un golpe al arte burgués, a la modernidad y de paso al público ingenuo que ya no es espectador sino consumidor. Más bien espectador/consumidor, pero en todo caso no crítico, no emancipado. La fascinación es la farsa, lo fascinante es verse engañados y caer en cuenta de esto, años más tarde, con retardo. Lo que fascina, paradójicamente es ver otra vez el trompe l'oeil, ver la ilusión reificada, es decir, ver la pintura en la ausencia de pintura. Con retardo, a la Duchamp. Como el prestidigitador, desaparecer la pintura, para luego hacer aparecer otra cosa, dentro de la cual aparece en el tercer acto nuevamente la pintura. Ese es el prestigio. Astucia, con la que no contábamos, y que retorna el aura quizás ya no a la obra sino al arista como "héroe por 15 minutos".

En la sociedad del acceso, de la red vital/reificada, el objeto de culto es la identidad, el yo. Es lugar común el "yo es un otro" de Rimbaud (el otro, entendido equívocamente como el "prójimo cristiano" y no como el Otro lacaniano, mas cercano a Rimbaud) y podemos vivir con eso, siendo todos los yos que queramos ser. Vamos hacia lo post humano como si fuese eso un sueño posible, un legisigno de la teoría de sistemas. Lo político ha transmigrado al cuerpo, y la subjetivación del cuerpo a la ropa y las marcas que nos identifican. Para ser precisos la visualidad ha objetivado al sujeto. Nadie opina que mirar la obra de D/D es una lata. Para no pasar por derechistas reprimimos el aburrimiento que nos provoca la temática de los desaparecidos y la dictadura. Lo que ya no es temática en el sentido de no ser un diferendo es un interminable litigio entre clasemedios cultos alfabetizados, o mas bien entrenados por las academias en el desciframiento de códigos de la visualidad de élite, ya no marxista sino marxiana. Cada vez se cumple con más fuerza la profecía Benjaminiana de no tener nada que decir sino que mostrar. Pero Benjamin no contaba con el mundo digital y la manipulación de la imagen. No contaba tampoco con la obsesión fetichista masiva del pasado como nostalgia vintage o la musealización del mundo, incluso de la persona mediante videos y fotos de celular. Facebook es un mausoleo de muertos virtuales que celebran el nacimiento de un nuevo yo cada día, conmemorando el pasado reciente que se va depositando en capas sedimentarias (older entries). Mas allá de la cultura de masas, está lo masivo de la cultura. Todo en cantidades excesivas. Todo esto accesible a todos, sin secretos. Una obsesión por lo obscuro. Como dice José Luis Brea "ver lo que no está dado a conocer o conocer lo que no está dado a verse". Los cambios que una sociedad de libre acceso puede producir en la cultura son incalculables. Recién vemos algunos. Pienso que algo de esto se puede ver en la obra que he analizado en tanto ruina. No ha sido un análisis exhaustivo. Daría para un libro. Sin embargo, los conceptos y cuestionamientos que de aquí han salido, se corresponden con bastante fidelidad a una descripción de un estado del arte en relación a una biopolítica de estetización de la vida en un contexto de globalización. Las imágenes y sus historias dan cuenta del cambio escópico que acaeció a finales de los'80 tras el giro radical que estas operaciones pusieron en escena. Dan cuenta de la aparición de una estética de la desaparición, pero a la vez, como mercancía, nos dan la clave para su obsolescencia, de su precariedad en tanto mercancía, habiéndole confiado su alma al diablo literario, a cambio de su conservación en los archivos. Como las volutas decorativas que los ingenieros decimonónicos incorporaban a las estructuras imitando el tallado en piedra o madera, las complejas instalaciones de la posmodernidad serán sustituidas por formas más eficaces y sencillas que porten los significantes de la estética política que Díaz y Dittborn descubrieron por accidente. En su antagonismo con las políticas estéticas del estado fascista, la revisión intertextual e hipervinculada de historias de la imagen continuará a modo de conjuro, contagiando el arte del futuro inoculando sistemas de defensa para la interrupción de los sistemas de represión y desaparición estéticos en la sociedad de redes, donde la regla es esperar lo inesperado. Hemos llegado a un momento de indisolubilidad entre el espíritu la tecnología y la mercancía. Funcionamos en esos términos a partir de una elucidación de la diferencia mediante la separación teórica dialéctica, para volver a homogenizar todo en la práctica. A nivel simbólico vivimos la emancipación, de la que luego renegamos.

Por eso no confiamos en la Historia, pues tiene una sola causa y una solución, y eso significa omisión o mentira (agenda política). Preferimos en cambio las historias, los cuentos, las imágenes inconexas, para poder conectarlas y cumplir nuestra función maquina de comunicación para la subjetivación ahora si, en el sentido de sujeción. Somos agentes que pasamos de ser sujetos de un dispositivo, a ser el dispositivo de sujeción en red rizomática. No son los contenidos los que importan sino la fluidez y la calidad de la conexión. Lo político, lo que debe inquietar a la comunidad, la explotación en el capitalismo cultural de redes, se da en la lucha por el acceso. La densidad se mide en ancho de banda, en megabites por segundo, en capacidad de disco duro y en memoria RAM. La random access memory es la memoria a corto plazo que permite procesar datos "al vuelo" mientras ocurren. Una prótesis de la inteligencia, que conecta los datos en vivo con los datos archivados en el disco duro en relación a una operación. Esta es la lógica de la visión de acceso total o escopía de red. Una situación que intensifica la capacidad panóptica de control hacia la vigilancia omnipresente, pero a la vez permite la filtración y la subversión con la misma capacidad global a través de la defensa de los derechos de mirada y acceso libre a toda imagen. Si lograremos en este nuevo régimen escópico emanciparnos de la explotación y del ejercicio de la violencia, está por verse, pero lo que es seguro es que bajo esta forma escópica se generan los nuevos dispositivos de significación y representación cultural, y desde esta plataforma vamos a tener que producir los nuevos discursos, ya que la escopía del sujeto parece haber desaparecido paulatinamente para dar paso a la mirada colectiva.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Benjamin, Walter (1989), *Discursos Interrumpidos*, Ed. Taurus, Buenos Aires.
2. Brea, José Luis. Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image, Recuperado de: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/JLBrea-4-completo.pdf>
3. Buntinx, Gustavo (2004), *El momento chamánico en Lonquén 10 años*, de Gonzalo Díaz. Recuperado de: <http://books.openedition.org/ifea/881>.
4. Buck-Morss, Susan (2005), *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona Editora S.A., Buenos Aires.
5. Díaz, Gonzalo (1989) *Ojo de Buey*, N° 3, Instituto Arcos.
6. Galende, Federico (2007) *Filtraciones I*, Cuarto propio, Santiago.
7. Huyssen, Andreas (2002). *En Busca del Futuro Perdido*, Fondo de Cultura Económica.
8. Jay, Martin (2003) *Campos de fuerza*. Paidós, Barcelona.
9. LaCapra, Dominick (2005) *Escribir la historia, escribir el trauma*, Nueva Visión, Buenos Aires.
10. Machuca, Guillermo (2011). *El traje del emperador. Arte y recepción pública en el Chile de las cuatro últimas décadas*, Metales pesados, Santiago.
11. Marx, Karl (2006), *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, Colihue, Buenos Aires.
12. Mirzoeff, Nicholas (2011) *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Duke University Press.
13. Oyarzún Pablo (2000), *Anestésica del ready-made*, Lom Ediciones, Santiago.
14. Oyarzún, Pablo (2003), *Estética de la sed: Lonquén 10 años, diez años después*. Revista Iberoamericana, Vol. LXIX, Núm. 202, Enero-Marzo 2003, 85-94
15. Pastor Mellado, Justo (1989), *Sueños privados, ritos públicos*, Cortina de Humo, Santiago.
16. Richard, Nelly (2001), *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Ed. Cuarto Propio, Santiago
17. Richard, Nelly (1993), *El revés de la trama*, Escritura sobre arte contemporáneo en Chile, p. 238, UDP, 2010.
18. Ricoeur, Paul (2000). "Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado" *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Núm. 55-54. París: julio-agosto de 2000, pp. 731-747.
19. Susan Buck-Morss (1995), *La Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. La balsa de la Medusa, Madrid.
20. Todorov, Tzvetan (2008), *Los abusos de la memoria*, cap. La memoria amenazada Espasa Libros, Barcelona
21. Valderrama, Miguel (2008). *Modernismos historiográficos, artes visuales, postdictadura, vanguardias*. Palinodia, Santiago.
22. Valderrama, Miguel (2009), *La aparición paulatina de la desaparición del arte*. Palinodia, Santiago.
23. White, Hayden (2010). *Ficción Histórica, Historia Ficcional y Realidad Histórica*. Prometeo, Buenos Aires.

**En Chile, cuando a un niño le va mal en Arte, no llaman al Apoderado, porque no importa. No le importa al Profesor, al Jefe de Área, al Director de la escuela, al Ministro de Educación ni al Consejo de la Cultura.**